

ruinas, de «Titanic» hundido—integrantes de *Teoría* (4). *Teoría* fue el cuento de un naufragio, donde la máscara contaba su verdad; y es que el poeta, como las ocas para producir un buen *foie gras*, ha de sufrir para producir buenas poesías. Y es que la desesperación es combustible ideal de la fragua poética. Leopoldo María ha sufrido, se ha arruinado, ha arruinado incluso su *imagen*—aquello que nos dice en público—, llevado a la vez por una tensa, intensa y terrible biografía, y por el deseo de bucear en ella, de entenderla, de explicársela y explicarla. De ahí su investigación en el psicoanálisis, en Lacan, en Reich; de ahí, también, su interés por la magia —el fantasma de Crowley se une en su mirada y en sus palabras a los fantasmas de Young y del enano Barrie, autor de *Peter Pan*, uno de los libros que él ha sabido ver en todo su horror—, por las narraciones infantiles, por el romanticismo oscuro que parece alimentarse del lado más oscuro de nuestra vida.

Tras *Teoría*, el libro de cuentos *En lugar del Hijo* fue ya revelador: Leopoldo había ya macerado en su miseria, había encontrado en parte las raíces de su mal, que es el de muchos. Y lo contó. Se desnudó en metáforas, en cuentos a veces suyos, a veces adaptaciones de otros. La voz se hizo más rota, pero más fuerte también. Relatos de miedo, de filicidio, de angustia, se volvieron retratos de un hombre cada vez más desintegrado, desmembrado vivo, que sólo parece capaz de reintegrarse ante una máquina de escribir. *En lugar del Hijo*, que debería llamarse *El lugar del Hijo*, es un libro terrible: los miedos de Leopoldo y sus fracasos, sus vagas esperanzas —todavía tenía esperanzas— están narradas con un máximo de frialdad, de desapego, como si de algo ajeno al autor se trataran. El recurso estilístico de hablar con voces ajenas, de adaptar cuentos de otros a su peculiar realidad/lenguaje, marca una distancia del autor frente a lo narrado, y establece también barreras ante el lector, que asiste asombrado a un desgarramiento frío, a una operación quirúrgica sin anestesia, en la que no puede participar. Hay quien ha reprochado a este libro su *escritura*, considerada torpe. No han visto que esa supuesta torpeza es otro recurso, que Leopoldo sabe muy bien lo que está diciendo, y cómo ha de decirlo si no quiere quedar demasiado prendido en sus propias redes, y prender en ellas a los demás, lo que sería casi sacrilegio.

Esto no ocurre en *Narciso*, libro negro y transparente. Si *En lugar...* mostraba la puerta de acceso al subsuelo y sus repugnantes secretos interiores, este último poemario está escrito desde abajo,

---

(4) Editorial Lumen, Barcelona.

desde el humus, desde el podrido interior de un ataúd. Reseñarlo es difícil; siempre resulta difícil hacer la reseña de un libro de poesía, pero, en este caso, tal dificultad raya con el sacrilegio, es sacrilegio. No podemos desvelar los *Misterios del gusano*, como hiciera Von Juntz —personaje tan inexistente como el propio Panero—, si no hemos sido devorados por él. Casi, casi, no podemos ni siquiera leerlos, contemplarlos. Por eso nadie ha escuchado hablar a un muerto; no por que no hablen —nada hay más elocuente que un cuerpo en descomposición—, sino porque no debemos oírles. Es un misterio que tenemos prohibido. Porque la muerte —como la locura, su hermana, en tanto que hace otros a quienes conocemos— es contagiosa, terriblemente contagiosa.

Panero hace aquí su confesión. Se cuenta, y vuelve a dar valor «literario» al desvelar de los misterios propios. Los poetas cursis, los de segundo orden, los que dicen siempre «yo», en vez de «ello» o «nosotros», deprecian esta forma de escribir, tan válida, sin embargo, como cualquier otra. Pero Panero, al descubrir que «yo» es también «ello» y «nosotros», ha rescatado de la miseria cursi la poesía confesional. Cuenta su muerte, su vida antes y después de ella, como un «zombi» dotado del poder de la palabra. Responde a la pregunta «¿qué se siente?», que todos estamos tentados de hacer a aquel que muere o que ya ha muerto. Como el señor Valdemar, de Poe —compañero suyo en borracheras oscurísimas—, hipnotizado por el poder del verbo, se mantiene en un curioso estado que no es vida ni muerte, en un crepúsculo creativo. Y consigue el milagro profano, perverso, de revelar aquello que nunca se contó. Quizá Artaud, en sus mejores momentos, consiguió dar la misma medida de realismo narrativo a su pesadilla, contar su muerte y su acefalia.

