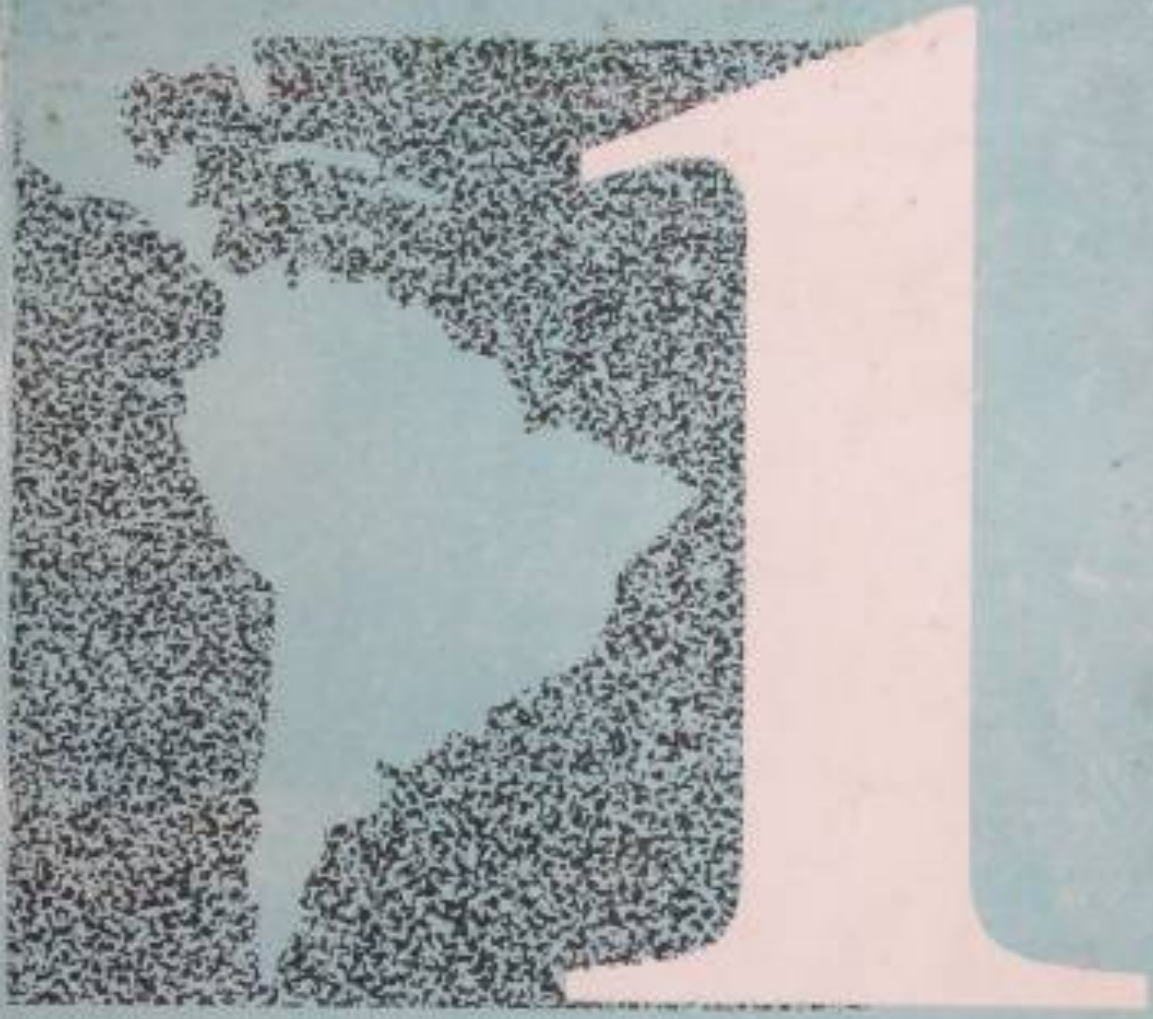
BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS



INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
1992 - FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
1992 - FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

DECANO
Prof. Luis A. Yanes

VICE-DECANA
Prof. Edith Litwin

SECRETARIO ACADEMICO
Lic. Ricardo P. Graziano

SECRETARIO DE INVESTIGACION Y POS-GRADO
Prof. Félix Schuster

SECRETARIA DE EXTENSION UNIVERSITARIA Y BIENESTAR ESTUDIANTIL
Arq. María Inés Vignoles

SECRETARIO DE SUPERVISION ADMINISTRATIVA
Lic. Carlos Gustavo Roux

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTOR
Noé Jitrik

SECRETARIA
Celina Manzoni

COORDINADOR DEL BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS
Jorge Monteleone

DISEÑO DE TAPA
Julio Bariani

El Boletín de Reseñas Bibliográficas es una publicación
del Instituto de Literatura Hispanoamericana.

El *Boletín de Reseñas Bibliográficas* se propone informar acerca de los materiales recibidos por la Biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Un grupo de críticos, vinculados al Instituto, dará cuenta periódicamente de los libros recibidos, aun cuando varios de ellos no sean «novedades» editoriales. Su finalidad es ser un medio de información, de reflexión crítica y de intercambio cultural en el ámbito de la cultura latinoamericana.

PRESENTACION

La reseña bibliográfica -género devaluado a menudo por distraídos periodistas o críticos circunspectos- suele disponerse, en los suplementos literarios o en las revistas especializadas, después de los artículos principales. Este Boletín de Reseñas Bibliográficas intenta contradecir esa tradición.

