

RESEÑAS

HANNE GABRIELE RECK. *Horacio Quiroga, biografía y crítica*. Colección Studium, 57. México: Ediciones de Andrea, 1966.

Hanne Gabriele Reck es oriunda de Munich, Alemania. Ha estudiado letras hispánicas en las Universidades de Heidelberg y de Santander. Se doctoró en la de Columbia, Nueva York. Con posterioridad, ha sido profesora en la Universidad de Puerto Rico.

Fascinada por la narrativa de Horacio Quiroga, se ha especializado en la vida y obra del gran cuentista uruguayo. No sólo investigó su producción literaria, sino que también visitó la región de las Misiones argentinas, sus hombres y sus animales, para lograr el más cabal conocimiento de su expresión artística.

El libro puede dividirse en tres partes: primero, la autora narra la vida de Quiroga; segundo, comenta y analiza su obra literaria; y, tercero, da una bibliografía extensa.

La profesora Reck relata cómo la vida de Horacio Quiroga fue marcada por muertes violentas —la de su padre, la de su padrastro, la de un amigo, la de su primera esposa, y, finalmente, la suya propia. Quiroga terminó su vida envenenándose.

Su estancia en París, cuando era joven, parece haberle influido en ciertos aspectos negativos. Sufrió apuros económicos en la capital francesa que le llevaron a odiar la ciudad. La autora cree que si no fuera por su visita a París, con la consiguiente desilusión, es posible que Quiroga hubiese continuado con el estilo decadente, de influencia parisiense, que se nota en sus primeros escritos, en vez de descubrir su verdadera meta en la literatura de la selva: "es muy posible que la miseria sufrida por Quiroga en París al mismo tiempo le haya impedido sucumbir a las tentaciones de aquella metrópoli y perderse allí, apresurando su regreso a su país nativo y el encuentro con el mundo salvaje americano cuyo gran narrador habría de ser".

Después de la biografía, la profesora Reck estudia los cuentos de Quiroga. Según ella, su obra reviste tres aspectos principales: el de la sociedad civilizada, el de la naturaleza salvaje y el de la imaginación y lo sobrenatural. El aspecto de la naturaleza de Misiones se destaca como el más importante.

La sociedad civilizada está representada por los cuentos de niños y los de amor. Varios de estos últimos están llenos de romanticismo y de sensualismo, mientras que otros tantos revelan el sentido de humor de Quiroga, a veces algo satírico o sarcástico.

Los cuentos de la naturaleza salvaje muestran su gran originalidad. Sobresale no sólo la realidad en las descripciones de animales, paisajes, luchas y heroísmos, sino también la vida que Quiroga vivió. El autor de *Anaconda* y los *Cuentos de la selva* conserva los datos biológicos con fidelidad y, sobre todo, da personalidad a los animales. Y cuando escribe cuentos de animales para los niños, hace lucir los rasgos más simpáticos de estos animales. Quiroga pinta muy bien la psicología animal, pero los cuentos que tratan del hombre en la selva son más vívidos. La profesora Reck analiza varios cuentos, indicando el perfecto conocimiento que Quiroga tuvo de la vida de rudos trabajos, primitivos placeres y mortales peligros, que a veces terminan con la vida de los protagonistas.

Quiroga utilizó bien su fértil imaginación y sus estudios psicológicos y médicos, investigando hasta los más mínimos detalles. Sin embargo, su verdadera maestría se ve en los cuentos de la vida salvaje y no en los de lo sobrenatural, porque éstos en muchos casos presentan asuntos demasiado inverosímiles. La profesora Reck encuentra que en este tipo de cuentos se ven cuatro grupos: los que tratan de animales, los casos psicológicos, los que versan sobre asuntos del cine y los sucesos completamente fantásticos.

La bibliografía que reúne la profesora Reck es muy valiosa, como toda la obra. Una de las más extensas, presenta las distintas ediciones de los escritos de Quiroga y los estudios sobre su obra, en orden cronológico.

La profesora Reck ha conseguido relacionar la vida y la obra de Horacio Quiroga. La realidad que vivió el cuentista es la misma realidad que describió. El gran acierto de Hanne Gabriele Reck es hacer comprender esta conexión entre vida y obra.

University of Pittsburgh

ANNA WAYNE ASHHURST

CARLOS FUENTES. *Cambio de piel*. México. Joaquín Mortiz, S. A., 1967.

A Carlos Fuentes le "duele México". Su actitud es unamunesca, comprometida. Pero con *Cambio de piel*, siguiendo las líneas de su educación cosmopolita, ha escrito una novela de preocupaciones universales, zafándose un poco de México, o mejor, integrando a México en personajes caracterizados por una larga turbamulta de vicios europeos. A pesar de todo, la novela es profundamente mexicana en cuanto que los protagonistas son caricaturas, amargadas y burlonas, de dos personajes típicos de la capital de México: el mexicano extranjerizado y el condescendiente extranjero "amejicanoado". Detrás de estos "cambios de piel" se adivina la sombra de la gran traidora, la Malinche.

El tema, la semilla de la novela, es lo antiuniversal del carácter mexicano. Los personajes no se atan en lazos de simpatía o identificación espiritual, sino por medio de pasaportes. Los lazos en común se establecen entre los dos mexicanos, los dos burdos, sensuales, indolentes y acomodaticios. Que uno, Javier, destruya al otro, Isabel, no es más que justicia poética, consecuencia nece-

saría o mero símbolo aplicado, dentro de una trama simple, alucinada pero diáfana. Todo sucede en unas pocas horas entre cuatro personajes: Elizabeth, una judía neoyorquina casada con Javier, escritorzuelo y profesor; Isabel, la joven alumna y querida de Javier, y Franz, un nazi retirado que vende automóviles. Durante el corto curso de la historia, Elizabeth tiene relaciones sexuales con su marido y con Franz, Javier con Elizabeth y con Isabel. A la vez Franz, con las dos mujeres. En turno, Isabel tiene relaciones con Franz y con Javier. A pesar de que no aparece la menor sombra de prácticas homosexuales —tan al uso en la novela contemporánea de otros países— hay tres caracteres de naturaleza femenina y uno solo de total índole masculina: el de Franz. Esto ha confundido a algunos críticos, al inglés David Gallagher, por ejemplo, que ha acusado a Fuentes de entusiasmos antimaniqueístas, con la subsecuente justa protesta del autor. En realidad Elizabeth y Franz son solamente dos turistas establecidos en México, gentes que han dejado su verdadera identidad dentro de su equipaje, aunque una de las mejores notas de la novela sea la posible identificación de Elizabeth en Isabel, una misma mujer en diferentes países y diferentes épocas. Desgraciadamente Elizabeth es una norteamericana vulgar, ignorante pero pulida, con la actitud y el lenguaje de una camarera californiana, estridente y racista, automatizada por el cine y los anuncios de belleza de Elizabeth Arden. Es patética porque permanece asida a una juventud superficial, y tanto de México como de los mismos Estados Unidos conoce solamente lo insubstantial y transitorio. La única ocupación de Elizabeth joven, cuando el mundo entero se estremecía con la guerra española, era la de ir al cine. Jamás dejó de ver una película y jamás olvidó ninguna.

Elizabeth adquiere en México preocupaciones filosóficas, pero no los prejuicios de las esposas mexicanas. El adulterio no parece ser para ella un crimen inconfesable, es más bien un juego intrascendente. El único eje de Elizabeth es la búsqueda de la eterna juventud. Si entra en una discoteca en Buenos Aires nota la presencia de mujeres de edad madura; si piensa en las victimarias de los judíos de Obrawalde ve solamente "catorce sesentonas". "El problema es ser joven", afirma crudamente. A sí misma se confiesa 42 años; a Javier le dice tener 43. Javier tiene 48 y sabe que los representa. Elizabeth adquirió su conciencia social a través del episodio de Sacco-Vanzetti. El relator nos dice misteriosamente que en Grecia "Elizabeth tuvo 18 y Javier 20". De acuerdo con la cronología y los detalles secundarios, tanto Elizabeth como Javier andan, en 1965, muy cerca de la cincuentena. Al aferrarse a Franz y a Isabel no están probando el escape espiritual; la tragedia es más sórdida: Javier y Elizabeth están asqueados de sus propias pieles arrugadas y flácidas. Por dentro, por los recovecos del espíritu están perfectamente satisfechos de la grandeza de sus almas y la latitud de su cultura. Ante ellos se desliza el paisaje y la penuria de México, pero nada les atañe, nada los toca; solamente sus recuerdos, de cine, de actores, de calles extranjeras, pequeñas aventuras, de trivía, y en el caso de Franz, un pasado nazi redivivo sin remordimientos. Las tres figuras marchitas, deslucidas y ajadas, se recortan frente a un paisaje igualmente derrotado, estupenda contraparte a la ruina física. Isabel, la joven que los acompaña, es tan repelente por dentro como los perros sarnosos que les salen al paso.

Estos perros extraños llenan el libro y las escenas con su tiña, sus eczemas

y su miseria. Si los personajes no tienen más emociones que las compatibles con una sensualidad monstruosa —porque los años no la subliman sino que la hipertrofian— los perros son todavía más deformes y más asquerosos. Son perros de campos de concentración, o perros perdidos y enfermos, perros alucinantes, como el último perro del libro, el perro amarillo del símbolo que está terminando "de devorar al niño enmascarado", el perro que cierra la novela, "el perro amarillo y babeante de Cholula". La presencia de los perros en la novelística hispanoamericana requiere capítulo especial. El único contemporáneo que a veces los menciona con ternura es Ernesto Sábato. Para los demás son animales sucios y crueles, a pesar de que el perro es la conquista más humanizada del hombre. Puede ser que haya en esto un complejo histórico, ya que esos perros repugnantes que se mueven por nuestras cunetas deben ser los descendientes de los aristocráticos *Spaniels*, los llamados perros de aguas, ya conocidos en el siglo XIV, que, como su nombre indica, son los perros procedentes de España. Los perros son, en *Cambio de piel*, la contraparte de Elizabeth y de Franz; son los extranjeros malditos; pero los cuatro personajes del libro son más perros que los mismos perros de las calles, y su muerte de perro es inevitable y merecida.

El lector, sin embargo, está en libertad de salvar a su personaje favorito. El fin de la historia está diseñado en planos superpuestos que se anulan unos a otros y se prestan a distintas combinaciones. A la manera de Michel Butor y Henri Pousseur en la ópera *Votre Faust*, el desenlace queda a la elección de la audiencia. La conclusión de la novela de Fuentes es clara y fácilmente inferida: Elizabeth y Franz, los extranjeros, mueren bajo el peso de las ruinas de México. Javier e Isabel escapan. Sin preocuparse por buscar ayuda proceden a reunirse en un abrazo final. Javier, entonces, estrangula a Isabel. Si la novela es una representación alegórica de la historia de México —como ha dicho el mismo Fuentes— las deducciones son evidentes: libres de Europa y de los Estados Unidos —Elizabeth y Franz—, los mexicanos se ocupan en destrozarse los unos a los otros.

Este remate sería demasiado simple y ritual y Fuentes le añade la mejor parte de la novela, en la que el narrador y un grupo de bohemios desarraigados proceden por las calles de la capital en una mascarada medieval, a la manera de una danza de la muerte. Los danzantes varían y en sus turnos se nota que lo mismo puede hablar Isabel, que Elizabeth, que Franz o Javier. El lector puede hacer sobrevivir a cualquiera de ellos y aún le queda opción de pensar que está contemplando los sueños enfermos de Javier, recluido en un manicomio, o rápidas imágenes de cine a la manera de Jonas Mekas. Todo fue una pesadilla y los cuatro siguen sus vidas por los mismos cauces infecundos.

El título original de la novela fue *El sueño*, según el autor. Esto explica la fábula moral y la parodia deliberada, de Luis Buñuel, de Günter Grass, de Norman Mailer, de Antonioni, de Max Frisch, incluso de Ronald Firbank, porque la novela es deliberada y deliciosamente anacrónica, en esa bendita manera en que se han enlazado el *Camp* y el *Art Nouveau*, *Pop* y *Op*, las lámparas de Luis Tiffany y Aubrey Beardsley, todo incorporado a cultura europea del presente. No hay en la novela nada improvisado; tampoco hay detalles de *roman à clef*, críticas de que se ha hecho responsable a Fuentes en el pasado. Según Fuentes mismo (en el *New York Times*, marzo 3 de 1968), el libro está cons-

truido alrededor de "una idea muy simple: que el impulso, el deseo de libertad ha sido, puede ser y será siempre usado para justificar las mayores opresiones". Si se toman sus palabras literalmente, se podría decir que la tesis interna de su novela consiste en que México es un paraíso de extranjeros reaccionarios, alimentados por la cursilería nativa. O que México —quizá el mundo entero— es un país moralmente podrido, donde fuerzas organizadas aprovechan la concupiscencia y la miseria para preparar el retorno a los abusos medievales. En esta forma Carlos Fuentes ha escrito la epopeya del malinchismo: los dioses rubios llegan a México para conquistar a los nativos ignorantes. No importa que se les alce frente a frente la muralla pétrea del pasado precolombino, porque pueden continuar circulando libremente por las calles de la muy cosmopolita ciudad de los palacios.

ESPERANZA FIGUEROA AMARAL

Elmira College

RODOLFO USIGLI. *Teatro completo*. Tomo II.* México: Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 1966.

El segundo tomo de las *Obras completas* de Usigli nos brinda las quince que representan la producción del dramaturgo en los veinte años que van de 1943 a 1963. No encontramos en este tomo división en clases, como la había en el primero. La única ordenación que parece haberse seguido es la cronológica. Tanto mejor. Encontramos en él obras breves, de un acto, en una o más escenas, y dramas de la envergadura de *Corona de sombra*. Los subtítulos descriptivos tienen la anárquica diversidad a que nos ha acostumbrado el señor Usigli: desde la pausada seriedad de la simple pieza, hasta el inquietante piafar de una comedia, o la intrigante incógnita de un radiograma. Las actitudes y los enjuiciamientos que Usigli nos anticipa, a modo de semáforo de opinión, en tales subtítulos son reconocibles también: farsa americana, farsa impolítica, comedia moral, tragedia antihistórica, y así por el estilo.

Una reseña de obra completa no es el vehículo más adecuado para entrar en análisis de personajes y de situaciones particulares. Sí nos proporciona este segundo tomo, sin embargo, la oportunidad de echar una ojeada de conjunto y de aventurarnos en alguna somera ordenación o síntesis de la obra conocida del escritor.

Por muy prolífica que sea su obra venidera (hay que tener en cuenta que alcanza ya los 62 años), Usigli será para siempre el hombre que puso el teatro mexicano en el mapa literario del siglo xx. De entre sus obras, será, sin duda, *El gesticulador* la que claramente ha de marcar los albores de ese teatro, que nunca ha de llegar a tener gran introspección psicológica, ni freudiana ni conductista. La posteridad estimará el teatro de Usigli, seguramente, como resul-

* Véase reseña del Tomo I, en *Revista Iberoamericana*, XXXII (1966), 345-348.

tado de una autoconsciente adopción de cánones shavianos, no muy lograda. La conciencia de Ibsen, de Pirandello, se encuentra, sin duda, bien enclavada en la mente de nuestro autor. Pero es al maestro irlandés al que dedica su mayor admiración y su devoción de acólito. Ahí están, si no, el "Prólogo después de la obra" y "Dos conversaciones con George Bernard Shaw" que el autor insistentemente incluye en la edición original de *Corona de sombra*.¹ Ahí, también, la cita de las palabras de Shaw, trece años después de su muerte y veinte después de haberlas escrito, con la que Usigli encabeza su obra más reciente para prestarle autoridad indisputable.²

Las obras más logradas de Usigli, al igual que las de muchos otros dramaturgos mexicanos contemporáneos, son las de crítica social. Nada tiene de extraño. Cualquier sociedad en proceso de formación tiende a autoexaminar sus pautas. Del presente tomo, podemos escoger como ejemplos *La familia cena en casa* (1942), *Dios, Batidillo y la mujer* (1943), *Jano es una muchacha* (1952), *Un día de éstos* (1953), *La exposición* (1953). Consideremos un par de ellas.

