la realidad'' (p. 180). El balance final es la condenación de un orden social que se desintegra en las visiones enfermantes y fantasmagóricas de una mente enloquecida por el canon cultural de una clase cuyo paradigma se ha querido emular.

En suma, el libro de Hernán Vidal es un estudio serio, inteligente, de asombrosa cohesión, que abre un hito de importancia en la valoración crítica que la obra del narrador chileno merece.

Saint Mary's College
Notre Dame, Indiana

ISIS QUINTEROS

OSCAR COLLAZOS. *Crónica de tiempo muerto*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

Su nombre comenzó a sonar no hace mucho con motivo de una fructífera polémica con Cortázar y Vargas Llosa: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Ahora nos ofrece ambiciosa novela—dentro de esta serie encomiable de Planeta, descubridora de valores que vienen a demostrar que la nueva narrativa latinoamericana sigue vigente—, que se viene a sumar a su ya larga labor creativa—cinco volúmenes de cuentos—, para un colombiano nacido en 1942.

Es esta *Crónica de tiempo muerto* un texto ambicioso que viene a colocarse directamente en primera línea de la narrativa latinoamericana, ejemplo de la nueva generación, en el centro del panorama colombiano, todavía aquejado de una carencia de respuesta necesaria a *Cien años de soledad*. Es éste un libro que arremete de lleno contra una cultura mitificada: la Atenas sudamericana, la docta Bogotá: "El gran orgullo del mejor español, del más castizo linaje" (p. 186). Es una narración que comienza con tedio de reuniones amenizadas por marihuana, y termina en refugio solitario; relación de tiempo muerto iluminado por letreros de neón, imperialismo cultural, conflictos universitarios, en una ciudad y una nación que descubren a cada página las lacras de su diversidad interior.

Se diría que el autor ha intentado la gran novela de Bogotá que fuera un diálogo con la capital mexicana presentada por Carlos Fuentes en *La región más transparente*. Y si ésa es la intención—transparente en cada página—debemos decir que la misión es demasiado ardua para menos de doscientas páginas. No obstante, se intenta la búsqueda de una identidad nacional—entretezada con la personal de Mario, joven escritor—, a través de textos que en algunos momentos llegan a las mejores cotas del ensayismo latinoamericano de este género. Bogotá, el foco de la denuncia, es un "albergue de gentes de todas las provincias" (p. 34), "zona oscura y carente de emociones" (p. 29), ciudad "en la que, durante décadas, se había levantado el mito de una cultura que continuaba gesticulando como un inglés, ya desaparecido, y que había aprendido su español en los diccionarios y balbuceaba frases en francés, extráidas de viejos textos científicos" (p. 29). De allí se ve dislocado Mario, que busca un mítico lugar, "un cuarto...un refugio" (p. 31), rechazando la capital objeto de letanías malditas (p. 188), y que casi se paraleliza a los imperfectamente sublimados encuentros del protagonista: "una ciudad para amar despojado de ternura, como se ama a una regordeta que abrió sus piernas un día para darnos la prueba de nuestro futuro" (p. 187).

Destino nacional y destino personal se entrecruzan en las peripecias poco heroicas, que incluso llegan al tradicional viaje sudamericano a París, pero con la mirada bien firme hacia atrás, hacia una Columbia, con una historia prostituida y ahora poco a poco develada: "Ahora sacan hasta en novelas lo de las bananeras, los miles de ametrallados en 1928" (p. 58): son los mismos de *Cien años de soledad*. La mirada también se vuelve hacia el mestizaje del Caribe, que contrasta con lo falso de la capital, en unas páginas que bien podrían estar firmadas por Fernández Retamar, en su *Calibán*.

Todo ello está contado con un uso del lenguaje que a muchos irritará y escandalizará—especialmente en la pulcra Bogotá, si llega allí la novela—: un sueño cruel (p. 109), el encuentro con Piedad, pasajes decididamente eróticos (pp. 38-39, entre otras). Además, también el humor sirve para enmascarar la tristeza de algunas situaciones, como el episodio del corte de pelo propinado al capitán (p. 93), cuya castración no ejecutada se paraleliza a los concretos usos de la picana a la brasileña. En los pocos momentos de jocosidad también nos recuerda la inmensa imbelicidad del que pregunta si ya ha leído *Cien años en Macondo* (sic), a lo que se contesta que de momento ha llegado a los *Cincuenta de Aracataca* (p. 164).

Finalmente, el autor hace uso de un lenguaje diverso y de un *tempo* cambiante que se va diluyendo hacia el cierre solitario, todo trenzado por una dimensión narrativa múltiple de la mano unas veces de un "tú" (que recuerda las felices experiencias de Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, y de Juan Goytisolo en *Señas de identidad*), uso gramatical que incluso es objeto de autocomentario (p. 153), y que algún crítico serio descubrirá como falta de originalidad. Sin embargo, la lengua está mil veces más prostituida en cada línea del inefable diálogo que ilustra la reunión en casa de la familia de la alta burguesía bogotana (que podría desdoblarse en cualquier país del ámbito hispano), y que tiene como colofón la derrota del protagonista, su viaje mítico hacia el Sur de la

ciudad—que contrasta geográfica y socialmente con el Norte opulento—, su encuentro con los borrachos, y su posterior retirada al útero del refugio de su apartamento, donde Mario decide ponerse a redactar estas crónicas de un tiempo aniquilado y resucitado por una joven voz latinoamericana, fresca y llena de futuro.

