

disminuye automáticamente la posibilidad de elegir el lugar del cuerpo que se quisiera herir); también el empleo de arco y flecha implica una reducción del combate cuerpo a cuerpo y un incremento de la lucha a distancia.

3) El impresionante paralelismo (aludido en p. 256) entre el descabro medioambiental de los mayas del clásico final y el que amenaza actualmente al mundo, debería ser aprendido de memoria por todos los irresponsables (políticos e industriales) que, invocando argumentos de productividad, se resisten a tomar las medidas necesarias para evitarlo.

Inca Cosmology and the Human Body, Constance Classen, *University of Utah Press, Salt Lake City, 1993.*

El punto de partida de este estudio son las conocidas dualidades andinas: masculino, derecha, arriba, exterior, estructuración, claridad y fertilización, vs. femenino, izquierda, abajo, interior, fluidez, oscuridad y fecundidad; las fundamentales entre ellas derivan de la estructura del cuerpo humano, incluyendo las de adelante (pasado) vs. atrás (futuro).

Invirtiendo el orden, la autora parte de las categorías propias del cuerpo humano, e incluye así las formas de percepción sensorial, tratando de descubrir cómo se reflejan en el pensamiento andino (mitos y rituales). En éste, lo visual tiene prioridad sobre los otros

sentidos; le sigue en importancia lo auditivo; ambos sentidos aparecen mezclados a veces, por ej. en *illapa*, nombre que designa tanto el rayo como el trueno. Tales categorías proporcionan un acceso fructuoso a un pensamiento, muy especialmente una religión, que carece de textos sagrados. Lo solar y lo visual es masculino, en oposición a lo lunar y auditivo; ver es un acto de fuerza, oír es un acto de sumisión; etc.

Con estas categorías, Classen realiza estupendos análisis estructurales y descifra, por ejemplo, muchos pasajes de Guaman Poma, incluso algunos de sus dibujos, amén del igualmente famoso dibujo del Coricancha transmitido por Santa Cruz Pachacuti. Las metáforas corporales son detectables en los mitos de Viracocha (edades del mundo y creación de la humanidad) así como en los del origen de los incas, pero también en la estructuración social y política del imperio incaico, sin olvidar la reestructuración urbana del Cusco por obra de Pachakuteq.

En resumen: la obra es una estu-penda introducción al pensamiento andino, además de una contribución novedosa al estudio del mismo, por su desarrollo de las referencias corporales. Inevitable es, claro, que en semejantes teorías se extreme a veces la propia perspectiva, lo cual sucede aquí unas cuantas veces, por ejemplo, cuando Classen intenta relacionar con el cuerpo los tres mundos andinos: el Hanan Pacha (mundo de arriba)

con lo que rodea exteriormente al cuerpo, el Cay Pacha (mundo de aquí) con la superficie del mismo, y el Hurin Pacha (mundo de abajo) con su interior (p. 33). En caso de reedición convendría revisar, además de tales exageraciones, la interpretación de los términos incluidos en el dibujo de Santa Cruz Pachacuti (p. 21), tomando en serio la composición y la aposición como estructuras gramaticales opuestas: *collcan-pata* es una sola palabra compuesta («conjunto de andenes, canales, depósitos, etc., de origen inca») y no dos («storehouse» y «terrace»); *camacpacha* no es «Lord Earth» (contrapartida de *Pachamama* = «Mother Earth») sino «la tierra del Creador»; etc.: asimismo, en la constelación central no figuran los nombres *saramama* ni *cocamama* («Mother Corn» y «Mother Coca») sino que el segundo elemento es *manca* y significa «olla».

Agustín Seguí

Cómo morimos. Reflexiones sobre el último capítulo de la vida, Sherwin B. Nuland, traducción de Camilo Tomé, Alianza Ed., Madrid, 1996, 357 pp.

Todos llevamos nuestra muerte propia, personalísima, intransferible, como la madre encinta lleva a su niño. Con palabras similares describió un poeta suabo, Rainer María Rilke, la inminencia constante de la muerte que es, tal vez, la marca fuerte de la vida humana.

Ahora, un médico norteamericano acuciado por lo mismo, aunque con las manos ocupadas en bisturíes y demás instrumentos quirúrgicos, nos cuenta cómo podemos morir en estos tiempos, intentando que el relato anticipado nos aqueencie y nos prepare, en términos de ciencia positiva, para el capítulo final de nuestra historia.

Nuland describe, con agilidad y con prosa accesible al profano, los males cardíacos, la vejez, el Alzheimer, el SIDA, el cáncer y la respuesta racional y humanitaria a la muerte como hecho fatal: la eutanasia. Nuland es partidario de la muerte digna, pero advierte sobre la imposibilidad de suprimir todo sufrimiento en las etapas anteriores. También recuerda su credo naturalista: vivimos y morimos para que la especie siga viva, pues a la naturaleza no le interesan los individuos, sino los géneros.

Aunque dirigido al llamado gran público, el libro contiene una información rigurosa y fiable que lo hace verosímil y puede despertar el interés ansioso de cualquier mortal.

B.M.

Con mudo acento, Bernardo Schiavetta, Editora Municipal, Ayuntamiento de Albacete, 1995.