La familia cena en casa coloca en la picota del ridículo una sociedad que juega al revolucionismo y que al mismo tiempo flirtea con la aristocracia. Digamos que son un flirteo muy vulgar y un revolucionismo muy superficial. Usigli, como Spota y como Fuentes —¡cuán diferentes son todos!— siente la necesidad de exponer las lacras socio-culturales. Por fuera, el planteamiento nos divierte: el conflicto es reconocible. Pero el dramaturgo parece tener el empeño de hundir a todos sus personajes en una amorfa mediocridad. No están hechos los Fernandos y las Beatrices de la madera de la que salen la ambición y el oportunismo. Buscaremos en vano un personaje que tenga siquiera la grandeza canallesca de un Federico Robles o de un Artemio Cruz. O la imaginación certera y humorística de una Rosalba Landa Llaveró. En suma: no es la sociedad la que se encuentra "entre azul y medias noches", o "entre el diablo y el mar azul", valga el anglicismo; son los personajes, de por sí tenues, indecisos, sentimentales. Beatriz alaba a Fernando por haber sido el único que la miró sin desearla (p. 138), mientras Fernando, por su parte, nos dice campanudamente que "el deseo nace de la posesión del amor. Pero el amor no nace del deseo" (*ibid.*). ¡Feliz edad, en la que la marcha cotidiana puede hacerse sobre caminos tan certeramente prescritos!

En *Un día de éstos* volvemos a darnos cita con gesticuladores, ahora reunidos en torno al tema central del "ninguneo", favorito de Usigli. (Recordemos las colaboraciones del dramaturgo en las páginas editoriales de un famoso diario capitalino, en las que comenta amargamente sobre el despilfarro del talento latente en el "ninguneado"). José Gómez Urbina, el "ninguneado", político hasta entonces relegado, se ve de repente elevado al puesto máximo ejecutivo. Inesperadamente para todos, da muestra de una extraordinaria sagacidad y de una exquisita habilidad al poner en juego un talento gobernante como ya lo quisieran para sí los eximios próceres del partido oficial. La moraleja es clara. Antes de morir, Gómez Urbina exige el fin de los mitos, claridad en las miras y

¹ México: *Cuadernos Americanos*, 1947.

² *Obras completas*, t. II, p. 841.

honradez en la elección de los mejores. Su muerte, claro está, no resuelve nada.

En cierta ocasión escribió Usigli que al mexicano le separan para siempre del español la *c* y la *ll*. Ingenioso aforismo, cuyo dudoso valor no necesitamos discutir aquí. La insistencia de Usigli en completar la trilogía cuya primera etapa está representada por *Corona de sombra* demuestra una inquebrantable convicción. Su *Corona de fuego* da nuevo pábulo al planteamiento del violento encuentro de América con Europa y al mito del ánfora rota: la tragedia del noble indio, frente a la traición de sus compañeros y a la ambición del europeo. Cuauhtémoc es digna y noblemente trágico; Cortés obra con crueldad previsible. Sería difícil aventurar una opinión sobre lo que de perdurable haya en esta obra. ¿Fue, acaso, perdurable el *Moctezuma* de Magaña?

Imprecisiones de esta índole en nada afectan la firme convicción que queda perfectamente establecida al completar la lectura de las *Obras completas* de Rodolfo Usigli de que estamos frente a uno de los dramaturgos más significativos de la actualidad en lengua española. Usigli puede no haber creado escuela, pero su inquebrantable dedicación al arte dramático ha hecho de su obra un instrumento de clara expresión de las idiosincrasias de una comunidad humana en la búsqueda de su conciencia. Si pocas veces alcanza una total universalidad, su obra será siempre documento imprescindible para la comprensión de la vivencia mexicana.

ANGEL GONZÁLEZ-ARAÚZO

University of Pittsburgh

MIGUEL ANGEL ASTURIAS. *El espejo de Lida Sal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1967.

Este libro reúne varios relatos, donde lo popular se mezcla con lo mítico. Sobre la base de la leyenda o la superstición popular el autor crea mundos de realidad mágica.

Volvemos a apreciar a una especie de poeta-narrador, que deja invadir su prosa súbitamente por un aire rítmico y musical. Observémoslo en la *Leyenda de los Matachines*:

Tamachín mataría a Chitanam y Chitanam a Tamachín, en la plaza de Machitán. Matachines al fin. (p. 130).

—¡Tamachín... chin... chin... matachín! —decía festivo y regresaba más gozoso—. ¡Matachín... chin... chin... Tamachín!

Luego se iba, luego volvía:

—¡Chitanam... tam... tam... Machitán! ¡Machitán... tam... tam... Chitanam! (p. 138).

Asturias tiene un gran sentido lingüístico, maneja con destreza el idioma: selecciona con cuidado las palabras, buscando siempre la precisión y la sonoridad

dentro de la frase. En el ejemplo precedente el "chin... chin... tam... tam" de los dos matachines que tendrán que matarse al filo de machete, por un juramento hecho con sangre, al descomponer los nombres, sus sílabas suenan a campanas que anuncian la muerte (tin-tan, tin-tan) "chin... chin... tam... tam".

Otras veces juega con derivaciones o componentes de la misma palabra:

El pinta-pájaros, pinta-nubes, pinta-cielos, pinta-todo —pedazos de aurora ... pedazos de sueño...— les sorprendió en la ciudad que despertaba sobre cientos, miles, millones de pies y pies y pies. Tantas gentes van y vienen, vienen y van, sin saber si van o vienen que es más lo que se mueve que lo hay fijo en las ciudades. (p. 132).

Obsérvese el juego de "van y vienen, vienen y van, sin saber si van o vienen". Otras veces varía de forma al señárnos, a modo de divertido trabalenguas, palabras similares que sólo se diferencian por una vocal que puede cambiar completamente el sentido como "gusanito de estiércol en el hombro del hombre del hombre" (p. 138).

Nos describe la pintura de una realidad caótica con palabras, repeticiones y rompimientos de la estructura silábica:

al golpe, Tamachín, al golpe, al golpe, al golpe, Chitanam... al quite, al quite, al quite, Tamachín... pies y pies y pies... pies y pies y pies... piesip... es... piesip... es... tambaleantes... heridos de muerte... un puntazo al corazón... por la tetilla... (p. 145).

Asturias selecciona las palabras más eficaces, modificándolas a su gusto. Cuando los matachines recorren las calles de la ciudad, haciendo brillar sus machetes, la música producida al contacto del metal que choca proporciona a los personajes una especie de sinfonía cuya partitura se puede leer lo mismo en forma horizontal o vertical:

quite... chocando los machetes... plin... plan... golpe de Chitanam... plan... plin... golpe de Tamachín... plan... plin... plan... quite y golpe de Chitanam... plin... plan... plin... golpe y quite de Tamachín... los machetes chocando... (p. 145).

La presencia o ausencia de la luz, lo mismo que la repetición de los sonidos, van creando una atmósfera de muerte:

—¡Luces !¡Luces...! —gritó Chitanam.

Tamachín lo confirmó al asomar entre niebla de frior caliente a lo alto de un cerro, añadiendo:

—No son luces, son los pies iluminados de la ciudad... andan, corren, se juntan, se separan...

—Esperaremos el día —propuso Chitanam, pronto a sentarse en una piedra .(p. 132),

En esta *Leyenda de Matachines* encontramos, fuera de una danza suicida en la cual tienen que matarse dos para evitar que la tierra abra sus fauces y se los trague, un sinnúmero de palabras que sugieren ausencia o presencia de luz: sol, cometa, estrella, niebla, lodazal de luto. En el mundo maya este contraste de luz versus oscuridad, indicaba los tiempos precedentes a la civilización sedentaria y particularmente a la época de las emigraciones. Ahora Asturias utiliza estos cambios para crear una atmósfera de muerte.

Esa atmósfera la encontramos al comienzo de la leyenda, en los orificios que indican un mundo subterráneo de ultratumba, que irrumpe en el país real:

Entre las cuatro grutas sin salida, la del viento, caverna agujereada, la de la tempestad, socavón de fuego y tambor de trueno, la de los despeñaderos de aguas subterráneas, cueva de cristalerías, la de los ecos, axila de guacamayas azules; entre las cuatro grutas sin salida, el llueve pies y pies y pies alucinante de Tamachín y Chitanam, Matachines de Machitán (p. 129).

Hay un simbolismo múltiple en esta leyenda, muy de acuerdo con las tradiciones del *Popol Vuh*: el juego fatal de los machetes "a punta y filo", lo mismo que el juego de pelota, sirven para manifestar ese valor vital, guerrero y social de los mayas. Antes de consumarse la lucha y de empañarse los machetes, los dos matachines reciben consejos de animales como el perico, el mono, también muy de acuerdo con la mitología del *Libro del Consejo*.

En "El espejo de Lida Sal" encontramos la intención social, donde la protagonista, una mulata esbelta, se enamora de Felipito Alvizures, hombre de una clase superior. Y por intermedio del ciego Jojon, persona investida de poderes misteriosos, decide emplear la magia para conquistarlo. Hay entonces un lento progreso de lo real a lo fantástico: Lida, mujer que lava platos, consigue prestado un traje de "Perfectante", durmiendo con dicho vestido por una semana consecutiva con el fin de cumplir el sortilegio. Según el ciego, si Felipito viste este traje en las fiestas de la Virgen, obrará el ligamento. Asturias nos describe a la mulata en el exorcismo:

y seca la garganta por la congoja y húmedos los ojos, temblorosos los muslos, se enfundaba el traje de "Perfectante", antes de echarse a dormir. Pero más que dormir, era privazón la que iba paralizando el cuerpo, privazón y cansancio que no impedían que en voz baja, medio dormida, le conversara al trapo, le confiara a cada uno de los hilos de colores, a las lentejuelas, a los abalorios, a los oros, sus sentimientos amorosos. (pp. 21-22).

Para que el encantamiento se cumpla, Lida debe verse de cuerpo entero en un espejo, y no tiene dinero para comprarlo: "La desgracia de ser pobre", se quejó la mulata. Sale en busca de un lago, y al contemplarse en el agua vestida de novia, cae y se ahoga.

En esta leyenda Asturias crítica con mucha cautela, y en una forma amena, las costumbres nuestras, el abuso del varón:

Sí, amigo Faluterio, hay poca boda y mucho bautizo, lo que no está bueno, Mucho solterón con cría, mucho solterón con cría... (p. 12).

Cuando llueve, el cadáver de Lida flota bajo la luna, y así se convierte el cuerpo de la lavadora de platos en una visión mágica del estanque:

Redes de lluvia de plata parpadeante sacan su imagen del espejo desazogado y la pasean vestida de "Perfectante" por la superficie del agua que la sueña luminosa y ausente. (p. 27).

La ignorancia, en este caso la ciega creencia en agüeros, hace que el protagonista de "Junantes, el Encadenado" mate a un hombre que ni siquiera conoce, por querer cumplir el mandato que le imponían en una hoguera prendida en pleno monte. Después de haber pagado diez años de prisión por la muerte de Prudencio Salvatierra, sale físico de la cárcel y va en busca del "viejo de las codornices", quien le aconseja endosar a otro la maldición que cae sobre él. Para romper esta cadena de homicidios, ordena al hombre que ha de cumplir su mandato, que rompa el retrato de una pérfida, porque dice que "hay muchas maneras de hacer pedazos a la gente..."

En "Juan Hormiguero" se entrecruzan la realidad con la ficción, y se pierde el concepto de ambas:

Yo me comía el sueño. Completamente apabullado. No es necesario explicarlo. Me comía el sueño y me iba sintiendo... ¿Cómo hacer?... ¿Me volvería tierra?... ¿Cómo hacer para dejar de alimentar con mi sueño, despierto entre los míos, cuando todos dormían, mi irrealidad nocturna, que era lo único real de mi existencia? ¡Comerse el sueño... vaya una expresión!

El tiempo caluroso me obligó a abrir la ventana que daba a la terraza. El polvo que el viento deposita durante el día, humedecido a esas horas por el relente nocturno, llegaba a mis narices con fuerte olor a tierra mojada, a lo que olían, me estaba volviendo tierra, insensiblemente, mi pelo, mi saliva, mi cuerpo, cuando sudaba... (p. 55).

La leyenda del hombre que despoja al rico para ayudar al pobre, la encontramos en "Juan Girador". Sólo que el autor mezcla lo pupolar (europeo) con lo nativo, y al final una diosa maya, Xiu, estéril, quiere tener hijos de Juan Girador. Hay un fondo histórico en toda la descripción (universo indígena) mezclado con dioses mitológicos:

Juan Girador, llevando el alazán por la brida subió a la escalinata de la Torre de los Jeroglíficos, hasta la terraza de piedras de colores en que estaba, sentada en una esterilla, bajo dosel de plumas verdes, la deslumbrante Xiu. (p. 67).

Al final la diosa Xiu, por arte de la magia "de los envoltorios y los girasoles", se convierte en mujer-montaña, y de su vientre estéril nació un varón que venía acompañado de un hermano mellizo, la sombra de su cuerpo. Desde entonces no volvieron a la tierra "y se ocupan de hacer girar los astros".

En "Quincajú", "Leyendas de las tablillas que cantan", "Leyenda de la máscara de cristal" y "Leyenda de los matachines", hay un descolgar de mundos y trasmundos, función de sensaciones que se agolpan, infinita presentación de cuadros, de hombres, de historias, de alucinaciones superpuestas como esas de Quincajú:

¡Desapareció el desaparecedor..! ¡Desapareció el desaparecedor Quincajú!.. lloraban los ayudantes, arremolinados en su tristeza alegre de ser uno de ellos el que lo sustituiría, pero aunque toda la ciudad le lloraba recordando sus virtudes y el defecto de su afición a las bebidas rituales, Quincajú estaba contento de haber desaparecido de Panpetac, donde, antes de su desaparición, era ya un honorable desaparecido, por su función de acompañar a los que desaparecían y por su edad, pues los muy viejos, todos los que superan su tiempo, van siendo como desaparecidos entre los vivos. (p. 80).

Algunas de estas líneas parecen trabalenguas: "donde antes de su desaparición, era ya un honorable desaparecido, por su función de acompañar a los que desaparecía". La historia está presente en todas estas narraciones: por eso oímos el juego de pelota, Torres de los Jeroglíficos, himnos a dioses en los templos, sacerdotes de cráneos alargados, danzarines en bajorrelieve, el jaguar (aliado de la luz), en su lucha a muerte con la noche (serpiente inacabable) y en ellas seguimos y nos perdemos en medio de la belleza y el misterio, donde la unidad estética-temática es cosmogónica. Por eso es muy justa la acepción de Valery al hablar de las "Leyendas de Guatemala", que son en su concepto "historia-sueño-poemas", "donde se confunden, las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo".

El idioma maya-quiché está a través de toda la obra en los nombres de los dioses: Tohil, Xiu, Espejo que cambia, Atup, Nulencán, El nahual, Ixcamucané, Tun, y hasta en las terminaciones puramente mejicanas como *-ac* de Panpetac—, *quel* en Utequel.

El pasado colonial desfila en "La leyenda de la campana difunta", que se remonta al siglo XVII, en la persona de una monja conversa, Sor Clarinera de Indias, por donde desfila el recuerdo de épocas pasadas mezclado con leyendas, historia pero sobre fondo mágico, una realidad que parece trascender hasta nuestros días, bajo una especie de surrealismo indígena.

PUBLICO GONZÁLEZ-RODAS

University of Pittsburgh

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA. *Martí revolucionario. La personalidad: el hombre.*
La Habana: Casa de las Américas, 1967.

Ezequiel Martínez Estrada dedicó los últimos cuatro años de su vida al estudio de Martí. El resultado de su esfuerzo generoso se materializó en tres

libros: el primero es el que aquí comentamos, el segundo —*La doctrina social y política: el Apóstol*— no ha sido publicado, y el último apareció hace dos años en México con el título *Martí: el héroe y su acción revolucionaria* (Siglo XXI Editores, S. A., 1966). En la obra inicial de esta trilogía se aplican todos los recursos del análisis caracterológico en un afán de revelar la íntima personalidad del gran americano. Según confesión propia, Martínez Estrada se propuso alejarse de "la papelería y engrudería que hasta ahora se ha publicado sobre Martí", porque, también hasta el momento en que escribe, "la historia de Cuba y la vida de Martí han sido tratadas... por aprendices de gacetilleros" (p. 450), y la mayor parte de los estudios sobre su producción no han sido otra cosa que "bagatelas de profesores de liceo" (p. 486).