El Boletín se propone informar a la comunidad académica acerca de los materiales recibidos por la Biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana, como auxiliar para la investigación, la docencia o el aprendizaje. En tal sentido, se centra en los libros de crítica literaria o de investigación teórica. Un grupo de críticos, vinculados al Instituto, dará cuenta periódicamente de los libros recibidos, aun cuando varios de ellos no sean «novedades» editoriales. De ese modo, procuramos generar otro espacio de reflexión acerca de la cultura latinoamericana, especialmente en un área no demasiado atendida en nuestro medio.

Esta publicación espera ser un nexo de intercambio y conocimiento de otras publicaciones que tengan intereses similares y, además, aspira a ofrecer un número creciente de reseñas, a partir de los textos que reciba la Biblioteca del Instituto. Su finalidad es ser un órgano de información, de reflexión crítica y de intercambio cultural.

Es grato señalar que este Boletín de Reseñas Bibliográficas reinicia, luego de muchos -demasiados- años de imposibilidades, una serie de publicaciones del Instituto, acerca de las cuales informaremos próximamente.

Jorge Monteleone
Comisión de Publicaciones
Instituto de Literatura
Hispanoamericana

EN BUSCA DE UN SISTEMA LITERARIO LATINOAMERICANO (*)

Integran este volumen, prologado por su conocido autor desde la Universidad de Maryland en 1982, los trabajos que escribió entre 1964 y 1981, artículos dispersos hasta entonces en diversas revistas, o prólogos de antologías, todos se refieren a la narrativa latinoamericana posterior a 1920, fecha en la que Rama sitúa la fundación de la novela latinoamericana.

Los parámetros sociológicos e históricos desde los que Rama construye la literatura latinoamericana -en su concepto la crítica construye la literatura- son congruentes con el marco de referencia estética que le proporciona el marxismo, y más precisamente las de un Lukács corregido por Galvano Della Volpe. Especialmente notable en **Diez problemas para el novelista latinoamericano** y en **Medio siglo de narrativa latinoamericana**, ese marco filosófico-estético parece «adelgazarse», por así decirlo, conforme los artículos se aproximan a los 80, pero conserva hasta el final su negativa a «seccionar las series literaria y social convergen en la serie cultural», la única donde las obras literarias cobran la plenitud de su sentido.

Así, desde el primer artículo, la novela latinoamericana se presenta como el género propio de la burguesía, y los azares de su evolución, desde las condiciones de su nacimiento a su tardío desarrollo, se reproducen en el continente. Cualquiera sea la filosofía subyacente a una novela, dice Rama en otro de sus artículos, «sobrevive al oleaje del tiempo si devela la naturaleza humana en determinada circunstancia histórica»; pero, además, la cuestión de las técnicas narrativas, supuestamente universales y neutrales, y muchas veces incorporadas no como epistemología sino como mero recurso, es tratada por Rama sobre la base de la analogía con el impacto de los hallazgos de la revolución tecnológica en culturas dominadas, donde crean la ilusión de un acceso al desarrollo y pasan a configurar la cultura. El notorio desarrollo de la literatura fantástica en la Argentina de los años 40 es explicado por «la inseguridad existencial efecto de la crisis del 30, agravada por la marginación de los intelectuales durante la década de gobierno peronista».

Los artículos escritos en los 60 y comienzos del 70 incorporan implícitamente la noción sartreana de «situación» (a la interpretación literaria y a la

(*) Angel Rama, **La novela en América Latina**, Fundación Angel Rama, Universidad Veracruzana, México, 1986.

propia actividad del crítico), además de una visión económica impregnada de las teorías de la dependencia, entonces en boga.

La mayoría de los artículos tiene un carácter panorámico, traza el escenario en el que el lector podrá ubicar la obra, el autor o el fenómeno que lo ocupa. Pero la amplia información que propone este volumen, que permite al autor avanzar por la selva de la producción cultural latinoamericana cumpliendo su objetivo de «ordenarla» en lo que va configurándose como un sistema, se aplica también a los temas predilectos de su criterio sociológico: la inserción social de los escritores a lo largo de la historia y del continente; el apogeo y decadencia de las editoriales latinoamericanas, que llegaron a desplazar a las españolas; el fenómeno del *boom*, que se esfuerza en diferenciar de la nueva narrativa; la constitución del público. Es, a mi juicio, magistral la página en la que describe la sorprendente adaptación del solipsista Borges a los requerimientos de los medios de comunicación; la consecuencia es que su fama está cada vez más lejos de un real conocimiento del escritor por parte del público.

Es su evidente interés histórico y antropológico lo que le dicta el tema del dictador latinoamericano, común a cuatro de los artículos del volumen, los únicos que abandonan la perspectiva panorámica para centrarse en un tema y su tratamiento por determinados autores en novelas determinadas. En el artículo consagrado a **Yo el Supremo**, de Augusto Roa Bastos, muestra cómo el novelista somete a las exigencias novelescas su profuso material documental. Rama señala que ambas tentaciones son resultado de una revisión histórica y de una revisión de la teoría de la novela latinoamericana desde la más rigurosa contemporaneidad, para dar cuenta de la cual se apoya en Kristeva y Michel Foucault, desautorizando a Lukács en sus objeciones a la llamada novela histórica.

