

débil: temas de gran importancia, pero de diferente nivel, se tratan en un mismo plano, lo que no sólo los condensa demasiado sino que no permite que su valor individual se destaque. Los subtítulos lo evidencian: "El lenguaje literario. La novela como análisis de sí misma. Función del escritor. Literatura y revolución". Malva Filer se detiene aquí a repetir algunas objeciones que ya se hicieran a Cortázar y que ella aprueba. Cita en especial a Manuel Pedro González, H. A. Murena y José Blanco Amor, cuya contribución crítica, por otra parte, es de valor dudoso. Lo más grave es que Malva Filer concuerda con Blanco Amor en una acusación injusta e irracional: que el lunfardo de Cortázar está desactualizado por haber vivido el escritor más de dieciséis años fuera de la Argentina. En primer lugar, la acusación no es del todo correcta si se tiene en cuenta la época que Cortázar está recreando en algunas obras; pero más importante aún, aunque el lunfardo de Cortázar estuviera realmente desactualizado, no vemos cómo podría afectar el valor de su obra. Se debe reconocer que Cortázar es un escritor que abre caminos en el uso del lenguaje, en la *creación* —no repetición ni copia— de un lenguaje nuevo y revolucionario en Hispanoamérica. Esto a pesar de las comparaciones que Filer hace con la obra de Miguel Ángel Asturias quien, como ella misma admite, usa el lenguaje con otra intención y con un propósito completamente ajeno al de Cortázar. Y así cae en el error de afirmar que "en 62. *Modelo para armar*, la experimentación con el lenguaje no ocupa ya un lugar prominente, aunque las formas de expresión son siempre objeto de reflexión y análisis" (144). Acto seguido, cita pasajes de evidente experimentación con el lenguaje. Además, como el mismo Cortázar expresara, en esta obra está tratando de crear su propio lenguaje, de llegar a una lengua ideal, a un lenguaje antiliterario, más auténtico.

Malva Filer resume su crítica de la ideología política del escritor contrastándola con su actitud literaria escapista: "con cronopios no se hacen revoluciones" (158). Se trata evidentemente de una opinión personal y gratuita. ¿Qué mayor revolución que la causada en la literatura Hispanoamericana por las obras del Gran Cronopio? ¿Y quién puede predecir su influencia política?

El libro de Filer contiene una bibliografía útil y, como hemos visto, agrega datos de algún valor a la crítica de Julio Cortázar. Sin embargo, la organización defectuosa, la disparidad de juicios, la falta de consistencia en algunas declaraciones y los evidentes errores, malogran un trabajo que podía haber constituido un aporte valioso y necesario en esta etapa de la producción literaria del escritor.

MARTHA PALLEY DE FRANCESCATO

*University of Illinois*

CARLOS FUENTES. *Los reinos imaginarios: Todos los gatos son pardos y El muerto es rey*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

"Siempre había querido hacer teatro," observa Carlos Fuentes, "para mí es la corona de la literatura." Para los que han seguido la carrera literaria de Fuentes durante las últimas dos décadas, no nos sorprende su entrada en el

género del drama. Los elementos dramáticos estuvieron allí desde el principio. Algunas de las escenas más dinámicas en *La región más transparente* eran los cocktail parties y en *La muerte de Artemio Cruz* la fiesta del año nuevo con los fragmentos de conversación. Fuentes siempre ha sido maestro del diálogo. Este don combinado con la experiencia práctica de guionista para varias películas, ha preparado el camino para su entrada en los primeros rangos de la dramaturgia latinoamericana con obras ya pulidas y maduras. Con sus viajes frecuentes, sus lecturas vastas, su conocimiento de las últimas novedades literarias y su propensión por la experimentación en su ficción, es lógico esperar que sus obras teatrales participarían en las corrientes del teatro experimental europeo. En abril de 1966 Fuentes fue testigo del estreno de *Les paravents* de Jean Genet. En el papel de la madre fue la famosa actriz española, María Cáceres. No es una coincidencia que esta misma señorita Cáceres tenía el papel principal en *Le borgne est roi* (la versión francesa de *El tuerto es rey*) cuando se estrenó por primera vez en el teatro An der Wien de Viena, Austria el 25 de mayo de 1970, dentro del marco del Festival Internacional de Teatro celebrado con motivo del Jubileo de Ludwig von Beethoven. En agosto de 1970 Fuentes lo llevó a Avignon y en abril de 1971 a París. Barcelona es la escena de la primera versión española presentada en mayo de 1971 por la Compañía Nacional de Barcelona. Rita Macedo, famosa actriz y también esposa de Fuentes, pensaba llevar la comedia a Madrid y Barcelona, pero no tengo datos si esta producción es de ella. Planearon otros estrenos en Italia, Alemania, Escandinavia y en el Lincoln Center de Nueva York. Otro enlace con el teatro contemporáneo de Europa es Jorge Lavelli, un argentino famoso que dirigió la versión francesa. Este mismo Lavelli en 1967 fue el director de la brillante y exitosa representación de *L'architecte et l'Empereur d'Assyrie* del español Fernando Arrabal, un miembro conocido de los dramaturgos del Teatro del Absurdo.