Las 618 páginas de este original libro se reparten en seis secciones. La primera y más extensa presenta al lector diversos hechos biográficos de los años formativos de Martí. Se analizan los efectos psicológicos del hogar, escenario primero de soledad; de la escuela, como prolongación del hogar triste; del maestro Mendive, guía espiritual, sustituto paterno; y por último de los amigos, separados de Martí por infranqueable "desnivel espiritual". Pero todo este recorrido se realiza sin pretender desarrollar metódicamente los episodios de su vida, sin intención de biografía, sino con estricta intención de análisis. Los primeros años de Martí son para el ensayista argentino un período sin trascendencia mayor en la formación de la personalidad, porque no se producen situaciones traumáticas ni relaciones extraordinarias entre él y los miembros de su familia. Se estudia a continuación la resonancia en su carácter del presidio y de la primera fase de sus peregrinaciones: el destierro en España durante el cual Martí "pasa de la etapa dionisiaca a la apolínea". Ya desde aquí se nos empieza a dibujar la imagen que tiene Martínez Estrada de su héroe: un ser extraordinario desconectado del mundo común por la fuerza irresistible de su personalidad: una isla. El resto de esta sección establece las transformaciones que sufren en Martí las ideas religiosas y sobre el derecho. Esta última, dice, su filosofía del derecho, es anuncio del corporativo social y sindical basado en el mismo fin de justicia social que el marxismo, y antagónico al capitalismo en cuanto que éste pone en peligro o reduce a una formalidad sin significado los derechos individuales. "Su concepto [de Martí] de la legalidad del usufructo se basa, como en la teoría marxista, en el trabajo puesto por el productor en su obra" (p. 122).

Las tres secciones siguientes tratan de revelar la huella del héroe tal como se manifiesta en su actitud ante la vida, su destino y su personalidad. Se indaga primero en la fuerza de voluntad y dominio de sí mismo cuando se enfrentaba con dificultades y contratiempos. Mediante citas del epistolario y del *Diario de campaña*, se presentan las actividades más significativas de aquella vida difícil en la que el hombre triunfa sobre toda adversidad. Este estudio sobre la "mística del deber", como llamaba a la obsesión martiana otro crítico, concluye con un recuento de la producción literaria del cubano extraordinario descubriendo aquellas figuras en las que Martí dibujó virtudes y rasgos que a él pertenecían primordialmente. Sigue la sección que titula "El ciclo fatídico del héroe". Está dividida en epígrafes que van recogiendo toda experiencia de posible valor simbólico. Cada hecho se relaciona con el destino, "fatum social"

y "ananké" personal" del agonista, y contiene una acuciosa relación de los recorridos de Martí en la que se destacan inesperados "presagios" y "coincidencias", que luego comentaremos. Para descubrir el matiz más auténtico en la personalidad se recurre luego a un largo análisis grafológico de los borradores del *Manifiesto de Montecristi*, del contenido y de su estado de ánimo al redactar el documento (pp. 311-370), que se completa con un estudio de las fotos de Martí, de su caligrafía y temas en el *Diario de Campaña* (pp. 370-443).

La revelación de los atributos del "grande hombre" y del santo, que se hacen síntesis en Martí, ocupa las dos últimas secciones del libro. Con gran variedad de enfoques se llega a la conclusión de que Martí es un personaje de la época gloriosa de las figuras míticas: "Fósil antropológico vivo", le llama (p. 465): y también es un espíritu de excepción en que se han dado cita las virtudes que llevan a la santidad, como son la entrega de sí, la magnanimidad, la pureza, el heroísmo, la ternura, etc. Ya en las últimas páginas del libro se divide la vida de Martí en etapas correspondientes a distintos tipos de voluntad que rigen su destino: la de "saber y poder" abarca los años en España después del presidio político; la de "domeñarse para vencer" va desde 1875 hasta su llegada a Nueva York; la de "perseverar para servir" llena su vida desde 1880 hasta que parte para la guerra; y la última, la "etapa de la voluntad de la muerte", se extiende desde la llegada a Cuba hasta su muerte en Dos Ríos.

El método seguido por Martínez Estrada al examinar la figura de Martí recuerda el de las múltiples perspectivas que recomendaba Ortega y Gasset en *El Espectador* ("La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras e haces"). No desprecia el autor de *Martí revolucionario* ninguna de las facetas en las que él descomponen el objeto de su meditación. Con frecuencia, sin embargo, parecen desproporcionadas las conclusiones o la luz que se logra sobre un asunto y el estudio que se le dedica. Entre otros casos ocurre con los capítulos empleados en revelar el carácter arcaico mediante las ideas de Freud y Jung, "conforme al heroico lenguaje del mito" (p. 472); o en el largo epígrafe sobre los retratos y fotos de Martí, que concluye con la afirmación de que su mirada está "buscando nuestra comprensión en su soledad" (p. 442); o como sucede, de manera notable, en el extenso análisis grafológico del *Manifiesto de Montecristi*, con el que se quieren descubrir "facetas insospechadas en la psicología profunda de Martí" (p. 367), señalando las irregularidades en la abertura de las letras, la frecuencia de tachaduras y borrones, "de letra suicida", y la repetición atípica de letras yuxtapuestas o faltas de coligamiento.

Alguna vez, mientras se lee esta obra de Martínez Estrada, se siente cierta falta de rigor intelectual. Las series consideraciones que hace sobre detalles intrascendentes nos dejan ver más el apasionado desvelo del autor que la figura de Martí. Por ejemplo, las "coincidencias" de la fecha del *Manifiesto de Montecristi* con la de otros acontecimientos que nada tienen que ver con Martí —como la de la clandestina exhumación de los restos de Carlos Manuel de Céspedes el 25 de marzo de 1874— y nada pueden significar; como tampoco el hecho de que Martí firmara en México, en la *Revista Universal*, sus "Boletines" con el seudónimo de *Orestes* y que después fuese enterrado en el cementerio de Santa Ifigenia, acercando así los dos personajes de Esquilo. ¿Qué puede reve-

larnos la frecuencia de la raíz de la palabra "martí" en leyendas y mitos ugrofínicos, rusos y sánscritos? ¿A qué conclusión lícita podríamos llegar cuando Martínez Estrada nos señala la "coincidencia" de que Martí fue bautizado en la iglesia del Angel Custodio y que al morir estaba a su lado un adolescente que se llamaba Angel de la Guardia?

Porque este libro quiere presentar la imagen impresionista que tiene el autor de su héroe, se permite ignorar aspectos bien aclarados de la vida y obra de Martí. Para destacar su mayor supeditación al deber se soslayan la pasión que en Madrid origina *La adúltera* y sus amores en Zaragoza ("... allí tuve un buen amigo, /... allí quise a una mujer", recordará en sus *Versos sencillos*). Pero afirma Martínez Estrada que "todo cuanto se ha bordado acerca de los amorfíos de Martí en España es producto de imaginaciones peninsulares que no conciben juventud sin amor ni amor sin aventuras de balcón y alcoba" (p. 130). También ignora la pasión que sintió Martí en México por Rosario de la Peña y Concha Padilla y el corazón roto en Guatemala. "Su casamiento con Carmen Zayas Bazán, después de consagrado a ese amor ultraterreno", dice que se percibe como "sacrílega bigamia" (p. 46); y en cuanto a sus relaciones con Carmen Miyares dice que no pasó de ser "una apacible convivencia cuasi conyugal, sin vibraciones pasionales, ni conflictos, ni pesares" (p. 130). Llamar el matrimonio de Martí "bigamia", incluso en sus primeros tiempos, aun en ese sentido metafórico, nos parece una exageración, como también el negar la intensidad del amor de Martí por la madre de María Mantilla y hacer caso omiso del significado espiritual que tuvo el enlace ilícito.

Como su idea de Martí es la de un ser superior, Martínez Estrada nos lo presenta aquí ajeno a toda íntima amistad. Ni Fermín Valdés Domínguez, ni Mercado, Estrázulas o Gonzalo de Quesada pudieron penetrar en el "Sanc-tasanctorum" martiano. Dice: "Martí no tuvo compañeros ni amigos, porque no tuvo par, y la amistad y la compañía exigen un mínimo grado de intensidad congenial" (p. 22); y más adelante: "El trato de Gonzalo de Quesada es excesivamente superficial para ligarlos un afecto tan sincero como le declara" (p. 130); es decir, que aún el propio Martí extrema la valoración de este discípulo al que llamó "hijo". Y no son distintas las conclusiones sobre Mercado (p. 263) y el uruguayo Enrique Estrázulas (p. 500). Acompaña la negación de intimidad respecto a los amigos la de todo desahogo en su producción literaria: "Sus memorias del Presidio... son el único capítulo autobiográfico que Martí escribió, la única vez que se ocupó de sí" (p. 77). ¿Qué significa entonces la abrumadora presencia del hombre personal de primera persona en los 36 *Versos sencillos*, o que a los *Versos libres* les llamara "tajos de sus entrañas"?

Una de las más constantes preocupaciones de Martínez Estrada es la de mostrar un Martí formado intelectual y moralmente desde sus primeros años cubanos. Decía Juan Ramón Jiménez que el "Quijote cubano", Martí, era un compendio de "lo ideal español", y en este juicio había algo de reproche, pero Martínez Estrada afirma que a su "grande hombre" "la cultura española le fue extraña y por eso él es todavía extraño a la cultura española" (p. 137). Quizás ningún crítico ha demostrado con mayor acierto que Juan Marinello la deuda de Martí a la cultura de España, tal como se manifiesta en su verso y prosa (*Martí, escritor americano*, 1962), y en el terreno de las ideas Emilio Roig y

Leuchsenring (*Martí en España*, 1938) e Isidro Méndez (*Martí*, 1941), y con mayor rigor filosófico Jorge Mañach, Medardo Vitier y Andrés Iduarte, entre otros biógrafos. Por el mismo motivo afirma que "durante los quince años de estada en los Estados Unidos no ocurrió nada de anecdótico que valiera la pena de recordarse en su biografía. Nada de lo que forma el habitat que lo rodea influye sobre su Id, sobre su carácter como soporte de su personalidad" (pp. 496-497). Parece imposible pasar por alto la tremenda influencia de los Estados Unidos en Martí. Desde el punto de vista literario ¿cómo se podría desconocer su deuda con Whitman, por citar sólo un ejemplo, o con Emerson en su pensamiento? ¿Acaso el ideario político de Martí no está en gran parte marginado por la "patria de Lincoln" y la "patria de Cutting"? "¡Me espanta la ciudad!" decía Martí de Nueva York, y es porque se le metía en el alma y porque aquí sucedió lo más trascendente de su vida. "Dos veces vi el alma, dos/ cuando murió el pobre viejo/ cuando ella me dijo adios"; es decir, que las dos veces que "vio" el alma, estaba en los Estados Unidos, al recibir la noticia de la muerte de su padre y cuando lo abandona su esposa llevándose al hijo. ¿Puede desconocer esto la biografía de Martí? ¿Y cuando se enamora de Carmen Miayres o nace su hija, cuando sufre las ingratitudes y suspicacias de sus compatriotas, o cuando ve amenazados sus pueblos de América por "el águila terrible", o cuando el médico le "echa al campo" y escribe sus *Versos sencillos*, no queda huella para su biografía? No, sin lo "anecdótico" y el "habitat" de los Estados Unidos no podría formarse ni la imagen misma de Martí que busca el ensayista argentino.

Para terminar este juicio sobre *Martí revolucionario* debemos señalar una seria falta de los editores. Como Martínez Estrada concibió sus tres libros formando una unidad, anotó las citas de acuerdo con una nomenclatura especial que no se entiende sin el *Martí: el héroe y su acción revolucionaria*. La Casa de las Américas debió reproducir en este primer volumen la "Bibliografía limitada" que aparece en las páginas 261 a 265 del editado en México por "Siglo XXI", o, a lo menos, referir al lector a esa fuente. En la forma en que se publicó el libro en Cuba, es imposible entender citas seguidas de siglas ("A-15"; "F-3"; "D-35", etc.) que nada significan si no se sabe su origen.

No puede negarse que, en su conjunto, esta obra de Martínez Estrada representa un aporte original a la bibliografía martiana. Su *Martí revolucionario* es como una "radiografía" de lo que él percibe mejor de Martí. Aunque no se esté de acuerdo con su valoración o los métodos empleados en el análisis, nos deja una impresión favorable la devoción y tenacidad del gran ensayista al realizar el ambicioso proyecto que ocupó sus últimos años.

LINDE B. KLEIN

Queens College
New York

OCTAVIO PAZ, *Blanco*. México. Editorial Joaquín Mortíz, S. A. 1967.

Blanco, tercer poema extenso de Octavio Paz (los dos anteriores fueron "Piedra de Sol" y "Viento Entero"), constituye una suerte de centro de gravedad de la obra poética de Paz. Centro de gravedad, ya que en él confluyen las muchas tendencias e influencias de su obra. Todo estudio crítico del "libro-poema" que reseñamos deberá, pues, antes que nada, situarlo dentro de la perspectiva histórica de la poesía moderna universal, así como dentro del desarrollo de la obra del propio autor.

El aspecto físico del libro nos revela de inmediato su pertenencia a la tradición inaugurada por Mallarmé con *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*, y continuada, entre otros muchos poetas, por Apollinaire, Ezra Pound y Dylan Thomas, así como por prosistas como Joyce y Cortázar. Se nos presenta como una sola hoja de papel plegada a la manera de un acordeón e insertada entre solapas cuyo sencillo diseño geométrico destaca merced al empleo del negro y del amarillo. Dos citas, la primera sacada de *The Hevjara Tantra* y la segunda de un poema de Mallarmé, permiten al lector intuir de inmediato las dos corrientes principales del poema. La línea erótico-pasional, anunciada por la cita del *Hevjara*:

By passion the world is bound,
by passion too it is released.

y la línea que podría llamarse ideográfica. Esta última corriente, a la que pertenecen en su intento por captar, a través del sonido, de la palabra escrita o de elementos plásticos, la presencia misma de una ausencia, la realidad del vacío, de la nada, autores y compositores como Boulez, Cage, Stockhausen y Mallarmé, o Calder con sus móviles, Paz la indica con un verso de Mallarmé:

Avec ce seul objet dont le néant s'honore.

El mismo Paz aclara:

Hay dos corrientes principales (en *Blanco*),
palabra y erotismo—que se unen, separan y
vuelven a reunirse...

añadiendo, en las breves notas insertadas al final del volumen, con el propósito de explicar las diferentes formas en que puede leerse el poema:

la columna de la izquierda es un poema erótico
dividido en cuatro momentos que corresponden
a los cuatro elementos tradicionales;...

y, más adelante:

la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo 'en blanco' a lo blanco al blanco).

La tipografía, letras versalitas, redondas, negritas e itálicas, así como la importancia otorgada al espacio en blanco, subrayan el interés y función del elemento visual dentro de la estética del poema. He aquí lo que Paz escribe al respecto en su "Axiso al lector":

La composición tipográfica es un aspecto de la composición verbal. Por una parte, es una suerte de puntuación, no ortográfica sino rítmica; por la otra, es el espacio en donde se despliega el signo escrito, análogo al tiempo de la elocución. La página tiende a evocar con relación a la continuidad abstracta con que nosotros vemos al tiempo y al espacio y la discontinuidad real del lenguaje y del pensamiento: lagunas, silencios, rupturas. La escritura no es sino un punto de partida, un texto inicial, sobre el cual se escriben la lectura o lecturas, nunca las mismas, que según su humor puede hacer el lector.

Aclaración muy pertinente, además, ya que nos permite establecer diferencias entre "Blanco" y la poesía llamada "concreta", representada ante todo por el grupo brasileño "Noigandres", a pesar del interés que Paz haya mostrado por este movimiento poético. El mismo autor en una carta fechada en Nueva Delhi el 27 de enero de 1968 escribe:

mi coincidencia con este movimiento es tangencial. Los poetas concretos se sitúan en el límite entre la escritura y el signo plástico; mis tentativas no abandonan nunca el ámbito del lenguaje.

Queda por verse si, como lo asegura Hugo Estenssoro,¹ Paz trata en "Blanco" de aproximarse a la creación de ideogramas (a los que en *Signos en Rotación* opondrá a los *Caligramas* de Apollinaire). Escribe Estenssoro, citando a E. Fenollosa, sinólogo autor de *The Chinese Written Character as a Medina for Poetry*:

En el proceso de composición (del ideograma chino) la reunión de dos cosas no producen una tercera cosa, sino que sugieren alguna relación fundamental entre ellas.²

palabras que parecen tener relación con lo que Paz escribe al proponernos una de las varias maneras de leer su poema:

la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y com-

¹ Estenssoro, Hugo: "Blanco" de Octavio Paz, *Excelsior*, "Diorama de la Cultura". México, D. F., 31 de diciembre de 1967, Número 18569.

² *Ibid.*

puesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento.

y que también recuerdan lo que Paz escribiera en *Corriente alterna*:

El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas.³

De ahí también el apelativo de "poesía en movimiento" o de "poesía abierta" con que Paz califica a "Blanco".

