

También la vida hizo mofa de ti, padre. Moriste tirando golpes al enemigo, el viento. Yo sé bien que no pudiste vengarte. Por eso sientes rencor, papá, porque naciste en un rencor humeante, en un hoyo de huesos calcinados, en Presidio... Y ese rencor que viene desde muy atrás ahora se me ha pegado (p. 98).

En esta tercera secuencia de narración se incluye un correlato histórico, el de la revolución de 1910 (pp. 50-55). Hay otra micronarración que se destaca por ser tragicómica, la de «Pedro el Tragaplumas» (pp. 64-66), y la micronarración de los jóvenes pachucos de «la noche raspa» tiene valor lingüístico por reproducir bastante bien el habla de esa época (pp. 83-87).

En *El diablo en Texas*, el narrador ha logrado entrelazar las narraciones y las divisiones por la repetición o la asociación de *leitmotivs*, como el río, el agua, el puente, el fortín; las imágenes «diabólicas» abundan, glosando la idea de que «el diablo se desató y anda suelto». Los demonios que asedian a los habitantes de Presidio se burlan de todos, y el narrador-feto-hijo destila el rencor desde el útero de Marcela; será el hijo quien contará después para prender la llama de conciencia, de protesta social (p. 99). Mezclando elementos de la realidad chicana, de los hechos históricos, con elementos fantásticos, el narrador logra crear un nuevo nivel de realidad y al mismo tiempo cumple su propósito de captar a su pueblo «... en un cuadro por un instante...». Este «cuadro» es testimonio vital de la más novísima etapa en la literatura contemporánea escrita en español.

MARGARITA COTA-CÁRDENAS

*University of Arizona, Tucson.*

RITA GEADA. *Vertizonte*. Madrid-New York-San Juan: Hispanova de Ediciones, 1977.

No siempre, pero en este caso sí, el credo poético representa el ser mismo de la poesía. Como es coincidente en el caso de Rita Geada, sí podemos tomarlo como base del análisis del texto. Porque si en su «Tríptico sobre la poesía» (p. 64) dice: «aprendí por ti a medir / el peso de las palabras», lo cumple debidamente en *Vertizonte*. Se trata de un libro donde las palabras adoptan un mesurado tono poético, evitando los excesos. La poesía es «lugar donde se hace el canto»: con ese sentido genérico, un poco vago tal vez, se aproxima Rita Geada al poema. Esta referencia formal («canto») se vuelve representativa de un estado donde predomina la angustia existencial («nos hacemos y deshacemos»), un concepto ético («Patria de la libertad»), un existir mágico («recinto de encantamiento y transfiguraciones») y un sentido unitivo («espejo donde convergen y se abrazan / todos nuestros ensueños»). Es fácil observar que no se trata de una poesía hermética ni de una rebuscada elaboración metafórica. Su poesía es sentida y sencilla, de una emisión directa donde la palabra es debidamente poetizada a través del justo matiz.

En comparación con *Mascarada*, *Vertizonte* es un libro de mayor medida. La angustia de *Mascarada* busca cauces más tranquilos y podemos descubrir un sentido más sintético de la poesía. Pero *Mascarada* es un libro más angustioso que ofrece un texto de mayor unidad poética y, posiblemente, de mayor vuelo. El mayor aporte de *Vertizonte* dentro de la producción poética de Rita Geada es su búsqueda de la síntesis poética, sin que con ello caiga en el hermetismo del vocablo.

Hay una cierta tendencia a confundir lo que no se entiende (o aquello en lo que no hay nada que entender) con la buena literatura y mucho más frecuentemente con la buena poesía. Rita Geada hace bien en evadir tales caminos, que a la larga probarán ser transitorios. De ahí que muchos de los mejores poemas del libro sean breves. En «Imán» (p. 51) contraponen el movimiento interno del imán hasta llegar a lo concéntrico: «Extraña fuerza / la del imán / que al atraernos / con igual signo nos repele», se completa rítmicamente con la segunda parte del poema: «Extraño el imán / que engendra en sí / la condenación / de su propia fuerza.» El breve poema concentra la atención en un factor de carácter físico que se enriquece a través de un misterio reiterado por la repetición de la extrañeza. Por otro lado, la angustia se recrea poéticamente por el gesto de índole opuesta: «al atraernos» «nos repele». Lo más misterioso es que tal oposición se unifica en la oposición misma: «igual signo». El hecho físico queda internalizado gracias a un concepto de culpa o castigo («condenación») que es autoengendrado. De esta forma, Rita Geada va penetrando en una síntesis poética que deja establecida una vez más sus condiciones presentes y sus posibilidades futuras, principalmente su autenticidad poética.

Agreguemos finalmente que, aunque es difícil señalar el alcance último y la permanencia definitiva de la poesía cubana que se publica en el extranjero, el movimiento literario representado por las poetisas cubanas deja sin dudas un saldo positivo. Alina Hernández, Laura Ymayo, Ana Rosa Núñez, Mireya Robles, Eliana Rivero, Uva Clavijo, Isel Rivero, Pura del Prado, Teresa María Rojas, Martha Padilla, conjuntamente con Rita Geada y algunas otras poetisas que se nos escapan en estos momentos, representan un grupo poético merecedor de una cuidadosa atención crítica.

MATÍAS MONTES-HUIDOBRO

*University of Hawaii at Manoa.*

MARTHA PALLEY DE FRANCESCATO. *Bestiario y otras jaulas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

A Martha Paley de Francescato se debe esta recopilación precedida por un buen ensayo introductorio y una adecuada bibliografía. El conjunto constituye una especie de ambigua y francamente fascinante zoología fantástica.

El libro viene dividido en dos partes y un apéndice. Este último —siete hojas sueltas sujetas a la contratapa— incluye dos entradas omitidas por Editorial Sudamericana, los «Textos de Alvaro Menen Desleal», que corresponden a la parte «A», y el «Bestiario» de Neruda, que hubo de incluirse en la «B». La separación del volumen en dos partes responde al deseo de distinguir entre meras «aproximaciones al Bestiario» y los bestiarios propiamente dichos, aunque es difícil decir con propiedad lo que significa el término en la actualidad. La primera parte incluye «Textos (cuentos y poemas) que se acercan a la concepción de los bestiarios originales en estructura y tema» (p. 36), en tanto que la segunda «trata con exclusividad de las obras que han aparecido bajo ese título» (p. 37). Como en la primera parte se mezclan obras de información (Joseph de Acosta, por ejemplo) y de ficción (Borges) y en la segunda sólo hay de estas últimas el criterio para el deslinde, parece haber sido a primera vista más el título de los textos que su naturaleza. De responder a ésta, los fragmentos de Fernández de Oviedo y de Acosta