

América en los libros

Gabriel García Márquez und Isabel Allende. Verwandlung und Verwandtschaft. Maria Weiss-Pawliska. Paderborn, IGEL Verlag, 1993, 215 páginas

Es bien sabido que desde el momento de su aparición, en octubre de 1982, *La casa de los espíritus* (LCA) fue con frecuencia tildada de ser una (para algunos incluso mala) copia o incluso un plagio de *Cien años de soledad* (CAS). Ni que decir tiene que también hubo voces que consideraban que la presencia de la obra maestra de García Márquez era plausible, pero que no por ello la novela de Allende podía ser catalogada de copia o plagio, sino que, por el contrario, era una reescritura de *Cien años de soledad*.

Los ocho capítulos del libro de Weiss-Pawliska versan, respectivamente, sobre los personajes y temas siguientes: 1.º Puntualizaciones y comparaciones estructurales y analíticas sobre los personajes de ambas obras. 2.º Un parangón minucioso de los dos protagonistas (Clara del Valle y Aureliano Buendía), con lúcidas incursiones en la memoria, la estructura narrativa, las fuerzas sobrenaturales, el realismo mágico, el punto de vista y la soledad. 3.º Marcos y Melquíades (tiempo, olvido, memoria y muerte; concepción del destino y papel de la literatura). 4.º Remedios, la bella vs. Rosa, la bella. 5.º Los gemelos de CAS (Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo) y LCE (Jaime y Nicolás). 6.º Las solteronas Amaranta Buendía y Férula Trueba (soledad y amor, identidad y muerte) y Fernanda Buendía (esposa de Aureliano

Segundo y madre de tres hijos, que sin embargo vive la mayor parte de su vida separada de su marido). 7.º De prostitutas y amantes: Pilar Ternera, Santa Sofía de la Piedad (madre de los gemelos y de Remedios), Petra Cotes, la niña gitana, la mulata y Tránsito Soto. 8.º El papel de los militares en ambas obras.

Las conclusiones son perentorias. En LCE, la presencia de CAS es meridiana en muchos aspectos y en varios planos. Sin embargo, la autora muestra también que las diferencias son numerosas y notorias, y que el tratamiento de muchos de los motivos (la soledad, el amor, el problema de la identidad) es muy distinto en ambas obras. Y muy distintas son las focalizaciones o perspectivas desde las que se aborda la historia y los aspectos de la modalidad o los puntos de vista desde los que se considera la historia. Y distintos son el recurso a la ironía, la presencia y el funcionamiento del llamado realismo mágico y el tratamiento de los personajes, que, a juicio de la estudiosa, en la novela de Allende son mucho menos complejos e individualistas que en la del maestro colombiano, pues responden sustancialmente a categorías antagónicas del tipo *bueno-malo*. Por eso, opina Weiss-Pawliska, y debido a la unidimensionalidad de los personajes, en LCE se sugieren tan sólo «supuestas verdades y soluciones» (pág. 204). Es más: «Todas las mujeres, excepto Tránsito Soto [...], son dóciles, emocionales y caritativas; la razón es sustituida por la intuición» (pág. 204). En suma, se trata de personajes poco emancipados o incluso de claro cuño «antiemancipador». Ni que decir tiene que tales constataciones no dejan espacio a la mencionada tesis de la reescritura. Todo lo contrario: LCE constituiría una «retro-escritura» de CAS, dado que un análisis más exacto muestra que la novela está armada sobre «clichés pequeñoburgueses, sobre un ingenuo código moral y sobre una ideología altamente dudosa» (pág. 205).

No resulta difícil declararse de acuerdo con buena parte de las conclusiones, pero también es posible rebatir algunas de ellas. He aquí unos pocos ejemplos: la transgresión de la norma y la ruptura del orden patriarcal por parte de algunos de los personajes femeninos; los nombres de pila de las cuatro protagonistas reflejan que la voluntad femenina se impone; Blanca se niega a casarse con el padre de su hija; la muerte de Rosa la bella lleva a su padre a renunciar definitivamente a la carrera política; ningún Esteban Trueba es capaz de borrar

la memoria del tío Marcos (que pertenece a la línea materna); Clara se niega a compartir lecho con su marido, etc. En fin, el final de LCE es suficientemente explícito: prevalece un solo discurso, el discurso femenino.

Mas las puntualizaciones y discrepancias apuntadas no restan valor al trabajo de Weiss-Pawliska. Un trabajo que está bien enfocado y estructurado y que es, amén de pionero y oportuno, revelador y con resultados que constituyen un buen punto de partida para llevar a cabo un cotejo sistemático de las múltiples coincidencias de fondo y de las analogías de superficie entre LCE y CAS.

Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992. Gustav Siebenmann. Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1993, 237 páginas

La obra que reseñamos de Gustav Siebenmann es el resultado de un sostenido, osado y casi desmedido esfuerzo. Sostenido, porque es un libro de dilatado aliento (han transcurrido casi dos décadas desde que comenzó a reunir y clasificar el ingente material que iba a ser objeto de su estudio); osado, porque nadie se había aventurado a emprender de manera tan sistemática y abarcadora una empresa de tamaña envergadura; desmedido, porque se trataba de reunir, leer y valorar la obra de casi medio millar de poetas y de situarla en las debidas coordenadas temporales, estéticas, culturales, geográficas e ideológicas. Unas coordenadas en general distintas y (con frecuencia) distantes, pues sus abscisas, sus ordenadas y sus ejes quedaban determinados por una multitud de puntos que correspondían a veintitantos países, tan dispares y diversos como Argentina y Santo Domingo o Uruguay y Guatemala, y tan distanciados entre sí —pese a la forzada convivencia— como las varias y variadas sociedades mestizas que los integran (Brasil o Perú, p. ej.). Por si fuera poco, el estudio abarca un lapso de tiempo de cien años. Pero los resultados alcanzados no dejan lugar a dudas: nos hallamos ante la primera investigación cabal y profunda en lengua alemana sobre la poesía latinoamericana (e. d., hispanoamericana y brasileña), desde los comienzos del modernismo hasta la poesía de las últimas levas; una poesía —esta última— caracterizada, como es sabido, por la reflexión, la mordacidad y la ironía, el asombro y el desconcierto, el escepticismo y el desamparo, el recurso a la intertextualidad y

al lenguaje coloquial y directo, y determinada —además— por las peculiaridades y por las tradiciones de sus respectivos países. Una poesía, en fin, que había sido militante y neovanguardista hasta finales de la década de los sesenta, en vísperas de repetidas, feroces y vesánicas dictaduras y de crisis económicas generalizadas que darían al traste con el entusiasmo revolucionario de antaño.

El flamante manual de Siebenmann está integrado por un prefacio, una breve introducción, cuatro cuajados y enjundiosos capítulos, una completísima bibliografía (enriquecida además por una discografía-fonografía), un ilustrativo anexo estadístico y un índice de nombres propios.

J. M. López de Abiada

El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna. Eduardo Subirats. Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1994, 524 páginas

Una fuerte línea de pensamiento antimoderno se dibuja en el panorama intelectual español, desde Fernando Sánchez Dragó a Rafael Argüello y Eugenio Trias, pasando por Luis Racionero. A ella se incorpora, con este libro, Subirats, quien hace una crítica radical a la modernidad, tanto en su fase salvacionista cristiana como en su fase modernizadora tecnológica. El suyo es un ataque a la razón universal, a la que ve como el instrumento de la conquista devastadora de la periferia por el centro.

América, entonces, aparece como el continente constantemente vaciado por una España volcada a la infamia del saqueo y la depredación. En esto, el encomendero del siglo XVI es comparable al cooperante enviado por la AECI para combatir la viruela en Honduras o construir la biblioteca de El Salvador.

El tema sobre el que gira la erudita recorrida de Subirats es el de la identidad, ya que la España que él considera es una constante (una invariancia como diría su admirado Américo Castro), una esencia que no resulta afectada por la historia. Lo mismo pasa con América y con Subirats: son realidades idénticas, iguales a sí mismas, constancias metafísicas que están más allá de toda eventualidad.

Cabría preguntarse si es legítima, desde el punto de vista intelectual, una crítica radical a la modernidad formulada a fines del siglo XX. ¿Dónde se sitúa el crítico, si no es en un estado histórico anterior, o sea en la República Cristiana Medieval? ¿No se tratará, más bien, de un cuestionamiento o una condena en forma de diatriba, como la que pronuncian esos conquistadores totalitarios contra los que enfila su sagrada ira Subirats?

Lo mismo cabe decir en cuanto a los criterios historiográficos del autor. Se mueve en el mundo de la reflexión neorromántica acerca de la identidad de España (Menéndez Pidal, Ortega, Castro, Zambrano, etc.). En rigor, la moderna historiografía española (a contar desde Carande, Vicens-Vives y Maravall) se hace, en buena parte, construyendo una crítica a la tradición sustancialista y casticista del ensayismo histórico español. Entonces: España, América y Subirats no son, sino que devienen, en tanto entidades históricas. De no asumirse esta condición procesal de todo lo que pasa por la historia, se corre el riesgo de estar tratando asuntos históricos en sede ahistórica, *sub specie aeternitatis*.

Alguna vez dijo Rubert de Ventós que en España faltó siempre crítica y sobró cuestionamiento. La crítica involucra al crítico en lo que critica. El cuestionamiento, lo excluye. El crítico cuestionador se acoge a sagrado y desde allí celebra sus liturgias condenatorias. España depredadora y América depredada son los dos personajes que hacen falta para la sacra representación de la historia universal: pecado original, caída irredimible, condena. Como diría don Américo, criptojudaismo.

Las sagradas escrituras. Héctor Libertella. Sudamericana, Buenos Aires, 1993, 273 páginas

Después de largos años de narrador (etiquetemos: «experimental») el argentino Libertella, pasado por México y retraído a la Argentina, se entrega a un deambular por la reflexión lírica y el lirismo reflexivo de la lectura que supone una escritura que supone un proyecto de lectura que supone una institución escritural: en fin, el laberinto de la palabra escrita.

Toda escritura es o parece sagrada, viene a sugerirnos Libertella, porque su referente siempre es inagotable, o sea que produce un efecto de hermetismo. La ta-

rea de acomodar un texto a una lengua, siendo que siempre disiente de ella, o la tarea de acomodarla a uno o varios modelos de lectura, a las cuales también excederá, la pérdida de sentido y su producto más precioso (la palabra como fetiche: el simbolismo), todas estas tramas conducen a una misma escena: la situación de lectura en que un sujeto supuesto interroga a otro sujeto supuesto, creyendo que el otro es realmente otro, y creyendo, también, que él es él mismo, o sea ignorando la alteridad refleja que se esconde en el texto. La lectura es una alteración que juega a la hermenéutica y, en este orden, cumple con los requisitos del contacto con la escritura sagrada: una fantasía de verdad encarnada en la letra, pero de la cual la letra nunca da cumplida cuenta. El sentido de los significados y Dios son infinitos.

Como se ve, la propuesta es muy rica y su tratamiento en cortos fragmentos, que divagan encadenándose con cierto «rigor familiar» permite hacer teoría sin darnos cuenta, como si la sagrada escritura fuese, a la vez, un juego sagrado.

U.S.A. Spanish America: challenge and response. Solomon Lipp. Tamesis, London, 1994, 156 páginas

Las relaciones entre la América del Norte y la del Sur son un tema solapado en las recientes conmemoraciones colombinas. Generalmente, se piensa en el descubrimiento de unas Indias destinadas a ser españolas (en menor proporción, portuguesas), pero se olvida (valga el síntoma) que una de las consecuencias «fuertes» de la ocurrencia del 92 fue la aparición en la historia de un país nacido en la modernidad e ignorante de las sevicias y prestigios del Antiguo Régimen.

Lipp enfoca estas relaciones como una doble cuestión: identidad y novedad. La mirada del otro identifica al uno: la mirada nórdica define al sur y viceversa. Por otra parte, cabe la gran pregunta del Renacimiento, en cuyo dominio se produjo la invención de América: ¿cuánto y qué de nuevo hay en el Nuevo Mundo?

La tesis de Lipp es que la historia de América, siendo conflictiva y hasta sangrienta, si se la mira en la perspectiva norte-sur, aparece habitada por un fantasma de cooperación e integración, como si se hiciera la guerra para preparar un sólido tratado de paz.

Temáticas particulares (intervencionismo, comunismo, anticomunismo, panamericanismo, nacionalismo, imperialismo, antiimperialismo, etc.) permiten al autor ir articulando su examen de la doble mirada que, como el subtítulo señala, envuelve un desafío y una respuesta, esa doblez dramática y creativa que Toynbee definía como la dinámica fundamental de la historia.

Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad. Ruth González-Vergara. Grijalbo, Santiago de Chile, 1993, 319 páginas

Bella y maldita, rica y desterrada, mujer de letras y de gran mundo, la chilena Wilms-Montt acabó suicidándose en París, con menos de treinta años, luego de sufrir la condena de un tribunal familiar que la sentenció a enclaustrarse en un convento llamado, quizá por astucia del lenguaje, *de la Preciosa Sangre*.

Aparte de la envoltura novelesca que hoy se nos aparece al evocar su figura, Teresa tuvo una actividad de escritora (libros de poemas, un diario) y de mujer política. La retrataron pintores de buena sociedad, como Anselmo Nieto y Romero de Torres, alternó con los círculos literarios de Buenos Aires y Madrid, hasta que, separada de sus hijas, enferma y con la memoria de un amante suicidado, decidió entregar sus últimos momentos a una sobredosis de veronal.

González Vergara, bajo el entusiasmo por su colega y paisana, protagonista de aquella generación de sudamericanas que decidieron ocupar un lugar en las letras (Agustini, Ibarbourou, Ocampo, Storni), ha seguido el difícil rastro de Teresa por periódicos, bibliotecas, epistolarios, diarios íntimos y memorias orales, de manera que podemos convivir y agonizar con una mujer privilegiada y trágica.

Salones chilenos, paquebotes fin-de-siglo, la Europa de la guerra, la España de la neutralidad, la prepotente Buenos Aires del modernismo, desfilan como escenarios favorables y peligrosos en la tensa y veloz carrera de Teresa hacia la muerte. Nunca fue vieja ni fea, siempre será una leyenda.

Oro y población. La producción aurífera cubana 1518-1542. Ovidio García Regueiro. CEDEAL, Madrid, 1994, 381 páginas

Es sabido que un elemento definitorio de la conquista de las Indias por España fue la consecución de metales preciosos y que su afluencia al mercado europeo desató un proceso inflacionario notable, estudiado por Hamilton en sus ya clásicos textos. García Regueiro, americanista conocido, se concentra en el intento de cuantificar la producción aurífera de Cuba en los primeros tiempos de la conquista, cuando la extracción era relativamente fácil y barata.

La pesquisa documental, si quiere ser rigurosa, se encuentra con huecos que invitan a la hipótesis o a la duda. Hay que basarse en los informes producidos por los fundidores y tesoreros regios cursados desde el mismo lugar de la extracción, lo cual permite suponer que ciertas cantidades eran eludidas del control para evadir contribuciones. Valiéndose de la colección de escritos ordenados y exhumados por la Academia Española de la Historia (el conocido CODOIN), García Regueiro hace una curva estimativa de la producción aurífera cubana, en parte inferida por el pago de contribuciones como las regalías y el almojarifazgo. Hasta 1537 hay un auge sostenido que se convierte en brusca decadencia. Desde mediados del XVI hasta fines del XVIII, con la introducción de la industria azucarera y el aumento de población negra esclavizada, bajo la impregnación imperial inglesa, la isla ocupa un lugar muy modesto en la trama de la vida colonial, salvo por la importancia estratégica y comercial del puerto habanero. La historia del oro es, pues, la fundación de la historia cubana y parte importante en la formación de una identidad insular marcada por su carácter fronterizo entre los imperios español y británico.

Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos. Mónica Mansour (editora). SEP, México, 1988, 402 páginas

La obra del poeta mexicano Jaime Sabines tiene la suficiente antigüedad (se inició en 1950 con *Horal*) para ser evaluada como un sistema. La intención de la editora ha sido trazar una suerte de historia de la recepción crítica de Sabines, tomando como referencias sus distintos libros y acudiendo a las fuentes periodísticas del caso (artículos y entrevistas).

La cosecha de textos es muy extensa y de ella pueden destacarse, con las omisiones del caso, firmas mexicanas como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Tomás Segovia, mexicanos de hecho como Luis Cardoza y Aragón y Ramón Xirau, españoles como Félix Grande y norteamericanos (Andrew Debicki). No faltan palabras ocasionales del propio Sabines, tanto en algunas entrevistas como en intervenciones orales con motivo de celebraciones y premios. Tenemos, pues, no sólo un panorama del Sabines leído por sus contemporáneos, sino también una extensa parcela de la historia poética de México. La tardía llegada del libro a España no impide que podamos considerar al escritor americano en el conjunto de la producción en lengua española, incluida en ella la lectura, protagonista de toda literatura viva.

Argentina, historia de negocios licitos e ilícitos. León Pomer. CEDAL, Buenos Aires, 1993, 2 volúmenes, 213 páginas

Quien frecuente las librerías argentinas encontrará una siembra de títulos, entre los que abundan los mejor vendidos, que narran y denuncian la corrupción en negocios públicos y privados, habida durante los últimos años en el país sudamericano.

El historiador León Pomer ha preferido hacer memoria y recorrer la breve pero intensa historia argentina, toda ella moderna y capitalista, sembrada de especulaciones, cohechos y negocios de economía llamada en Europa sumergida y en América, subterránea. En ambos casos, difícil de ver.

Al patrimonialismo heredado de la Colonia, se unieron, durante la Organización Nacional, la formación de nuevos colectivos poderosos (oligarquía terrateniente, aristocracia financiera, Ejército profesional, políticos corporativos, etc.). Negocios como la tierra pública, la desamortizada, la instalación de una enorme red ferroviaria, la construcción de ciudades, la erección de unidades militares, la incorporación de las superficies ganadas a los indios, liberó una cantidad legendaria y súbita de riqueza, que fue propiciando el desarrollo de operaciones económicas a largo plazo (la capitalización del país por medio de sus infraestructuras) y, a la vez, el dinero fácil alimentado por la fábula del país naturalmente rico.

Desde el conquistador español hasta el empresario de prebenda, la variedad del negociante que se mueve en los límites de la ilegalidad es (nunca mejor dicho) riquísima y puede servir de cañamazo a la historia nacional. Es lo que apunta Pomer en este libro documentado, dramático y, por paradoja, divertido como una novela picaresca, la urdida por los nietos de Juan Moreira.

Sarmiento, author of a nation. Edited by Tulio Halperin Donghi y otros. University of California Press, Berkeley, 1994, 398 páginas

La figura de Sarmiento, aparte de una larga memoria de monumentos y denuestos, ha cobrado una inesperada actualidad por su agudeza en el tratamiento de un discurso sin género definido, abierto, libre y (por fin) romántico. El análisis del yo lo conduce a imaginar su identidad colectiva y ésta, a inventar una nación que, por seguir la fórmula del editor Halperin, se proponía como una fundación en el desierto.

En este libro colectivo tenemos aportes de historiadores (Roberto Cortés Conde, Natalio Botana), de críticos literarios (Ana María Barrenechea, Ricardo Piglia, Silvia Molloy) y de ensayistas que siguiendo, indeliberadamente, el modelo sarmientino, han practicado un discurso mixto y abarcador (David Viñas). En Halperin, Viñas, Adolfo Prieto y Noé Jitrik contamos, además, con una generación que renovó los modelos y, sobre todo, las (buenas y malas) costumbres de la crítica argentina, a la que siguen, luego, autores de perspectivas propias (Piglia, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Molloy) pero que no existirían sin tal precedente.

Este Sarmiento revisitado permite examinar, más allá de la tópica sarmientina en sí misma, las lecturas del gran inventor decimonónico en el último medio siglo.

Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the social Imaginary. Iris M. Zavala. Indiana University Press, Bloomington, 1992, 240 páginas

En el abordaje de los modernismos hispanoamericanos, la profesora Zavala acude a un referente histórico de carácter contradictorio. Por una parte, los países que se independizan de España (sobre todo, Cuba y Puerto

Rico, que lo hacen tardíamente, en 1898) encaran un proceso de modernización, cuyo modelo es nórdico, anglosajón y protestante. Por otro lado, intentan afirmar sus identidades nacionales, entrando en conflicto con la actitud imperial de los Estados Unidos, que es el paradigma de la modernidad anhelada.

Como resultado de esta tensión contradictoria nacen los modernismos finiseculares, que mezclan, con mayor o menor felicidad, el amor a la antigüedad remota y a la novedad inmediata. Para analizar estas estrategias de la conciliación o del conflicto, Zavala acude a protocolos varios, que incluyen a escritores del modernismo americano y del 98 español, los cuales, sabiéndolo o no, miran un mismo objeto desde caras opuestas del espejo. La decadencia española coincide con la montante norteamericana, en tanto la afirmación de la identidad peninsular, una vez reconocida la pérdida del imperio colonial americano, dispara, como en el subcontinente, en las dos direcciones señaladas: modernización y/o casticismo.

Los apoyos metódicos de la investigación son variados e intentan conciliar la sociología del conocimiento de orientación marxista, con la teoría dialógica de la cultura de Bajtín, con una síntesis entre materialismo histórico y psicoanálisis intentada por Castoriadis y su grupo de estudios neomarxistas *Socialisme ou barbarie*.

En síntesis: tenemos una América hispánica y una España que relee su relación oculta y radical con América, revisitadas por la historia en la crisis trágica de 1898. La historia es modernización y memoria, dos formas del imaginario social.

El simulacro. Álvaro Abós. Debate, Madrid, 1993, 229 páginas

Con este libro, el argentino Álvaro Abós (Buenos Aires, 1941), obtuvo el Premio Literario Jaén de 1993, añadiendo a su tarea de periodista e investigador político, un título más como narrador, tras *De mala suerte, Merece lo que sueñas* y *Restos humanos*.

En la presente novela, Abós se sirve de una propuesta aparentemente policíaca, que recuerda la técnica del narrador-mirón del Maigret simenoniano, para mostrarnos una intriga psicológica en la cual los personajes se ven atrapados e identificados al mismo tiempo: su encierro es su identidad. En paralelo, asistimos a los últi-

mos momentos de la vida de Cesare Pavese, el escritor italiano que se suicidó en 1950, en un hotel turinés.

De tal manera, al complicar a Pavese con Simenon en las calles del Buenos Aires actual, lleno de sospechas y recuerdos de persecuciones policiales que organizaron la convivencia argentina durante los años de la dictadura militar, Abós abre una brecha de tiempos y espacios, una brecha intertextual, como la denominaría un profesor de la materia. En ese hueco se desdibuja la precisión necesaria de la historia y aparecen varias historias posibles, en la línea de los paisanos del autor, Borges, Bioy Casares, Cortázar. La fábula es simulacro, pero la historia que tomamos por verdadera también lo es y el mirón nunca conseguirá apoderarse de la intriga en que figura como personaje privilegiado.

Con iluminaciones rápidas y contrapuestas, de buen trámite periodístico, Abós nos ofrece su doble ficción y su perplejidad central, la que nos lleva a preguntarnos, a través de la literatura, por la calidad del mundo al cual pertenecemos.

De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay. Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró (coordinadoras). Centro Cultural Internacional, Salto, 1993, 228 páginas

Con motivo de la concesión a Bioy del Premio Cervantes 1990, se organizaron unas sesiones de estudio de su obra en Salto y Montevideo, reuniendo acaso a los lectores uruguayos del escritor argentino en un paisaje donde la llanura se prolonga saltando por encima de los ríos que juntan y separan a los hombres.

No casualmente la parábola empieza con Enrique Amorim, el escritor uruguayo que recoge dos estatuas gemelas en un corralón de escombros porteño y da una a los Bioy (Adolfo y su mujer Silvina Ocampo) y se queda con la otra. La dualidad, el doble, la simetría, la obsesión, componen una suerte de música fundamental en la obra de Bioy, hasta el punto de recurrir a heterónimos dobles que conjuntan sus apellidos con los de Borges, de modo que cuando firman a medias con sus nombres civiles, también resultan heterónimos.

Como señala Block en su ensayo, la ficción de Bioy empieza por ser un pulcro ejercicio de reproducción y

memoria destinado a conservar una realidad que no cesa de extinguirse, para acabar practicando un monstruoso ejercicio de artificialidad, que va alterando la realidad al inficionarla de un elemento nuevo que se disimula con lo existente, según la fórmula del borgiano *Orbis Tertius*.

Estos motivos conductores reaparecen en los trabajos de los especialistas (Noemí Ulla, Arturo Visca, Daniel Martino y tantos otros), así como en los coloquios con Bioy coordinados por Nelson di Maggio y la entrevista concertada con el poeta mexicano Manuel Ulacia. Lógico aunque imprevisible, como Bioy mismo, es este pequeño e intenso homenaje uruguayo al escritor argentino, pues ambas orillas del Plata son como esas estatuas gemelas que se repiten al distanciarse, que se confunden en la lejanía, alterando la ordenación y el nombre de las cosas que las rodean.

Prontuario. David Viñas. Planeta, Buenos Aires, 1993, 255 páginas

Pocas obras admiten ser calificadas de obsesivas tanto como la de David Viñas. De algún modo, sus novelas son una enésima manera de contar sarmientinamente la historia de la Argentina desde el despegue de 1880, con una memoria irreductible de guerra civil y exterminio, mediante la crónica de una familia donde suelen mezclarse los personajes de arraigo y los inmigrantes.

A este esquema de fondo lo colorean otras obsesiones personales que constituyen su población novelística: la mezcla de las armas y las letras, un persecutorio sentido de lo masculino, el terror a la invasión y a la violación, la fantasía de que un poder aniquilador acabará con la memoria de la escritura. La defensa más frecuente contra el perseguidor suele ser la circunscripción de espacios cerrados, llenos de objetos minuciosamente detallados, que convocan la memoria o su delirio identificatorio. Quizás el logro más curioso de su arte sea el punto de partida naturalista convertido, justamente, en delirio.

Prontuario se parece a otras obras cercanas del autor, sobre todo a *Cuerpo a cuerpo*. Algo menos, a *Jauría*. Recuenta la Argentina portuaria y suburbana, lindante con la llanura, en la evocación de una familia con algo de judía, donde se codean el honor criollo y el delito, para

desembocar en un ladrón imaginario, el escritor. Finalmente, una *patota* terrorista de algún signo acaba con los signos, destruyendo las fichas de una suerte de diccionario de Buenos Aires que el escritor está preparando.

Quien conozca la obra de Viñas hallará en estas páginas algo así como un libro de Viñas ya escrito y, sobre todo, ya leído. Con menos garra que *Hombre de a caballo*, por ejemplo, y menos novedades técnicas de las primeras novelas (*Cayó sobre su rostro*, *Los años despiadados*). En cualquier caso, estas insistencias conforman una tradición y redefinen, por ello mismo, la tradición literaria argentina, que empieza a mediados del XIX y parece no haber salido aún de su etapa fundacional.

Frontera Sur. Horacio Vázquez Rial. Alfaguara, Madrid, 1994, 457 páginas

El azar reúne esta ficha a la anterior, pero las armoniza de una manera muy sugestiva. Un escritor perteneciente a la generación siguiente a la de Viñas, nacido en Buenos Aires pero cuya carrera literaria se desenvuelve en Barcelona, decide escribir una novela en la que, a través de la historia de una familia de inmigrantes (españoles, esta vez), se narra la historia argentina entre 1880 (para entendernos: federalización de Buenos Aires) hasta 1936 (comienzos de la guerra civil española). Los desdendientes son «recuperados» por Europa y un ideal vástago cierra provisoriamente la crónica convirtiéndola en literatura.

El volumen de la obra de Vázquez Rial permite, ya, hacer un recuento de obsesiones personales. La más elocuente, se diría, es la preocupación por la identidad del argentino inmigratorio, que ha recibido el decreto inconsciente de retornar a Europa tras «hacer la América». Este retorno tiene un carácter de hazaña iniciática, de proceso de identificación, de reparación y de universalismo. Quien no puede volver acaba por no ser nadie, por encerrarse en un suburbio del mundo, por no reconocerse, por vivirse como un mutilado y un condenado al ostracismo, quejoso y desnortado. La epopeya deviene tango.

Vázquez Rial declara, a poco de empezar, que hará un texto realista. Se puede enfatizar: *Frontera Sur* es una narración cuyo realismo es «fuerte» hasta la mili-

tancia. Con ello se logra proclamar varias cosas: que la realidad puede explicarse por la historia, que el realismo es un artefacto vigente y que el escritor está en el centro de su quehacer, apostando con claridad por lo que dice y por lo que le hace decir. Es un escritor señorial, en el sentido de que ejerce su señorío sobre el discurso que suscribe.

Como buen realista, Vázquez Rial entreteje su narración con personajes históricos, de modo que se sepa que las cosas narradas acaecen en espacios «reales»: el político Yrigoyen, el cantor Gardel, el actor Podestá, el anarquista Durruti, la asociación benéfica sostenida por una red prostibularia, Zwi Migdal (que parece calcada sobre una ocurrencia de Roberto Arlt), el pistolero Ruggierito, los tranvías Lacroze, el tenor Tamagno, etc.

Una secuencia de escueta acotación cinematográfica es subrayada por el predominio del diálogo. Estos personajes explican, se explican, pasan sus saberes al lector, acaban dándonos una versión en caliente, coloquial y, si se quiere, didáctica, de la Gran Historia. La preocupación del escritor es su propio saber: que no se tergiverse, que no se dañe en la transmisión, que no se desvirtúe. En la frontera sur del texto está el lector, ávido de conocimiento y de persuasión.

B. M.

El centro del laberinto. Juan Arana. EUNSA, Pamplona, 1994

Entre los motivos que pueden inducir a estudiar y escribir sobre Jorge Luis Borges suele estar, sin duda, la comprobación pasmosa de su desmesura, desmesura que va acompañada (y tal es el sino) de la incredulidad, repartida a medias entre la propia que emana de sus textos, y la del lector, sobre todo a medida que éste se adentra más y más en el autor-imán que es Borges. Estas dos causas, sin embargo, pueden ensancharse si es el caso que el lector profesa de filosofía, y el interrogante asombrado que crece junto a su lectura, se encuentra con el paralelo anterior de su propio conocimiento filosófico. Tal vez ese encuentro, la comprobación del filósofo del desplome filosófico que se produce en la literatura de Borges, puede provocar una cierta impaciencia o, al contrario,

una entregada curiosidad. Juan Arana, en ese espacio incierto literaria y filosóficamente que es la obra borgiana, intenta deslizarse decididamente por la curiosidad, y así lo señala en su introducción, curiosidad que se inclina, sin ninguna sombra, por la validez del experimento del argentino. En su favor, Arana acude a su calidad paradójica y transgresora del hacer tradicional y sistemático de los filósofos. Tanto es así, que ve en él un valor gnoseológico, valor que opera en la capacidad de reflexión y asombro que el relatar fantástico de los filosofemas de Borges pueda provocar, a despecho de que a veces sean puro y simple encierro en una tautología.