La forma de "Blanco", nos dice su autor, es la espiral. Recordamos la circularidad de, por ejemplo, "Piedra de Sol":

un caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre.⁴

A pesar de la hermandad de símbolos en ambos poemas, "Blanco" rebasa los conceptos dialécticos y paradójicos que tanto ayudan a entender la obra anterior de Paz. Lo poético no emana ya de la contradicción, sino que nace y muere al contacto de las palabras entre ellas y de éstas con la totalidad del poema. La existencia misma del poema o de los poemas en este caso, partiendo y desembocando en la nada, en "lo blanco", depende únicamente del movimiento, sinónimo de vida. En *Poesía en movimiento*, Paz escribe a propósito de esta idea:

La noción de obra abierta es plural y abarca muchas experiencias y procedimientos. Expuesta a la intervención del lector y a la acción —calculada o involuntaria— de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes, provoca el accidente creador o destructor, convierte el acto poético en un juego o en una ceremonia y, en fin, pretende restablecer la comunicación entre la vida y la poesía. En sus formas más extremas, se inspira en una filosofía del movimiento del *Y King* a las matemáticas modernas; en las más simples y directas, consiste en abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba. Abrir las puertas condenadas...⁵

"Blanco" es pues un juego poético, pero un juego serio que se asemeja a los de Cortázar, Butor, Lezama Lima, Borges, Pound, o Joyce, y que, a pesar de todo cuanto le debe a *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé es hasta ahora el esfuerzo más serio en lengua española por llegar, a través de la depuración de la palabra, a la esencia misma de la poesía.

University of Pittsburgh

MONIQUE LEMÂÎTRE

³ Paz, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI. México, 1967, p. 5.

⁴ Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, "Piedra de Sol", Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 293.

⁵ *Poesía en movimiento*, Siglo XXI Editores, México, 1966, p. 11.

MYRON I. LICHTBLAU. *El arte estilístico de Eduardo Mallea*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor, 1967.

En el prefacio de este libro el autor precisa su posición personal e intelectual frente a la obra de Eduardo Mallea.

Hace tiempo que el doctor Lichtblau, profesor de la Universidad de Syracuse, New York, se dedica al estudio de la literatura argentina. En 1959 apareció su libro *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*, obra básica para comprender corrientes novelísticas de la prosa argentina en nuestro siglo. Dentro de la esfera de la prosa argentina la figura de Eduardo Mallea empezó a atraer el interés del profesor Lichtblau, y sus artículos sobre los rasgos estilísticos en las obras más conocidas del novelista de Bahía Blanca, aparecidas en la *Revista Iberoamericana* y *Revista Hispánica Moderna*, presagiaban el estudio completo que acaba de salir.

Lo que en su estudio se propuso Lichtblau, según sus propias palabras, fue un análisis en conjunto de temas y técnicas que Mallea funde con la conciencia de un pensador-escritor gravemente dedicado a su profesión, para quien la palabra constituye un símbolo y rito máximo en el nivel espiritual de las relaciones humanas. No es cuestión de insistir una vez más que "le style c'est l'homme" para justificar un trabajo a fondo de uno de los escritores más destacados de la América Latina en las últimas cuatro décadas. Acierta Lichtblau cuando afirma que, con la excepción de un capítulo en el libro de H.R. Polt titulado *The Writings of Eduardo Mallea*, no existe un análisis detallado del estilo de la prosa de Mallea. Lo que presenta Lichtblau entonces es justamente esta labor tan difícil y cuidadosa de la interpretación lingüístico-estética, cultivada por un Amado Alonso y Leo Spitzer, que, partiendo de la forma, llega al núcleo central del pensamiento del autor. Y es a través de este "movimiento centrípeto —terminología de Anderson-Imbert— como Lichtblau llega a la *raison d'être*, personal y nacional de Mallea, la que genera sus grandes temas.

Estos temas, ontológicos y socio-sicológicos por cierto, situados alrededor de la tentativa del hombre que busca su personalidad auténtica en medio de las configuraciones artificiales de nuestras sociedades-masas modernas. En el capítulo inicial, donde sitúa a Mallea dentro de la corriente novelística hispanoamericana, Lichtblau plantea muy bien esta búsqueda problemática:

Lo auténtico para Mallea necesita vencer todo lo que es dañoso para el país: la oligarquía, la vida materialista, la falsificación del propio ser, la actitud de indiferencia cultural ante las instituciones que deben conservarse como patrimonio nacional. Los personajes malleanos se esfuerzan por descubrir la verdadera Argentina, no manchada ni descarriada por condiciones sociales impuestas sobre ella gratuitamente. La novela malleana presenta una visión de hombres que se rebelan [...] contra esta deformación y encubrimiento de la esencia de la nación. (p. 21).

Ciertamente esta evaluación temática concuerda con la de los críticos literarios que se han referido a la gran preocupación de Mallea en cuanto al

problema de la autenticidad del individuo y la esencia de la Argentina todavía invisible. La lucha del ser *auténtico* contra su ambiente cultural *falso* para Mallea exige una tentativa de regeneración espiritual, que encuentra su lógica expresión en la palabra simbólica. Por eso el estudio de Lichtblau abre nuevos caminos hacia la comprensión del espíritu de Mallea.

La obra está dividida en seis capítulos. Los dos primeros fijan posiciones, influencias y etapas de desarrollo en el escritor. Los restantes están consagrados al análisis sintáctico, morfológico, descriptivo y valorativo en cuanto a símbolos e imágenes. Las ocho páginas de bibliografía ofrecen una lista de las obras de Mallea, estudios críticos sobre su prosa y trabajos relacionados a la estilística en general. El valor de esta bibliografía es obvia, y sólo en el primer volumen de las *Obras completas* editada por Emecé encontramos un esfuerzo comparable.

Como comentario final se podría añadir que sería difícil pedir un estudio más minucioso y competente del arte estilístico de Mallea. Si se ha fijado un límite a esta labor, fue impuesto por el hecho de que en general Lichtblau optó por excluir los trabajos ensayísticos y que naturalmente no le fue posible incluir las últimas novelas, *El resentimiento* (1966) y *La barca de hielo* (1967).

H. ERNEST LEWALD

University of Tennessee

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ. *Estudios sobre poesía cubana contemporánea*. New York; Las Américas Publishing Co., 1967.

José Olivio Jiménez no necesita presentación. Su libro *Cinco poetas del tiempo* (Madrid, Editorial Insula, 1964) es ya lectura obligada para el estudio de una importante línea de poesía contemporánea en lengua española. En los ensayos allí incluidos, el joven profesor de Hunter College ha iluminado con una mezcla excepcional de riguroso método, erudición y sensibilidad, la obra de los poetas españoles Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño y Francisco Brines. Ahora nos ofrece estos *Estudios sobre poesía cubana contemporánea*, que han sido recopilados por su autor, según reza la nota de la portada, entre otras razones, "porque habiéndose dedicado también a temas españoles, quiere dejar constancia aquí de su igual atención a motivos de su tierra". Debemos agradecer al profesor Jiménez su decisión de reunir en libro estos ensayos. Y no precisamente por el propósito de orden sentimental apuntado en la antedicha nota (... "como un acto nostálgico de afirmación y vinculación con la patria"...), con el cual el redactor de esta reseña se identifica plenamente en virtud de ser también cubano, sino por el vacío que viene a llenar el libro en el campo de los estudios estilísticos de nuestra literatura. Yo diría más: el libro de José Olivio Jiménez será material imprescindible para una justa apreciación, y aún fruición, de la poesía cubana contemporánea, junto a los textos más generales y antologías de Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar. Porque bajo la fragmentaria apariencia sugerida por los títulos de los

cinco estudios: "La poesía de Regino Boti en su momento", "En torno a un poema de Agustín Acosta", "Un momento definitivo en la poesía de Eugenio Florit", "Un poema cubano de Angel Gaztelu", "Sobre un poema de Roberto Fernández Retamar", se presenta un panorama enriquecido en profundidad —como resultado del método de investigación estilística empleado— de las generaciones poéticas republicanas (con excepción de la promoción más reciente), desde el "postmodernismo" de Poveda, Boti y Acosta hasta el "fresco y directo acento humano" con que caracteriza Jiménez la poesía de Fernández Retamar, y que es la nota esencial de su generación, pasando por los hitos de la *Revista de Avance* (Brull, Florit, Ballagas) y la revista *Orígenes* (Lezama Lima, Gaztelu, Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz). Partiendo, en el análisis de poemas, de ciertos "accidentes" externos (léxico, sintaxis, ritmos, metros, estructura general del poema), el crítico conduce al lector, sin faltar nunca a la amabilidad —que se echa de menos en tanta crítica de poesía—, al *centro aspiwritual* de cada poeta, al cual ve, en todos los casos, en relación con su momento generacional. Sus observaciones acerca del paisaje cubano y la poesía, a propósito de los poemas de Acosta y Gaztelu son, por otra parte, de las más penetrantes enunciadas sobre el tema. Es solamente de desear que Jiménez engrose en el futuro este volumen con estudios de otros poetas cubanos contemporáneos cuya obra reclama idéntico, lúcido trabajo de interpretación.

JULIO MATAS

University of Pittsburgh

JUAN JOSÉ ARREOLA. *La feria*. Tercera edición. México. Editorial Joaquín Moritz, S. A. Serie del Volador. 1966. Tercera edición.

Los cuadros de costumbres se caracterizan por ser la pintura viviente del paisaje regional, de las escenas rutinarias; hacen el retrato de las gentes; revelan el alma de las tradiciones; son la anécdota y habladurías populares. Paisaje, escenas, gente, tradiciones, chismografía y todas esas sencillas cosas locales, al parecer tan insignificantes, son sin embargo, una verdadera tipología de las condiciones sociales de los pueblos de raigambre rural. Mas, desde lo pintoresco de su expresión, el conflicto de la realidad, casi siempre en marasmo, se ahonda; pero según el cristal con que se mire, así impresiona en su color. A Juan José Arreola las condiciones sociales de un pueblo en particular le sirven para tramar *La feria*.

Pero su intención no es hacer costumbrismo. Pretexto simplemente, aun cuando no sin terrible intención. En su sentido creador, no se deja llevar por los conductos de la expresividad plástica y la objetividad realista, aunque intencionalmente los aproveche para sus propósitos de plática mordaz. El costumbrismo tiene su propia vena —la del terruño— la que toma sus legítimos efectos con sólo manejar "ad-doc" sus colores violentos y calientes —gallos, como

se diría en cuestiones pictóricas populares— procurando que el acuarelismo bucólico suavice los dientes más acres. La tendencia de Juan José Arreola es, por esos canales, diversa: crear un ambiente típico para proyectarse en una expectación de fondo. La mustia filosofía que encierra esa realidad de costumbres le da motivos para penetrar irónicamente en la realidad social de lo pintoresco y en la bárbara psicología de los hechos. El genio de Juan José Arreola, maquina. Allá lo que infunda ingeniosamente.

En *La feria* las cosas leídas, vistas y oídas a través de la reflexión, de quien, al margen de ellas, las revive—el autor— toman su esencia de verdad. Y tal cual son, no hay verdad que se salve. *La feria* —feria de marasmos tradicionales— destila una savia especulativa que fluye tensa de lo que no puede ser crítica franca y por eso se modula en sorna. Crítica de soslayo que se define como el chispazo inmanente.

La feria, en su género —especial género de síntesis— se podría considerar como apuntes de un observador con trazos de anecdotario. Breves pasajes en que se vislumbra el cariz de los recuerdos y en cuyo sentido se confunde: espíritu de escritor —de confabularios— y tema de obra. Páginas en que deambula una especie de artículo de costumbres a la manera personal del autor. Muy a su manera, porque la escena se pinta sola.

La feria, como tiene el mérito de ser obra para ser leída, no puede contarse, En su corriente de opinión estriba el argumento para cada pasaje. Paso a paso con la vida pueblerina hay que hacer anales para explicarse el espectáculo. Un neo-Facundo, un neo-Micrós y un neo-Fíguro conjuntos, se nos da en Juan José Arreola, en su *Feria*.

LÉNICA PUYHOL

*Escuela Normal Superior,
México, D. F.*

JUAN IBARGÜENGOITIA. *Los relámpagos de agosto*. Premio 1964, de La Casa de las Américas de La Habana. México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A. Serie El Volador. Segunda edición, 1966.

La literatura mexicana, como tal, se ha singularizado propiamente por sus temas nacionales. La gesta más grandiosa: su Revolución de 1910. Hazaña histórica que ha dado que hacer a los novelistas del país con su temática, mina inagotable. La misma que tomada en sus anales da sus efectos epopéyicos considerables, y desde un punto de vista personal, sus versiones líricas. Y es así: novela, crónica y anécdota.

Ahora, ya en la perspectiva de los hechos, cuando la gesta —como la de la Decena Trágica, apocalipsis de los abuelos— va perdiéndose en su natural crepúsculo de gloria, lo heroico ha pasado a los melodramas —inevitable decadencia— y, por ende, la epopeya vegeta de sus lampos. Si de la epopeya no quedan sino corridos y corrillos, desvirtuados por la ficción; si los hombres del

contar vivido han muerto apagando su voz fidedigna; si el género sobrevive a expensas de los módulos; si los héroes no son sino refritos temáticos; si la hazaña se criba en el rastro ya perdido; si del impacto no se tiene más que los restos, es posible ciertamente, mirar aquel pasado con ojos nuevos.

Y con ojos, ciertamente nuevos, mira Jorge Ibarguengoitia la Revolución Mexicana en *Los relámpagos de agosto*. Ojos más que nuevos, de linterna mágica. *Los relámpagos de agosto* es uno de los broches de oro falso —gato por liebre— de los tensores revolucionarios. Que como apunta Italo Calvino de la obra, toma el lado humorístico de las postrimerías de la sedición, dejando a un lado el dato histórico preciso para trasmutarlo a una esencia satírica y quemante. Obra en que se cambia al héroe —tropa de masa— por el anti-héroe: un general revolucionario que cuenta sus memorias situado siempre en circunstancias mordazmente cómicas. El disparate apunta una seria realidad.

En otras palabras, de la trayectoria revolucionaria, al final en manos del ejército, mejor dicho de generales enseñoreados al vapor de las circunstancias y con ambiciones muy personales por el poder, da a Jorge Ibarguengoitia motivo para tratar una épica empicarecida. La picaresca ha sido la temática, que por medio de la parodia, revela el transfondo de los avatares sociales, fallidos y en disolución; género que pone la máscara al drama, con tal que lo absurdo haga el divertimento. El juego invierte los hechos.

Los relámpagos de agosto es, así, una visión picaresca de las batallas a la postre de la Revolución. No en balde la sugerencia del título de la obra, que comprende la filosofía popular mexicana de: hacer su agosto algo dado por pedido cuando de pronto resultó ganancia; o llamaradas de petate en tiempo de aire; o aviso de chubasco después de la tormenta. Se comprende, pues, la intención.

El autor de la obra se sitúa en una época de crisis explicable —1929— cuando ya sólo los merodeadores, con bandera de 1910, continuaban con la gresca y sus estragos. Entonces, gracias a los ideales frustrados, a las masas en dispersión, a la tierra asolada, al gobierno sin brújula, se creó una política de prebendas, partidarismos y sectarismos, de compadrazgos, rencillas a muerte por quítame esas pajas; marrullerías y demás lastres auspician la campaña. Hora en que los intereses creados levantan sus furores —relámpagos de agosto— y el militarismo presidenciable seguía con la llamada *pelotera*, gastando la pólvora en infiernillos, y que no diestro en la estrategia por la causa, le salía el tiro por la culata... La verdad es ésa. Pero también la farsa es ésa. Todo es un agua fuerte en *Los relámpagos de agosto*.

Acaso lo genuino de la obra sea su estilística, con la que se aviva el relato y por cuya gracia y amenidad el lector se divierte de principio a fin. Aparentemente da la impresión de un estilo formal muy descuidado, y por lo mismo, simple. Sin embargo, al percatarse del procedimiento, la equivalencia entre hombre y sujeto literario es exacta: el general de la fábula que cuenta sus memorias con vocabulario común y corriente, a modo de expresión hablada, con pintorescas maneras, y sobre todo, desligado de la mimesis parlante de su escritor, —es, por su estilo natural, idéntico a los del realismo que se propone la farsa. El personaje se pinta solo. Típico de la facha sin cultura y característico en su prístino ingenio. Un militar a la justa medida de los de entonces.

Quien haya leído los partes oficiales de la época, cartas militares, escuchado a la cuentera popular, oído a los cronistas de la palabra vista y oída, valorará la genial punta de plata de este grabador. De un grabador de figuras que por sí mismas viven, hablan, actúan y toman cuerpo de quien en realidad son.

