

Más grave—e inadmisibile en este género de trabajo—es el número de errores e imprecisiones; hasta las hay en la bibliografía de las obras de Valle-Inclán. Así, a propósito de la publicación de *Divinas palabras* en folletín, Lima señala que se publicó en *El Sol* de 1920, sin precisar las fechas; en realidad, *Divinas palabras* se publicó por primera vez en *El Sol*, pero en 1919 (del 19 de junio al 14 de julio). Este error ya se encontraba en las bibliografías anteriores y, al parecer, Lima se contentó con copiarlas sin comprobarlas. Lo mismo ocurre con *El Embrujado*, cuya publicación está señalada «*El Mundo* (november ?), 1912». Basta con comprobar y dar las fechas exactas (del 25 de noviembre de 1912 hasta el 19 de enero de 1913). Cita un solo fragmento de *La marquesa Rosalinda* en una revista, y son tres, por lo menos, los que se publicaron antes de la edición definitiva. Además, hay errores más dañables para los investigadores futuros, que son errores en las referencias. Robert Lima señala con la fecha del 28 de mayo de 1905 un fragmento de *Aguila de blasón* en *Los Lunes de El Imparcial*; en efecto, a esta fecha, hay algo de Valle-Inclán, pero no se trata de *Aguila de blasón*, sino de *Estella*, capítulo VII; el fragmento de *Aguila de blasón* se publicó al año siguiente. Del mismo modo, da la fecha de julio a un fragmento que es de junio. A propósito de aquellos fragmentos, y ya que se trata de una bibliografía anotada, hubiera podido señalar a qué partes de las obras definitivas pertenecen, citando, por ejemplo, las escenas correspondientes. A propósito de eso, lo que escribe de *Lis de plata* nos parece bastante raro.

En la página 37, tratándose de *Divinas palabras*, escribe: «was begun in 1913 as *Pan divino*», sin más referencias; sería interesantísimo encontrar una huella de esta obra de 1919 ya en 1913; pero, buscando dentro de las publicaciones de 1913 citadas por Lima, no damos en ninguna parte con aquel *Pan divino*. ¿De dónde sacó Lima este informe? ¿Por qué no da sus referencias? Que sepamos, don Ramón habló una vez de esta obra, pero en 1915 (y no en 1913), en una entrevista dada a *La Esfera* del 6 de marzo de 1915: «*Ahora voy a publicar un libro místico que se llama 'La lámpara maravillosa', y luego tengo que hacer una tragedia para la Xirgu, que se llamará 'Pan divino'.*» Dice bien que tiene que hacerla; por lo tanto, no podía estar empezada en 1913, según dice Lima.

Pues bien, estos errores, estas imprecisiones, nos hacen dudar del rigor científico del autor, que no comprobó bastante sus fuentes. Es particularmente grave cuando se trata de las primeras publicaciones, muchas veces no recogidas en libros, que son del mayor interés para los investigadores.

Estos defectos no deben ocultar el mérito de la bibliografía de Lima,

en la cual vienen muchos informes recientes que no estaban en las demás bibliografías. Hay que esperar que Lima la corrija y será un libro imprescindible para la investigación valleinclanesca.—R. STEMBERT (9, rue des Aubèpines. 6751 ROBELMONT. Bélgica).

ROBERT JAY GLICKMAN: *The Poetry of Julián del Casal. A Critical Edition*. Gainesville. University of Florida Press, 1976, 1978.

El poeta cubano Julián del Casal sufrió dos desventajas para ocupar un lugar más destacado en las letras hispanoamericanas. La división sistemática de la historia literaria en períodos claramente diferenciados (aunque no siempre justificados por motivos literarios ni históricos) lo ubican en el Modernismo, y allí debe pugnar su nombre por arrebatarse sitios de honor a Martí y Rubén Darío, y aunque al nicaragüense frecuentemente se le coloca por encima del Modernismo, la emblemática importancia del autor de *Versos sencillos* le hacen a Julián del Casal quedar en segundo plano en las letras cubanas de esos años. Además, la segunda desventaja es que falleció a los treinta y tres años, y su obra numéricamente no llega a la monstruosidad de Martí, también desaparecido tempranamente.