El libro prescinde de la historia, de la evolución y de las fuentes. Es un monólogo, creo entender, del autor con los motivos filosóficos borgianos, a saber, todos aquellos imprescindibles en el quehacer metafísico, sea serio o irónico, o las dos cosas a la vez: tiempo, espacio, identidad, finito-infinito, realidad... que a su vez se discuten en cuatro partes, conocimiento, mundo, infinito y yo. Esas partes quedan sumadas en el símbolo-imagen central de Borges, el laberinto. No es éste, sin embargo, para el autor del ensayo, el motivo básico de la obra borgiana, sino el problema/concepto de «eternidad», y así lo indica en su breve conclusión: «crítica de la eternidad pura y de la eternidad práctica». Quizá pueda ser ésta la aportación más interesante del ensayo de Arana, aunque otras también parecen sugerentes: la indicación de que Borges construyó su obra en contra (o fuera de) todos los movimientos decisivos del actual siglo (marxismo, psicoanálisis, surrealismo, totalitarismos, nacionalismos...); Borges, según es memoria, se hizo conservador por escéptico y porque «en el porvenir es probable que caiga en desuso la inútil rebeldía que ha inventado la modernidad». En este sentido, la obra de Borges, señala el autor, es auténticamente posmoderna; quizá podamos añadir que también resulta posromántica, y de ahí el engarce borgesco con el barroco y los empiristas ingleses. Las razones de todo eso están expuestas a lo largo del libro, y resultan evidentes a quien se familiarice con la retórica paradójica y nihilista de Borges. Sin embargo, un tercer detalle nos aporta este libro: la intuición de que toda la obra de Borges avanza imposible hacia el platonismo, idea no muy nueva dentro de la crítica sobre este autor, pero que parece revelar, una y otra vez, la profunda paradoja del mundo borgesco y que, a su vez, pa-

rece poder invalidar la idea anterior, esa radical posmodernidad de su obra. Ideas, pues, que se encuentran, y que quizá tienen poco desarrollo dentro del libro. A favor, en cambio, encontramos la brevedad, la claridad rigurosa del decir, el enfoque abierto que, sin pretensiones pedagógicas, puede muy bien llegar a serlo. Libro, pues, generoso, que precisa, eso sí, de un lector algo versado en la obra borgiana, puesto que se prescinde de toda referencia (excepto las breves anotaciones del origen de los textos) y de cualquier encuadre general. Pero una vez en ello, el libro de Juan Arana acompaña y alimenta, sin academicismos inútiles, y con profunda y cercana sencillez.

J. M.^a Uyá

Memorias. Adolfo Bioy Casares. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994

Memorias es el primer volumen de la autobiografía de Bioy Casares. Esta primera entrega va de su infancia a su primera juventud, aunque las fechas son tan frágiles y el método tan sujeto a la imaginación literaria, que no sabemos muy bien, cuando se llega al final del libro, si no se ha acabado la biografía. No es así. Bioy, aunque no lo dice, se ha basado en textos ya publicados anteriormente, como los que recoge en *La invención y la trama* bajo el subtítulo de «Escritos autobiográficos» (Tusquets, 1991).

Hay algo en Bioy Casares que es enigmático: su sencillez. Esta sencillez otorga a la prosa de sus novelas cortas y cuentos un valor difícil: el decantamiento, el despojamiento de lo aleatorio. Pero, por otro lado, siempre se pregunta uno si no hay algo más. ¿Es engañosa esa sencilla superficie que, en este libro de memorias, nos dibuja Bioy? El género autobiográfico genera sus propios problemas. Alguien escribe sobre su vida para explicarla, para situarla en un momento histórico, junto a otras personas, en relación a una obra, etc. Pero hemos de suponer que ese aprendizaje y desarrollo del tiempo personal insertándose en el tiempo de los otros, habrá tenido sus problemas, sus dificultades. Además, si se habla de los otros, de las personas que por una u otra causa

han sido importantes en nuestra vida, ¿cómo no tratar de dibujarlas, de interrogarlas, de saber quiénes son o han sido?

Hijo de unos ricos estancieros argentinos, Bioy ha tenido una de esas vidas ociosas con continuos viajes a Europa, estancias en balnearios, largos veranos en el campo, y todo el tiempo para leer, pasear a caballo y escribir. El ocio de Bioy se ha llenado de la actividad de la lectura y de la escritura desde su infancia. Bioy conoció muy pronto (en 1932) a Jorge Luis Borges, con quien siempre se le asocia y con quien colaboró en diversos libros y algunos textos menores. Fue su gran interlocutor. En él encontró al escritor para quien la literatura lo era todo, como para el propio Bioy, y alguien tenazmente impelido en comprender, cualidad con la que el propio Bioy se define también a sí mismo. Pero no espere el lector que en estas páginas Bioy profundice —para el lector— en el autor de *Ficciones*; tampoco nos cuenta nada que no sepa un lector de Borges: sus gustos, su poética, sus tics. También nos dice Bioy que leyó miles de libros, a novelistas y filósofos, pero esa cualidad del filósofo que consiste en querer saber y conducirnos por el laberinto de sus meditaciones no encuentran lugar en estas páginas. ¿Por qué? Es cierto: a Bioy le interesa, sobre todo, narrar; pero puesto que se trata de unas memorias, esa narración debería ser más exhaustiva porque no está determinada tanto por la forma como por los rastros evasivos de lo vivido. En todo libro de memorias la forma ha de supeditarse al examen, a la confesión, a la crónica. De hecho, aunque a veces pueda parecerlo, no es una novela ni un cuento: no; son unas memorias que no pueden serlo. Bioy quiere escribir sobre sí mismo, pero no puede salvo hablarnos de libros (a veces, listas de lo que publicaron o de lo que leyó, listas innecesarias porque no se toma la molestia de dedicar una página a ninguno de esos libros). Bioy sabe, aunque esto tal vez le pueda molestar en alguna medida, que todo lector de sus memorias espera encontrarse con Borges, y no de manera anecdótica. ¡Qué le va a hacer!: Borges forma parte de su destino. Es Borges a quien se dedica más espacio, junto con Victoria Ocampo, mujer compleja que Bioy nos la muestra, sobre todo, como mandona y malhablada. No está mal que a uno le guste lo que le gusta y le disguste lo que le disgusta, tautología que, debido a la rápida y segura identificación del placer y

el displacer, otorga a esa dialéctica un no sé qué corporal; pero creo que en un libro de memorias hay que tratar de explicarse. Nadie debe pedirle a un creador que se explique en su propia obra creativa, pero sí al ensayista o a quien revisa y cuenta su vida. Que a Bioy no le gusten Gide, Valéry, Virginia Woolf, Huxley, Ezra Pound, Eliot y Drieu de la Rochelle nos dice algo, podemos suponer algunas razones de orden estético, pero no estaría mal que las razones nos las indicara el propio Bioy. Lo mismo cuando conoce, de la mano de Octavio Paz, a André Breton en el Café de la Place Blanche: Bioy ridiculiza al gran surrealista reduciéndolo a una viñeta. ¿Por qué? Gustos y disgustos.

El librito se cierra con dos apéndices: «Historia de mi familia» e «Historia de mis libros», este último de interés para todo lector de Bioy. Libro, pues, que abre las puertas de un mundo, de un gran mundo, y nos ofrece apenas unas migajas. Un gran escritor como él no debería permitirse ser tan ligero con su tiempo. Se puede escribir con palabras sencillas, pero para penetrar en el mundo hay que ir por lo difícil.

El arte de ensoñar. Carlos Castaneda. Seix Barral, Barcelona, 1994

Noveno volumen de la obra de Castaneda, concentrada toda ella en la investigación del pensamiento mágico de los indios de México. Esta obra puede dividirse en dos períodos: el primero, que abarca los cuatro volúmenes que van de *La enseñanza de Don Juan (una forma aquí de conocimiento)* a *Relatos de poder*; el segundo, comprendido entre *El segundo anillo de poder* y el volumen que hoy reseñamos. Como se recordará, esta obra se inicia cuando un estudiante de la UCLA (¿brasileño, peruano?) se traslada al norte de México para estudiar con algunos indios la cultura de los psicotrópicos. Allí conoce a Don Juan (todo un personaje) y el sabio antropólogo se convierte en aprendiz de brujo, en iniciado de un saber *otro*: de la ciencia a la magia, de la lógica a la analogía, de lo visible a lo invisible, de lo racional a un mundo en el que es difícil dilucidar entre lo que es real y lo que no lo es. Golpe revelador, la vida de Carlos Castaneda encontrará a partir de ese momento un filón en el que más de treinta años después aún persiste.

La obra de Castaneda es compleja y resulta difícil aceptarla en conjunto; quiero decir que es enormemente contradictoria, pero hay algo en lo que muchos de sus detractores están de acuerdo: es un literato de verdadero talento y sus libros van de la narratividad a momentos a los que no dudo en denominar de poéticos en el más alto sentido de la palabra. Al mismo tiempo es una obra preocupada por los límites del conocimiento y por la posibilidad misma de éste. En *El arte de ensoñar*, Castaneda resucita de nuevo a su Virgilio, Don Juan Matus, para que le muestre algún círculo que no fue del todo dilucidado, o una nueva vuelta de tuerca. Como ya ha ocurrido en otros de sus libros, le hace hablar según sus preocupaciones y lecturas del momento y según el vocabulario y conceptos que Castaneda ha ido elaborando en los últimos años. Si nos preguntamos si ese Don Juan es el mismo que aparece en *Relatos de poder*, será difícil que podamos responder afirmativamente: ha perdido humor y habla como un filósofo que hubiera leído cierta filosofía analítica. Le asoma incluso algo de jerga profesoral. Es excesivo, en este sentido.

Antes de hacer una crítica algo dura sobre este libro, tengo que afirmar que sus últimas cien páginas me parecen magníficas: es un estupendo relato fantástico y lo recomiendo a cualquiera que le guste la literatura. Sin embargo, el mundo de Castaneda cada vez se parece más a la descripción de una central eléctrica: está lleno de energías que van para aquí y para allá, fuerzas y contrafuerzas. Absorto en los prodigios de la brujería, ha olvidado el mundo cotidiano, el mundo de las apariencias y el mundo de los otros (en realidad, ésta es una característica general de su obra, aumentada en la segunda serie). Si el poder es importante, lo es para hacer aquí, entre los hombres, en relación a su mundo, natural y social. Castaneda ha llegado a un callejón sin salida: lleva años cargándose de energía para (como los cohetes espaciales) salir disparado de este mundo. Es una lástima, porque si su aspiración al saber estuviera dirigida un poco más de la parrilla de electrodos, al nivel de la piel, su obra habría crecido más. Alguien dirá que no es una obra de imaginación (reflexiva y narrativa), sino un documento y, como tal, determinado por los trabajos de campo... Lo dudo mucho. No digo que en México no haya tradiciones chamánicas, todo lo contrario, pero creo más bien que Castaneda se ha basado en esa confusa

y poco explorada realidad para idear un personaje de verdad real, Juan Matus. Quiero decir: real como son reales Julián Sorel o Quijote.

Quiero insistir que el fracaso de este libro no es en el plano literario sino en el filosófico. La filosofía se inicia en nuestra tradición como diálogo, una relación que supone la existencia de los otros. En la obra última de Castaneda los otros se han vuelto energía y la energía no acaba de manifestar su sentido.

Itinerario. Octavio Paz. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993

La palabra central de este libro (también de la obra de Octavio Paz) es *diálogo*, una palabra que está en el origen de nuestra cultura y que tantas veces olvidamos en aras del monólogo. Diálogo consigo mismo y con los otros, a través de los años, sobre la suerte del hombre enfrentado a los otros hombres, en comunidad: el arte (o artesanía más bien) de la convivencia. *Itinerario* no es un libro sobre la historia del pensamiento político: un hombre analiza las vicisitudes de sus ideas (que son las de su tiempo) mirando a los hechos y a los otros, mirándose a sí mismo. En alguna medida, este *Itinerario* recorre las aventuras políticas de nuestro siglo, marcado, principalmente, por los ideales comunistas (sobre todo, por las encarnaciones de esos ideales), el nazismo y el triunfo (siempre parcial y nunca definitivo) de la democracia.

Es imposible siquiera enumerar con exactitud la riqueza de la orografía de este itinerario: su paisaje es rico y lleno de matices; pero señalaré que el libro contiene dos extensos textos donde el autor repasa, entre la autobiografía y el ensayo sobre la historia de las ideas, lo que han sido sus preocupaciones políticas, y tres largas entrevistas a las que el autor respondió por escrito. Es normal que lo inicie con algunas explicaciones sobre su temprano libro *El laberinto de la soledad* porque allí están los dos polos que definen al hombre (soledad y comunión) y que lo llevan a salir de sí mismo y buscar a los otros, entre los otros, con los otros. De esta manera, Paz inserta sus preocupaciones políticas dentro de su destino individual, de su intimidad. La carencia fundamental (ontológica, una falta de ser nos desvela) se

convierte en una búsqueda que será doble: poética y política. No son lo mismo y este siglo ha tratado varias veces de confundirlas, pero tampoco son caminos antitéticos: lo poético debe insertarse en la vida política (en el amplio sentido de la palabra) para que nuestra convivencia no sea un mero automatismo pavloviano. En este sentido, cómo no ver que *Itinerario* puede y debe leerse como complemento a su reciente ensayo sobre el amor y el erotismo, *La llama doble*.

La preocupación central de este libro es la democracia y sus posibilidades (se hable de México o de otros países): ¿podrá resolver la tensión entre riqueza y marginación? ¿Entre libertad de mercado y despilfarro? La democracia, según Paz, es inseparable de la universalidad y de la modernidad: por lo primero es una ética política que supone la libre elección de nuestros mandatarios y por lo tanto niega cualquier tipo de dictadura; por lo segundo es heredera del pensamiento crítico. En este libro encontramos páginas duras sobre las limitaciones de la democracia (que deberían leer los que creen, sin leerle, que es un liberal a secas. De ningún modo: Paz cree en la doble tradición del liberalismo y socialismo, porque ambas son correctoras de sus limitaciones), pero en ningún momento olvida que no hemos inventado nada mejor, porque la democracia no es una respuesta sino el lugar de las respuestas, no hace sino que permite hacer; permite, sobre todo, la presencia del otro. Permitirlo no es incorporarlo y de ahí que el poeta y ensayista mexicano afile su imaginación para señalar limitaciones y entrever algunas salidas.