La crónica que encierra la novela, la epopeya que se enarbola, la gesta a la que alude, resulta el documento más original de la picaresca actual. En este sentido es, por idiosincracia, lo mexicano en su heroica en trazas, como fue la conquista de América en el pícaro español. El humorismo es la tónica. Y de gracia en gracia, la desgracia más chusca que haya registrado la pequeña historicidad de una gran historia. Batalla de don Quijote en caballero sanchesco:

Escuela Normal Superior
México, D. F.

LÉNICA PUYHOL

MARTIN S. STABB. *In Quest of Identity. Patterns in the Spanish American Essay of Ideas, 1890-1960.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967.

Dijo Pedro Salinas que el ensayo era el "mejor envase" para pensar en España y "agitar" la conciencia de los españoles. Ese mismo destino ha tenido respecto a América para sus hombres. A raíz de la concreción del género, en manos de Montaigne, Francis Bacon precisó las posibilidades del ensayismo en cuanto que el hombre necesita un condicionamiento intelectual previo a la acción. "Preoccupation of mind", afirmaba, "ever requireth peface of speech; like a fomentation to make the unguent enter" ("Of Dispatch"). Siglos después en la América nuestra, Martí, urgiendo toda actividad para lograr la independencia de Cuba, pedía a sus compatriotas una intensa campaña de escritos sobre los temas de su interés: "Las guerras van sobre caminos de papeles", les advertía. También ha andado la América Española por "caminos de papeles", desde su independencia, y precisamente porque necesitaba improvisar soluciones para su original realidad, porque ha requerido toda acción que la apremia por su falta de tiempo histórico.

Lo mismo que el español se vio obligado en su hazaña de descubrimiento a explicar la dimensión del escenario, en las crónicas —formas embrionarias de ensayismo, algo como el protoensayo americano— así el hombre independiente de nuestros países apuraba la acción al ser lanzado a la aventura, también nueva conquista, ésta, contraria a la de Cortés y Pizarro, no pretende traer Europa a América, sino incorporar a la cultura occidental el naciente pensamiento americano. Era imprescindible en ambas situaciones saltar siglos y abreviar caminos, y la forma ensayística logra la mayor pujanza en ese enfrentamiento de la realidad y la posibilidad de América, cuando se descubre la precisión del acto, la urgencia del movimiento creador de conciencias y de pueblos.

Bello, Sarmiento, Lastarria, Bilbao, Alberdi, hasta Hostos, González Prada y Martí; y en nuestro siglo Rodó, Mariátegui, Korn, Alfonso Reyes, Mallea,

etc., todos son escritores que llenan sus páginas mejores con llamadas a la acción, bien sea para fabricar refugio autóctono a la cultura, para sentar las bases de la educación o el equilibrio de las razas, para desarrollar la política apropiada a sus países o adaptar a ellos las nuevas corrientes del pensamiento europeo. Según Zum Felde el ensayo americano alcanza su "mayor resonancia afectiva" cuando trata de América, en cualquiera de sus fases, y es que, al ser el ensayismo preludeo y promesa de acción, y América, en todo aspecto de su realidad, demanda urgente de ella, no cabe más natural maridaje entre género y tema. Pero el ensayo, que ha tenido toda la fortuna de ser el medio preferido de los mejores escritores de América, precisamente por la peculiaridad que señalamos, no ha logrado despertar el interés de los estudiosos de las letras hispanoamericanas. La crítica literaria se siente más atraída, quizás por cierta pereza, hacia la poesía y la ficción, y no es difícil comprobar este extremo al consultar cualquier bibliografía general. Mientras la novelística y la lírica tienen abundantes y valiosos estudios, el ensayismo como tal, en conjunto, en casi dos siglos de existencia adulta, no ha sido objeto ni de una docena de trabajos serios.

El libro que aquí nos ocupa tiene un título acertado: En búsqueda de identidad, del parecido entre la realidad espiritual y sensible de América con una noción concreta, en búsqueda de una fisonomía que resuma la auténtica imagen del Continente. Podría este proyecto parecer una contradicción de lo que antes dijimos respecto al ensayo como anticipo del acto, porque esta "búsqueda" de los escritores puede entenderse como inútil abstracción teórica en el afán de trazar un perfil de América, sin una voluntad inmediata de edificar en el presente o abrir caminos concretos al porvenir. Es "búsqueda", como en los *Seis ensayos* de Pedro Henríquez Ureña, o los "siete de interpretación" de Mariátegui, para decidir un derrotero y activar el movimiento. Búsqueda para saber cómo somos en toda dimensión, conocimiento indispensable para sentar "las bases y las reglas" de toda actividad, a la manera que recomienda Spinoza en su *Tratado de la reforma del entendimiento*. Además, el título lleva en seguida una aclaración: *Patterns of the Spanish American Essay of Ideas*, es decir, las formas, los modelos, las vertientes por donde deriva la investigación, el molde natural de los "temas radicales" que Ortega consideraba formadores de géneros literarios. Lo de "ideas", *Essay of Ideas*, debe entenderse en su sentido más restringido, como al hablar de "ideas" en el siglo XVI, o durante la Ilustración, como nociones que nacen en la mente humana para responder, desde una particular actitud, a la realidad inmediata, a la *circumstantia*, porque el ensayo, como resultante de una reflexión, no podría nunca considerarse extraño a las ideas, en su sentido más general, y no entenderíamos una categoría del género basada en su misma esencia. Por eso advierte el autor de este libro, desde la introducción "The focus of this study lies more in the area of ideas —of intellectual history set against the backdrop of the total culture— than it does in the area of literature per se" (p. 11).

Las huellas de la búsqueda quedan reducidas por el profesor Stabb a seis capítulos que denomina: "The Sick Continent and its Diagnosticians," "The Revolt Against Scientism," "America Rediscovered," "The New Humanism and the Left," "Argentina's Quest for Identity," y "The Search for Essence in Mexico and Elsewhere." Aparece primero la obra de algunos positivistas rezagados: Bunge con *Nuestra América*, Alcides Arguedas también con teorías sobre la "enfer-

medad" del mestizaje, que suscriben, con mayor o menor fervor, Francisco García Calderón y José Ingenieros. Viene luego el grupo "arielista", en cuanto siguen, con sus capacidades biográficas, la agitación de Rodó al nacer el siglo. Después de un estudio sobre las obras principales del pensador uruguayo, se revisa la de varios de sus discípulos: Carlos Arturo Torres, Blanco Fombona, Díaz Rodríguez y los ensayistas de la generación mexicana del Ateneo de la Juventud: Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, y cierra este capítulo, en contraste con lo anterior, al volver a Ingenieros y hablar del chileno Enrique Molina. En el "Redescubrimiento de América" se destaca la influencia de Ortega y Waldo Frank—cuyo libro *Re-discovery of America*, publicado en 1929, sirve aquí de título. A continuación del "nativismo" de Ricardo Rojas, Vasconcelos y Franz Tamayo, se presenta el "americanismo" de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Picón Salas y Arciniegas, para volver sobre los temas que sólo esbozaron los tres primeros ensayistas, pero ahora, con los de la región andina, en más viva preocupación: José Uriel García, Guillermo Francovich y Fernando Díez de Medina. También en este "redescubrimiento" participan, con un breve análisis, los ensayistas de la revista *Abside* (México), del *Mercurio Peruano* y de las revistas católicas *Criterio* (Argentina) y *Bolívar* (Colombia). "The New Humanism and the Left" es un capítulo aún más abigarrado. El más extenso estudio pertenece a González Prada, Mariátegui, Haya de la Torre y Antenor Orrego. Siguen a estos escritores de "radicalismo intelectual y político", y también como "radical essayists", un curioso grupo que forman Ezequiel Martínez Estrada, Héctor Andrés Murena, Samuel Ramos y Francisco Romero. Los dos últimos capítulos del libro están formados por los buscadores de las esencias nacionales en varias latitudes. Dice Stabb: "Many writers shift their interest from broadly Americanist considerations to a more restricted analysis of the national ethos. . . . Narrowing their focus even more, some writers look to the microcosm of the individual in their search for essence" (p. 146). Primero la Argentina con las obras de Benito Canal Feipó, Carlos Alberto Erro, Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea. Luego, México, con Ramos, Octavio Paz, Leopoldo Zea y otros investigadores de la "mexicanidad": Emilio Uranga, Jorge Carrión, etc., y por último, breves incursiones en la "chilenidad" de Benjamín Subercaseaux, la "peruanidad" de Víctor Andrés Belaúnde, y la "cubanidad" en la obra de Fernando Ortiz y Jorge Mañach. El profesor Stabb concluye su obra para afirmar: "Stated in the simplest terms, Spanish Americans are losing their inferiority complex. They feel that they have important things to say and they wish to be heard. . . . The dilemma of 'nativism or universalism' which traditionally has plagued Spanish American letters is at last beginning to be resolved. The rich essayistic production of recent decades centered on themes of 'authenticity' and 'autognosis' bears this point out, for seldom is the search for national essence an end in itself" (pp. 219, 220). Con esta conclusión nos aparece el ensayo, de nuevo, como preludeo y promesa de acción, porque el fin no está en sí mismo, y viene a ser el "preface of speech" de que hablaba Bacon.

Desde la introducción el autor nos había advertido: "The present book should be thought of as a series of interrelated studies, each of which centers on one general theme characteristic of a given group, decade or generation of writers" (p. 11). Efectivamente, el libro está formado por una serie de estudios que se relacionan entre sí no siempre con igual suerte. Que se centran en un

tema general característico de un grupo, período o generación, parece más cierto en los títulos de los capítulos que en la realidad. En el segundo, la selección de los arielistas, y en algún otro caso, como en el grupo ya estudiado por Eugenio Chang Rodríguez: González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre, o el de los ensayistas que buscan por diversos caminos el "perfil" del mexicano, hay suficiente armonía y continuidad; otras veces las aproximaciones, aun con accidentales puntos de contacto, tienden a dar imágenes incompletas o distorsionadas de las figuras en cuestión, como ocurre en el "continente enfermo" el "redescubrimiento de América", "el nuevo humanismo y la izquierda", y en la "búsqueda de la esencia en México y en otras partes". Y para disminuir las distancias entre los escritores, se apura algún rasgo, como al sustraer a Francisco García Calderón del grupo arielista para incluirlo entre los "racistas" (a pesar de reconocerlo como discípulo de Rodó en las páginas 23, 27, 29, 39, 42 y 46) y afirmar, injustamente, que su obra está "permeated with racistic notions" (p. 25), y que "reveals one of the most pernicious forms of snobbery: racism" (p. 42), o hablar de su "fundamentally racistic view" (p. 28), siendo de escasa importancia en el conjunto de la obra de "García"—como alguna vez llama al ensayista peruano (p. 26)—el enfoque racial sobre los problemas de América, y lo prueban las mismas citas de los dos únicos libros que se analizan; o al decir que el generoso verbalismo de Manuel Ugarte, tan lleno de felices adivinaciones como carente de rigor y método, es un estudio de la amenaza *yankee* "in Marxist terms" (p. 106); o al calificar a Francisco Ichaso de "Leftist" (p. 108) y a Jorge Mañach de "Marxist sympathizer" (p. 117), o cuando se habla del sueño étnico de Vasconcelos como "radical indigenism ... [that] might well have been considered 'dangerous' in a different political atmosphere" (p. 107), después de habernos dicho de esa preocupación del Ulises mexicano, junto con la de Rojas y Franz Tamayo, que se trataba de "ingenous nativism" (p. 80); o al describir la revista *Avance* (sic) como "Cuban Leftist magazine" (p. 78) y más adelante "[a] provocative Leftist review" (p. 186), cuando esta publicación fue considerada en su época como "burguesa" por Diego Rivera, y hace muy poco la calificó de "pacata" el novelista Alejo Carpentier, uno de sus fundadores. Entre las ausencias notables, ensayistas que no se mencionan en todo el libro y que fueron o "germane to the theme under consideration", o valiosos representantes de los "patterns" que se estudian, bases para la selección del autor, cabe señalar la de Eugenio María de Hostos, al menos por ser antecedente de la preocupación indigenista del Perú, como atestiguan sus ensayos publicados en *La Sociedad*, de Lima, en 1870, y también porque es la primera excepción entre los positivistas que no aceptaron las teorías del pesimismo racial; Enrique José Varona, activo hasta 1933, a quien el propio Rodó llamaba "el Próspero de América", aunque sólo fuera porque representa, con su estudio de 1906, *El imperialismo a la luz de la Sociología*, el cambio de actitud del arielismo desde la preocupación cultural a la política y económica, que luego se desarrolla en riquísimo tema para denunciar la penetración imperialista de los Estados Unidos; José de la Riva Agüero, aunque no se le acredite otro mérito que el haber inspirado con su primer libro uno de los más esclarecedores y conocidos ensayos de Unamuno sobre el mundo americano; Laureano Vallenilla Lanz,

por su "cesarismo", tan de moda en los tiempos de Francisco García Calderón, vigente aún en nuevas formas políticas, y como contrapartida de otros arielistas; el doctor Luis López de Mesa, con sus valiosas intuiciones sobre América en el "libro monstruoso" (*Disertaciones sociológicas*), tan bien estudiado por Vitier; y entre los mexicanos, José E. Iturriaga por sus ensayos en *La estructura social y cultural de México*, Jesús Silva Herzog por las *Meditaciones sobre México* y Daniel Cosío Villegas por su importante obra *Extremos de América*, debían estar en el grupo de ensayistas que buscan las esencias de su país. Y en la bibliografía también pueden señalarse iguales ausencias, aunque sólo hablemos, para no hacer más prolija esta nota, de aquella que es "valuable for general background". Aunque la selección de obras de los ensayistas estudiados queda al arbitrio del autor, es ostensible lo limitada que es la bibliografía pasiva sobre los mismos. De lo general, como ejemplo, anotamos el estudio del *Pensamiento de lengua española* (1945), de José Gaos; la obra de José de Oñís, *The United States as Seen by Spanish American Writers* (1922); la *Antología del pensamiento social y político de América Latina* (1964), preparada por Leopoldo Zea y Abelardo Villegas; *El ensayo mexicano moderno* (1957), de José Luis Martínez; *Sobre la filosofía en América* (1952), de Francisco Romero; *Latin American Social Thought* (1963), de Harold E. Davis, y la *Historia de la cultura en la América hispana* y *Literary Currents in Hispanic America* de Pedro Henríquez Ureña que, a pesar de mencionarse en el libro, no aparecen en la bibliografía.

In Quest of Identity tiene el mérito de presentar ciertos aspectos del pensamiento americano con claridad y rica información. En particular queda bien expuesta la influencia de Waldo Frank y Ortega sobre algunos ensayistas; son valiosos también los estudios sobre los problemas raciales, aunque casi no se habla del negro en el área del Caribe, y los particulares dedicados a Rojas, Rodó, Martínez Estrada, Octavio Paz y Mallea. Es lástima que esta obra, sin embargo, no se haya articulado de manera más orgánica, para que no viéramos ese entrar y salir de figuras en distintos capítulos. Al leer a Stabb se recuerda el otro trabajo de un norteamericano sobre temas similares, *A Century of Latin American Thought*, porque tiene sus mismas virtudes y casi los mismos defectos. Entre estos últimos, como apuntó Gaos sobre el libro de Crawford: la falta de doxografía, necesidad previa al historiar las ideas; pero todavía no la hay en Hispanoamérica, y repitiendo las palabras del crítico en aquella oportunidad, podemos concluir que "los latinoamericanos debemos avergonzarnos de no haber hecho antes lo que el señor" Martin S. Stabb, en este caso, "ni siquiera peor". Y también "debemos darle las gracias" por el generoso esfuerzo y la voluntad de señalar caminos del pensamiento hispanoamericano, y, sobre todo, por aportar otro interesante estudio a la raquítica bibliografía del ensayismo en nuestros países.