Si hablamos de Artaud hay que hablar también de surrealismo. Es posible que Panero no me perdone —él tiene, creo que las conserva todavía, sus manías y gustos literarios— unir su nombre al del surrealismo. Y, sin embargo, si aceptamos la versión de surrealismo que en algún lugar hace Breton, como —cito de memoria— lugar del espíritu donde los contrarios se unen, donde conceptos como «alto/bajo», «vida/muerte», dejan de ser contradictorios, *Narciso* es un libro surrealista. No, desde luego, en el sentido de escuela o capillita que le dio Breton, desvalorizando así uno de los mayores descubrimientos espirituales de este siglo. También es surrealista en el intento revolucionario, en el deseo de abrir los cauces a una de las verdades posibles, y de verla roer su camino en el mundo. Pero está más cerca de los disidentes o de los próximos, de Artaud, de Daumal, de Roland de Rèneville, siempre a vueltas con

la *experiencia de la muerte*, que es, en realidad, experiencia de la vida. De ahí el estilo oscuramente brillante, de ahí la sorpresa que nos producen sus palabras. Porque escuchamos en su discurso lo inaudible.

Leer *Narciso* es una experiencia mística. Un descenso a una realidad inferior, al Malkuth de los kabalistas, que no pertenece tan sólo al que la dice, a esa máscara llamada Leopoldo María Panero, sino que es un poco la experiencia de todos, la que todos negamos y ocultamos, y cuyos jirones producen lo mejor de nuestra poesía. Artaud veía a través de las fallas de su espíritu; Panero ha descendido por esas mismas grietas. Y lo que ha encontrado, lo que nos cuenta, es una verdad universal. Por eso, definitivamente, se ha roto su máscara.—EDUARDO HARO IBARS. (*Plaza Conde Valle de Suchil*, número 20. MADRID-15.)

CARLOS CATANIA: *Las varonesas*, Seix Barral, Barcelona, 1978, 514 páginas.

Asistimos desde las primeras páginas de esta novela a una exposición narrativa con evidentes y magistrales alardes técnicos. Los múltiples puntos de vista, el contraste de los espacios geográficos y la pluralidad de planos temporales van creando un clima de fraccionamiento incesante y de discontinuidad de desarrollos. Sin embargo, en ningún momento la heterogeneidad se convierte en caos. Todo el andamiaje tiene en la obra un contenido específico de «vasos comunicantes». El narrador trata de dar una visión de la realidad nueva y distinta que no encontraría cauce en un desarrollo simple y lineal de planos, historias y tiempos secuencialmente organizados. De esta manera crea un intenso y amplio campo connotativo donde cada elemento se conecta particularmente a otros y a todos en general. Por consiguiente las vivencias de cada episodio circulan de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de una historia a otra enriqueciéndose mutuamente. Quizá uno de los aportes más novedosos lo constituye una técnica de *collage* con la que el narrador inserta en el discurso literario sueños, páginas de un diario íntimo y cartas.

El orbe narrativo, de esta manera dinámicamente potenciado, tiene dos grandes núcleos argumentales peculiarmente concéntricos. El continente nos narra —a través de la evocación de uno de sus protagonistas— la historia de una familia argentina descendiente de un emigrante italiano. Dentro de esta historia encontramos una serie de microrrelatos donde se delinear historias individuales. La más im-

portante es la de Alfredo. Está presentada a través del monólogo interior del personaje donde se intercalan numerosos *flash backs* hacia la infancia, motivo generador de su actual situación. Allí descubre el sexo, la represión y la frustración que lo llevarán al incesto y al crimen.

En este ámbito todos los personajes emergen con el trágico destino de la frustración: el sórdido mundo sexual del padre, la locura de la madre, los ritos masturbatorios de Lucía, el refugio de Adela en la especulación. Incluso dos historias que son premonitorias del destino familiar: las de Leonor y Petra.

A pesar de todo esto, algunos personajes logran escamotearse a una perspectiva existencial angustiada. Es el caso de Edith y Patricia, quienes lo hacen gracias a su inocencia y pureza.

El segundo universo narrativo está integrado por las acciones de un grupo guerrillero que opera en un país centroamericano. El personaje que permite el vínculo de ambos mundos es Julián, un excombatiente que ha traicionado la causa por una mujer y ha regresado a la Argentina. Este relato que constituye la segunda historia contiene varios microrrelatos de importancia como las historias del Castor y el Flaco Mendiola. La del primero es de vital importancia porque sostiene la tesis ética de la novela. Si hay un personaje capaz de mantener un embate crítico de la dicotomía pensamiento-acción, es el Castor. A tal grado resulta paradigmático que las circunstancias en torno a su muerte están reconstruidas análogamente a la agonía de Cristo. Las heridas, la sed, el sentimiento de sentirse abandonado y las últimas palabras establecen un paralelismo clarísimo con la muerte de Jesús. De esta manera el narrador recrea el sacrificio de un hombre por sus semejantes con un rigor ético verdaderamente desesperante.

De una confrontación de ambos universos surge claramente la oposición de dos personajes: Alfredo y el Castor. Si bien ambos coinciden en el enjuiciamiento de la condición humana, los caminos son antagónicos. Alfredo lo hace desde una perspectiva nihilista y estéril. Incluso su crimen tiene un móvil personal y su Teoría del Error es el cobijo de sus propias frustraciones. Si en el Castor hay amor hacia el hombre, en Alfredo hay asco y desprecio. Si el Castor es capaz de perdonar incluso a los responsables de su muerte, Alfredo odia «esa masa de almas purulentas que se babean mirando al cielo para desconocer la monstruosidad de la existencia».