Los núcleos que recorren obsesivamente esta serie de artículos son la tensión entre «regionalismo» y «cosmopolitismo», con las diferentes formas y nombres que toman en los diversos momentos de la evolución de la cultura latinoamericana; el modo en que esa misma tensión da lugar a la existencia de dos vanguardias latinoamericanas, ejemplificadas en Vicente Huidobro y César Vallejo; la relación de esa tensión con la posibilidad y la vocación de autonomía de la literatura latinoamericana; la paradójica relación de América Latina con la modernidad que, por un lado, le da nacimiento como conjunto de naciones, y por otro, aparece imponiéndose en la dinámica cultural desde el polo cosmopolita, antes que desde el fortalecimiento de la integridad de un sistema propio. En estos ensayos se advierte una suerte de ansiedad, siempre subyacente, acerca de la existencia de ese sistema latinoamericano, visualizado aún como «provisorio» y en formación.

No está entre las significaciones menores de este volumen el modo en que refleja el clima de los años 60 y 70. Aun cuando, como en este caso, se trate de un

crítico no dado a efusiones personales o a la manifestación de la sensibilidad que guía sus gustos y elecciones, se advierte que dedicarse a la literatura latinoamericana era -descartando el carácter anticipatorio de que es capaz el arte, más allá del registro de sucesivas generaciones literarias, más allá del laborioso rastreo de un sistema a derivar de su desconcertante vitalidad- la cifra de un posible destino social común, la apropiación de un territorio conjeturado.

Esa ansiedad está en el origen del rigor y la sutileza con que una y otra vez Angel Rama señala las selecciones que la cultura latinoamericana hace, aun de los elementos aparentemente más ajenos. Por ejemplo, la peculiar elaboración que los artistas del Caribe hacen de su contacto con el surrealismo, lo cual les permite volver con mayor libertad a sí mismos; o bien, las «operaciones transculturadoras» de escritores como José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, que responden innovadoramente al dilema entre «regionalismo» y «universalidad» a través de un «pensar mítico» y de un lenguaje sincrético.

MARTA VASSALLO

VIDA, OBRA Y TIEMPOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (*)

Las Trampas de la fe, reimpreso por tercera vez en Argentina en 1990, da cuenta de una vigencia que se renueva, entre otras cosas, por la inserción cinematográfica que lo tuvo como referente imprescindible. Y es justamente ése -ser la obligada fuente- el rasgo dominante del texto de Paz. Un afán de completud, el deseo de constituirse en el texto de consulta por excelencia para todo lo que se relacione con Sor Juana se evidencia en la monumental compilación de datos, documentos, citas bibliográficas e inclusive un apéndice con la carta de la poeta a Antonio Núñez. Porque el eje del ensayo está dado en la situación particular por la que atravesó Sor Juana y en la explicación de su oscuro fin. Para trazar un camino que se diferencia de las tradicionales explicaciones, de los siempre socorridos lugares comunes, Octavio Paz, que no deja de mostrar un gesto polémico, considera indispensable encuadrar a Sor Juana en el tiempo en que vivió. El texto se inicia con una amplia y detallada descripción del Virreinato de Nueva España, desde una perspectiva que tiende a relevar el imaginario social de la época, aunque -y en esto se ve de nuevo el deseo de totalización- no deje de aludir a aspectos políticos, económicos, culturales, etc.. La presentación de la sociedad novohispana se hace discutiendo con aquellas posturas que soslayan la importancia del período, al vincular estrechamente el pasado precolombino con la independencia. Paz se encarga de enfatizar la relación procesual y hasta dialéctica de los tres períodos históricos tradicionalmente denidos, para ver qué aporta cada uno de ellos al México actual. Trascendiendo la biografía y el comentario de Sor Juana, se puede ver en este extenso trabajo una preocupación constante por definir un tipo de cultura y un modo de ser. La sociedad novohispana, como una de las determinaciones operantes en la conformación del país, no es la menor de las propuestas de lectura que el texto ofrece: en esta unidad mayor incluiría a la propia Sor Juana, otorgándole un lugar no aislado sino integrado a un conjunto, de modo tal que su influencia y proyección histórica parecen potenciarse en esta perspectiva acerca del papel que eligió cumplir en su época. El personaje escogido es absolutamente apropiado para diseñar, a través de su figura, un esquema de las fuerzas actuantes y de los poderes intervinientes en el período. Así, la tiara y el trono, el neoescolasticismo, la política de Indias, las justas poéticas y las batallas religiosas, concurren

(*) Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

a ofrecer un cuadro de conjunto que imperceptiblemente se va trenzando con la biografía de Sor Juana y produce el mencionado efecto de integración. Un análisis de tipo weberiano predomina en las consideraciones histórico-sociales que van más allá del período estudiado. El rasgo polémico se nota especialmente en una concepción histórica de sesgo liberal, que opone un espíritu ascético, burgués y pragmático -en los colonos norteamericanos- a otro pasional, cortesano y no afecto a la eficiencia en América Hispana, focalizado en México. Esta caracterización podría tomarse como cierto *aggiornamiento* de la leyenda negra; sin embargo, no puede decirse que ese oscuro relato de la colonización no esté lo suficientemente matizado como para agrisarse, entre otras cosas por disponer como contrapartida una variada descripción de hechos y costumbres, remisiones a distintos documentos o estudios, con la función de distender los ánimos y provocar un seductor efecto de postura reflexiva, distanciada y equilibrada. Esta construcción retórica que procura aparecer como un ejemplo de desapasionamiento y racionalidad en el enfoque de la cuestión y en el juicio se hace también visible en el Apéndice, donde Paz intenta sacar algunas conclusiones respecto de la relación entre la sociedad y el arte, y respecto de la actitud de Sor Juana situada, según su análisis, ante la disyuntiva de una modernidad imposible.