Emory University

JOAQUIN ROY

ERNESTO CARDENAL. *Poesía escogida*. Barcelona: Barral, 1975.

Sería fatuo tratar de presentar la obra de este hombre de cultura y viajes amplios, que lo llevaron a la ordenación como monje, y regresó a Nicaragua para dedicarse a la meditación y la escritura. Ahora, tras varios volúmenes—entre los que destacan *Homenaje a los indios americanos* y *Salmos*—, nos ofrece esta antología de lo mejor de su poesía, cuyo contenido ya no puede sorprender a nadie, pero que resulta conveniente releer, rehacer el camino emprendido.

La poesía de Cardenal está ubicada al final de una línea cuyos escalones también estarían compartidos por Nicanor Parra, el Neruda menos hermético, la verdadera poesía social, y que se remontaría lingüísticamente—en el contexto latinoamericano—hasta el prosaísmo del postmodernismo (que le torció el cuello al cisne modernista y tajó para siempre la barrera entré los lenguajes poéticos y narrativos), y la poesía de Vanguardia (de la que Cardenal conserva el metódico uso de palabras nacidas del maquinismo contemporáneo). En un principio se podía hablar de ciertas maneras genéricas: el autor de novelas quedaba detrás de un narrador, mientras que el de teatro hablaba por medio de los personajes. El ensayismo, por su parte, era más directo, hablando de tú al lector; al extremo se ubicaba el poeta, que se escribía a sí mismo. Paradójicamente, ensayismo y lírica parecen encontrarse y darse la mano en muchas páginas de Cardenal. En sus versos habla el poeta, y también habla América, sus textos enterrados, como la “momia que aún aprieta en su mano seca/ su saquito de granos” (p. 131). Sin olvidar el ritmo irrenunciable para la poesía—que incluso se permite el lujo de hemistiquios (pp. 62 y siguientes), y la fiel reproducción del repetitivo “y” de la prosa colonial—, una tierra habla desde los primeros momentos (“El estrecho dudoso”), con un arma que aquí se usa de forma distinta a la preconizada por Nebrija (“instrumento de Imperio”): “Son avances en el idioma común, el idioma de la liberación/ el idioma, che, que hace una a América Latina y una su revolución” (p. 233).

El contenido trasciende el peligroso provincialismo centro-americano (“Cantares Mexicanos” sobrepasa en lirismo a los poemas dedicados a Nicaragua), de la mano de una ideología estética que no engaña a nadie: “Los versos a la rosa no son burgueses/ ni son burguesas las rosas/ también las cultiva la revolución/ se trata—sí de repartir las rosas y la poesía” (p. 231). Sin hermetismos, los ídolos que resaltan son Sandino, Camilo, el Che, en unas tierras sometidas por gentes como William Walker, Vanderbilt, “gusanos cuando llega la revolución”, un Derecho falsificado (“Salmo” 57), dictadores medievales, que dicen de Sandino que “he is a bandido” (p. 25). No hay sorpresa: de una sociedad como la incaica—cuya estructura es objeto de una disección admirable en “Economía de Tahuantinasuyu” (pp. 124 y sig.)—, se desemboca—por arte de magia de las causas mencionadas antes—en un “todo mundo oyendo radionovelas/ y anticomunistas los pobres por tantos años de radio/ años y años de prensa” (p. 238). Todo es cristalino, y quizá para algunos incómodo: “Amanecer de un nuevo día y nuevas relaciones de producción./ De cada uno según su capacidad/ a cada uno según sus necesidades” (p. 202). Incluso el mundo de los Estados Unidos queda encuadrado en este inmenso canto americano. Sabe el autor hacer difícil poesía con materiales ajenos al castellano. “Down Town. Up Town. Bang Bang. Van tronando los trenes/ bajo tierra. Up Town y Down Town/ con nombres de muchachos pobres pintados como “flores” (p. 276). Sabe también captar el oculto mensaje de los mitos americanos: “Creación por Marilyn Monroe (pp. 40 y sig.), y se acuerda del “hombre del traje gris” (pp. 38-39). Es éste un país cuyas voces legítimas son las de Berrigan, Jim Forrest, las pieles rojas, los marginados, “el otro Estados Unidos” (p. 275).

En algunos momentos en que el poeta parece sufrir un perdonable protagonismo (“Viaje a Nueva York”), la atmósfera rezuma amistad, la posibilidad y necesidad de amor, como en el frustrado diálogo con el carabinero que recibe al poeta a su llegada a una Nicaragua utópica que se difumina en la dura realidad (pp. 251-252), o en la descripción de una idílica ciudad de San José de Costa Rica: “Dos en una acera: uno contando un cuento (serán amigos)” (p. 283). Todo ello va encaminado hacia un futuro—para que lo anterior quede definitivamente claro—: “un hombre nuevo/ un tiempo nuevo/ una nueva tierra” (p. 298).

Emory University

JOAQUIN ROY