CARLOS RIPOLI

Queens College
New York, 1968

JEAN FRANCO. *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

En Inglaterra existe una alta tradición de "scholars" y críticos de la literatura española peninsular. Con respecto a la atención dedicada a Iberoamérica, sin embargo, no se puede decir lo mismo, a pesar de que por más de un siglo la economía de algunos países sudamericanos ha sido vital para la Gran Bretaña.¹ Por eso nos ha sorprendido—y, por cierto, muy gratamente—la lectura de un volumen de más de trescientas páginas sobre la cultura moderna de la América Latina, su sociedad y la situación de nuestros escritores y artistas en la misma. Su autora es una mujer que trabaja con amorosa dedicación en pro de las letras latinoamericanas. A ella se debe, en gran parte, el interés de los autores ingleses por nuestra poven literatura. Jean Franco, profesora del Kings College de la Universidad de Londres, es ya una figura familiar entre nosotros, por sus múltiples artículos, notas y reseñas en *The Year's Work in Modern Language Studies*, en el *Handbook of Latin America*, en el *Times Literary Supplement*, en el *Bulletin of Hispanic Studies*, en *Encounter*, *Spectator*, *Race*, *Vida Hispánica*, *Amaru*, y en *Book of Art* y la *Encyclopedia of World Literature*. Ha editado una antología de *Cuentos americanos de nuestros días* (Londres, 1965) y ha traducido otros para *Latin American Writing Today* (1967) y para *Writing in the New Cuba* (1967). Es miembro fundador de la Society for Latin American Studies y colaboradora del Institute of Latin American Studies, de Londres. Obtuvo su título doctoral en la Universidad de Manchester, ha vivido en Guatemala y México y ha viajado por Argentina y Uruguay. A partir de octubre de 1968 ocupará la cátedra de Latin American Literature de la Universidad de Essex.

The Modern Culture of Latin America. Society and de Artists es, sin duda, la primera obra seria que sobre la cultura latinoamericana se publica en Inglaterra, por no decir la única. El notable novelista peruano Mario Vargas Llosa, en una reseña publicada en *Marcha*, destaca que tiene "la virtud de conciliar la erudición con la agudeza crítica y la amenidad expositiva, y es uno de los más personales e interesantes trabajos de conjunto sobre la literatura latinoamericana". El juicio de Vargas Llosa es justo y merecería ser reproducido en toda su extensión, porque nos da una síntesis cabal de esta valiosa obra. Por razones de espacio, aquí sólo nos limitaremos a otra cita fundamental:

Su libro no es una historia de la literatura del nuevo mundo, sino una tentativa de interpretación del proceso cultural americano, una descripción dinámica y en profundidad de las diversas etapas que ha seguido la creación en nuestras tierras y una exploración de las razones hondas que pudieron orientar a los autores a crear en una dirección determinada. Aunque en su ensayo hay referencias a las artes plásticas, la arquitectura

¹ Sobre lo que se ha hecho en Gran Bretaña en materia de estudios latinoamericanos véase: James C. McKegney, "The Progress of Latin American Studies in Great Britain", *Hispania*, L1, 2 (May, 1968), pp. 317-320; el boletín (núm. 2) del Institute of Latin American Studies de la Universidad de Londres, titulado *Latin American Studies in the Universities of the United Kingdom, 1967-1968*, y del mismo Instituto, *Theses in Latin American Studies in British Universities in Progress and Complete* (núm. 2: 1967-1968).

y la música, su investigación principal se concentra en el campo de la literatura, y abarca las distintas tendencias y escuelas que han ocupado la escena literaria del continente desde el modernismo hasta nuestros días. (*Marcha*, Núm. 1391, Febrero 16, 1968, p. 31).²

El libro se compone de una introducción, ocho capítulos, una conclusión, referencias, bibliografías e índices. En la introducción ("The Artists and Social Conscience") se expone el método de trabajo y la doctrina que preside y respalda las búsquedas de la autora. Aunque aparece la expresión "objective correlative" (p. 36), Jean Franco no puede ser adscripta a una excluyente posición filosófica que convierta en dogmática sus afirmaciones. Su punto de partida es el de la relación del escritor o artista con la sociedad en que vive, su participación en ella, la toma de consciencia de la necesidad de esa participación. Porque los fenómenos culturales de la América Latina no son autónomos, en el sentido de un desarrollo independiente de un movimiento frente a otro, sino que están condicionados por razones de vida histórica y social. No se trata de un determinismo físico a la manera positivista ni de una subordinación mecánica de correlativos dialécticos materialistas. La sombra de Lukács está mucho más lejos que la presencia de Lucien Goldman y su escuela. Una visión sociológica muy amplia que surge, no de una doctrina preconcebida, sino de la propia vida en esta parte del mundo, tal como se presenta en hechos y verdades que conforman su existir. Nuestros escritores, artistas e intelectuales han nacido y se han ido formando con el origen y evolución de sus respectivos países. De ahí que:

An intense social concern has been the [characteristic of Latin American art...] (p. 1). [Este arte y la literatura] "have played a social role, with the artist acting as a guide, teacher and conscience of his country" [...] "The Latin American has generally viewed art as an expresion of the artist's whole self: a self which is living in a society and which therefore has a collective as well as an individual concern. Conversely, the idea of the moral neutrality or the purity of art has had relatively little impact" (p. 1).

Hay, como se ve, una justificación natural, existencial, de la orientación funcional del escritor latinoamericano, y del rumbo, al parecer como constante definitiva, que ha tomado su literatura. Los problemas sociales, políticos y culturales de países en proceso de formación dan al escritor del nuevo mundo un sentido de responsabilidad total, que se identifica con la búsqueda de la identidad nacional y la afirmación de lo propio en el censo universal. De ahí la fuerza y validez de ese "concept of literature as an *instrument*, a concept which is associated with their faith in the power of the written word and in education as a social panacea" (p. 56). Esta necesidad de lucha, y de lucha

² Con el título de "La sociedad y el artista en América Latina", aparece también en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, No. 10, junio de 1968.

para hacer, no para destruir, está en la raíz de todos los movimientos literarios y artísticos (modernismo, mundonovismo, indigenismo, etc.), que en Latinoamérica son *actitudes*, mientras que en Europa (Parnaso, simbolismo, cubismo, etc.) son *técnicas*. Y, ya sabemos, las técnicas conducen a una fragmentación de la vida, a la división, el especialismo, el abuso utilitario. Mientras que las actitudes exigen principios definidos, solidaridad, riesgo, sacrificio mutuo. Y aquí la doctora Franco se arriesga —ella también, como por contagio simpático— con una "trovatta" que consideramos sustancial para comprender la índole de nuestra diferenciación y nuestra participación en el mundo:

While so much of Western art is concerned with individual experience or relations between the sexes, most of the major works of Latin-American literature and even some of its painting are much more concerned with social ideals (for instance, *Facundo*, *Os Senões*, the novels of Rómulo Gallegos, Rivera's painting) or —and it is there that Latin-American art achieves its profoundest vision— with that form of love which the Greeks called *agape* or love for one's fellow men. The strongest emotion in *Martín Fierro* is the sorrow of its protagonist when his friend, Cruz, dies; in *Don Segundo Sombra*, the loyalty of a man to his fellow men is far stronger than love between sexes. In the poetry of César Vallejo, the most moving poems are those which evoke his sense of separation not from a beloved woman but from humanity in general. Here lies the true originality of Latin-American art: it has kept alive the vision of a more just and humane form of society and it continues to emphasize those emotions and relationships which are wider than the purely personal (p. 282).

Este concepto de fraternidad humanitaria, que tan bien nos descubre y alecciona, sería la base del sentido socio-dinámico de nuestras letras, que la doctora Franco rastrea desde la soledad en que quedaron los dominios emancipados hasta la solidaridad comunitaria de nuestros días. Está en el origen de las sociedades defensivas y las élites combatientes de la nueva burguesía liberal del siglo XIX, planificadoras de instituciones representativas legales y cultas frente al caudillismo ignaro y las presiones externas que tanto nos desquiciaron. Y está en lo que nuestra autora denomina la "Symbolic Revolt" del modernismo o el ajuste de la "Select Minority" del arielismo o del criollismo. Y, más aún, en movimientos de revaloración del indio, las clases desheredadas, la inmigración que ayudó a forjar nuestro progreso y, sobre todo, en la persistencia con que se diseminaron ideologías renovadoras en el seno de la intolerancia, el abandono, la explotación y la injusticia. Nuestros mejores escritores, ya desde la colonia, con los satíricos, y desde la independencia, con Fernández de Lizardi, pasando por gigantescos constructores como Sarmiento y Bello, hasta la suprema entrega martiana (o la anterior, dramática y acusadora, de los gauchescos) fueron comprometidos y responsables, de acción inmediata y de amplia visión futura. Fueron escritores *actuales*, con una temporalidad indisoluble con el *abi* y el *abova*. Durante el modernismo la intensidad de la acción pareció ceder a la finalidad artística. Pero no tanto, como en otros "ismos" de vanguardia del siglo XX,

porque precisamente la "revuelta simbólica" fue una condena al tiempo en que les tocó vivir, una negación vigorosa del aquilosisamiento materialista y una defensa apasionada del "eternal ideal" (p. 28). Y si en algún momento el arte se considera como "more important than the political struggle" (p. 280), lo fue para consolidar una voz de respeto, nuestra comunicación con el mundo más allá de una sociedad mezquina y local, ignorante de los valores del espíritu. La responsabilidad del artista se concentra más en la fijación de una identidad que supere lo local y temporal y se afirme en una síntesis ideal universalizante. Criollismo y cosmopolitismo, mundonivismo y europeísmo, lo particular nativo y lo universal, se integran en la fusión de una sustancia americana y las técnicas más avanzadas que se acomoden a su expresión. En un mundo naciente, lo caótico e inorgánico se presenta como materia que hay que organizar y definir (ya desde Echeverría) en un orden superior de armonía estética (Darío, etc.) Esta orientación idealizante, de fondo humanista e ímole estética, como fundamento de la originalidad latinoamericana se afirma con el "arielismo", frente al pragmatismo norteamericano. He ahí la razón de ser de la moderna cultura de Latinoamérica.

La Marquesa Eulalia, los abates, los cisnes y los pavos reales son símbolos de una sociedad inoperante, y se quedaron en sus "parques abandonados", junto al "tigre de Bengala" y a los calibanes devoradores, para dar paso a un aleccionador "canto de vida y esperanza", con Ariel pensante como guía de los "constructores de nuestra América". "Arielism and Criollismo", "Cultural Nationalism", "Back to the Roots: The Indian, The Negro, The Land", "Art and the Political Struggle", "Cosmopolitan or Universal", "The Writer as Conscience of his Country", "The Art and the National Situation", son capítulos que jalonan un ideario muy claro, que la doctora Franco expone con acopio de información y discernido conocimiento. No podemos entrar en detalles (acertados juicios sobre escritores y artistas, lúcidas comparaciones, atinados paralelismos, distinciones bien precisadas), porque lo que nos importa es la visión total que la autora tiene de la cultura latinoamericana y los supuestos fácticos sobre los que asienta sus interpretaciones. Desde luego es un libro que propone un enfoque arriesgado y polémico, con observaciones y sugerencias unas veces apoyadas en citas textuales y otras propuestas como posibilidades de meditación. En una obra de tan vastas miras, sobre asuntos que requieren básicos estudios especializados, hay, desde luego, lugar para el disentimiento y ulteriores precisiones. Mientras tanto, no podemos menos que elogiar la honestidad investigadora y la responsabilidad crítica de la doctora Franco.

ALFREDO A. ROGGIANO

University of Pittsburgh

GUILLERMO SUCRE. *Borges el poeta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

En el grupo de poetas nacidos hacia 1930, más o menos, Guillermo Sucre (venezolano, nacido en 1933) se destaca entre los mejor dotados de Hispanoaméri-

ca, tanto por su sobriedad lírica como por su rigor crítico. Doble función de un mismo hacer creador que está presente en las más grandes figuras de nuestro siglo: T. S. Eliot, Paul Valéry, Antonio Machado, Eugenio Montale, St. John Perse, Jorge Luis Borges, Octavio Paz. Talento individual integrado en una tradición de selecta cultura, mirada avizora a lo nuevo y perpetua vigilancia interior. Activo en luchas estudiantiles de su país, en favor de libertades inalienables de la condición humana, debió exilarse, en Chile, en México, en Francia. En las universidades de dichos países hizo estudios graduados, para volver un día a su patria con el objeto—entre otros—de ejercer la cátedra universitaria. Compartió la enseñanza de la literatura con la crítica, la dirección de revistas y la creación poética. A mediados de la década de 1950 formó parte del grupo "Sardio", en compañía de los que hoy constituyen la pléyade de los mejores poetas de Venezuela: Ramón Palomares, Luis García Morales, Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Francisco Pérez Perdomo. En 1961 dio a luz su poemario *Mientras suceden los días* (comentado en el número anterior de la RI). Ha preparado una *Antología de las mejores poesías venezolanas* y una esmerada edición de las obras de Jacinto Fombona Pachano. Ha sido secretario de *Zona Franca* y actualmente es director de la revista *Imagen*, donde ha publicado excelentes notas críticas sobre poetas y prosistas contemporáneos de América, incluyendo traducciones del francés y del inglés.

Borges el poeta es, como dice el autor, un "ensayo", cuyo objetivo consiste en estudiar la poesía de Borges "no de manera exhaustiva ni sistemática", sino para "desentranar la 'poética' que encierra, así como la actitud anímica e intelectual que la sustenta" (p. 22). En el primer capítulo, "El Borges nuestro", repasa aspectos de su obra, para aclarar malentendidos y situar al poeta en sus poemas, "más penetrados por una visión metafísica que por una imaginaria de lo sensible". Sea en la prosa como en la poesía, "la actitud de Borges tiende a ser la misma: probroblematizar nuestra relación con el mundo; fundar, quizá, otro; buscar una trascendencia a través de lo esencial" (p. 16). La tan mentada "dualidad" borgiana no es tal, sino unidad de un itinerario singular, que duplica la vida en el arte y el arte en la vida: "el Borges de carne y hueso que se deja vivir para que el otro trame su literatura, encontrando que esa literatura lo justifica sin embargo. No es la vida la que da validez a la obra, sino lo contrario. La obra de Borges es toda ficción incluyendo su poesía, en el sentido de que la experiencia no se reconoce sino como símbolo, como metáfora" (p. 20). Precisamente una de las grandes preocupaciones de Borges fue la de esclarecer la naturaleza de la metáfora, en la que finca tanto su voluntad inventiva (aunque no tanto, sino más bien descubridora) como su "certeza espiritual". El capítulo sobre "La equivocación ultraísta" (pp. 23-39), como el siguiente, "La metáfora del destino" (pp. 40-56), tienen como fin el de justificar la temporaria simpatía de Borges por el ultraísmo y establecer las diferencias esenciales entre la metáfora ultraísta y la que prefiere nuestro poeta. En esencia, la metáfora ultraísta es técnica, busca lo insólito y rechaza toda confrontación con la realidad. Para Borges, la metáfora "se inserta dentro de una especial visión del mundo, responde a una necesidad metafísica" (p. 41). Por tanto, es una necesidad de vida, de crear, de ser. No admite Borges que se puedan inventar metáforas: sólo se inventan las falsas, asegura. Lo más que el poeta puede hacer es descubrir un cierto orden en el cual,

por necesarias, las metáforas resultan verdaderas. En esta concepción de la metáfora—bien tradicional, por cierto—halla Sucre una cierta justificación por las formas prosaicas y conversacionales de la poesía de Borges (p. 36). Desde luego hay una evolución; pero ya desde la primera época los poemas de Borges están dominados por “una visión de lo real y cotidiano, sobre todo una proyección de su mundo interior” (p. 40). No sé si esta misma limitación de la metáfora a “lo comunicado, no a lo proclamado”, como Borges quería de Whitman, sirve también para justificar el siguiente juicio de Sucre: “Otros poetas contemporáneos de lengua española tienen quizá mejor impulso creador, mirada más amplia, lenguaje más rico, obra más extensa. A Borges lo singulariza la autenticidad del acto poético, su meditación también ante ese acto; el gesto y la lucidez para esclarecerlo” (p. 21). Al parecer el acto poético borgiano exige una realidad que lo prefigure y determine. En ese sentido giraría en torno a la imagen “*tied*” de que nos habla Richards. Ahí estaría su seguridad y su desventaja: una mayor conciencia del hecho poético, pero una menor extensión de la “aureola iluminativa”, como diría Bachelar. Imagen espacial, a lo Bergson, quien, como Borges, por lo mismo, anhelaba tanto un tiempo interior, de más allá, que fundara el ser en la “*durée*”. El capítulo titulado “El acto poético” (pp. 57-69) es clave para entender esa constante tensión borgiana entre el fracaso y la afirmación, entre la duda y la “certeza espiritual”. Admite Sucre: “Toda la obra de Borges se define por esa tentativa de la literatura que se piensa, se hace o se deshace, se reconstruye y se justifica a partir de sí misma. Su poesía participa, por supuesto, de ese intento; tiene, por ello, diversos planos: alusión a la realidad, postulación de otra, flujo de la vida y, finalmente, mirada de la propia conciencia” (p. 57). Ninguno de esos planos es más real ni imaginario que el otro, porque en Borges lo real y lo irreal se trascienden mutuamente (*Id.*). De ahí que: “Su fracaso, pues, implica cierto modo de afirmación” (p. 69). Sin embargo, “a pesar de toda su obra, Borges siente que no ha llegado a la verdad, a lo absoluto. Ha vivido una vida y un mundo para los cuales no ve justificación. Es, pues, el universo, la existencia y el destino mismo del poeta lo que el problema pone en cuestión” (p. 61). Se comprende que Borges, como Flaubert, tenga horror a las conclusiones. “Evidentemente, Borges busca una verdad, pero su camino para llegar a ella es más bien dubitativo, se complace quizá en el equívoco” (p. 70). En ese juego dialéctico en que los contrarios se anulan, la realidad se hace de irrealidades (¡oh manes de Bergson!) y todo se vuelve un mundo de laberintos, de espejos, de enigmas y conjeturas, está lo más perturbador del arte de Borges. El capítulo “La palabra del universo” (pp. 76-86) es un bien logrado esfuerzo para explicar dicho arte y el sentido de su realidad. Sigue “El ultraje de los años” (pp. 87-109) donde se estudia el tema del tiempo y el problema de la eternidad. Dos últimos capítulos: “La última imagen” (pp. 110-116) y “Epílogo”, completan una visión muy bien estudiada, expuesta en un lenguaje limpio y escueto, del Borges poeta. Visión de un poeta, amorosamente adentrado en otro poeta, sin sofismas analíticos ni tecnicismos críticos. Crítica interna, como el mismo Sucre se juzga, en la que el poeta se ve aflorar en los textos que el lector interpreta, como quien le tira la lengua, para que el poeta hable con sus propias palabras, piense con sus ideas

y divague con su fantasía. Sucre nos da *su experiencia* de Borges, y tiene la virtud de hacernos ver, sentir y pensar de nuevo al poeta de Buenos Aires. Mérito que pocos críticos pueden lograr.