El gran olvido de las ideologías del siglo XX ha sido el hombre concreto (hecho de pasiones, de sentidos), y lo que éste olvida es su unidad fundamental, no hecha de preceptos sino de reconocimiento íntimo. Paz reclama, fundamentalmente, retomar la tradición kantiana que se pregunta sobre los extremos de nuestra condición, aliada al saber científico (cosmología, biología molecular y neurofísica): no olvidar las preguntas fundamentales, porque somos tiempo: vida y muerte. En cuanto a lo político, «¿cómo adaptar la democracia, que supone implícitamente una sociedad estática o dotada de un movimiento circular, a las sociedades modernas adoradoras del cambio?». Más claro: «¿cómo lograr que las sociedades modernas regresen, no a la inmovilidad sino a un ritmo histórico que combine el movimiento con el reposo e inserte lo

relativo en lo absoluto?». Volvemos a la soledad y a la comunión, testimoniados ambos extremos en este *Itinerario*, obra de una de las mentes más lúcidas de este siglo.

Los recuerdos del porvenir. Elena Garro. Ed. Siruela, Madrid, 1994

Elena Garro (México, 1920) es autora de una obra de gran interés, dividida en narración (cuento, novela) y teatro. En el primer género hay que destacar esta novela que ahora se reedita en España y que se dio a la prensa por primera vez en 1963, *La semana de colores* (cuentos), *Andamos huyendo Lola* (1980) y las obras de teatro *Un hogar sólido* (1958), *La mudanza* (1959). *Los recuerdos del porvenir* es una obra que sorprendió por su madurez y la calidad de su prosa: una escritura que tiende a las imágenes poéticas sin caer en ningún momento en la poetización de la prosa. Es, probablemente, una de las grandes obras de la narrativa mexicana, tanto por su equilibrio formal, por la calidad de su escritura como por el lugar pionero que ocupa en las letras de México. Fue una puerta que, inmediatamente, iban a atravesar otros novelistas, y no sólo de su país.

Centrada en la vida del pueblo de Ixtepec, en tiempos de la revolución mexicana y de la guerra de los cristeros, esta obra es, también, un relato de la fatalidad amorosa. Los personajes de *Los recuerdos del porvenir* giran alre-

dedor de la historia: Calles, Obregón, porfiristas católicos y revolucionarios ateos («los unía la voracidad y el origen vergonzoso del mestizo»), generales y cristeros; pero la historia más que hacerlos los deshace y transcurren sobre las páginas como un poco de polvo en mitad de la tarde. Es crónica de la historia y al mismo tiempo crítica. Hay que destacar la profundidad de ciertas observaciones políticas. Pero el sentido del libro no es tratar la Revolución, aunque esté situado en ella, sino un espacio, Ixtepec, que acaba siendo el espacio de la novela. El tiempo de esta novela, más que transcurrir parece dar vueltas en un lugar alucinado. Escrita en primera persona, desde el principio parece que el pueblo se recuerda a sí mismo con todos sus habitantes; pero finalmente vemos que esa memoria puesta en pie viene de Luisa Moncada, la amante del general Francisco Rosas, quien mató a sus hermanos. La memoria es Luisa convertida en piedra. La piedra es la imagen de la inmovilidad, de la duración también: Luisa se convierte en piedra por la tensión de la historia y las paradojas de las pasiones. Esos mundos contrarios deshacen el tiempo y al deshacerse, al perder realidad, se vuelven piedra. Esa piedra habla: «Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos».

J. M.



Los libros en Europa

Rimas I (Doscientos sonetos). Lope de Vega. Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993, 677 páginas

En una edición de estas características, merece reseña especial el hecho de que el rigor académico más estricto haya conseguido presentarse ante el lector con un gesto agradable. El mérito, por supuesto, hay que atribuirlo en última instancia a Lope, pero, tratándose de una edición crítica, el clásico no tendrá inconveniente en dejarle el protagonismo a quien ha cuidado su obra no sólo con mimo sino con tan buenas maneras.

Felipe B. Pedraza habla de la obra de Lope como si hubiera estado detrás del Fénix mientras el poeta escribía cada verso, como si le hubiera servido de secretario y así hubiera tenido la oportunidad de leer antes que nadie, archivar, ordenar, relacionar, poner en duda autorizadamente o incluso corregir pruebas con más tino que el mismo autor. Agradecido debe estarle Lope, como se lo estamos sus lectores, por la tarea que se ha dado el estudioso y editor para ofrecernos los sonetos de sus *Rimas* con eso que friamente se llama «aparato crítico» pero que en este caso podríamos considerar más bien la trastienda (creativa y editorial, personal e histórica) de cada verso y cada palabra. Una trastienda revuelta y laberíntica en la que Pedraza se mueve como por su propia casa.

Los doscientos sonetos que contiene este primer tomo de las *Rimas* son los que Lope publicó inicialmente jun-

Lecturas

to a *La hermosura de Angélica* en 1602. La poesía lírica aún no tenía entidad pública suficiente como para presentarse sola ante el lector, y debía salir a la luz como complemento de una obra más «seria»: un poema épico, en este caso. Posteriormente, el autor amplió el número de composiciones hasta dar al libro forma definitiva, y ya independiente, en 1609, con la inclusión del *Arte nuevo de hacer comedias*.

Pedraza ha partido de las ediciones que el mismo Lope controló, y ha fijado los textos en la versión más cercana a lo que debió ser la voluntad del poeta madrileño. Para ello ha discutido cada detalle con todos los editores que a lo largo de cuatro siglos se han ocupado de este libro. El «aparato» resulta, lógicamente, caudaloso, pero nunca inoportuno. Las notas que acompañan a cada soneto se fundamentan en la amplia introducción y la prolongan pormenorizadamente, a la vez que aportan ilustraciones y referencias tanto de nuestra literatura clásica como de sus fuentes grecolatinas y de sus resonancias en siglos posteriores.

La distribución de las distintas componentes textuales entre las páginas —notas, antecedentes, variantes, texto propiamente dicho— resulta lo suficientemente clara para permitir también leer los poemas de Lope cómoda y aisladamente. Leer a Lope siempre es un ejercicio saludable de recuperación de nuestra memoria lírica. La mezcla de tradición petrarquista y de insobornable vitalidad fabuladora, autobiográfica y hasta prerromántica, produce en la lírica lopesca un efecto literario inusual en su época. Casi por primera vez, y desde luego por primera vez con tanto acierto, el poema amoroso deja de ser tópico, referido a un modelo teórico, y se enreda, con tópicos y todo, en el reflejo expresivo de la experiencia concreta. Adelantándose a Darío, para Lope la mejor musa era la de carne y hueso.

Como ocurre con los autores fundamentales de nuestro clasicismo —y de cualquier clasicismo—, en Lope se sintetiza y se conjuga no sólo toda la literatura anterior, sino toda la que iba a venir después. Y ese fenómeno se produce especialmente en su poesía lírica, de la que este libro constituye una muestra ejemplar.

Pedro Provencio

La divina Sarah. Una biografía de Sarah Bernhardt. Arthur Gold y Robert Fizdale. Traducción de Javier Ruiz Calderón, Paidós, Barcelona, 1993, 357 páginas

Vivió bastante como para ser comparada con Rachel y con Greta Garbo. Recitó ante Victor Hugo y actuó en el cine mudo. Inventó la figura de la actriz directora y empresaria de teatro. Fue la primera en recibir la Legión de Honor. La insultaron durante el asunto Dreyfus y un millón de franceses acompañaron sus restos mortales. De su arte nos quedan unas cuantas fotos, unos afónicos discos de fonógrafo, unos defectuosos metros de celuloide. Hizo un repertorio que, salvo la tragedia clásica barroca, ha pasado al museo del teatro. Su gusto era anticuado, se ancló en el tardío romanticismo francés e ignoró el teatro europeo de su tiempo. Quizás hoy nos resultara insoportable su actuación, pero no podemos dejar de verla como un animal fascinante, de raza única, con ese algo de divino que todos tenemos y que pocos son capaces de mostrar.

Aparte de este perfil mítico, Sarah tuvo una vida atiborrada de sucesos, como un folletín. Cosas que le ocurrieron y que ella hizo creer que le habían ocurrido, anomalías y divinidades que se mezclaron para que enormes públicos de todo el mundo, mayormente ignorantes de la lengua que ella hablaba, la siguieran hasta la penumbra de los teatros, donde continuó apareciendo, casi octogenaria, sin una pierna, temblando de uremia, travestida de varón, siempre única y distinta.

Sarah era hija de una *cocotte* que la prostituyó precozmente, y de un señor que no le dio su apellido ni apenas la vio una vez. En el riquísimo repertorio de sus amores aparece esta figura convertida en el género masculino, a veces en forma de mujer con ropas de hombre, como tantas veces ella misma se exhibió en los escenarios. Maestros como Hugo o Richepin, colegas suntuosos como Mounet-Sully, gigolós hermosos y autodestructivos como Damala y Telleghen, viragos como Louise Abbéma, forman el mundo de los amores de Sarah, que se dirigen a su único hijo, Maurice, dispendioso y agobiado por la gloria materna, y al Público, hijo y padre, a la vez, ante el cual Sarah cumplió todas las maniobras de su seducción.

Documentadísima y vivaz, esta biografía escrita por los autores de *Misia*, nos permite convivir con Sarah,

quererla y padecerla como mujer y como diosa, y como ese algo más que tienen los artistas: lograr que se hable de ellos con tanta seguridad y delirio como si no hubieran existido jamás.

El duelo en la historia de Europa. V. G. Kiernan. Traducción de Nazaret Terán Bleiberg, Alianza, Madrid, 1992, 366 páginas

El duelo, como el teatro, parece invento europeo y algo vinculado a la cultura de las aristocracias. En el duelo se ponen a prueba las virtudes nobles, el desprecio a la vida y la habilidad marcial propias de las castas óptimas. Por ello, quizá, como tantas otras costumbres anacrónicas (la misma palabra *nobleza* entendida como abstracción elogiosa) perdura hasta nuestros días en expresiones como duelo verbal, duelo artillero, duelo actuarial, etc.

El rastreo de las fuentes documentales que acreditan la existencia y desarrollo del duelo en Europa es monumental. El señor Kiernan no ha vacilado en cumplirlo y nos entrega una suerte de infatigable fichero donde podemos compulsar casos, teorías, opiniones doctrinales y filosóficas, personajes de todos los ambientes, literatura de ficción, derecho penal, técnicas de armamento y cuanto usted quiera saber relativo al duelo, aunque nunca se haya atrevido a preguntarlo o no hubiera podido toparse con alguien comparable al señor Kiernan.

El duelo se apoya en una creencia providencialista (la justicia divina da la razón al vencedor) y, en ese sentido, sigue teniendo vigencia, ya que la mayor parte de nosotros considera que el mundo subsistirá gracias al parecido entre el futuro abierto y el pasado ignoto.

En demanda del Gran Kan. Viajes a Mongolia en el siglo XIII. Juan Gil. Alianza, Madrid, 1994, 474 páginas

A mediados del siglo XIII, en plena eclosión primeriza de la modernidad (cruzadas, reforma monástica, renacimiento urbano, gótico) los tártaros se consolidan como imperio mundial y nace el terror a la invasión entre los pueblos europeos. Los gobiernos y la Iglesia intentan, con misiones evangelizadoras y diplomáticas, hacer buenas migas con ese pueblo en que se mezclan la más sa-

bia tolerancia irenista, con el más refinado lujo cortesano y la más sucia y primitiva existencia cotidiana. A los mitos en boga (el Preste Juan, la Puerta de Hierro, el Árbol Seco, Gog y Magog) sucede un estudio serio y profano de la vida entre los mongoles, producto del trabajo de frailes, funcionarios y aventureros, entre los que no faltan los antecedentes de Marco Polo y Cristóbal Colón.

Juan Gil, especialista en este tipo de investigaciones sobre el contacto entre culturas alejadas (recordemos sus libros sobre los mitos y utopías en el descubrimiento de América, y sobre las relaciones entre España y el Japón durante el siglo XVI), se vuelve ahora sobre las crónicas de Juan del Pian, Guillermo Rubruc, Benito de Polonia y Ascelino, ofreciendo una antología de textos a la cual precede una cumplida explicación del momento histórico en que se produjeron y una nutrida bibliografía especializada.

Gil no es historiador de profesión, ya que proviene del mundo de los estudios clásicos. Ésta es una ventaja que agradece el lector, puesto que prefiere la exposición del imaginario de una época y sus ecos en nuestro interés actual, antes que la lectura supuestamente científica de los restos del pasado, que sólo se puede ordenar metafóricamente con un preciso trabajo de imaginación.

Consecuencias de la modernidad. Anthony Giddens. Traducción de Ana Lizón Ramón, Alianza, Madrid, 1994, 166 páginas

Sociológicamente, la modernidad ha sido caracterizada por Giddens a través del Estado-Nación, el uso generalizado de combustibles inanimados y la mercantilización del trabajo y el salario (economía capitalista y, hoy, industrial o posindustrial). Pero, asociadas a estas características concretas, hay algunas categorías mentales de parigual importancia: la unidad del tiempo y del espacio (únicos, universales, lineales, vacíos e incesantes) y la universalidad de todos los fenómenos (unificación de horarios y almanaques): todos los hombres tenemos la misma historia y, en principio, curiosamente, el mismo pasado. Pero hay algo más: el futuro es objeto de pronóstico e integra nuestro presente, lo cual confunde las clásicas distinciones entre utopismo y realismo.

Llevadas a sus extremos, estas líneas de acción nos han entregado un mundo basado en la institucionalización de la duda, lo que amplía el ancho de la pluralidad admitida y la tolerancia. Paralelamente, han aumentado su faz arriesgada, amenazante y peligrosa. El saber laico no tiene fundamentos estables y, en consecuencia, genera crítica e incertidumbre. No podemos justificar racionalmente nuestro compromiso con la razón.

Estamos a punto de cumplir la petición de Stephen Hawking: tener memoria del futuro. Ello significa que también lo hemos de compartir. La modernidad, entonces, no es un mero acontecimiento atinente a la Europa tardomedieval, occidental y urbana, y su secuencia. Todo el mundo es hoy moderno y lo moderno es mundial. Tanto, que hay quien se da el lujo de confesarse cansado y harto, y optar por la posmodernidad.

Giddens toma por la vía del medio. Ni acepta acriticamente el legado de la Ilustración (no podría hacerlo, estrictamente) ni se revuelve contra lo moderno pidiendo un retorno a las seguridades filiales de la religión. Ya sabemos que el regreso de los dioses es decepcionante: se reduce a mera vuelta de los hechiceros. No vuelve Odín, vuelve Hitler.

Si los riesgos y peligros de la modernidad se han mundializado (armas nucleares, degradación de la biosfera, tráfico de estupefacientes, sida, etc.) también las actitudes ante ellos han de ser mundiales. Y ése es el desafío moderno: recoger la herencia ilustrada y llevarla hasta la racionalización del mundo, uno solo, habitado por una especie que se reconoce tal y encara la restauración de su planeta.

Prometeo encadenado. Estado y educación superior en Europa. Guy Neave y Frans van Vught (editores). Prólogo de José Joaquín Brunner, traducción de Alcira Bixio, Gedisa, Barcelona, 1994, 414 páginas

Los ensayos reunidos en este volumen colectivo tienen como tema común el examen y evaluación de la educación superior gestionada en la Europa occidental a partir de 1970. Es un periodo caracterizado por la intervención estatal, la orientación estimulada hacia las carreras técnicas y la búsqueda de una mayor eficacia administrativa. Los resultados han sido cuantificables, pero

algunos aspectos del sistema están siendo reformulados, sobre todo el papel del Estado como director educativo, que se traduce en un rol de evaluador y gestor presupuestario. Es la sociedad la que (se) educa más que recibir educación del Estado.