Del Casal nació en La Habana en 1863, de padre vasco y madre de ascendencia norteamericana, que murió cuando el futuro poeta contaba solamente cinco años de edad, lo que le produjo un efecto traumático más tarde, al enterarse de que la causa había sido la dificultad del parto. Intentó cursar los estudios de Derecho, pero no pasó del primer año. Viajó a España y Francia, y regresó a La Habana tras la experiencia europea para entregarse a sus experimentos poéticos en un minúsculo apartamento adornado con motivos japoneses y viviendo magramente de corrección de pruebas, al tiempo que anímicamente se alimentaba de la construcción de su poesía. En 1890 escribe *Hojas al viento*, y dos años más tarde, *Nieve*, para no tener la satisfacción de ver impresas sus obras póstumas, *Bustos* y *Rimas*, que aparecen en 1893.

Aunque pueda parecer comodidad de la crítica literaria, lo cierto es que las características de su poesía coinciden con las generales del Modernismo—o al menos con las más frecuentemente aceptadas por el consenso académico-didáctico: elegancia en la forma, uso desaforado de imágenes que borren el peligro posaico, combinaciones métricas sin más limitaciones que la propia experimentación, la alusión constante a otras formas artísticas (la pintura, especialmente), todo ello arropado en un

tono de nihilismo y una actitud de angustia ante la vida—. Artes plásticas y letras se dan la mano en su obra, y el lector—tal como lo demuestra la edición aludida—debe acudir a la ayuda de los expertos en la pintura de época para tener una comprensión cabal de su producción.

Casal debía buscar fuera de las letras y fuera del mundo a su alrededor la inspiración y la compañía que notaba ausente. De él son estas líneas de rechazo: «el polvo que alfombra las calles, el viento cálido que sopla en todas direcciones; los miasmas que ascienden del antro negro de las cloacas, los carretones que pasan rozando las aceras». De todo lo que era el mundo en transformación a finales del XIX huyó Julián del Casal, y especialmente escapaba de los olores y los ruidos, tan presentes en la Cuba finisecular. Personificó la imagen eterna del escritor modernista, arrinconado por una sociedad que no tenía sitio para él, quien a su vez aniquilaba la realidad que le repelía y la transfiguraba en otra lejana. Aunque suena a chiste irreverente, titular un poemario cubano con la palabra *Nieve* es una nostalgia del lugar nunca conseguido, frustración igualada por las *Hojas al viento*, de paisaje parisino. Todos estos aspectos, relatados por los manuales al uso, han sido ahora sistemáticamente enumerados, trillados y explicitados por la edición de Robert Jay Glickman.

Mario Cabrera Saqui había presentado en 1945 lo que hasta la fecha debía considerarse como la edición más completa de las obras de Julián del Casal. En 1963 fueron reproducidas aquellas páginas, sin mayores adiciones, aprovechando los cien del nacimiento del poeta. Glyckman publica en 1966 el primer volumen de su trilogía crítica bajo el título de *The Poetry of Julián del Casal*. Este volumen contiene 44 poemas originariamente incluidos en *Hojas, Nieve y Rimas*, además de otros trece dispersos en otras publicaciones. Sin mayores adiciones, la edición propiamente dicha se halla en el segundo volumen de 466 páginas publicado en 1978 y que contiene información adicional sobre cada uno de los poemas, notas introductorias con la historia bibliográfica y las características de cada una de las piezas poéticas, señalización de las variantes y un material ilustrativo que aporta las explicaciones pictóricas a lo aludido por el autor en sus versos. Además se incluyen unos apéndices que son una joya por lo raros y difíciles de consultar para el lector medio: artículos de Varona, Heredia y Hernández Miyares, semienterrados en publicaciones de la época. Una bibliografía cuidadosa y completísima y un índice de nombres convierten este segundo volumen en una pieza de referencia inevitable para todo estudioso que quiera—en cualquier lengua—introducirse seriamente en el examen de Julián del Casal. El tercer volumen es radicalmente diferente—pero no por ello

contradictorio, sino complementario—, pues se trata de unas muestras léxicas con la ayuda de computadores que provocarán nuevos aportes en esta línea científica del análisis literario.—JOAQUIN ROY (443 *Alcázar*. CORAL GABLES. Fla. 33134. U. S. A.).