ALFREDO A. ROGGIANO

University of Pittsburgh

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ. *El doctor Océano. Estudios sobre don Pedro de Peralta Barnuevo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

El historiador y crítico peruano de literatura, autor de numerosas obras sobre las letras de su país y actual Rector de la Universidad de San Marcos, Dr. Luis Alberto Sánchez, ha publicado en este grueso volumen la biografía de don Pedro de Peralta y Barnuevo (1664-1753), Rector tres veces de aquella Universidad limeña, allá por el siglo XVIII y que fue uno de los raros y connotados eruditos de aquellos tiempos.

Consta el libro de 14 capítulos, precedidos por un prólogo y seguidos por la bibliografía del sabio limeño.

Peralta fue un hombre extraordinario para su época: poeta, historiador, autor teatral, hombre de ciencia, lingüista. Su personalidad ha interesado a todos los estudiosos de la literatura y ciencia peruanas de la época en que vivió. Nunca viajó a Europa y acumuló su sabiduría en su lar natal. En el prólogo, Sánchez resume la personalidad de Peralta con estas palabras: "...Peralta no es un genio; pero es mucho más que un ingenio y que un pergenio. Posee talento, erudición, sabiduría y modestia. Fue tres veces Rector de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos, y la más luciente gema de la corona poética de un Virrey dado a las Musas. Si le buscaron condes y marqueses, no fue por otra cosa que por su capacidad y su consejo. Entrevió el destino de la patria, destacando sus diferencias con la metrópoli. No ostenta, como el Inca Garcilaso, una melancolía tan intensa, sino que más bien con austeridad de auténtico señor, empasta en eruditas reflexiones y pintorescas confidencias (absolutamente intempestivas, como las de los márgenes de *Lima Fundada*), la sensación de indecible fracaso que hubo de experimentar al ver cómo se le iban cerrando los caminos, hasta conducirlo ante el Santo Oficio de la Inquisición, por el espantoso pecado de tener personalidad y querer verterla en forma apropiada y propia..."

Compara Sánchez a su biografiado con otros dos eruditos del siglo XVIII: Baquijano y Carrillo y José Eusebio de Llano Zapata. Encuentra que el primero tuvo un destello magistral, mas no la abrumadora universalidad de conocimientos de Peralta" y que el segundo pudo superarle en ciencia "mas no en certeza de expresión, ni en poliglotía, ni en influencia sobre su medio, ni prolificidad, ni en contacto con lo inmediato, ni en pulso político, ni finalmente, en incomparable y estoica limeñidad, atado como vivió don Pedro a la roca imaginaria de su natalicio: Lima"...

Cada capítulo de este volumen es en sí un ensayo especial sobre alguna faceta del carácter, las actividades o la enorme obra de Peralta. Describe también en

algunos, el ambiente en que vivió. Los títulos de cada uno de ellos puede dar al lector idea de los temas tratados. Son estos: *Peralta, el Inabarcable; El hombre y el científico, Aquella Lima, El Repentista, Peralta y el Teatro, El Políglota y el Lector, Dos vidas paralelas: Peralta y "San Marcos", Lima Fundada: Teoría y táctica, El político y el estadista (I y II), Peralta, historiador. Sobre la "Historia de España Vindicada", Peralta Religioso, Lima Inexpugnable o la glorificación del adobe, Conexiones y resonancias*

Peralta tuvo siempre relaciones sociales altamente situadas, pues aunque nunca fue un hombre de fortuna, inspiró respeto por su sabiduría y contracción al estudio. Fue uno de los amigos del Virrey Castell Dos Rius, creador de la Academia Literaria que lleva su nombre y también lo fue del Virrey José de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte, de quien redactó su Memoria de Gobierno. Respecto de ésta, cuyo autor ha sido plenamente identificado, dice Sánchez: "A diferencia de casi todas las otras exposiciones de su clase, ésta luce garbo literario, paradojas bien aceitadas, metáforas de indudable buen gusto y ciertos enunciados generales, muestras de una mente adiestrada en el manejo de las ideas...".

Hay que recordar también que Peralta llegó a poseer siete idiomas extranjeros, además del castellano. En su calidad de catedrático de Prima de Matemática, le fue encargada la composición y redacción de "El conocimiento de los tiempos. Pronóstico y Lunario" de los años 1721 a 1743 (año en que murió). Mas a pesar de tan buenas relaciones y de tanta sabiduría, hacia el final de su vida cayó en garras de la Inquisición, con motivo de una de sus últimas obras, *Pasión y triunfo de Cristo*. Respecto de esta curiosa persecución inquisitorial, dice Sánchez: "...Para mí la obra escrita de Peralta, en su aspecto religioso, fue exculpatoria o expiatoria, por una parte; literaria por la otra, y en fin competitiva o emulatória. Con lo primero quiso presentar sus excusas a Dios a causa de sus yerros y pecados; con la segunda, probar su estilo, aún crespó y canoro, en la Academia señorial para que fueron compuestas las Diez Oraciones de su libro; con lo tercero, acaso, superar al Conde de la Granja, espejo de sus errores literarios y meta de sus afanes elocutivos. Por dejarse arrastrar de esto y eso, comprometió aquello, que es donde estaba en acecho la Inquisición. De ahí derivó en pena lo que debió ser sólo fruición. ¡Torvo destino, digno de un drama clásico, pero no de Corneille!"

El primer trabajo de Peralta, publicado en 1695 se tituló *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos*. Apareció con el seudónimo de José de Rivilla Bonet y Pueyo. En este volumen que comentamos ahora, en el apéndice bibliográfico aparecen, reproducidas fotostáticamente, 12 carátulas de obras de Peralta, entre ellas la rarísima titulada *Lima inexpugnable*, discurso que consta de 21 páginas, publicado en 1740 y que no pudo ser consultado ni aun por don José Toribio Medina, quien sólo pudo citarlo según un catálogo de Chaumette des Fossés.

La obra de Peralta ha sido estudiada en algunos de sus aspectos por varios estudiosos de la vida colonial peruana, entre ellos por José de la Riva Agüero, Javier Prado, Manuel de Mendiburu, el argentino Juan María Gutiérrez, Felipe Barreda y Laos, Guillermo Lohman Villena, Irving Leonard, principalmente. En 1964, con motivo de la conmemoración del tricentenario de su nacimiento,

la Universidad de San Marcos, invitó a literatos de diversos países para que presentaran trabajos sobre el erudito limeño. Pero hay que señalar que este volumen llevado a buen fin por el Dr. Luis Alberto Sánchez es la obra más completa aparecida sobre el erudito limeño, no sólo por la forma como ha sido concebido, sino por los juicios críticos que contiene, lo que demuestra el largo tiempo que ha empleado en la reunión de sus materiales informativos y su maduración al enfocar la personalidad de Perata y Barnuevo.

EMILIA ROMERO DE VALLE

México, D. F.

MERCURIO PERUANO, 1791-1795, 12 volúmenes. Edición facsimilar. Biblioteca Nacional del Perú, 1967.

Carlos Cueto, filósofo y erudito bibliógrafo, llevó a cabo en la Biblioteca Nacional del Perú, mientras fue su director, una obra magnífica y que será agradecida por todos los estudiosos de la historia, la ciencia y la literatura peruana del siglo XVIII: la reedición facsimilar del antiguo *Mercurio Peruano*.

Esta revista, publicada en Lima a fines del siglo XVIII, fue la primera de índole científica que apareció en Sudamérica. Fue órgano de la Sociedad Amantes del País, y en ella encontramos nombres ilustres de aquella época, tales como los del Dr. Hipólito Unánue, José Baquijano y Carrillo, José de Arriaz, Fray Diego Cisneros, José Rossi y Rubí, el P. Tomás Méndez Lachica, etc.

En *Mercurio Peruano* vieron por primera vez la luz estudios relacionados con nuestra vida nacional, pues quienes lo fundaron y en él colaboraron, decidieron abanderar las rutas señaladas hasta entonces y se lanzaron a publicar ensayos etnográficos, geográficos, estadísticos e históricos y algunos literarios, concernientes a la vida peruana. El Perú aparece en estas páginas presentado en sus tres regiones geográficas. Sus colaboradores constituían la élite del pensamiento peruano de entonces. Eran los "ilustrados" de aquella época, formados con las lecturas de los clásicos españoles y los libros de autores franceses que, desde las primeras décadas del siglo XVIII, llegaban de contrabando al país. Por todo esto tienen sus páginas un valor extraordinario para el estudio de aquella época que señala la transición entre los últimos años de la Colonia y los primeros de la lucha emancipadora.

A pesar de la importancia que tiene esta revista, era ya una obra rarísima y de muy difícil consulta. Muy pocas son las bibliotecas que la poseen y en algunos números, aún los de la Biblioteca Nacional de Lima, faltan algunos de los cuadros estadísticos y comerciales de la edición original. Fue por eso preciso revisar varias de las escasas colecciones existentes para hacer de ésta una edición absolutamente completa y algunos de los rarísimos ejemplares, a fin de compararlos y que no hubiese defectos en ninguna de sus páginas.

En 1861, Manuel Atanasio Fuentes, erudito peruano del siglo XIX, llevó a cabo una reproducción del *Mercurio*, pero en forma antojadiza, pues redujo

a 8 los 12 volúmenes, suprimiendo muchos artículos sin explicación alguna. La Unión Panamericana de Washington anunció hace algunos años su propósito de publicar una edición facsimilar, tal como lo había hecho con el *Epítome* de León Pínelo en 1958, pero el proyecto no llegó a cristalizar.

En un breve prólogo el Dr. Cueto interpreta el espíritu de los "ilustrados" que colaboraron en el *Mercurio* comparándolo con el actual: "Los escritores del *Mercurio* —dice— sin darse cuenta de ello, inauguran en el país una revolución de actitudes. La educación y su término institucional, el diploma profesional, habían sido y continúan siéndolo en gran medida, un instrumento destinado a potenciar el *status* social de su tenedor. El pensamiento y la palabra escrita han sido y son en el Perú un instrumento de lucimiento personal, un signo de que el individuo es capaz de evolucionar graciosa e inútilmente en el firmamento de una cultura sin raíces. De aquí que los sistemas educativos persigan tan obstinadamente propósitos formalistas y formularios y propugnen contra toda realidad enciclopedismos falaces. Los editores del *Mercurio* en intención al menos, propugnan la tesis de que las ideas deben ser órganos políticos de análisis de la realidad y de transformación social del país...".

Aunque el *Mercurio* tuvo algunos detractores en personas que no lograron captar su espíritu, la mayoría de los escritores peruanos que se han referido a él reconocen el gran valor que representa dentro del marco cultural del país. Quienes mejor han enfocado los méritos de esta revista primigenia, son los historiadores y sociólogos de este siglo, pues en el siglo XIX, un gran historiador e investigador como fue don Manuel de Mendiburu (1805-1885), en su monumental *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú* se limita a deplorar su desaparición, sin ofrecer un juicio sobre los resultados de la obra que realizó.

Javier Prado (1871-1921) dice en su famoso *Estudio social del Perú durante la dominación española*: "El *Mercurio Peruano* fue a su vez de un mérito tan subido, que no puede ofrecerse mejor que ésta, para acreditar la admirable disposición de los peruanos para las ciencias y las letras. Es cierto que los redactores del *Mercurio Peruano* se habían ya dado cuenta de la ciencia francesa del siglo XVIII, cuya lectura sigilosamente devoraban en sus bibliotecas privadas; es cierto que a despecho de la vigilancia de la autoridad y la Iglesia, la fuerza necesaria del progreso había dado también ya, mayor amplitud y libertad a los estudios y atrevimiento a las ideas, en las sociedades de América, de las que Lima era el centro de cultura; pero de todos modos es digno de la mayor admiración un periódico empapado en sabiduría, lleno de intuiciones y enseñanzas asombrosas; con el espíritu más profundo que puede encontrarse en las mejores publicaciones de la Europa de aquella época, escrito en estilo robustamente hermoso, varonil y elegante, Hombres de esta talla merecían ya ser libres; y, en efecto, los vientos de libertad iban a desencadenarse en América...".

José de la Riva Agüero (1885-1944) se expresa así: "El *Mercurio* no fue ni quiso ser un periódico político; y aunque hubiera pretendido serlo, el gobierno español no habría permitido que lo fuese... Ante todo, era un foco de ciencia, y con la ilustración suele venir el deseo de la libertad. Además en aquel ardiente amor al Perú, que inspira todos sus estudios, en aquel afán de escudriñar el territorio, de dar a conocer sus riquezas y antigüedades, de mejorarlo; en aquel celo por el bien público, estaba potencialmente contenida

la idea de patria. Por el atento examen de nuestras costumbres y de nuestros elementos de vida, principiábamos a sentirnos distintos de España y de las otras secciones de la América Española: adquirimos personalidad...".

Felipe Barreda y Laos (n. 1888) en *Vida intelectual del Virreinato del Perú* critica su relativa religiosidad y es menos entusiasta en cuanto a sus ideas liberadoras. "Las publicaciones del *Mercurio* —dice— con relación a los escritos de años anteriores, revelan notable progreso científico y filosófico. Las doctrinas de Newton; los descubrimientos de Kepler; los sistemas de Leibnitz, Wolff, se exponen al alcance de los lectores. Hay algunos escritos de crítica a Voltaire y a Rousseau. Es notorio, sin embargo, la influencia de ese espíritu religioso tradicional que no pudo ser destruido por ideas filosóficas de los autores franceses del siglo XVIII...".

Entre nuestros contemporáneos, el historiador Jorge Basadre (n. 1903) afirma: "En el *Mercurio Peruano* el Perú aparece ya en esencia y potencia: es visto, estudiado y voceado a través del tiempo como continuidad y a través del espacio como totalidad...". Superando todo localismo de época, clase, región, raza o ciencia y acogiendo estudios históricos, geográficos, de ciencias puras y aplicadas, económicas, institucionales, costumbristas, lingüísticas y literarias sobre el Perú total...".

Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) en su estudio "El periodismo en el Perú, ciento treinta años de periódicos", lo juzga de esta manera: "*El Mercurio Peruano* realizó una doble e histórica labor. Al proponerse sus redactores, el Perú como objeto de estudio en todos los órdenes del saber, afirmaron el sentimiento patriótico que habría de impulsar la revolución. Constructores serenos del porvenir pusieron sin jactancias, ante los ojos mismos del Virrey incauto que lo protegía, los cimientos de la patria latente...".