Diversos especialistas abordan problemas localizados en Bélgica, Alemania (entonces Federal), Finlandia, Francia, Irlanda, Italia, Holanda, Noruega, Suecia y Gran Bretaña, ampliándose, por estudios comparativos, el panorama a América Latina, Estados Unidos y Australia.

La neurosis del poder. Piero Rocchini. Traducción de Ricardo Artola, Alianza, Madrid, 1994, 155 páginas

Rocchini es un psiquiatra que trabajó como tal en la Cámara de Diputados de Italia. Trató a numerosos políticos (los trató en el doble sentido de la palabra) y realizó algunos trabajos de encuesta. El resultado es este libro, donde intenta una caracterización psiquiátrica de la tipología política italiana.

Más que de neurosis, como promete el título, se trata de una psicosis del poder. El político italiano es una personalidad infantiloides, pregenital e insegura, que busca en el partido a una madre que lo proteja y lo defienda de un mundo que prefiere ignorar, como ocurre con el psicótico, que no puede articular el nombre del padre.

Esta situación genera una serie de comportamientos corporativistas, sometidos a un liderazgo muy personal y fuerte, al encierro del dirigente en el colegio electoral y los medios de comunicación, que llevan a la búsqueda inconsciente de un castigo público por un delito cometido desde su alta dignidad social (el delito de guante blanco o cuello duro) y, por fin, a la formación del «síndrome di Pietro»: el temor a que venga el padre y los castigue por su mala conducta (di Pietro es el juez que encabeza el movimiento de *Manos Limpias*).

Rocchini destaca como practicante y encuestador más que como teórico. En este terreno comete algunas simplificaciones y esboza ciertas vaguedades. También es un tanto prepotente su creencia de que un buen tratamiento psiquiátrico puede acabar con los males de la política, Sadam Hussein incluido, con su guerra de golfos. Lo más interesante del texto es el retrato-robot que hace el psiquiatra de una sociedad que ha institucionali-

zando sus malestares mentales, en lugar de superarlos, como, según Rocchini, pasa en Estados Unidos, el ejemplo opuesto de una política hecha a partir de la madurez y que pone a prueba el talento del dirigente para competir por un lugar, solucionar problemas concretos y dejar de lado la política como medio personal de promoción, aceptando el desafío de una dura profesión pública.

La meditación de Rocchini recuerda, una vez más, el esquema de Umberto Eco: Italia es una familia sin padre, con una madre (la Iglesia), muchos tíos (los políticos) y algunos padrinos (los *bosses* de la Maffia y la Camorra). Por eso se ha convertido en cuna del corporativismo y, cuando decidió demandar un líder paterno, apareció el prototipo del dictador contemporáneo, Mussolini.

La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Umberto Eco. Laterza, Roma, 1993, 423 páginas

Como en todas las cosas humanas, en el lenguaje se dan la realidad de la imperfección y el fantasma de la plenitud. La imperfección nos humaniza como conciencia de la falta pero, a la vez, nos resulta insoportable y buscamos la completud. Sobre este asunto de la lengua perfecta o primordial, la relación entre las lenguas, lo traducible/intraducible de ellas y la historia del mundo como ordenada crónica de esta variedad unitaria, hay una bibliografía agobiante, a contar desde la monumental obra de Arno Borst, *La torre de Babel*.

Eco se hace cargo de esta abundancia y se complace en ella. Sabemos que su cultura es pavorosa y obedece a un orden implacable. Aquí la deja correr con amabilidad, se detiene en los artilugios de los lingüistas artificiosos y exhibe la coquetería de un italiano áulico trufado de oportunas ironías. Sabe, y lo anota a cada momento, que la materia abordada es apasionante y falsa, como todo lo que intente dar al lenguaje humano esencias definitivas.

La lengua perfecta ha sido hallada, pretendidamente, en: las lenguas históricas a las que se atribuyó una mística perfección (el hebreo, p. ej.); las supuestas lenguas originales, sometidas a un proceso de reconstrucción; los idiomas artificiales, como el analítico de Wilkins, el volapük o el esperanto; y las lenguas mágicas, efables en tanto místicas y que sirven para la iniciación pero no

para la comunicación, porque instauran un saber a la vez que lo oscurecen. También podríamos pensar en la llenez de signos no verbales, como la música, los ideogramas, los hieroglifos y los gestos, todos ellos tal vez inmediatamente universales.

En el mito de la lengua adánica, que, según cabe suponer, compartían Adán y Dios, está la fantasía del realismo posterior: el mundo es un sistema ordenado de objetos y todos ellos son efables, de modo que podemos pensar en una lengua única y universal que se corresponda con aquel orden. El realismo cree que la palabra representa al mundo ya constituido. Pero, en contra, la tradición simbolista (órficos, platónicos, alejandrinos, cabalistas, etc.) observa que el lenguaje es también una familia de objetos y que la palabra constituye al mundo al tiempo que se constituye en el acto del decir.

Hay, pues, un fantasma mayúsculo en todo acto de lenguaje (que se patentiza en las privilegiadas situaciones de la traducción): la existencia de *una lengua de las cosas mismas*, metalenguaje primordial y final, causa y objetivo de los lenguajes peculiares, en el cual se recupera la perfección perdida de la lengua adánica, acaso una comunicación no verbal pero sí articulada, entre el Creador y su, por entonces, Única Criatura.

El simbolismo admite que la historia humana es producto de una pérdida fundacional, irrecuperable y mítica: la lengua ideal, sin realidad histórica, a la que alude Vico, la misma que inquietó a Leibniz, justamente, porque no podía recuperarse ni siquiera por medio de la filosofía, ciencia de los principios.

La historia, entonces, podría concluirse con Eco, es la crónica de una pérdida (la lengua sacra y única) que se convierte en restauración (todas las lenguas se reabsorben en una sola) por paradójica mediación de la dispersión babélica. No olvidemos que Hegel vio en la torre famosa el símbolo del progreso, es decir una construcción indefinida y de meta evidente e ilusoria (el cielo), que es la cifra de un Estado ético y laico, único y universal, infinitamente perfectible, en el cual caben todas las naciones. Tal vez, como pensó el árabe Ibn Hazn, la lengua original consistía en un semillero de lenguas virtuales. Era única pero comprendía a todas.

Los positivistas intentaron dar a este origen único una fórmula biológica y la andan buscando todavía. Los románticos creyeron que cada lengua tiene un genio na-

cional y propio que estructura su formalización, su *Sprachform*. La perfección, como discurre Charles Nodier, es la pluralidad. Los inventores de lenguas artificiales chocaron con que éstas carecen de habla, de metalenguaje y, por lo menos, de cuerpo y de poesía. Todo lenguaje es, como quiso Borges, una clasificación arbitraria y conjetural (finalmente: poética) del mundo, su revelación como invención, cabe agregar.

Eco rescata el mito de Babel y considera frustrados los intentos de conciliar perfección y lenguaje. Somos los herederos de la torre, seguimos construyéndola, creyendo en un cielo definitivo e inexistente, hablando cada cual como puede y entendiéndonos, por momentos, o creyendo que nos entendemos.

Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Martin Bernal. Traducción de Teófilo de Lozoya, Critica, Barcelona, 1993, 508 páginas

Bernal, aunque profesor de historia china, se interna en los orígenes de Grecia vindicando el derecho de los aficionados a hacer grandes hallazgos. En el campo «invadido» cita los casos ilustres de Schlieman y Ventris. El objeto de su trabajo (del cual éste es el primer volumen) es mostrar que la cultura griega no es aria ni original, sino resultado de las migraciones egipcias y semíticas recibidas en el Egeo tres o cuatro mil años antes de Cristo.

Las opiniones dominantes en los últimos dos siglos van en contra. Bernal las encuentra sustentadas en el racismo eurocéntrico y en los intentos de la Iglesia, de borrar toda huella egipcia, oriental y judaica del cristianismo. Ambas corrientes coinciden, sobre todo en el siglo XIX y su desarrollo de las teorías sobre la pureza de las razas, su desenvolvimiento relativo y la superioridad o inferioridad mutuas. A ello se unió cierto progresismo, que vio en la raza aria la portadora del ideal dinámico o moderno de sociedad, opuesto al modelo estático e inmóvil de sociedad tradicional arcaica, hegemónico fuera de Europa. En los años veinte de este siglo empieza la revisión, concediéndose gran importancia a la civilización fenicia, inventora de la escritura alfabética.

Así, Bernal nos muestra asiaticados o africanizados a Orfeo, Atenea, Dionisos y otros personajes que tenemos

por la emblemática de la Grecia clásica. A través de una telaraña de etimologías y rastreos comparatistas, llega a pensar en una protolengua de la cual surgirían las indoeuropeas y las afroasiáticas. El Yahvé hebreo, Dios universal del cristianismo, resulta ser el egipcio Seth, y las prácticas de la halconería y el toreo vienen de Asia Menor al Mediterráneo.

El libro es provocador y denso. A menudo, el profano se siente perdido en un laberinto conjetural, pero así es el pasado, tanto más conjetural cuanto más remoto. Nuestro pasado cambia de signo al revisarse. Nuestra historia es muchas historias, no todas leídas, aunque sí, suponemos, escritas. Las culturas resultan de trasiegos, vagabundajes y mezcolanzas. Al discutir con doscientos años de estudios clásicos, Bernal nos vuelve a mostrar la vitalidad de ese pasado y la obligada inestabilidad de nuestro ser histórico.

El último gatopardo. Vida de Giuseppe di Lampedusa.

David Gilmour. Traducción de Javier Lacruz, Siruela, Madrid, 1994, 242 páginas

Carente de anecdotario externo, la vida de Lampedusa tiene la curiosidad de lo anómalo. Ambas calidades, que no suelen juntarse, explican que este escritor siciliano (1896-1957) haya trabajado en su obra, prácticamente, sólo los últimos tres años de su vida, y que su novela *El gatopardo*, una de las más célebres y leídas de este siglo, haya quedado inédita a su muerte, sin que aún sepamos si dar crédito a la edición revisada por Bassani (1958) o al manuscrito exhumado en 1986.

Último de una familia principesca venida a menos, don Giuseppe fue un rentista que se pasó viajando su juventud y luego, leyendo y dando algunas clases privadas de literatura, en Palermo. Su experiencia en la guerra del Catorce, sus opiniones sobre/contra el fascismo, su intimidad matrimonial con la noble lituana Alejandra Wolff, atesoran unas cuantas penumbras. Su madre solía tratarlo en femenino (una hermanita mayor había muerto niña), él se trataba con su mujer en francés y la invocaba, a veces, en masculino. No parece que entre ellos hubiese habido trato sexual. Lo demás son las caudalosas lecturas de Lampedusa, en varias lenguas, literarias y, sobre todo, históricas.

Cuando se vio viejo y enfermo, cuando examinó la ruina de sus casonas familiares, cuando entendió —tal vez— que Sicilia era algo inmutable porque estaba muerto y se negaba a desaparecer, acometió su novela y sus relatos, demostrando, en este siglo de vanguardias y anacronismos, que se pueden construir novelas de altísima calidad con técnicas del XIX (ejemplos: Bassani, Martin du Gard, Elsa Morante, Arthur Schnitzler, Josef Roth), siempre que no se confunda de fechas el propio autor.

Gilmour ha rescatado con parsimonia los documentos que permiten indagar la especial y, al tiempo, anodina existencia del gran escritor. Para ello, hasta revolvió ruinas y halló, como en las malas novelas, papeles chamuscados durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo es prolijo y austero. Allí donde nada se puede probar, ha preferido guardar un silencio respetuoso y británico.

Lampedusa amó a Inglaterra, porque era una isla, como Sicilia, distante y cercana de Europa, pero cuyo destino histórico no podía diferir más del siciliano. Le hubiese gustado ser como los ingleses en muchas cosas, mas comprendió que no podemos ser sino de alguna parte y de algún tiempo, aunque la historia, como sentencia Tancredi en *El gatopardo*, consiste en que todo cambia para permanecer.

Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire.

Julia Kristeva. Gallimard, París, 1994, 455 páginas

Escribir sobre Proust parece un deber nacional de todo escritor francés. Pasadas las fronteras, se comprueba que es algo más: acudir a una de las referencias de mayor constancia en la literatura de este siglo.

Kristeva se encamina a Proust por diversas vías. Una es el estudio de lo que denomina «sobreimpresión», procedimiento proustiano que consiste en ordenar las sensaciones y recuerdos, ambos pasajeros, por medio de una estructura metafórica. La metáfora se sobreimprime a la memoria y lo sensible, y revela, en una asociación imprevista y momentánea de términos, la verdad de la vida, que es el arte. La vida por sí misma no es verdadera, porque la vida es unidad consigo misma: carece de autoconciencia y no puede dar cuenta de nada. El mundo existe como tal no porque esté vivo, sino porque lo

organiza una tarea estructurante. En Proust es la música, la producción metafórica, la imagen pictórica. Todas ellas conducen a algún espacio verbal, el tiempo recordado: el tiempo del lenguaje como experiencia imaginaria. Se diferencia del tiempo del yo (de la escritura y la lectura), del tiempo mecánico (único, lineal, vacío, incesante, sucesivo) y del tiempo del Ser, la inalcanzable duración utópica.

La metáfora, por su parte, revela la profundidad misma del Ser, que es metafórica, a la que tenemos acceso indirecto, ya que el Ser, como tal, es tautológico y nada puede decirse de él. Por ello Proust instaura la categoría, así denominada por Kristeva, del *tiempo sensible*, un tiempo que sólo existe ocupado por un cuerpo articulado por el lenguaje y lugar de la memoria. En ese tiempo existen los personajes proustianos, cuya única identidad les viene de la conversación ajena, del «qué dirán» de los otros.

En otro plano, el psicoanalítico, Kristeva indaga en la omnipresente figura materna (la abuela, luego la madre del narrador): es la sombra de la falta y del amor imposible que impregna a todo el género femenino, por su extensión inabarcable, de una elocuente ausencia de identidad. La mujer está pero no es; sin embargo, no hay experiencia amorosa fuera de ella. Cuando el narrador ama a Albertine, lo hace como si ambos (él y ella) fueran lesbianas. En cada quien están las dos ciudades bíblicas, Sodoma y Gomorra, que sólo se aproximan ante un espejo secreto: la pasión, siempre, finalmente, homosexual. Imposible encuentro con la unidad (soy otro, soy yo mismo, soy una sola cosa), exhibe su doblez trágico y sadomasoquista: su modelo es la denegación materna, base del tabú. Puede dar goce y horror, pero nunca otorga placer. Los placeres se hallan en la vida olvidable: la buena mesa, las diversiones, el confort.

La madre, que está en todas partes y en ninguna, condiciona este mundo que dominan el desplazamiento y la metaforización. Proust escribe transustanciando, como ocurre con la sagrada especie de la hostia en la consagración católica (transcrita en clave estetizante desde el modelo wagneriano del *Parsifal*). Toda escritura es traducción, ya que los nombres son improprios y su objeto es una distancia absoluta (la madre, otra vez). El artista es quien logra prolongar la infancia, ahuyentando, a la

vez, la muerte y el sentido, y extendiéndose en el Tiempo, que es suyo y universal.