La obra se desarrolla en tres espacios geográficos precisamente determinados: Santa Fe, las Islas Leyes y Guatemala. La historia familiar transcurre pendularmente en los dos primeros escenarios, mien-

tras que la historia de la guerrilla lo hace en el tercero. Hay personajes que transgreden estas áreas tales como Julián y Alfredo. Diríamos que son los enlaces entre estos tres orbes.

Después de haber asistido al espectáculo del dolor durante la lectura de la obra nos preguntamos ¿donde está la esperanza? El mensaje narrativo de esta novela abierta nos deja varias interpretaciones. Quizá se encuentre en la nueva dignidad humana emergida de un cambio social, o tal vez en el desprecio por el intelecto y lo estético. Quizá en una vida al margen de la podredumbre del mundo, o tal vez, en ese arcón cuya llave vaga extraviada por los bolsillos de Alfredo.

Más allá de las posibles interpretaciones hay que apuntar la excelente calidad narrativa de Carlos Catania por su técnica, su manejo del lenguaje y la inagotable profundidad de su obra.—**RAUL MIRALDI** (*Núñez de Balboa, 56, 2.º 4. MADRID*).

## ENTRELINEAS

**HUGO GUTIERREZ VEGA:** *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*. UNAM, Méjico, 1979, 75 pp.

Este breve libro del poeta mejicano Gutiérrez Vega tiene un decidido carácter de miscelánea, pues yuxtapone los «Poemas» del título (curiosamente, son poemas de amor y erotismo), unas glosas poéticas a lecturas de Yeats y Onetti, aforismos sobre el amor (seguramente, lo más agudo de toda la colección), ensayos más o menos disimulados sobre Julio Herrera y Reíssig y Carlos Pellicer, versos muy ocasionales y aun con claves bastante restrictas.

Las citas explícitas se aúnan con las constantes de lecturas que Vega no puede ocultar a fuerza de admiración, sobre todo las de poetas italianos modernos, de los cuales rescata la amarga alegría de ironizar bellamente y cierto desenfado coloquial en la forma. Es un libro habitado por Vega en cariñosa compañía de Malcolm Lowry, Pier Paolo Pasolini, el caballero Casanova, Umberto Saba, Eugenio Montale. Y tantos, tantísimos otros.—**B. M.**

**JULIO ALONSO LLAMAZARES:** *La lentitud de los bueyes*. Colección de poesía «Provincia». León, 1979, 48 pp.

El joven poeta leonés Alonso Llamazares (cuenta apenas veinticuatro años) ha recibido por este libro el premio «Antonio González de

Lama», que el Ayuntamiento de León concediera en 1978. La opción del autor es clara: el paisajismo (no geográfico, sino abstracto) lleva a una lectura simbólica de las figuras del paisaje.

La lentitud de los bueyes a que alude el título simboliza el curso monótono e impersonal de la vida, que se arrastra por el páramo del mundo rumbo a la muerte, la disolución del individuo y el olvido.

Vendrá el silencio y cruzaré la nada. Y encontraré la muerte flotando sobre el heno.

Frente a este universo de senderos ya trazados, la soledad del individuo es completa y la imagen de la muerte desvaloriza los colores del paisaje, que se convierte, así, en preludio del final. A este haz de supuestos sirve el poeta con una expresión austera, descarnada, de versículos que balancean entre el verso y la prosa, pero sin perder el carácter buscado. Es el suyo un ejercicio desolado, de recatado aunque no silencioso dolor y que no desdeña la total lucidez.—B. M.

*Antología de la poesía hispana. Volumen IV: Del modernismo a la generación del 27.* Traducción de Mahmud Sohb. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1979, XXVIII más 203 pp.

En la serie de poesía hispana (que no sólo española, sino, en general, del ámbito lingüístico castellano) que, vertida al árabe, publica el Instituto Hispano-Arabe de Madrid, se ofrece ahora al público una ceñida y acertada antología que cubre tres generaciones poéticas muy definidas: el modernismo y sus entornos, el posmodernismo (neorromanticismo o novecentismo) y la generación de 1927, para siempre signada por dos circunstancias aparentemente antitéticas: el esteticismo gongorizante de los años veinte y el trauma sangriento de la guerra y el exilio.

La dificultad de encerrar toda esta historia literaria en un par de docenas de poetas ha sido salvada con inteligencia por el antólogo Francisco Utray y explicada con aplicación didáctica por el prologuista Jesús Riosalido. Los poemas elegidos son de muy escogida y equivalente calidad y, siendo muy representativos de cada autor, no caen en los extremismos pasajeros a que, a veces, la innovación de escuela o la experimentación vanguardista generan.

El modernismo y los del 98 están presentes con Unamuno, Valle-Inclán, Rubén Darío, los Machado y Gabriel y Galán. Novecentistas son: Amado Nervo, Enrique de Mesa, Fernando Villalón, Juan Ramón