Entre los más jóvenes, Félix Alvarez Brun, uno de los últimos catedráticos que se han incorporado a la Universidad de San Marcos, dice "*El Mercurio Peruano* (es) revista en la que vibra un espíritu de libertad y de promesa, y refulge ya madura la conciencia de patria. Es la obra en la que se declara sin ambages que el espíritu del siglo propenso a la ilustración, a la humanidad y a la filosofía; y se habla de la decadencia del aristotelismo, mientras se defiende la corriente cartesiana y newtoniana...".

Alberto Escobar (n. 1929) opina: "*El Mercurio Peruano* encarna en el mundo intelectual de nuestro siglo XVIII, la conciencia naciente de un sentimiento de nacionalidad, de una distinta actitud ante la naturaleza y la cultura, elementos que insinúan una posición autónoma frente a la tradición oficial. La avidez por dar respuesta a múltiples cuestiones ensambladas en el destino colectivo, el gesto de afirmación y esperanza, así como el interés por la realidad menuda e inmediata mueven a simpatía y asombran en las páginas de esta revista, inspiradas por Baquijano y Carrillo e Hipólito Unánue, entre otros estudiosos y escritores ilustres".

Estas opiniones escogidas entre las de algunos de los mejores representantes de la cultura peruana en los últimos tiempos, son la mayor alabanza de la obra realizada con la reproducción facsimilar de esta benemérita publicación.

EMILIA ROMERO DE VALLE

México, D. F.

ORLANDO GÓMEZ-GIL, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

La obra de Orlando Gómez-Gil pudiera haber sido el texto básico de la materia para los estudiantes norteamericanos. A primera vista, da la impresión de constituir para la literatura hispanoamericana lo que han constituido los dos tomos de Angel del Río para la literatura española. En realidad, no merece tal comparación. A pesar de las buenas intenciones y muchos aciertos, el libro se malogra por una serie de fallas que resultan verdaderamente inexplicables.

La organización del libro por movimientos literarios, cada uno de los cuales se subdivide en géneros, funciona relativamente bien desde la época colonial hasta el fin del modernismo. En los veintitrés capítulos dedicados a la literatura renacentista, barroca, rococó, neoclásica, romántica, realista, naturalista y modernista, hay una buena síntesis de los acontecimientos históricos; una enumeración clara y acertada de los rasgos distintivos de cada tendencia y una clasificación, a veces excesiva, de los autores —señala siete categorías, de cronistas del siglo XVII. Muy digna de elogiarse es la eliminación de listas de autores. Cada uno de veras se destaca con un párrafo biográfico, un resumen de su significación literaria, unos comentarios, a menudo demasiado generales, sobre la obra maestra y una bibliografía básica.

En cuanto a la selección de autores, se nota el empeño especial de Gómez-Gil de realzar los sectores que no han sido bastante justipreciados en otras historias, a saber: toda la literatura colonial y el ensayo, y el teatro de todas las épocas. El único inconveniente es que sufren por comparación la literatura contemporánea y la prosa narrativa.

En general, la parte más floja del libro es la que se dedica a la época más rica de la literatura hispanoamericana, o sea desde el postmodernismo hasta nuestros días. La dificultad radica precisamente en la gran riqueza de estos años: se multiplican las tendencias literarias; la poesía y la prosa siguen caminos distintos; cada país produce obras con rasgos nacionales. Por lo tanto, ya no funciona bien el sistema de Gómez-Gil. En el capítulo veintinueve, dedicado a la novela indianista, se abarca medio siglo de novelas "indianistas" —no se observa la distinción ya aceptada entre "indianista" e "indigenista" (pp. 330, 594, 611)— desde *Raza de bronce* hasta *Oficio de tinieblas*, pero luego se destruye la unidad del capítulo añadiendo gratuitamente la evolución del cuento desde Horacio Quiroga hasta ¡Froilán Turcios! Lo mismo ocurre en el capítulo treinta y dos titulado "la novela suprarrealista". Después de estudiar a autores como Carpentier, Yáñez y Asturias, Gómez-Gil cierra el capítulo con la "persistencia del criollismo en la narrativa": Amorim, Bosch, José de la Cuadra. En el último capítulo dedicado a las promociones más recientes, brillan por su ausencia los nombres de Vargas Llosa y García Márquez.

Teniendo en cuenta el propósito pedagógico de este libro, resulta inaceptable el punto de vista crítico del autor. Concede demasiada importancia a los detalles biográficos y da la impresión de que la identificación de las personas o de las experiencias que sirvieron de base para una novela, constituyen la clave para comprender la obra. La oración siguiente sacada de la página destinada a Enrique López Albújar podría servir de modelo para condenar la crítica posi-

tivista desterrada oficialmente hace por lo menos unos veinticinco años: "Sus abuelos paternos poseían (sic) un gran hotel de cincuenta habitaciones, con una tienda de víveres y fábrica de cigarros que le produjeron suficiente dinero para enviar al padre del autor a estudiar en Alemania" (p. 625). Al hablar de *La vorágine*, el juicio errado de llamar a Rivera "un excelente pintor de almas" se convierte en una falla teórica al tratar de comprobar esta observación con la afirmación "ya que se ha descubierto que la mayoría de ellos vivieron en realidad" (p. 578).

En el resumen de los argumentos, aparecen algunas confusiones imperdonables: en *María*, Carlos no pide la mano de María durante la ausencia de Efraín en Inglaterra (p. 322); en *Todo verdor perecerá* el amante de Agata Cruz no la abandona por sus ideas políticas (p. 675); en *La víspera del hombre* de René Marqués, no hay tal angustiado amor de Pirulo hacia su esposa (p. 730) puesto que Pirulo no llega a casarse en la novela; la primera parte de *Canaima* no es una novela de los llanos (p. 576); *La brizna de paja en el viento* no presenta el papel de la Universidad en la educación (p. 577) sino en la política; la acción de *El siglo de las luces* no transcurre "sobre todo en Haití" (p. 678).

Desconciertan también errores de fecha, clasificaciones equívocas y otras confusiones de distinta índole. La presidencia de Rómulo Gallegos no duró de 1949 a 1951 (p. 491), sino desde febrero hasta octubre de 1948; *La trepadora* del mismo autor no es de 1935 (p. 575), sino de 1925; *Raza de bronce* no es de 1904 (p. 627), sino de 1919 (p. 612). *Rápido tránsito* de José Coronel Urtecho no es una traducción de una obra norteamericana (p. 537); *Duelo de caballeros* de Ciro Alegría no es una novela (p. 619), sino un tomo de cuentos; *Un retrato en la geografía* de Uslar Pietri no es un libro de ensayos (p. 686) sino una novela; *Espejismo de Juchitán*, *Genio y figura de Guadalajara*, *Flor de juegos antiguos* y *Archipiélago de mujeres* no son novelas (p. 579). El estilo pictórico de *Los de abajo* (1915) no puede atribuirse a la influencia de los muralistas (p. 597) porque éstos no se dieron a conocer hasta la década de 1920. Entre los novelistas de la Revolución Mexicana no figura José Revueltas, pero sí aparece su nombre en el índice por confusión con su hermano Silvestre, que interviene en *La creación* de Agustín Yáñez (p. 680). *La cordillera* de Juan Rulfo no se publicó en 1965, sino que todavía queda inédita y tal vez inacabada. Tampoco ha publicado Aguilar un tomo de teatro ecuatoriano (p. 644). *Los invasores* de Egon Wolff no es una advertencia a la burguesía peruana (p. 732), sino a la chilena. El apellido de Luis Andrés Murillo no es Andrés (p. 737), sino Murillo. En el artículo de Rosario Castellanos sobre la novela de su propio país, "mexicana" no se escribe con j (p. 737) sino con x.

Además de todas estas fallas que desprestigian el libro, el lector no puede menos de reclamar por la omisión de Ignacio Ramírez, José Milla, Salarrué, *Los que se van* de Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, José Revueltas, José María Arguedas y Juan José Arreola sobre todo frente a los juicios demasiado favorables para Gabriel René-Moreno, Carlos María Ocantos, Carlos Loveira, Manuel Gálvez, Rubén Romero, Agustín Vera, Froilán Turcios y Carmen Lyra. Aunque el autor reconoce que *Don Segundo Sombra* y *Los de abajo* son las obras maestras de sus autores respectivos, confunde al estudiante dando a entender que algunos consideran superiores *Rosaura* (p. 580) y *Las tribulaciones*

de una familia decente (p. 596). La mejor obra de teatro de René Marqués no es *La muerte no entrará en palacio* (p. 729), sino *Un niño azul para esa sombra*.

Dado el aspecto físico muy atractivo del libro, sorprende el gran número de erratas, inclusive algunas de nombres y de fechas. Entre los heridos se encuentran Fernán Caballero (p. 361), Alcides Arguédas (p. 612), Eduardo Barrios (p. 629), Estuardo Núñez (p. 630) y Erskine Caldwell (p. 673). *El acoso* no es de 1965 (p. 677), sino de 1956.

El lenguaje del libro es conciso y sencillo pero de vez en cuando aparecen cosas muy raras: "se haya" por "se halla" (p. 684); la Paz por La Paz (p. 613); el empleo de una forma plural del verbo con *Los de abajo* (pp. 595, 596); el abuso de "parece que" y "sobre todo"; el mal empleo del presente del perfecto: "ha enseñado. . . (1924-28) (p. 690); el anglicismo "enfatiza" (p. 323); la frase perpleja: "viajando por Europa o residiendo, sobre todo, en Cuba" (p. 694).

Al final de cuentas, la *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* dista mucho de ser "crítica". Si se eliminaran todos los errores, podría ser útil como obra de consulta, pero los últimos capítulos tendrían que ser revisados completamente antes de que pudiera escogerse como texto para un curso de literatura hispanoamericana.

SEYMOUR MENTON

University of California, Irvine

IVAN A. SCHULMAN, MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, JUAN LOVELUCK y FERNANDO ALEGRÍA, *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Este libro, fruto de un simposio realizado en la primavera de 1966, nos proporciona una exposición interesante de cuatro maneras críticas de acercarse a la novela contemporánea de Hispanoamérica. Las ponencias, bastante variadas entre sí, reflejan los distintos métodos de trabajo de cuatro profesores, todos conocidos y distinguidos.

La participación de Manuel Pedro González, por ejemplo, es la más extensa. Esto se debe en parte a la repetición de conceptos, y en parte al carácter mixto de la ponencia, la cual contiene elementos de ensayo, de reseña y de notas marginales. La contribución de Fernando Alegría es la más breve, la más sintética, la menos concreta, la más existencial, y en cierto modo la más interesante. Un concepto clave: "La novela nueva expresa una rebelión contra el convencionalismo vacío de la triunfante civilización burguesa y una búsqueda de estilos de vida que reflejan la responsabilidad del individuo frente a los problemas de la sociedad moderna. El joven novelista de estos años no busca soluciones determinadas, sino más bien trata de redimirse en el acto de buscarlas".

Las contribuciones de Ivan Schulman y Juan Loveluck tienden más a la historia literaria, elaboradas ambas con inteligencia y dentro de la mejor tradición académica. Estos dos, más Alegría, destacan valores positivos en la novela nueva.

Schulman encuentra su ascendencia en el modernismo —en la técnica experimental, la capacidad de incorporar modalidades europeas, el tratamiento subjetivista de la psicología individual, y “una honda preocupación metafísica de carácter agónico”. Juan Loveluck se preocupa por aclarar el proceso de crisis y renovación por el cual la novela ha pasado. La crisis, para él, sobrevino alrededor de 1940, ante el peligro de caer en pura repetición de las obras importantes de los veinte años anteriores —obras concentradas temáticamente en la naturaleza y en conflictos sociales. Entre 1940 y 1950, señala Loveluck, se notan la aparición de “una necesaria atmósfera parricida” y el rechazo de las fórmulas estéticas del realismo-naturalismo decimonónico.

De 1950 en adelante, no sin antecedentes previos, como las obras de María Luisa Bombal y Eduardo Mallea, se entra en plena renovación. La novela explora caminos nuevos, enfocando los múltiples problemas del hombre desde una perspectiva interior, extendiendo y ampliando su registro de símbolos y mitos, aprovechando los logros de la técnica narrativa y la disposición estructural en la novela occidental, desde Joyce a Faulkner. En su esfuerzo por universalizar la novela, sostiene Loveluck, los escritores contemporáneos buscaron cualesquier formas que correspondieran a la problemática nueva.

Lo menos convincente del simposio es la tesis de Manuel Pedro González de la “innegable decadencia de la novela durante los últimos lustros”. Afirma el crítico que las generaciones recientes han dado en una “proclividad mimética” y cita especialmente a Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes. De *Rayuela* dice: “...es la novela más híbrida o mestiza que conozco en español. Todo en ella es bastardo, espurio y contrahecho”. De *La ciudad y los perros* comenta: “Centenares de páginas dedicadas a narrar las precocidades eróticas de los adolescentes y de diálogos insulsos y pueriles constituyen una severa prueba de paciencia... En *La ciudad y los perros* todo es rastrero, vulgar, mediocre”. Conviene, como ejemplo, examinar más de cerca las acusaciones que lanza a *La muerte de Artemio Cruz*. En general, para Manuel Pedro González hay una falta total de originalidad, hay una semejanza estrecha de tema y enfoque con *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, y una serie de técnicas tomadas de Joyce.

En primer lugar, la estructura narrativa sí es novedosa (aunque no tendría que serlo, como insinúa el crítico, para que la novela fuera original). El método de alternar sistemáticamente la perspectiva de la voz narrativa, de primera a segunda, a tercera persona, cada vez en un tiempo distinto —presente, futuro, pasado— no se encuentra en Joyce, ni en Lowry, ni en el *nouveau roman*.

En segundo lugar, no parece haber leído la novela con cuidado, porque afirma: “...el acontecer... —exceptuados algunos *flash-backs*— es todo interno y lo percibimos no tanto en la realidad de la vida como en la conciencia o la subconciencia del protagonista...”. El hecho es que vemos el mundo de la novela por la conciencia y la subconciencia en las secciones narradas, respectivamente, en primera y segunda personas. Pero en las de tercera persona, en el pretérito, es decir en la forma narrativa más tradicional—la de una voz omnisciente—vemos a Artemio Cruz actuar dentro de un marco objetivo y realista, en un mundo estructurado por Fuentes, en el cual éste nos proporciona una visión totalizadora de la trayectoria de la Revolución Mexicana. Estas secciones en tercera persona abarcan más de las dos terceras partes de la novela.

Más importante aún es el hecho de que Manuel Pedro González no parece tomar en cuenta la relación entre forma y fondo, no se pregunta si un procedimiento como la fragmentación del tiempo (para él "falsedad lógica") responde a una necesidad temática, inclusive filosófica, y así se enlaza con la visión del mundo que nos quiere comunicar el autor.

La ironía final se encuentra en la acusación, repetida varias veces, de que los novelistas importantes de Hispanoamérica se han rendido a una especie de "vasallaje o colonialismo literario idéntico al vasallaje político en que América ha caído". Al deseo de Manuel Pedro González de volver a las fórmulas ya gastadas del nacionalismo criollo de hace varias décadas —dinámicas en su época pero ya obsoletas— habría que oponer el sentimiento de los escritores y críticos de izquierda, expresado en marzo de 1967 en *Casa de las Américas*. En un esfuerzo por enfrentar y relacionar el quehacer revolucionario y la responsabilidad artística, varias figuras literarias, incluso Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, David Viñas, Angel Rama, Lisandro Otero, Jorge Zalamea, Emmanuel Carballo (después se adhirió Carlos Fuentes) afirmaron: "...estamos convencidos de que la más irrestricta libertad creadora es atributo capital de la revolución a que aspiramos, y que por eso no rechazamos ninguna técnica, ningún procedimiento, ninguna forma de aproximación a las diversas zonas de la realidad. Creemos que el más alto rigor y la más extrema calidad de la labor intelectual y artística son siempre revolucionarios, porque constituyen el alimento del futuro y dan a la causa del hombre su exigente hermosura. Todo arte genuino sirve a esta causa y debe ser estimulado y defendido, independientemente muchas veces de los propósitos de su autor".

Difícil sería, efectivamente, tachar de "colonialista" esta postura. Al contrario, representa en síntesis la actitud dinámica de las últimas generaciones de novelistas: "buscar formas y estilos estéticamente válidos para elaborar, desde una perspectiva crítica, la temática rica y profunda que encierra la condición humana en los países hispanoamericanos.

Ivan Schulman, Juan Loveluck y Fernando Alegría han reconocido este dinamismo, y sus distintas maneras de enfocarlo responden a la necesidad apremiante de una crítica que esté al nivel de la novela que actualmente se está produciendo.

JOSEPH SOMMERS

University of Washington