Interesante es el rastreo filosófico que hace Kristeva en las posibles fuentes de Proust, enfatizando su relación con los románticos alemanes, Schopenhauer (el filósofo wagneriano) ante todos. La esencia del mundo como imaginaria y la creencia como hipnosis de la inteligencia, de allí provienen. Tal vez exagere la autora al querer apartar a Proust de Bergson y aproximarlos a Heidegger. También discutible es su noción del amoralismo proustiano: Proust tiene una ética estetizante de cuño platónico, según la cual la construcción del mundo por medio del arte es un deber ser, el camino de la belleza que conduce a la verdad. También opinable es el uso de los «personajes en clave» que, según sabemos, Proust manejó con arbitrariedad documental y rigor imaginario.

En la adhesión o la disidencia, la agudeza y densidad de las consideraciones kristevianas son capaces de apasionar a cualquier lector que conviva con Proust y acepte su inagotable y enigmática riqueza.

B. M.

Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981). Italo Calvino. Edición de Giovanni Tesio. Traducción de Beatriz de Moura, Tusquets editores, Barcelona, 1994

Este volumen recoge una antología de cartas profesionales escritas por Italo Calvino desde 1947 a 1981 cuando trabajaba como editor de la casa Einaudi.

En primer lugar destaca la seriedad con la que Calvino desarrolló su trabajo. Inmediatamente, su valor para opinar; un valor que difícilmente cae en la soberbia porque Calvino supo otorgar a la contundencia de sus juicios una cierta sensibilidad y compromiso personal que mitigaban el peso de sus observaciones. Al mismo tiempo son las cartas de un editor (o lector al servicio de una editorial) preocupado por lograr escribir una buena obra. Como no es un autor ingenuo sino del tipo crítico que conoce los entresijos de la escritura, se observa en estas cartas cómo sus opiniones sobre los manuscritos que lee tienen que ver con los problemas que se plantea para resolver sus propias obras.

El autor de estas cartas es alguien que tiene bastante claras sus ideas estéticas (también las políticas, pero éstas van cambiando sensiblemente con los años). Es un escritor y lector preocupado por la calidad de la escritura («un maniático de los prosistas impecables»), desdén con las efusiones en literatura (su modelo es Flaubert: estilo y distancia, hasta donde esto es posible), hasta el punto de que responde ante alguien que habla de su «frialdad de témpano»: «Sería el mejor elogio que jamás me hayan hecho». Pero no hay que engañarse: son su espíritu irónico, su amor por la perfección y su desdén por la gravedad los que le dictan esta *boutade*. Calvino no ignoraba que el témpano es una cristalización, y que, sin embargo, en su propia obra hay movimiento, fluidez. Veía en la falta de cuidado por el lenguaje uno de los grandes peligros por los que está pasando la humanidad. Y de aquí deducimos su amor a la perfección, su cuidado crítico de las palabras en una actitud moral. No toleraba las novelas en forma de diario, tenía hostilidad hacia el *Bildungsroman*, y hacia las obras en las que figuran artistas, escritores, actores y todos los problemas de este tipo de personas en cuanto a sus oficios (así que detestaría a Lawrence Durrell y no digamos a Henry Miller). Su noción de autor (heredera de Croce) era precisamente que no existía detrás de la obra, porque el autor es un momento de la obra. El autor fuera de la obra «es un dannunziano o un fanfarrón». No le gustaba Faulkner por algunas de estas razones: su dramatismo: «es de los que quieren montar tragedias cósmicas que ríase usted de Sófocles». Tenía pasión por Stevenson, en el que destacaba su poesía al tiempo que su «espíritu pedagógico». Aunque el mundo literario que circula por estas cartas es casi exclusivamente italiano por determinación de su labor editorial, hay menciones a algunos escritores extranjeros. En 1963 menciona a Camilo José Cela: «es de los que quieren que los traten como a Dios padre, se da muchos aires, y seguramente fastidiará a todo el mundo. Una de las personas más vacuas e insoportables de la literatura internacional».

En una carta de 1964 define los tres elementos principales que busca en una posible obra: 1) si tiene un lenguaje; 2) si tiene una estructura; 3) si muestra algo, a ser posible nuevo. Todos estos rasgos no definen a un lector ideal (librenos la literatura de tales engendros), sino parcial; pero hay que sumar inmediatamente a esa

parcialidad otros epítetos: gusto, inteligencia, amplitud de referencias culturales. Calvino es un lector que por ser un escritor a la búsqueda del libro, es parcial, pero es un lector lúcido y penetrante. Uno de los mejores de esta segunda mitad de siglo. En 1966 confiesa: «Cuanto más envejezco, más exclusivos se vuelven mi amor por la geometría y mi fastidio por la fisiología». Son palabras mayores (y algo terribles) que sólo un examen de su obra —que no tiene lugar aquí— podría dilucidar, pero las quiero señalar por lo que revelan.

En cuanto a la política, estas cartas muestran que Calvino no estaba de acuerdo con el realismo socialista. Su amor a la literatura se lo impedía; pero sí tuvo debilidad por la literatura realista, testimonial («Novela de fábrica») en la que se daba cuenta de la sociedad proletaria, los comités, sindicatos, etc. Calvino fue comunista (¡nadie es perfecto!), pero con los años cada vez fue más consciente de sus errores históricos. Esto apenas si es visible en estas cartas, pero sí rastreado.

El libro arroja mucha luz sobre el propio Calvino, sobre su obra literaria (vista desde el taller) y sobre una etapa de la literatura italiana.

Comedias. Lope de Vega. 6 volúmenes, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Editorial Turner, Madrid, 1993

La edición de estas primeras sesenta comedias de Lope de Vega (Madrid, 25.XI.1562-27.VIII.1635) está llevada a cabo por Jesús Gómez y Paloma Cuenca, quienes se han basado en ediciones acreditadas o, en los casos afortunados, en los manuscritos. Cada volumen da noticias del asunto de cada obra y la cronología y ediciones en que se han basado los editores, y en el primer volumen se extienden algo más en las características de la comedia nueva, inaugurada por Lope como creador del teatro nacional. La edición continuará hasta completar las comedias de Lope, un proyecto realmente titánico y elogiado, tanto por su empeño como por la calidad de la edición.

La obra de Lope es ingente y desde el principio ha originado confusión a la hora de las atribuciones. El primer volumen, que recoge sus obras, se hace sin su consentimiento y como respuesta al éxito de su teatro; es de

1604 y siguieron saliendo hasta que Lope toma las riendas de la edición, en 1617, y hasta 1625, fecha en la que se llevan publicadas XX partes. Según el catálogo de Morley y Bruerton, unas 316 son auténticas, 27 muy probables y 73 dudosas.

Los editores han seguido la cronología de Morley y Bruerton. Cada volumen contiene diez comedias, el primero se abre con *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y el último se cierra con *Los embustes de Celauro*. Jesús Gómez y Paloma Cuenca nos señalan que la mayoría de las comedias comprendidas en estos volúmenes no habían vuelto a ser publicadas con posterioridad a la colección de Menéndez Pelayo (1890-1913) y a la nueva edición (1916-1930) iniciada por Cotarelo, ambas por encargo de la Academia española.

El segundo volumen recoge diez comedias pertenecientes al periodo del destierro de Lope fuera de Madrid (a causa de un primer litigio amoroso, con la actriz Elena Osorio), primero en Valencia, entre 1589 y 1590, y con posterioridad en Alba de Tormes (1592-1595).

El tercer volumen lleva por fechas 1588-1595. En 1588 Lope se casa con Isabel de Urbina, con quien viviría tanto en Valencia como en Alba de Tormes. El cuarto (1590-1598), en el que predomina el modelo urbano frente a la comedia palatina predominante en los anteriores, recoge ya comedias situadas en Madrid, ciudad a la que Lope vuelve en 1596, ocho años después de su destierro. Desde que vuelve a Madrid y hasta su segundo matrimonio (con Juana de Guardo), Lope escribe las comedias que se recogen en el volumen quinto (1590-h.1598). Su primera esposa había muerto en Alba de Tormes. En este periodo se acentúan los temas hispánicos e históricos (*El cerco de Santa Fe e Ilustres hazañas de Garcilaso de la Vega, Los comendadores de Córdoba y Rey Bamba*).

El sexto y último volumen, por ahora, recoge las comedias de 1599 a 1600. La cronología de las comedias aquí recogidas es más dudosa y se ha prestado a mayores hipótesis, cosa bastante corriente, no solamente en las comedias sino, mucho más, en ocasiones, en la poesía del siglo de oro.

Obra completa. Bartolomé de Torres Naharro. Edición y prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego, Biblioteca Castro, Ed. Turner, 1994

Torres Naharro y Gil Vicente representan un paso casi definitivo en la plenitud de nuestro teatro. Hubo que esperar a Lope de Vega para que la comedia alcanzara su cima, pero no habría sido posible sin estos antecedentes que no tuvieron igual en las literaturas europeas de su tiempo. Torres Naharro enriqueció el teatro al ampliar sus temas, sus recursos y formas expresivas. Es una época en la que se inicia un mayor interés por el teatro, género que aún, tímida pero imparablemente, se aleja de la tradicional dependencia de la Iglesia. Por otro lado, el teatro de principios del siglo XVI no sólo se lleva a cabo en los salones de la nobleza sino en los «corrales» que tanto éxito iban a tener algunos años más tarde.

Las noticias sobre la vida de Torres Naharro son pocas: oriundo, quizá, de un pueblo de Badajoz, se supone que nació en el decenio de los ochenta del siglo XV. Siguiendo con las suposiciones, estudiará en Salamanca como capigorrón, es decir: con capa y gorra, que era la manera que vestían los estudiantes pobres, a diferencia de los ricos que usaban manteos y bonete. No era rico, por lo tanto. Fue, según el humanista Jean Barbier, buen latinista. Viajó, como soldado, por Andalucía y Valencia y luego se trasladó a Italia fijando su residencia en Roma, donde se ordenó sacerdote y se estableció durante varios años al servicio del futuro Clemente VII. Más tarde fue protegido por el cardenal extremeño Bernardino de Carvajal y por el Papa León X. Durante estos años de más ocio que trabajo en la corte cardenalicia escribió la mayor parte de su no muy extensa obra. Torres Naharro la imprime en Nápoles (a donde se había trasladado) con el nombre de *Propalladia* («primeros dones a Palas»), 1517. Hay una edición anterior de la *Tinellaria* y se deduce del proemio del autor que ya habían salido otros sueltos no autorizados por Naharro. Es bastante probable (esta vida tan tomada con alfileres) que vivió Sevilla, en la tercera década del XVI, ciudad donde escribió sus dos últimas comedias. Pero también se piensa que pudo volver a Badajoz.

La obra de Torres Naharro se imprimió desde la fecha citada hasta 1548. En 1559 fue prohibida en el índice inquisitorial y no volvió a imprimirse hasta 1573, en Madrid. En el proemio a su *Propalladia*, Naharro expuso, debido probablemente a la influencia italiana por la preocupación teórica respecto al teatro, su preceptiva dramática, la más antigua que se conozca en nuestra lengua.

No es lugar para citarla ni siquiera brevemente. Baste decir que en ella se percibe lo que habría de ser la «comedia nueva» teorizada y dramatizada por Lope.

En cuanto a la edición que comentamos, está basada fundamentalmente en la *princeps* de 1517 a la que se han añadido los poemas y comedias no incluidos en aquélla. Por otro lado, el autor de esta edición, Miguel Ángel Pérez Priego, confiesa haberle sido de gran ayuda la monumental edición de Joseph E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951. Es, pues, además de la citada del hispanista norteamericano, la edición más completa del gran dramaturgo, además de la única accesible, ya que la edición de la *Propalladia* de Menéndez Pelayo es inencontrable (1900) y lo mismo cabe decir (además de no ser crítica ni moderna ni completa) de la edición facsímil de la *princeps* de 1517 que la Real Academia hizo en 1936. La importancia, pues, de esta *Obra completa* es indudable.

Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo). Bram Dijkstra. Traducción de Vicente Campos González, Editorial Debate, 1994

Este es un tema de nunca acabar, pero sobre el que todavía se ha escrito muy poco: las imágenes que los hombres se han forjado de la mujer a lo largo de los siglos. En este libro, Bram Dijkstra estudia el caso en la segunda mitad del siglo XIX, un momento en el que esa visión toma todas las características de una crisis, tal como es posible contemplar en la pintura y la literatura, además de en los meros documentos históricos. El lector español puede ampliar este tema en algunos libros, más o menos recientes, que lo estudian en distintas épocas y con perspectivas diversas: *Las hijas de Lilith*, de Erika Bornay, *Adán, Eva y la serpiente*, de Elaine Pagels, *Hombres y mujeres*, de John Nicholson, *La bella, enigma y pesadilla*, de Pilar Pedraza.

Dijkstra estudia especialmente la iconografía académica —desdeñada mayormente por la historia del arte— de ese período, haciendo algunas incursiones en lo literario. Y lo hace con una erudición admirable. Gran parte de esta iconografía tiene como tema o alguno de sus aspectos, la *femme fatale*. El rescate iconográfico es de

gran valor; más controvertida, su interpretación del fenómeno y la proyección que le otorga. No le faltan razones en su crítica al machismo, sino que carga demasiado la mano sin ver que paralelamente se luchaba por esa igualdad que es hoy en día —sin que se haya logrado del todo— uno de las grandes conquistas humanas y sociales del siglo XX.

Las ideas socialistas, anarquistas y liberales, desde el siglo XVIII, son el germen, con su exaltación del pensamiento crítico, de que la mujer se fuera incorporando a la sociedad, paulatinamente, concebida por el hombre como una igual. Pero esta incorporación es la que provoca, en la segunda mitad de siglo y aún a comienzos del nuestro, un temor a la mujer que se expresa tanto en visiones donde se la representa como demonio, hueco, loca, embrujada; o bien sus contrarios: ángel, flor, enferma, decadente, desvitalizada. Sabido es que la mujer es más resistente que el hombre; sin embargo, hay épocas —ésta que estudia Dijkstra— en la que se la disminuye. En el folclore —en el gallego, por ejemplo—, el lobo, que en la vida real diezma los ganados y asusta a los pastores, es visto como bobo o tonto. La mujer, al liberarse, se convierte en una amenaza para el hombre —ciertos hombres, insisto—, porque su libertad, en vez de ser concebida como fuente de un diálogo mayor, es vista como amenaza. No es ajena a esto la sexualidad femenina. El miedo del hombre al hombre tiene, de pronto, escena en la mujer: ella se convierte tanto en la farsa florida como en el teatro de dramas sublimados que no quieren o no saben decir su verdadero nombre.

Bram Dijkstra pretende demostrar —dice en su prólogo llamando un poco a su público— «que los supuestos intelectuales de entre siglos que subyacen en la guerra contra la mujer, también posibilitaron que se pusieran en práctica las teorías sobre las razas de la Alemania nazi». Se refiere al darwinismo social, utilizado en ese tiempo para considerar a la mujer como ser inferior y que, ciertamente, fue apoyo de la ideología nacionalsocialista.