JOSE LEZAMA LIMA: *Oppiano Licario*. México. Era, 1977.

La aparición de *Paradiso* en 1966 afectó grandemente la interpretación y valoración de la obra anterior de José Lezama Lima, quien, hasta esa fecha, era conocido por muy pocos fuera de su país y reconocido como un gran maestro de las letras cubanas sólo por un pequeño grupo de amigos y discípulos. De 1949 a 1955, Lezama había publicado en su revista *Orígenes* los primeros cinco capítulos de su primera novela. También había aparecido en esta publicación, con el título de *Oppiano Licario* y sin indicación alguna que tuviera relación con el resto de la obra aparecida en la revista, la primera parte del último capítulo de esa novela. A pesar de ello, muy pocos fuera de Cuba conocían la narrativa de Lezama antes de 1966. Julio Cortázar era uno de los pocos fuera de Cuba quienes ya habían «descubierto» a Lezama Lima. Cortázar queda maravillado cuando lee por primera vez la prosa de Lezama: «Hacía mucho que no encontraba en un texto en español tantas de las cosas que busco continuamente en textos ingleses o franceses», le dice Cortázar a Lezama en una carta de 1957. (Véase la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.) Más tarde, el mismo Cortázar y otros escritores hispanoamericanos le «descubren» a Lezama a los lectores hispánicos que ignoraban la consecuente labor estética de este poeta cubano. Tras *Paradiso* todo cambia para Lezama. Entonces, como dice Armando Alvarez Bravo, «... todo lo que escribió, lo que hizo día a día, obstinadamente, / porque así fue como... trabajó, sentado / en la enorme butaca que mira al comedor repleto de cuadros, / nos extraña y nos golpea con su intrincada oscuridad, / con sus enlaces luminosos, que nada tiene que ver / con los grandes combates, con los rostros contra el viento, / con la acometida del toro, y sí con la vehemencia del buey, / con su majestuosa seguridad, con la resistencia / de ciertos animales antediluvianos en peligro de extinción». De momento, el laboreo persistente y contra la corriente queda iluminado y distorsionado por *Paradiso*. Esta interpretación de la obra de Lezama es válida, ya que él mismo considera este libro la culmina-

ción de su «sistema poético del mundo», pero también es injusta, porque altera la perspectiva del desarrollo de toda su obra.

Tras la muerte de Lezama Lima aparece su segunda novela, *Oppiano Licario*. Esta correrá la misma suerte que el resto de la obra lezamiana: la crítica no la verá como una pieza independiente, sino como un apéndice, una secuela de *Paradiso*. Esta visión se justificará aún más que en el caso de la obra anterior a su primera novela. Varios factores justifican esta interpretación. En *Oppiano Licario* los personajes centrales ya habían aparecido en la novela anterior. Muchos de los planteamientos estéticos que se hacen en la nueva novela son continuaciones de debates ideológicos presentados en la obra anterior. Ideas, motivos e imágenes de *Paradiso* se desarrollan en *Oppiano Licario*.

Es difícil por ello tratar de evaluar *Oppiano Licario* como obra independiente. No sólo la consciente elaboración del texto como continuación de la obra anterior determina esa dependencia, sino que el carácter fragmentario de la obra, que obviamente está sin terminar, impone sobre el lector la necesidad de examinarla y evaluarla a la luz de *Paradiso*.