La cronología, el trazado biográfico y las opiniones de tipo ideológico, siendo considerables, no alcanzarían esta tendencia a la completud, este carácter totalizador y monumental que posee el texto, si no estuvieran acompañadas de una reflexión y un estudio en detalle de la dimensión poética, que también en este caso trasciende a Sor Juana para hablar de movimientos literarios. Hay un destacable análisis de la relación entre el barroco, el romanticismo y la vanguardia: para Paz la invención que define al primero y la revelación que caracteriza al segundo se conjugan en las búsquedas del simbolismo y la vanguardia. Pero también encuentra una conexión que vincula las ideas estéticas a una conformación filosófica mayor en una capacidad de relación importante: «*A través de las sectas ocultistas y libertinas de los siglos XVII y XVIII esta corriente* [el hermetismo renacentista] *entronca, por una parte, con el movimiento socialista, especialmente con Fourier, y por la otra, con el pensamiento poético moderno, de los románticos a la poesía contemporánea. La religión de los astros de Bruno y Campanella es el común origen del socialismo y de la teoría de la correspondencia universal, sostenida por los primeros románticos alemanes e ingleses, Nerval y Baudelaire, los simbolistas, Yeats y los surrealistas. La sociedad de los astros es el doble arquetipo de la sociedad política y del lenguaje*». (p.60). La vanguardia, la relación entre arte y sociedad, reaparecen como obsesiones que no se disipan y que, al margen de las declaraciones explícitas, impulsan en buena medida este texto, confirmando así su vigencia y su valor en tanto propuesta que provoca reacciones diversas en el lector. El cual, por otra parte, es, posiblemente, variado. Podría decirse que Paz, en su

megalomania textual, se propone también la construcción de un narratario múltiple. Las trampas de la fe tiene la claridad y amenidad suficientes como para interesar a un lector no especializado; las referencias documentales y las reflexiones de tipo general en lo histórico y social, para un lector no estrictamente vinculado con la problemática literaria; las consideraciones específicamente literarias y estéticas, para quien releva esa dimensión en la lectura. Paz puede reunir todos estos materiales diversos y armonizarlos de tal forma, que el conjunto va correspondiéndose en la integración adecuada de cada uno de los matices que lo componen. Como si en su propio texto quisiera lograr esa suerte de correspondencias a que alude cuando habla de la relación entre arte y sociedad y considera que un hecho social y uno literario no se vincularían por una relación de determinación, sino que *riman*. Esta caracterización de tipo poético, no extraña en otro tipo de ensayos, resulta aquí algo incompatible con la racionalidad y claridad evidenciadas en la conformación discursiva que el texto presenta. Las trampas de la fe, más allá de las opiniones de su autor, permite al lector pensar, a partir de los datos que se le proporcionan, la compleja relación arte/sociedad. A partir de ella podría considerar, por ejemplo, que el interés actual por Sor Juana y el barroco, equiparable a esa pregunta de Marx -que Paz no olvida citar- acerca de la pervivencia del gusto por el arte clásico, alude a ese plus escondido en su poesía. La seducción mentada por Paz soslaya las determinaciones sin desconocerlas y se conjuga en cartas, en sílabas, en sueños, primeros o últimos.

SUSANA CELLA

ESTRUCTURALISMO Y DIALECTICA EN UNA LECTURA DE *EL OTOÑO DEL PATRIARCA* (*)

«La originalidad de la novela no reside (...) en los temas sino en una realización estructurada de acuerdo a esa totalidad única e irrepetible que es **El otoño**», afirma Kalman Barsy, escritor e investigador argentino de origen húngaro, radicado en Puerto Rico desde 1974, al presentar el tema de su tesis doctoral ante la Universidad de Nueva York.

Desde esta premisa el autor inicia un exhaustivo trabajo en el que desentraña la compleja estructura narrativa de **El otoño del patriarca**, novela que bien puede considerarse innovadora por la presencia de un narrador indiferenciado y colectivo («nosotros - pueblo» lo llama Barsy) que cuenta desde el presente, representado por el cadáver del anciano patriarca, la historia de su prolongado gobierno («historia principal» en la terminología de Barsy) que se funde en la historia propia de sí mismo («historia del pueblo»).

En el transcurso de su análisis, Barsy despliega ampliamente instrumentos de la teoría estructuralista (provenientes de Genette y Benveniste), en cuyo manejo se advierte un esfuerzo por ser lo más didáctico posible. En esta línea, define previamente las múltiples variables que intervienen en su análisis, pero ante la profusión de categorías empleadas se ve obligado a aclarar algo bastante evidente para un lector iniciado, destinatario natural de este texto: «La novela entera, en tanto enunciado, constituye la manifestación concreta de una situación de relato entre un emisor y un receptor. *Contextualmente*, estos dos polos de la comunicación están encarnados por el autor, Gabriel García Márquez, y cada uno de los eventuales lectores de su novela. Pero textualmente no hay sino personas gramaticales en la dialéctica YO/TU que subyace a todo enunciado. Es evidente que ni García Márquez ni usted ni yo formamos parte del texto, donde sólo hay una serie de marcas para el narrador y el destinatario, respectivamente. Cada vez que alguien lee la novela, vuelve a activarse este proceso y esta relación en el presente performativo de la comunicación, renovado y el mismo cada vez» (pág. 17).