Pese a su alta calidad y rigor, la obra del argentino residente en París, Bernardo Schiavetta (Córdoba, 1948) apenas ha trascendido. La

concesión del X Certamen Internacional Barcarola a *Con mudo acento* es posible y deseable que contribuya a difundir su precisa y tensa escritura. Posible pero no probable. Schiavetta nada a contracorriente y apoya su aventura en un sólido —que no farragoso— andamiaje teórico del que es exponente el lúcido prólogo que acompaña a este volumen compuesto por alrededor de medio centenar de sonetos. Quizás arrostrar esta prestigiosa forma requiera hoy día la previa exposición de motivos pero, independientemente de este asunto, en el susodicho prólogo Schiavetta nos sitúa con exactitud en el devenir de una tradición a punto de quebrar. Asimismo, parece encaminar al lector tras la polémica recepción de su anterior obra, *Fórmulas para Cratilo* (Visor, 1990) dirigida a lectores versados en la tradición gongorina.

Con mudo acento se sitúa entre esta obra y los *Hipersonetos* que serán el próximo trabajo del poeta. Las tres se acogen al genio tutelar del prodigioso clérigo de la Córdoba andalusí, si bien Schiavetta reconoce haber extremado su cuidado en propiciar la claridad de estilo.

La gran poesía no tiene porqué ser informalista y emotiva sino que, como ha sucedido en numerosas tradiciones poéticas, puede ser extremadamente artificiosa y manierista. Mallarmé fue tratado con los mismos prejuicios y atacado por los mismos motivos. Haciendo causa con estos principios y bajo el triple patronazgo de Góngora, Poe

y Mallarmé, Schiavetta se muestra no adicto a las a menudo cuestionables novedades iconoclastas sino a las novedades de *construcción* en la línea de las acometidas por Darío y el citado Góngora.

«La poesía es poesía y no otra cosa, y nunca es natural»; «¿Cómo comprender el artificio si se lo desprecia?»; «Matar el lenguaje o resucitarlo, eso es el trabajo del poeta» son aseveraciones que el autor funda, además, en la creencia de que todo juego es una danza en el borde del abismo más profundo: el de la Nada. El creador, siempre en la frontera, cuestiona, bien que orgullosamente, desde el exceso de artificio su propia función: «los poetas artificiosos escriben el verso como verso, hasta sus últimas consecuencias, que son las de la impersonalidad», proclama Schiavetta.

Para el poeta moderno, transmitir emociones originalmente ha llegado a ser la principal meta, lo que ha terminado por desplazar la poesía de las formas. Schiavetta llama la atención de que esto fue así salvo en «esa variante extrema del decadentismo que fueron las primeras vanguardias, que produjeron insignes *opere aperte...* (que) dependían de una estética impersonal y casi todas presentaban aspectos formales preponderantes, ya sea de un formalismo constructivo, como el de Mallarmé, ya sea de un formalismo iconoclasta o transgresivo, como el del futurismo y el de Dadá». De cualquier forma, la posición del poeta no es excéntrica

aunque lo parezca, dada la caterva de liróforos horros de cualquier atisbo de técnica que publican acá y acullá, sino meramente profesional: el verso se escribe como verso y ello no propicia la pura expresión de emociones o sentimientos sino una *poesía generativa*: el poema genera su propia dinámica interna porque, como quiere Octavio Paz, es la *Poesía* la que habla por boca del poeta. Otra cosa sería autobiografía y no literatura.

La creación consciente, opuesta a la meramente intuitiva, la defendieron ya E.A. Poe y Mallarmé, y Schiavetta apostilla: «Cuando la forma es el verdadero objeto del poema, el sentido viene por añadidura, y nunca es definitivo, y crece sin fin, y el autor del verso es el verso mismo o casi». Con todo esto, el poeta considera que las formas, que en el fondo obedecen a leyes físicas, nunca pueden considerarse corsé esclerotizantes sino «matrices vivas para la imaginación creativa».

Así, los sonetos de *Con mudo acento* abordan formas tan en desuso o simplemente inéditas en la historia de la métrica castellana, como el *hipersoneto*, compuesto con catorce versos procedentes de distintos autores; el *centón*, que el autor prefiere llamar *collage*, extrayendo versos de la obra de Góngora y Villamediana; la *corona de sonetos*, fórmula prácticamente no abordada en castellano, en la que cada uno de los versos de un soneto maestro da lugar a catorce sonetos o los «sonetos de

artificio» en que el autor da entrada a versos acrósticos, de cabo roto, en eco, bisílabos, esdrújulos, etc. No faltan los líricos, amorosos, fúnebres, sacros, festivos o burlescos y satíricos, que el autor denomina *Metasonetos*.

El intento y la propuesta son cuando menos admirables, más cuando la justeza de la expresión, el aquilatado rigor, la brillantez léxica y la más fulgurante inteligencia destellan en *Con mudo acento* a cada verso. Si modernidad es lo que la poesía en España pide desde hace veinticinco años, no será mal ejercicio confrontarla con ejercicios como el de Bernardo Schiavetta que muestran que el «no busco sino encuentro» puede ser una aceptable explicación para el artista genial que además haya asimilado su tradición, pero que desde la intuición, la banalidad y la insapiencia es imposible el arte.

Javier Barreiro

Fernando Birri por un nuevo nuevo Cine Latinoamericano 1956-1991, Fernando Birri, *Cátedra-Filmoteca Española*, Madrid, 1996, 347 pp.

Subtitulado «El alquimista poético-político», este libro reúne textos teóricos y poéticos de Fernando Birri, hasta ahora dispersos y sembrados por el mundo audiovisual durante treinta y cinco años. El nuevo cine latinoamericano fue la bandera de Birri desde su iniciativa precursora en la Escuela de