Oppiano Licario no puede ser leída como cualquier otra novela. Si Lezama la hubiera terminado entonces se podría evaluar como un texto cerrado, independiente, autosuficiente, como debe ser toda buena novela, aun las «obras abiertas». Pero *Oppiano Licario* es un fragmento. Más que en unas ruinas, al leer la novela hay que pensar en un monumento inacabado. Por eso tendemos, según vamos leyendo, a terminarla. Lo que Lezama llegó a terminar es suficiente para llevarnos a especulaciones más o menos seguras sobre lo que hubiera sido el libro de haberlo podido acabar. Pero ningún esfuerzo mental de ningún lector podrá completar la obra, que será siempre un enigma literario. Debemos vencer la tentación de completar *Oppiano Licario*. Hay que tomar el libro por lo que es: un fragmento de novela, no una obra revisada, pulida, acabada. Nunca debe el lector olvidar este hecho. De lo contrario su lectura será injusta.

Oppiano Licario es un muestrario, ideológico y estilístico, de toda la obra de Lezama. Cualquier página del libro ofrece ejemplos de una prosa innovadoramente poética, llena de imágenes que dicen más por el sobresalto estético que produce en el lector que por lo que pueda revelar de la trama o del contenido de la novela.

«La gente allí teje el tiempo a su manera, ganso atolondrado, y transporta la tarde y la noche como una columna arrastrada con un jadeo que no se logra disimular» (pág. 52).

«El loro ironizaba bizarramente con su caperuza de siete colores descompuestos en el prisma, al mecerse en su arco de cobre arañaba a la impasible niña de los ojos» (pág. 123).

«El tiburón es el demonio guardián del agua, los temerarios que se pasean por el paraíso acuoso o no son mirados, o si lo son, la mirada es irrepetible, es más rápido su poder destructor que la rapidez de su mirada» (pág. 203).

Los paralelismos de esta prosa con la poesía del mismo autor son evidentes:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo...

*Lo coronó con números la muerte
y amenazas de grietas la alborada
de la pluma, verde y fácil, espejada
en un rincón que pájaros divierte.*

*Un gran tiburón de plata,
en verdad son tan sólo tres millones de hormigas
que en un gran esfuerzo que las ha herniado,
pasan el tiburón de plata, a medianoche,
por el puente, como si fuesen otro rey destronado.*

Más que coincidencias entre prosa y poesía hay que hablar de identidad. Lezama no es monótono ni tiene un repertorio limitado de imágenes que repite por agotamiento. No. En Lezama se repiten las imágenes poéticas, con variantes, porque para este autor toda su obra es un solo texto poético unificado por el deseo de alcanzar una visión trascendente del mundo a través de la imagen poética. Por ello, si se acepta desde la primera página de *Oppiano Licario* que lo que vamos a leer no es una novela, sino una suma de imágenes, se podrá disfrutar a plenitud esta obra. Todo lector de *Oppiano Licario* tiene que estar consciente de su carácter fragmentario y dependiente.

Lezama Lima no es un autor que convence a su lector plenamente con una sola obra. Cuando se lee *Cien años de soledad*, *Rayuela* o *Ficciones* el lector queda convencido de que García Márquez, Cortázar y Borges son autores de gran valor y que cualquiera de sus obras puede leerse independiente del resto de su producción. La lectura de un poema, de un ensayo, de un capítulo de *Paradiso* nos prueba que estamos frente a un autor de un inmenso talento poético, pero no ante un gran autor. Sólo cuando se persiste y se lucha con varios textos de Lezama se llega a la conclusión de que ese caudal poético forma parte de un todo mayor, ordenado para ser visto como una unidad que tiene sentido sólo como sistema. En Lezama ninguna parte es mayor que el todo. Más aún, ninguna parte es independiente del todo. Menos lo es *Oppiano Licario*, libro que por necesidad habrá que ver a la luz de la obra anterior de Lezama Lima.—EFRAIN BARRADAS (*Spanish Department. University of Massachusetts. Harbor Campus. BOSTON, Massachusetts 02125. U. S. A.*).