El desdoblamiento en la novela del narrador indiferenciado «nosotros-pueblo» como una de las instancias de un «narrador absoluto» que cuenta la historia del patriarca y la historia de «nosotros-pueblo» a un «destinatario absoluto» que es el lector -pero no el lector de carne y hueso sino «el lector textual,

(*) Kalman Barsy, **La estructura dialéctica de «El otoño del patriarca»**, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989

como marca lingüística» (pág. 158)-, lleva a Barsy a salir del laberinto estructuralista por medio de un planteo dialéctico que queda expresado en el final de la novela: ese «nosotros-pueblo» que contaba la historia desde el principio se convierte en una segunda instancia de ese narrador absoluto (N.A.). Barsy habla entonces de un N.A.2 como «pueblo liberado» que se refiere al N.A. 1: «pueblo colonizado» como «ellos». En el plano de la historia, pueblo colonizado, dictador y pueblo liberado son, respectivamente, tesis, antítesis y síntesis, mientras que en el plano del relato lo son «historia de nosotros», «historia del patriarca» e «historia de nosotros» posterior a «cuerpo presente» (concepto con el que Barsy designa la jornada de reconstrucción de la historia del patriarca junto a su cuerpo muerto).

A partir de esta dialéctica se invierten las jerarquías, pues mientras el patriarca «vive» en el relato como personaje, «nosotros» está subordinado a él, pero «el acto mismo de narrar invierte esta relación. El patriarca es menor que «nosotros» contenido en su relato (...) Basta que el portavoz de «nosotros» calle para que el todopoderoso dictador (que tenía el don de la vida y de la muerte sobre el pasado de su pueblo) deje de existir» (pág. 191).

Todo esto lleva a establecer que **El otoño del patriarca** es una novela «esencialmente política»; su «intención es independiente de las ideas políticas del autor, las cuales, subraya, convalidan el resultado de su análisis aunque «bien (las) podríamos ignorar sin que alterara por ello la realidad intrínseca del texto». De hecho, Barsy prescinde del conocimiento de la ideología de García Márquez, y es correcto que lo haga cuando, desde el principio, ha planteado un análisis en el cual la categoría de «autor» carece de importancia. Pero al ingresar a la dialéctica vía Engels, no puede sustraerse al contexto que rodea a la obra y propone un aparente cierre al sugerir que el propio lector (el de carne y hueso) realiza un proceso dialéctico durante la lectura de la novela convirtiéndose en «otro» al final de tal lectura. Aclara, sin embargo (pág. 194) que no quiere hablar de un «lector liberado» frente a un «lector colonizado». Sin embargo, tal cierre es sólo aparente, pues plantea a continuación un interrogante tan viejo como la literatura: ¿qué efectos produce un texto sobre su contexto? o, en otras palabras, ¿cuál es la función de la literatura dentro de la sociedad? La respuesta no la da el crítico sino un poeta, a partir de la transcripción del poema «Hechos», de Juan Gelman.

Por nuestra parte, preferimos finalizar con una cita del propio Barsy: «Evidentemente, una lectura del Quijote, por ejemplo, realizada en 1605 y en 1979, sufre una discrepancia de 374 años en cuanto a su presente contextual. Pero con respecto al enunciado que lleva por título **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**, su enunciación se instala en un imperecedero y absoluto presente, activado cada vez que alguien toma el libro que lo contiene» (pág. 18). Tal cita puede ser perfectamente válida para **El Otoño del Patriarca**, una novela que puede ser leída en 1991 no solamente bajo la tradicional visión del dictador militar,

especie que parece haberse extinguido con la caída de Stroessner o Duvalier o con el ostracismo de Pinochet (algunos hablarían de la caída del sandinismo o del ocaso de la revolución cubana) sino a partir de una extraña síntesis que no es ni «dependencia» ni «liberación» sino, al parecer, una nueva clase de dependencia, ahora bajo la forma de las democracias parlamentarias.

El propio Barsy parece haber experimentado un proceso dialéctico durante la escritura de su tesis, pues, de un análisis absolutamente inmanente, ha llegado a una conclusión enteramente vinculada con interrogantes que no lo son. Nos permite decir, entonces, que si el lector del final de la novela no es el mismo del comienzo, el crítico del final no es el mismo que el crítico del principio del análisis.

HERNAN A. BISCAYART

ABORDAJES DE LA CRÍTICA (*)

Este trabajo de Luz Rodríguez Carranza se propone ejercitar una lectura en la que se complementan, desde un proyecto general, dos perspectivas: una mirada semiótica y otra epistemológica.

En la Introducción General se lleva a cabo un apretado resumen sobre los modelos narrativos hegemónicos que privaron en las décadas de los sesenta y setenta respecto de la novela (la «nueva novela», tal como el mismo Fuentes canonizó), y sobre la manera en que la producción novelística del mexicano se sitúa dentro del sistema cultural latinoamericano.

La opción del espacio crítico desde el cual se ejercita la lectura implica la selección de los materiales. Se lee esta novela, más que como un texto ficcional, como una propuesta epistemológica (p.4) que contribuye a establecer bases para la interpretación de una Historia. ¿A qué historia se refiere Rodríguez Carranza en su análisis? Se intenta integrar **Terra Nostra** a una interpretación de las ideas del continente, pues los textos de «(...) ficción son también una propuesta cognitiva e interpretativa del mundo que participa poderosamente en la configuración discursiva de la sociedad (...)» (p.8). Doble comprobación: el texto de ficción construye su propio proyecto cultural, situándose en el discurso social de su época, y el texto de crítica da cuenta de ese proceso semiótico en el que penetra el texto estudiado.