Sobre errores vulgares. Thomas Browne. Edición, traducción y notas de Daniel Waissbein, Ed. Siruela, Madrid, 1994

El lector español puede encontrar de Thomas Browne (1605-1682), traducido por Javier Marías, *Religio Medici*,

Hydriotaphia y *De los sueños*. Ahora, además, puede disfrutar de esta obra, traducida con gran competencia por Waissbein. La vida de Browne fue sencilla y, para la biografía, algo oscura: no hay grandes acontecimientos en ella. Fue médico y hombre de una gran cultura, con una fuerte formación clásica, de temperamento equilibrado, tendente a un sano escepticismo (sin hacer profesión de él) que le llevó a dudar de las ideas recibidas antes de tenerlas por buenas. Su anecdotario biográfico puede leerse en este mismo volumen, ya que su traductor ha incluido varios textos que amplían información sobre el curioso médico y escritor inglés. El texto biográfico es del doctor Samuel Johnson.

Su obra ha merecido la admiración de escritores ingleses como Coleridge, De Quincey, Virginia Woolf, y entre los de nuestra lengua destacamos a Bioy Casares y Borges (traductores, a su vez, de Browne). Borges especialmente, que lo mencionó varias veces, escribió sobre él y elogió su prosa. Browne, como nos cuenta su traductor en el prólogo, tuvo un éxito inmediato con esta obra que conoció varias ediciones y se tradujo a varios idiomas. La primera edición es de 1646, a la que seguiría la de 1650 (corregida y aumentada), así hasta la de 1672, con las correcciones definitivas de Browne.

En cuanto a la selección, reproduzco este párrafo del editor y traductor que es lo suficientemente aclarativo: «Mi selección abarca un cuarto y un tercio del texto original. Reproduzco íntegramente el primer libro, de conocimiento indispensable en su totalidad, por representar una introducción general al tema, y aclarar las ideas y creencias generales de Browne; y ofrezco luego algunos capítulos de cada uno de los otros seis libros de la obra. Al escogerlos me han guiado en parte mis preferencias personales y en parte el deseo de presentar la mayor variedad posible de ejemplos de los asuntos tratados por Browne. (...) Aparece también, en apéndice, el índice del contenido entero de *Pseudodoxia Epidémica*, tal como acompaña a la edición de 1672.»

Una sola cosa he de lamentar de esta impagable y preciosa (aunque tiene precio) edición: el que la letra de los apéndices sea tan pequeña y tenga uno que perder la vista para poder leerlos.

Diccionario de ética. Otfried Höffe, ed. Traducción de Jorge Vigil, Editorial Crítica, Barcelona, 1994

Cada día la ética despierta mayor interés y los filósofos que se dedican a ella la aplican con más intensidad a la vida cotidiana (sociedad y política). ¿Cuáles son los valores del Estado, cuáles sus límites, qué se puede permitir, cuáles son los límites de los poderes institucionales e individuales? ¿Qué podemos hacer para proteger el medio ambiente? ¿Cuáles son mis límites de acción respecto de la naturaleza? La ética ha descendido al terreno práctico de la discusión y de la vida pública, ésa que hacemos entre todos. De la preocupación por el obrar bien a los aspectos sociales y políticos de la moral: ese amplísimo campo es uno de los temas más interesantes del pensamiento actual, sin que esto niegue, en absoluto, las preocupaciones por una filosofía de carácter metafísico o de otra índole.

Este diccionario, hecho con ecuanimidad y gran rigor, viene a llenar una gran laguna en nuestra lengua. Las voces incluidas abarcan posiciones u orientaciones éticas principales, conceptos básicos de la praxis político-moral, conceptos de ética política y de las ciencias humanas. Se ha tendido a estudiar, bajo una voz su campo semántico que, más detallado, hubiera articulado el diccionario en exceso. También se ha tratado de dar no sólo una explicación conceptual sino histórica de la voz, señalar su problemática de fondo. Una suerte de información y comentario a un tiempo, que convierte a este diccionario en algo más que un diccionario de neologismos para términos técnicos de una determinada disciplina, sino que se transforma en un texto vivo capaz de hacernos reflexionar e ir de una voz a otra como si se tratara de un libro ensayístico. No lo es, y finalmente tenemos que salir de él a la búsqueda de las grandes obras de ética, como habrá que ir de éstas al *Diccionario de ética*, para orientarnos en más de alguna controversia. De las obras clásicas de la ética da buena cuenta la bibliografía general que cierra el volumen. Una obra, pues, indispensable, clara y bien articulada.

J. M.

Poesía escrita por mujeres

Pasión inédita. Pureza Canelo. Madrid, Poesía Hiperión, 1990

Veinte años después de *Lugar común*, libro con el que obtuvo el premio Adonais en 1970, Pureza Canelo publica *Pasión inédita*, como celebración de aquél y como íntimo homenaje a esos veinte años de dedicación a la poesía («para mí siempre inédita»). Es un libro de amor, en el que la búsqueda de la expresión adecuada no siempre resulta fácil: «y este poema / que no acierta a explicarse mejor». Testigo, partícipe, colaborador de este amor-pasión es Dios (¿deseado, deseante?), «pero Dios se enamora cuando ve este amor / caído de su cielo con atrevimiento». Dios de la palabra o de la Poesía: «Un Dios que ahora me sigue, roba y habla / como jamás lo hizo», cuyo entusiasmo «desciende a poema». Un Dios que se hace amor porque se encarna en el amante «Dios mío / que estás en su pelo / recién peinado», y deja su cielo para empaparse de humana pasión. Entonces, Dios-palabra, Dios-cuerpo, Dios-amor: en ese contexto se desenvuelve la pasión, y ésta parece adoptar la forma difusa de un desarrollo: encuentro-fusión-pelea-distancia-reencuentro-plenitud-alejamiento-soledad, cuya unidad está hilvanada por el símbolo fecundo del agua. El encuentro se produce «(...) bajo las nubes / torrenciales de noviembre puro», en un salón adonde llega ella «chorreando el pelo y la cartera», y no hay roce, sino vasos por los que «corría la tarde». Para el goce no hay «pecado a oscuras» sino el «océano nocturno y la luna» que Dios envía, y el amor es «corriente de agua dulce», corriente subterránea que «sin escapar-se / (...) va del tibio heno a un pozo / y de ahí empedrada

a los huertos / sin dividirse». La pelea marca una doble oposición entre mujer(árbol) y hombre(asfalto), desamor sin agua, incompreensión insuperable que se refleja en unos bellos versos: «Ahí puedes quedarte para siempre / tu cultura de asfalto / que hace a los dioses blandos / no va a saber treparme / ni aunque jugaras / viniendo para mirar desde el tronco / lo que en la copa de una mujer habita». La distancia es «no morir de sed / sino de bebiéndola vivirte» y el reencuentro amoroso, que es también un reencuentro con la escritura, «aquel torbellino antiguo donde / vivía como el pez en el agua / siendo inventora de cañas / de arpones y de un barco / cargado de gramática (...)», exigirá siempre un cómplice: el «lector hermano necesario».

Plenitud es el título de una sección que envuelve once poemas, sólo cuatro de ellos numerados y, éstos, breves y sin título. Aquí el amor es «Este temblor reconocible / (...) / en altamar madrugador» y la autora se pregunta: «Este amor ¿canta o atestigua?», aludiendo a la ambigüedad de la escritura que juega con la realidad y con el deseo del sentimiento: «Espiondo tú mi pensamiento / aventuras: / canto y testimonio / no pueden separar / ave sobre velero / en el dominio mar (...)». Pero vence el deseo sobre el verdadero amor y las aves lo simbolizan: «Cruzándose el cielo / aves con ansia suben / hasta hacer de la dicha / un punto de cruz / que se borda en la tarde».

La siguiente y última sección se compone de seis poemas, numerados los dos primeros, y lleva por título *Zarpamos al amanecer*. Domina en ella un tono de nostalgia, la historia de una pasión ya sometida a la memoria: «¿Recuerdas aquellos días de mar / que olita a olaza / unía los cuerpos (...) Recuerdas lo que traía el mar / invitado a nuestro asombro (...)»? Y la soledad, huella dolorosa de la ausencia: «toda la soledad / dorándome / lo que tú has amado». El amor se resuelve así como vivencia particular, mejor: sobrevivencia, vida vivida de la que queda un libro —poesía y oración— testigo de ese «juego a dos porque / se siente la muerte».

Del amor o del agua. Laura Campmany. Madrid, Bitácora, 1993

Un libro de sonetos no es hoy algo corriente y, mucho menos, si se trata de una *ópera prima*. Más sorprenden-

te aún es la frescura y novedad de unos versos nada cohibidos por ajustarse al molde que Lope y Quevedo dominaron a su antojo. Había que atreverse y conseguirlo. Laura Campmany ha ganado el premio de poesía Feria del Libro de Madrid, de 1993, con un libro de estas características: *Del amor o del agua*, en el que demuestra tener madera de poeta, y muy buena madera. Para empezar, no es un primer libro «primerizo» sino maduro, rico en hallazgos, de calidad sostenida desde el primero hasta el último de los treinta y seis sonetos que lo componen. Es un libro que contagia energía y humor al leerlo porque refleja con fuerza el mundo original de su autora sin tomarse, no obstante, demasiado en serio. Esto no quiere decir que no sea un libro serio: lo son las vivencias, las reflexiones y convicciones que lo alimentan. Sin embargo, un carácter lúdico planea desde la disyuntiva del título por todo el libro. *Del amor o del agua* es, efectivamente, una historia de amor que se diluye, que hace aguas sin que el barco se hunda porque hay razones suficientes para seguir flotando, entre ellas la verdad y la libertad: «El amor no conoce otra virtud / que la que le confiere la verdad, / y yo, que fui sincera, cuando vi / que gozabas burlándote de mí, / dejé mi corazón en libertad, / y a quién le importa lo que hicieras tú» («Reciprocidad»). El primer soneto del libro, de donde arranca la historia, es, al mismo tiempo, una justificación de la forma y un reto: «En un soneto cabe cualquier cosa: / la tarde del revés, la golondrina / que asoló con sus alas mi oficina, / y el humo convertido en mariposa. / (...) / ¿Y dices que no cabe el amor nuestro? / si me das un papel te lo demuestro» («Soneto»). En los nueve siguientes hay apasionamiento y entrega pero también hay desazón, insatisfacción, tristeza: «Le hallé del ancho mar en la ribera / y, como a mi saludo enmudecía, / le pregunté si ya no me quería, / y en vano le pedí que me mintiera» («Suicidio»). En el soneto 11, titulado «Rutina», empiezan a percibirse ya las causas del fracaso amoroso: «A menos que me pida que le mienta, / hoy tendré que decirle lo que pasa. / ¡Cómo atreverme si su aliento abraza / y presagio en el aire la tormenta!». Pero, incluso al desamor le está reservada una pizca de ironía: «Duele ver cómo al paso que digieres / cuanto más gordo estás menos me quieres» («Gula»). En el resto de los sonetos la temática es variada. Son originales sus críticas a la modernidad y al feminismo mal entendidos: «Para mí

que este pobre siglo veinte, / de tanto como juega al escondite, / terminará perdiendo la cabeza» («Modernidad»); «Estúpida mujer, ¿de qué te quejas? / Ya has logrado por fin lo que buscabas» («Feminismo»). A veces hace una defensa de la libertad («Bandera»), de la paz («Paz») o reflexiona sobre la condición humana («Iluso»). Varios sonetos se refieren al ámbito de los afectos domésticos y familiares: el dedicado a su gata Holanda («Miau»), el que menciona la nostalgia de los hermanos («Nostalgia»), los alusivos a su infancia («Almira», «Campoamor»). En otros, la autora reflexiona sobre la vida y la muerte: «Vivir es lamentar haber nacido / cuando el dolor arrecia, y contra el viento, / se es un alma borrosa en movimiento, / apenas una sombra de lo sido» («Vivir»); «Hay quien la ve cercana y desespera, / y hay quien la solicita por despecho. / Yo no le pongo coto a su derecho: / si ha de venir que venga cuando quiera» («Muerte»); «Ayer abrí de golpe las ventanas / y estuve a punto de llorar de tanto / como en mi honor doblaban las campanas» («Presentimiento»). El carácter lúdico, que comentábamos, se aprecia claramente en dos sonetos de contenido lingüístico: «Políglotas», donde ensaya con éxito la fusión de tres idiomas, y «Cheli», escrito enteramente en esta jerga. Por último, en «Mate» el amor es como una partida de ajedrez: «Al jaque mate llego tan desnuda, / que puede que la próxima partida / tengamos que jugarla en la cama». Insisto en que este primer libro de Laura Campmany demuestra un talento raro en el panorama poético actual por su originalidad, su frescura y su madurez. Una verdadera delicia.

Los aparecidos. María Sanz. Excma. Diputación de Guadalajara, 1991

Galardonado con el Premio Provincia de Guadalajara «José Antonio Ochaíta» en 1990, este libro de poemas no es el último publicado por María Sanz. En estas mismas páginas se comentaba hace unos meses *Desde Noviembre*, de 1992 (véase n.º 520). Si menciono este dato es porque basta revisar su trayectoria poética para darse cuenta de la seriedad y la constancia con que la autora aborda la tarea de escribir. El resultado se resume en tres sustantivos definitorios: destreza, esencialidad y contención. El libro que nos ocupa está lleno de silen-

cios, sombras, oquedades, huellas, señales de vida ausente que aparecen y se iluminan en la memoria, donde la realidad y el recuerdo se confunden. Los poemas se llenan entonces de personajes y lugares históricos: los pobladores de la ciudad de Numancia, los habitantes de una casa pinariega, el misterioso pueblo de Calatañazor, los ecos medievales de la ciudad de Cuenca, don Pedro de Mendoza, doña Jimena, incluso la frágil Leonor, esposa de otro poeta sevillano que, como María Sanz, amó las tierras de Castilla y su pasado noble. En el poema «Ordesa» se aprecia hasta qué punto el paisaje provoca una necesidad de fusión que tiene carácter místico. Tras la identificación con los elementos naturales: ave, nieve, manantial, río, los últimos versos son una invocación: «Señor, te lo suplico: / hazme mujer aquí, para que pueda / amar en alma y verso este paisaje». Nos llama la atención la prerrogativa de ser mujer para que la unidad alma-verso-paisaje se produzca. No obstante, si esa fusión tiene aquí connotaciones positivas, en «El mito de unas olas» la fusión mujer-naturaleza no llega a producirse por la falta de voluntad o decisión de algunas mujeres sometidas a los caprichos masculinos y contra las cuales arremete la autora en una crítica de significado feminista: «Hay mujeres ancladas en maridos / bravíos, y se juegan el velamen / durante las tormentas cotidianas, / dejando medio barco en el empeño.» (...) «Hay mujeres ancladas, que no quieren / navegar por océanos remotos». Del mismo modo, otros poemas tienen rasgos feministas, por ejemplo «Hombres al natural»: «Son seres grises, / inequívocamente masculinos, que lo mismo me envían / algún ramo de rosas / con cuatro plenilunios de retraso, / que intentan sorprenderme / al llegar en su lata / (léase coche) último modelo / donde se sienten mágicos». Pero el tiempo, que, como decíamos, marca un juego de presencias y ausencias, de sensaciones y seres revividos, es el tema principal de este poemario. Tiempo cuya cronología y otras señas de identidad se anulan en la memoria porque en ella se da la experiencia de la eternidad: «Es inútil, después de aquella noche, / recordar quiénes fuimos, dónde amamos / antes de ser nosotros, qué universo / puso nombre a la luz de nuestras vidas. / Y es que la eternidad llegó de pronto, / antes que el mar, antes que amaneciera» («Playa del Sur»).