Esta edición española con el título *Los reinos imaginarios* contiene dos obras teatrales de Fuentes que se publicaron anteriormente en México en 1970. *El tuerto es rey* pertenece a la categoría de Teatro del Absurdo. Donata y su criado Duque están en un salón con decoración del Segundo Imperio. Se notan algunos restos de elegancia, pero en su conjunto es bastante venido a menos. Ambos están ciegos; esto sería obvio al público, pero sin la introducción de Fuentes, el lector de la comedia no lo descubriría hasta el segundo y último acto. Fuentes explica, "...ambos están ciegos; pero cada uno cree que sólo él está ciego y que el otro ve; cada uno cree que el otro es su guardián, su lazarillo." Esperan el regreso del marido de Donata que se ha ido a Deauville para probar su suerte en el casino durante una semana. Ambos temen al señor que todo lo ve y todo lo sabe, el gran ausente que tan severamente fija las reglas de su casa y luego la abandona, dejando a los que se quedan a luchar contra sus miedos y sus tentaciones. Al descubrir su ceguera los dos se separan y se escapan de la casa. El señor regresa; es el mismo actor que tiene el papel de Duque pero con algunos cambios de ropa. Se enoja con la traición pero de repente entran unos guerrilleros barbudos vestidos en uniformes de campaña y le matan.

El señor, el gran ausente nos recuerda al esperado, pero todavía ausente, Godot en la famosa comedia de Samuel Beckett. Las escenas de la espera ansiosa, la preocupación con los sueños, el diálogo sin propósito salpicado con oscila-

ciones entre el rechazo y la necesidad de contacto con otro ser humano, también ofrecen oportunidades de comparación con los personajes Estragon y Vladimir de Beckett. Como lo observa Donata "¿Sabe lo que es el infierno? Una eterna repetición sin esperanza. No tiene sentido." Ella también padece de momentos de olvido que recuerda a Gogo (Estragon). En varias escenas Donata piensa que es Carlota y confunde el Duque con el Emperador Maximiliano. (Fuentes ha tratado estos personajes antes en varias obras de ficción). En otro momento ella es Marina —la Malinche, y finalmente Fuentes sugiere la posibilidad de que Donata y Duque son Adán y Eva, quienes después de haber pecado esperan la ira y castigo de Dios. En otro plano ellos podrían simbolizar La Mujer y El Hombre o sea Todas las Mujeres y Todos los Hombres. Este tema de reencarnación aparece en un ensayo de Fuentes que se remonta a 1949 y también es el eje de su novela más reciente, *Cumpleaños*. Existen una abundancia de elementos del Teatro del Absurdo: sueños, el cadáver de un lobo, la figura de un hombre de polvo y otras cosas de difícil interpretación. Fuentes también nos ha dado algunas escenas muy impresionantes. Por ejemplo, la riña entre dos ciegos que en su búsqueda se rondan cada uno golpeando con su bastón. Nos recuerda unas confrontaciones dramáticas entre ciegos en *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo. Toda la obra es un *tour de force*, sobre todo de parte de los actores que nunca salen de la escena salvo unos momentos al final del último acto.