La producción de sentidos que construyen los textos supone indagar en sus mecanismos de significación y de qué modo ese campo de sentidos se integra a la estructura social. Rodríguez Carranza realiza esta indagación a partir de los instrumentos que le proporciona una semiótica, que aparece como la perspectiva más amplia a la cual se añaden otros sistemas teóricos, y que revela el lugar desde dónde desarrolla su lectura: «la semiótica peirciana» (p. 11).

Para abordar, entonces, los materiales de su lectura, verificamos en la primera parte el análisis de los agentes del campo intelectual de América Latina en la década del setenta, los cuales, a partir de sus propuestas, legitiman **Terra Nostra** como una novela que influye «(...) en su época de manera privilegiada (...)» (p.10). El aparato teórico desde el cual organiza esta parte del análisis Rodríguez Carranza - panorámico y a la vez, puntual, pues lo efectúa sólo en función de su objeto de estudio- proviene de una sociología literaria (pensemos en Pierre

(*) Luz Rodríguez Carranza, **Un teatro de la memoria. Análisis de Terra Nostra de Carlos *Fuentes***, Bélgica y Buenos Aires, Leuven University Press y Danilo Albero Vergara, 1990.

Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», 1967; «L'économie des échanges linguistiques», 1977).

Ya en la segunda parte, el análisis se abre a una perspectiva que deslinda los distintos niveles narrativos del texto y que trabaja con la recepción. Estas entradas no litigan, sino más bien, dialogan con los criterios semiótico y sociológico. O mejor, la semiótica demanda el espacio al que ingresan aquellas perspectivas. En esta parte Rodríguez Carranza trabaja el texto de Fuentes a partir de instrumentos que derivan de modelos que privilegian el análisis narratológico (Gérard Genette) y la recepción (Gérald Prince): así describe el enunciado narrativo, a partir de una categoría que denomina «nexo narrativo». Esta delimitación da cuenta de las voces del texto y desentraña los diversos puntos de vista de la novela. A su vez, la investigación toma como eje un concepto de la semiótica peirciana, con el que estructura el abordaje: el concepto de «interpretante» (p.11). Se analiza lo que la autora denomina «interpretantes autorreflexivos» y, sobre todo, aquellos fragmentos insertos en la novela, que permiten leerse en su carácter metatextual. Se trabaja, también, con los «interpretantes intertextuales»: aquí es donde este examen rastrea un tejido de textos cuyo efecto discursivo emerge en **Terra Nostra**. Se detiene en el **Quijote** y en **La Celestina**, que aparecen como obras literarias con las que la novela de Fuentes instaura un diálogo -lo que Rodríguez Carranza denomina «Mundos de referencias literarias»(p.201)-. Trabaja, también, con datos y referentes generales que provienen de la historia de la Conquista -aquello que Rodríguez Carranza denomina «Mundos de referencias históricas» (p.162)-. En el Capítulo IV, de sumo interés, se sitúa **Terra Nostra** dentro de una «(...) cadena epistemológica ficcional (...)» (p.251) que permitiría vislumbrar la historia de América Latina de una manera más integral. Se estudia la transformación gradual del discurso histórico en los centros hegemónicos de la cultura occidental. Desde este examen, se considera que el discurso de la ficción tiene la posibilidad de dar cuenta de aquellas manifestaciones culturales de un determinado período que fueron «(...) ignoradas, silenciadas o eliminadas» (p.251). Y en ese contexto discursivo, donde las obras ficcionales resemantizan su función, opera el texto de Fuentes.

En consecuencia, en este trabajo hallamos una propuesta básica: se analiza el modo en que los sentidos de la novela **Terra Nostra** se integran a la estructura de relaciones significativas que trama el orden social. Trabajo realizado con una cuidada competencia teórica y que se desarrolla atendiendo los efectos de lectura que reclama el texto. El principio constructivo de este estudio se define por la acotación a un objeto y por la pertinencia de su discurso teórico. El volumen se completa con apéndices y una pormenorizada bibliografía.

CARLOS BATTILANA

GIARDINELLI: EL COMPROMISO Y EL EXILIO (*)

El subtítulo de este libro publicado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, transparenta la intención de un acercamiento multidimensional a la obra de Mempo Giardinelli, intención seguramente inscripta en un contexto mayor: el de la comprensión de la producción literaria latinoamericana en su conjunto.

En la «Presentación», primera de las cuatro partes en que se divide el texto (las otras se titulan: «Aproximación», «Reflexión» y «Documentación»), se incluye una extensa entrevista efectuada por el autor a Giardinelli en 1986. En ella, se abordan -y exponen, como en un friso- diversos temas que corresponden a la experiencia personal (la relación con el padre, con la pareja, con las hijas), a la experiencia intelectual del autor como testigo de las últimas décadas de la historia política argentina y a la experiencia del escritor respecto de sus propios textos y respecto de otros: las lecturas fundamentales, la génesis de una idea, el proceso de escritura, la recuperación de temas antes desechados, la posibilidad de publicación. La problemática del exilio constituye un principio ordenador de esta «presentación» de Giardinelli, pero también de su producción escrita, tanto ficcional como ensayística.

En esta primera parte, se incluye también un trabajo de Kohut que da título al volumen. En él, se postula a Giardinelli como creador de una «obra universal» a partir de los materiales que le ofrece la propia experiencia: «La experiencia de la pérdida del padre, la búsqueda de la identidad y de un lugar, la ambivalencia del intelectual entre la acción y la observación, la fascinación por la muerte son problemas personales, pero son a la vez problemas existenciales de la condición humana». En este sentido, Kohut entronca la concepción del mundo de Giardinelli con los textos de Malraux, Sartre y Camus. Con este gesto ordenador, el crítico incluye la producción estudiada en la tradición más prestigiosa del pensamiento europeo del siglo XX, como si, para entender lo diverso, fuera indispensable proceder a insertarlo en un paradigma conocido.