Mitomanías amorosas. Elina Wechsler. Madrid, Verbum, 1991

La palabra, una vez más, se asocia con la nostalgia para rescatar del olvido todo aquello que va a morir, o que está muerto, porque el olvido tiene el silencio de la muerte. «No hay que olvidar» grita una voz femenina en la poesía de Elina Wechsler, hay que rastrear olores y sensaciones, evocar lugares y personas. «Olvido, olvido» lleva por título la primera parte y, en el poema «San Sebastián», la figura de la abuela surge desde la infancia envuelta en recuerdos de manzanilla, cuentos de hadas y princesas. Surge con su propia historia, la del amor perdido, que le contaba ella —«Tal vez por ese y otros mitos intenté ser poeta»—. Pero la historia de la abuela, al ser actualizada mediante el recuerdo, se confunde con la historia del amor presente, recientemente inventado: «No suspiras por un amor de antaño / suspiras por mí por la que inventas». Hamlet, Borges y Pessoa son otras voces del pasado que resurgen invadiendo palabras nuevas que son como «pájaros que hablan», pájaros migratorios que viajan desde lo vivido a lo viviente y a la inversa porque «El acecho del mal recuerdo / sólo reclama entierro».

En la segunda parte, titulada *Mitomanías*, esos pájaros que hablaban con voces del pasado son gaviotas que «aúllan al cielo como buitres» recordándonos que Penélope ha muerto, o son portadoras de otros mitos y leyendas: «Dicen que en Oriente las gaviotas / son almas de marineros condenados». El olvido, como un destierro, está poblado de personajes y lugares míticos: Idit, Penélope, Jonás, Eva, Adán, Edipo, Yocasta; Babel, Akaba, El mar Muerto, El mar Rojo... que a veces resucitan evocados en las palabras de Borges, en *El Grito* de Munch o en *La Memoria Roja* de Magritte, frente al cual pasan las gaviotas «sin inmutarse las alas». La cultura, por lo tanto, en un continuo recuperarse ejerce su propia salvación.

En *O nadie o siempre ellos*, la tercera parte de este poemario, la vivencia del amor presente ensombrece cualquier otro recuerdo, incluso el del amor mismo: «si alguna vez amé así / créeme, lo había olvidado». Y porque el amor es vida y a él se asocian la alegría y la esperanza es posible superar la identificación olvido/muerte —«todo es amor si se resiste al tiempo»—. Pero si el amor es capaz de modificar la percepción del tiempo desde la

subjetividad y, si no serlo, parecer perdurable, los cuerpos, sin embargo, meros instrumentos del amor, se pierden o se sustituyen: «los recuerdos que trazamos / nos verán recorrer otros cuerpos / y reirán, reirán, reirán / por sabernos profanando». En la cuarta parte, titulada «Composición», el acto de contar, relatar, rescatar se identifica con el proceso amoroso en los cuatro poemas numerados: «Nos contaremos nuestra vida a medianoche, junto al fuego, / leeremos trabajosamente el texto, / arrojaremos las leyendas otra vez sobre las llamas / y con lo que quede, / nos amaremos»; pero no deja de ser superfluo ese ejercicio ya que el pasado no compartido es irrecuperable: «los años que no compartimos / de los que nunca sabré / aunque me cuentes tu olvido». Lo que adquiere importancia es la reencarnación de lo vivido en la experiencia presente que, por otra parte, evita la condena «a un olvido necesario como el sueño»: «En ti todos los hombres / los que dejé y me dejaron, / los fantasmas, los que nunca existieron.»

La última parte de este libro contiene un solo poema, «Legado», que es un canto a la esencia femenina: «Misiones femeninas, / misiones femeninas tenaces, / legado de tu vientre, / madre, amiga. Legado de mis células. (...) Un hombre ha decidido partir a otras tierras / donde el acre olor a limones pasados / interrumpirá mis voces. / Renuncia a encontrarme en algún punto exasperado de la noche. / Andaré mi legado matriarcal por otros cielos, / sostén de migraciones, / guerra, / héroes, / y esta ternura abisal tan propia de mi especie». En resumen, la dicotomía amor (vida-alegría-esperanza) / olvido (muerte-destierro-sueño) estructura este poemario y en ella encuentra su voz solidaria la singularidad femenina.

Fisterra. Juana Castro. Madrid, Ediciones Libertarias, 1992

Este libro es un «viaje a la semilla», un regreso a los orígenes. Desde el destierro en la ciudad al campo del recuerdo. Desde la soledad del presente a la ternura de una infancia recuperada. El fin último de este viaje es la tierra —«Fisterra»—, la fusión con ella, que fue madre y ahora será amante.

Son cuarenta y nueve poemas de numeración correlativa en un libro dividido en cuatro partes —*Destierro, Memoria, Invocación y Regreso*—, las cuales configuran

una unidad temática de gran coherencia estilística. La primera parte alude al destierro de la infancia, de los sueños y fantasmas que la nutrían y al esforzado intento por volver a ella a través de los sentidos, de la memoria, del silencio, de la palabra. La infancia es evocada desde el olvido: «No le queda ni un nombre, ni una fecha, / está tan sola ahora, tan trivial / y a la vez tan feroz ha sido el tiempo, / que vuelve a ser la niña / aquella que nutría / de sueños su extensión y de fantasmas» (I). Sólo hay indicios de aquel tiempo vivido: «esa hierba que le crece voraz en la mirada» (I); «Los aromas son tristes porque siempre acompañan un tiempo confuso del pasado» (VIII); «(...) nunca es nuevo algún perfume» (VIII); y esos indicios son la llave de una eternidad que no existe, porque el tiempo pasa inexorablemente, pero que se reclama como si la memoria fuese capaz de detenerlo: «No me dejes morir. / (...) / Sé que soy y no soy, y que el tiempo / me detiene y me reclama / discurrir sin indulto hacia la muerte. / La eternidad no existe. Sólo es / este instante, tu designio y su llave. / Una palabra. / Di una palabra sola / y viviré muriendo eternamente» (X).

En la segunda parte, precedida por una cita de Vicente Aleixandre, la infancia recuperada no es «sombra del paraíso» sino luz, aunque no siempre de connotaciones positivas: «(...) Solos, / al envés de la tierra, vuelan / dos pájaros terribles. Negros / vidrios de luz, por siempre / en un sueño caídos» (XI). Los recuerdos se vuelven ahora más concretos: el caramelo, el grito de los cerdos, el esquilo de las ovejas, el relincho de las bestias, el viaje en carro, la mujer vieja del campo fundida con la naturaleza, el sol en el campo que todo lo calienta con lujuria, la sensualidad de las siestas de verano: «Por montones / de trigo desvelábase / el tacto, su temblor / balbuciente de besos / y de muslos. (...)» (XIX). Y la tierra se convierte en el centro de la evocación por identificación: la tierra como hembra que alberga el dolor en sus raíces y no sabe llorar.

En la tercera parte esta identificación se hace mayor: «Aprendió a cultivar la soledad / en un sueño de piedras. Y supo, / en lo más hondo, / que era hija, y hermana, y madre viva / de la gloriosa tierra. / Si alguna vez, la acuchillada linde / de su amor me abre el cuerpo, / encontrarán un árbol con antiguas cortezas: / un arce o un olivo, chorreando, / como un mar verdecido, / su fres-

ca clorofila por el aire» (XXVI). Del mismo modo, se agudiza el deseo de fusionarse con ella: «(...) Sólo quiero su manto. / La vaharada blanca de su carne / fecunda. En mi boca sus zumos / amarillos. Para mi sed el lecho / de sus rendidos pétalos, desnuda. / Su granada de luz para mi saña. / Toda su sangre verde» (XXVIII). Y cuando esa fusión se consigue, esa identificación total tiene carácter y poderes milagrosos (XXIX). Los siguientes son poemas de amor entre el volcán y la muerte, la luz y la noche, el fuego y los ríos.

En la última parte culmina ese regreso a la tierra desde el destierro urbano: «Vuelvo hoy a la tierra. / Anduve, tanto tiempo, tan lejos y a su espalda, que aterida, recojo en esta hora / una luna sagrada de verdura. / Pró-fuga fui, y en mis desmanes / sepulté los recuerdos de la hierba / durmiendo en la ciudad» (XXXIII). Se intensifica el diálogo entre el yo apasionado y un tú a quien numerosos vocativos llaman tierra: «Tierra. / Tierra, tierra, / entera y toda tierra / de quien, cruda, vengo, y adonde, amante, voy» (XXXV). Se anima el intercambio de flujos —orina, sangre, savia—. Y de ese amor total surge la vida, el renacer como pasión: «Dejadme estar en pie. La tierra / es un útero inmenso que se ofrece / y me llama. Vuelvo / loca de amor. Sobre lo verde / devorados mis ojos estarían. / Regreso. Ahora sé qué es pasión.»

Baladas del abismo. Margarita Merino. Madrid, Endymion, 1989

Lo primero que llama la atención en la poesía de Margarita Merino es la musicalidad. No en vano sus composiciones largas y rítmicas reciben el nombre de «baladas», que proviene del latín *ballare*, bailar, y llega al castellano a través del provenzal, donde ya aludía a un largo poema de estrofas iguales que narraba en tono melancólico sucesos legendarios. También tienen sus temas algo de leyenda actualizada porque provienen de la memoria intemporal y se insertan inequívocamente en un presente inhóspito y amenazado. Legendario es el paisaje de Irlanda en «Song for Peter»: «...Reino de la Melancolía / donde habita lo verde y un tiempo detenido», no por lejano menos familiar para esta leonesa que ha debido escuchar allí la música de su vecina Galicia. Legendarias las piedras antiguas, las ruinas ilustres, el musgo

y los líquenes que ocultan las letras esculpidas. Legendaria, en fin, la lluvia fina sobre los valles y las cimas.

La primera sección de este poemario se titula *Obertura de amor y de muerte* y, en su primer poema, «Nocturno de agosto», suenan los oboes y las cítaras, el tañido del timbal, las gaitas y los tambores, la trompeta, las flautas y el violín, música viva que no puede ocultar la muerte y la destrucción, música anunciadora de catástrofes y pesadumbre. La sensación de pérdida —del amor, de la naturaleza, de la juventud— late en todo el poemario pero es contrarrestada por un ansia de vivir que trasciende a la experiencia inmediata: la rebeldía, la pasión, la solidaridad son sus acólitos. En «Apunte sobre Emma», la autora rinde un cálido homenaje al personaje de Flaubert y se dirige a ella, no como a la mujer literaria amada y manipulada por los hombres, sino como a la amiga engañada, víctima del abandono y de una muerte espantosa. «De ti dijeron, Emma, que poseías ese algo / femenino que puede inspirar todos los versos / que se escriban, que eras «ella» en todas / las novelas: presencia turbadora insuflando / eternamente sentimientos de posesión / que luego te encadenan...».

En las siguientes secciones, *Baladas antiguas* y *Otras canciones* encontramos otros poemas de solidaridad femenina: «Dama en balastrada», «Lamento de la hermosa prisionera» y «Canción de la asistenta» son algunos de ellos. En este último la autora reivindica el mérito de estas trabajadoras en la sombra: «Es hora de citar a las sacerdotisas grises / oficiantes eternas de las tareas sin gloria». En «Retrato de Menina», poema que habla de su hija de cinco años, se pregunta por el futuro que legamos a los niños, lamentándose de nuevo por el deterioro de la naturaleza: «Pero cómo será el mundo sin los bosques / que talamos, el mundo sin los valles / que anegamos, el mundo sin los montes / que incendiamos...».

Y ya en la última sección de este poemario, *Quien nunca he sido*, sin duda la más íntima y personal, la autora abunda en el tema de la infancia irrecuperable, de la libertad soñada y de los deseos no cumplidos. «Acaso todo esté perdido» —dice en el «Epílogo»— (...) «Porque entre estos restos de lo que tuvo vida, / entre los testimonios de abandono que mece el oleaje tan sombrío, / encuentro los fragmentos de deseos que nunca se cumplieron, / veo emerger flotando unos segundos desorde-

nada y yerta / toda la pesadumbre de mis antiguas pasiones revueltas entre la tempestad.»

El escriba de mirada fija. Elizabeth Azcona Cranwell. Editorial Fraternal, 1990

No hay una relación necesaria entre el amor y los hijos, pero sí la hay entre el amor y la creación.

Con esta cita se inicia el poemario de Elizabeth Azcona Cranwell, poeta argentina de excelente pulso poético, que no se conforma con la realidad sino con lo que ve a través de su mirada fija de escriba. Su libro es, todo él, un homenaje a la palabra, instrumento mágico del escriba, el cual explora más allá de lo que hay, más allá del destino y de la memoria mientras va «sacando los monstruos que se pegan / a la raíz del alma» («Perfiles del ángel») y transformándolos en palabras.

La palabra es plegaria que ilumina los secretos de la tierra («Palabra y plegaria») y, por eso, se asocia a la luz: «Tierra, cerco de la palabra. / ¿Es que importan las fuerzas o las formas? / Mientras la vida muere contra el mundo / salva una luz y algún despojo del silencio / ajeno a la materia y sus leyes de polvo» («Algún veneno ardiente»).

Hay en este poemario amor y amor perdido, ausencia, nostalgia y dolor: «No pienses que el amor es todo / salvo cuando nos falta» («Hábito terrestre»). Hay también preguntas sobre el destino, sobre el sentido de la vida y la muerte: «¿Qué son las flores? / ¿Un júbilo del sol? / ¿Los dardos de la tierra? / ¿O una pregunta de los árboles por el sentido de sus frutos?» (en «Destellos»). Hay añoranza de Dios: «Dios añorado como la tierra más extraña, / tristemente piadoso, / soberbio, reclamado, / es-

candalosamente ajeno» (Hábito terrestre). Pero sobre todo hay amor a la palabra, justificación última de la poesía y de la creación: «Podremos inventar otro cuerpo / algún destino de aire más durable / pero es el verbo como en el principio / lo que se hace morada / y Dios comprende que el silencio no basta» («Apenas una dádiva»). La palabra es refugio o morada pero, principalmente, es goce y ámbito de la libertad porque, contrariamente a los sentimientos que invaden la memoria, la palabra es «un fuego que consume las cosas» («Esa venganza estéril») y, por lo tanto, es aliada de lo fugaz: «Se ha vuelto peligroso el goce puro, / elogiar el instante es alabar la fuga de todo lo viviente» («Aguas de castigo, I»).

La poeta se adentra en ese goce del instante y explora la palabra en las múltiples formas que le ofrece la poesía. El libro se compone de poemas largos —«Para vestir la desnudez del habla, Linajes y rendiciones»—, de breves «Destellos» o de «Hai-kú», así como de poemas polifónicos —«Coloquios en las calles del mundo»—, y de otros que adoptan ritmos de plegaria u oración —«El escriba de mirada fija»—. Diversidad formal, por lo tanto, que no resta unidad al libro y sí reclama la libertad del decir y del cómo decir, al mismo tiempo que reivindica una necesidad muy femenina del decir:

Dejadnos en paz,
en paz.

Dadnos unas horas del día
para vestir la desnudez del habla,
para dejar desnuda toda la palabra,
todo acto de amor,
para decir, para gritar,
para tirarnos a la pasión como los naufragos al pan.

(«Para vestir la desnudez del habla»)

Paloma Lapuerta Amigo