*Todos los gatos son pardos*, la otra comedia en el tomo, aparentemente nunca se ha estrenado a pesar de algunas preparaciones el año pasado para traerla a Broadway durante el otoño de 1971. Fuentes, que dedica la obra a Inge y Arthur Miller, explica en la introducción que el dramaturgo norteamericano le sugirió el tema: "...lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que lo tenía todo —Moctezuma— y de un hombre que nada tenía —Cortés." Las escenas alternan entre el campamento de Cortés y el palacio de Moctezuma. (En su novela *Cambio de piel* Fuentes también describe las aventuras de Cortés en Cholula). Cada líder especula sobre el carácter y las motivaciones de su antagonista. Moctezuma es un ser vacilante que cae en la trampa del fervor de sus creencias religiosas. Cree que Cortés es el dios-civilizador, Quetzalcóatl, que regresa para reclamar su reino. Marina aun cuando sabe del origen humilde de Cortés le urge que juegue el papel del dios blanco. "Tu rostro anterior no cuenta: México te ha impuesto la máscara de Quetzalcóatl, el dios desesperadamente esperado, el principio de la unidad creadora, el dios educador, no el dios asesino... sé, en verdad, la serpiente emplumada, devuelve... la unión y la felicidad a este pueblo disgregado y sometido." Cuando se acerca el fin, Moctezuma observa, "Cortés tiene que ser dios; yo necesito que sea dios para que el drama previsto se cumpla." Aun cuando está seguro de que Cortés es humano, dice, "Pero yo debo fingir, hasta el final, que sigo creyendo en su divinidad."

Marina reflexiona sobre su papel múltiple en la historia de México y el significado de sus tres nombres: "Malintzin, dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco." Al final se da cuenta de que su significado más importante será la de madre de los mestizos —de una raza nueva. "Sal, hijo de la traición... sal, hijo de puta... sal, hijo de la chin-

gada... hijo de las dos sangres enemigas... sal, hijo mío y recobra tu tierra maldita, fundada sobre el crimen permanente y los sueños fugitivos." En esas frases y las preocupaciones constantes de Cortés de no ser un "Don Nadie", Fuentes debe mucho a su amigo y mentor, Octavio Paz.

Durante el progreso de la acción la pieza cobra otro sentido además de su recreación de hechos históricos. Un Augur comenta, "Tlatelolco será siempre el lugar del crimen." En la explosiva escena final los personajes vuelven a presentarse al público en vestidos modernos. Pueden ser significativos algunos cambios en el texto entre la edición española y la mexicana de la comedia. Marina vuelve como una fichadora de cabarets. Los sacerdotes cholultecas son mozos de restaurant, los soldados son policías, el padre Olmedo se viste de Arzobispo (el Arzobispo de México en la edición mexicana). Sandoval, Alvarado, Olid, Ordás y Portocarrero son hombres de negocios modernos. Cortés lleva el vestido de un general del Ejército de los Estados Unidos, Cuauhtémoc es un joven a la moda y Moctezuma se viste de negro con una banda presidencial neutra sobre el pecho (en la versión de México lleva la banda presidencial mexicana —verde, blanco y rojo). Un joven indio que fue sacrificado en Cholula entra vestido de estudiante universitario y es muerto por los soldados cayendo a los pies de Moctezuma y Cortés. (En la versión mexicana es muerto por los Granaderos y los Policías). A pesar de eso Fuentes sugiere un final optimista con la llegada de Quetzalcóatl en toda su gloria. Aunque no es tan experimental como *El tuerto es rey*, varios problemas presentarían dificultades para su estreno. Primero, la censura, sobe todo en la última escena, de acontecimientos recientes en México; y segundo, las numerosas escenas eróticas. Sin embargo, es una obra poderosa digna de cualquier dramaturgo establecido.

Fuentes en estos momentos está escribiendo dos comedias más. El ve en el teatro otra arma en su combate para descubrir una nueva expresión —en su búsqueda de un lenguaje para América. Deben fascinarle a Fuentes las posibilidades revolucionarias del teatro; el dramaturgo goza de un contacto mucho más inmediato con su público que el narrador. Fuentes confiesa que *El rey es tuerto* empezó como novela. Había una intención narrativa, pero se convirtió pronto en gesto en figuras.

RICHARD M. REEVE

*University of Pittsburgh*

ANDRÉS VALDESPINO. *Jorge Mañach y su generación en las letras cubanas*. Miami, Fla.: Ediciones Universal, 1971.

"Cada cual se ha de poner, en la obra del mundo, a lo que tiene de más cerca", advirtió Martí a los emigrados cubanos de su tiempo, "no porque lo suyo sea, por ser suyo, superior a lo ajeno y más fino o virtuoso, sino porque el influjo del hombre se ejerce mejor y más naturalmente en aquello que conoce, y de donde le viene inmediata pena o gusto". Y eso ha hecho Andrés Valdespino con esta obra sobre su compatriota Jorge Mañach, y con todo acierto, porque sumó al estudio esa afortunada dosis de "pena o gusto" que se produce