La serie de artículos y conferencias pronunciadas en Argentina y otros países, que se incluyen en «Reflexión», parecen apoyar la hipótesis de trabajo de Kohut: en ellos, Giardinelli alude explícitamente a un «deber ser» de los

(*) Karl Kohut, **Un universo cargado de violencia**, Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli. Verlvuert Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

intelectuales en América Latina, o lo deja inferir a partir de la modalidad expresiva adoptada. Varios de los textos que aquí se reproducen -algunos, publicados originariamente en diarios- son una apelación: Giardinelli insta -y se dirige sobre todo a la intelectualidad argentina- a la participación crítica pero sustentadora del régimen democrático que se inicia en 1983 («el más censurable de los gobiernos democráticos es mejor que la mejor de las dictaduras»). Otra presencia fuerte en los textos seleccionados es la de los derechos humanos, vistos como causa inexcusable para los intelectuales y que exige una actitud decididamente militante, a raíz de las claudicaciones en ese sentido por parte de los gobiernos de Raúl Alfonsín y de Carlos Menem.

En cuanto a las monografías críticas, reunidas bajo el título de «Aproximación», las dos primeras abordan la literatura de Giardinelli a partir del establecimiento de cruces con la novela policial de la tradición «negra» o con textos de otros autores latinoamericanos, como Rulfo, Borges, García Márquez, así como de la situación del conjunto de sus textos respecto del *boom* literario de los años sesenta. La tercera propone una interpretación de **La revolución en bicicleta** que remite a la propia experiencia del exilio por parte de Giardinelli como trasfondo de la peripecia política del protagonista de la novela. Esta lectura propone una puesta en paralelo -tal vez un poco mecánica- de la ficción y la vida del novelista. Habría que preguntarse si, al transplantarlos a la crítica, los temas profusamente abordados por Giardinelli en sus ensayos no clausuran, en vez de diversificar, las interpretaciones de sus textos de ficción.

La «Documentación» es una bibliografía que incluye libros, ediciones y traducciones y los textos críticos sobre la obra de Giardinelli publicados en los últimos nueve años. Si bien la noticia preliminar anuncia que no será exhaustiva, esta bibliografía presenta un gesto más de la voluntad de aprehender el sentido de la producción literaria latinoamericana por parte de la crítica académica alemana y parece inscribirse en la línea de lo que expresara el propio Giardinelli en una de las conferencias reproducidas en el libro («La literatura argentina y la experiencia del exilio»): «Si nos estudian, estúdiennos para entendernos».

PATRICIA WILLSON

UNA LECTURA DE LO EXTERIOR (*)

Concebido desde el campo de la Geografía, este estudio sobre la novela de Rómulo Gallegos no es un análisis de crítica literaria. Sí un detenido, pormenorizado recorrido por el referente real de **Doña Bárbara**: el escenario natural, el ambiente humano y las condiciones económicas. Trabajo admirativo y celebratorio, elaborado a propósito del centenario del nacimiento de Rómulo Gallegos en 1984 y del 55º aniversario de la publicación de la novela, **Lo geográfico en «Doña Bárbara»** sólo se pretende un ejercicio analítico del abundante y protagónico material calcado del ambiente y la escenografía llanera y del acervo nativista y que, como nos lo confiesa el autor en nota preliminar, constituyó para él su primera lección de geografía venezolana. Siguiendo de este modo la tripartición habitual de la ciencia geográfica (física, humana y económica), leída así **Doña Bárbara** confirma su rigorismo documental consonante con su estética. No obstante la aparente tautología, haciendo esto, Vila edifica un aparato de eruditas referencias que se constituye en conjunto indispensable de anotaciones en el re-conocimiento del llano venezolano. Datos estadísticos, terminología, costumbres, situaciones, que forman parte del entramado narrativo del texto literario y que podrían pasar inadvertidas para el lector desinformado en cuestiones localistas. Y entonces, desde ya, el libro es útil como rigurosa guía de lectura y manual de datos culturales de la región que sirve de escenario a la trama novelesca. Es todo lo que un geógrafo puesto a la tarea de anotar el texto puede decirnos. Esta condición y el recorte particular que hace de la novela prefigura una problemática de interés para el estudioso de la literatura, la del estatuto del ambiente en esta expresión fundamental del criollismo.

Lo que esta lectura de lo «exterior» hace resaltar es el lugar reiterado que las menciones al entorno geográfico ocupan a lo largo del texto; el especial cuidado en el dato observacional al servicio de un simbolismo general, la oposición entre la ciudad y el campo, la civilización y la barbarie. La lectura geográfica, motivada por el sobredimensionamiento del dato ambiental en la novela, va descubriendo el juego intencional en el que el realismo de **Doña Bárbara** se funda para implicar su concepto de reformas y desarrollo. Desde este punto de vista, **Lo geográfico en «Doña Bárbara»** demuestra aún más su pertinencia y valor de uso al resultar instrumento auxiliar del trabajo documental, punto de apoyo para acometer el

(*) Marco Aurelio Vila, **Lo geográfico en «Doña Bárbara»**, Caracas, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1986.

análisis del ambiente y la funcionalidad del espacio como categorías ficcionales en Doña Bárbara; y esto es así si tenemos en cuenta el especial peso ideológico que el concepto de «medio» tiene en su génesis y configuración como narrativa de tesis. Y si se lee detenidamente el libro de Vila esta labor está, sin quererlo, embrionariamente perfilada. Porque el contraste, el aparato y el sistema de recortes textuales fijan en los respectivos lugares de la narración un cúmulo de datos objetivos indiciales, marcos de referencia para pensar, a partir de allí, el procesamiento que el discurso literario de una lengua, de un lugar y un tiempo determinados hace de la geografía real americana.

CARLOS ALBERTO PASERO

LAS NOVELAS DE LOS INDIOS DE MÉXICO, ESCRITAS POR NO INDIOS (O EL OTRO) (*)

El Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, en homenaje a quien fuera su segundo director en el año 1973, publica este trabajo que había sido presentado como tesis en el año 1959, para obtener la Maestría en Letras.

Las novelas de tema indio son clasificadas en cuatro grupos:

1) Las novelas indianistas se caracterizan por mostrar una simpatía por el indio precolombino y sus tradiciones, en contraposición al odio que se expresa por el invasor europeo.

Esta posición exotista y romántica, de reflejo europeo, muestra al indio no tal cual fue, sino tal como lo ve la mirada etnocéntrica.

Es el desconocimiento de estas culturas y la falta de preocupación por la situación política, social y económica del indio de su tiempo, la que lleva a este grupo de autores a compadecer al indio de su tiempo por pérdidas pasadas y no por situaciones actuales.

Estas novelas aparecen, según Rodríguez Chicharro, poco después de la independencia política de México, y son la más clara manifestación de la necesidad social de suplantar la cultura española por otra nacional, independiente.

Hay también novelas antiindianistas que pertenecen a este grupo, porque pese a que representan negativamente al indio, siguen el mismo tratamiento idealizado del tema.

2) Las novelas «neoindianistas» son las novelas indianistas actuales. Relatan hechos ocurridos en la época prehispánica o colonial y se valen de los conocimientos arqueológicos para reconstruir poéticamente a los antiguos imperios. Son románticas, a causa de su predilección por el pasado y, correlativamente, no se interesan por referir el presente de esos grupos ni su situación actual.

3) Las novelas indigenistas son las que presentarían al indio tal cual es, sin idealizarlo, en virtud de un compromiso real o por lo menos explícito de los autores. Aluden a las condiciones de vida, a los abusos del clero, a la dictadura, a los terratenientes y aun a la misma Revolución Mexicana. Predomina en ellas, además de una valoración a los componentes sociales y culturales del indio, la descripción de la apremiante situación económica, social y política del mismo. Por

(*) César Rodríguez Chicharro, **La novela indigenista mexicana**. México, Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana, 1968.

supuesto, la finalidad es clara: reivindicar socialmente a los indios para lograr una conciencia social que les garantice el acceso a mejores condiciones de vida.

Las siguientes novelas indigenistas mexicanas son estudiadas por Rodríguez Chicharro: **Canek** y **Naufragio de indios**, de Ermilo Abreu Gomez; **La carreta**, **La rebelión de los colgados** y **Puente en la selva**, de Bruno Traven; **Balún Canán**, de Rosario Castellanos; **Cajeme**, de Armando Chavez Camacho; **Nayar**, de Miguel Angel Menéndez; **El indio** y **Los peregrinos inmóviles**, de Gregorio López y Fuentes; **Donde crecen los tepozanes**, de Miguel N. Lira; **Fruto de sangre**, de Rosa de Castaño; **El resplandor**, de Mauricio Magdaleno; **La nube estéril**, de Antonio Rodríguez; **Guelaguetza**, de Rogelio Barriga Rivas; y **Lola Casanova**, de Francisco Rojas González.

4) Las novelas de recreación antropológica; son historia de vida usadas en antropología como técnica para obtener una visión subjetiva, temporal y desde dentro de la cultura a tratar. Mediante ella, se obtiene información del grupo en estudio en el lapso que abarca la experiencia del sujeto entrevistado. En cuanto a las historias narradas, aparece la secuencia de experiencias vividas por el grupo y su protagonista en particular.

La materia de estos relatos, considerada sociológicamente, son las situaciones soportadas por el indio en el proceso de integración nacional, seguida por una desintegración comunitaria, y reflejan, además, los problemas y obstáculos que presenta la transculturación.

En realidad son documentos históricos que canalizan el compromiso de los autores en favor del indio y la necesidad de otorgarles ciertos beneficios para mejorar su situación social, económica y política. Es casi explicable, por ello, que se registre en todas una despreocupación por lo formal: la riqueza está dada en el contenido vivencial del grupo.

Son analizadas las siguientes novelas de recreación antropológica: **Juan Perez Jolote**, de Ricardo Pozas A.; **El callado dolor de los tzotziles** y **La bruma lo vuelve azul**, de Ramón Rubín; **Los hombres verdaderos** y **Che Ndu, ejidatario chinanteco**, de Carlo Antonio Castro.

Las novelas indigenistas y de recreación antropológica son las preferidas por Rodríguez Chicharro, aprecia que reflejen la realidad y los padecimientos de las diferentes etnias. Los novelistas poseen un conocimiento de la cultura y sociedad a que se refieren y están comprometidos con los indios desprotegidos en el programa de cambio de las condiciones sociales, económicas y políticas actuales, para brindarles mejores condiciones de vida.

En cada una de las novelas nombradas Rodríguez Chicharro hace el análisis determinando el grupo lingüístico al que pertenece la etnia que trata; el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción relacionándolos con la situación política imperante, el tipo de novela, el tipo y la caracterización de los personajes, el

argumento, el estilo y la forma de desarrollo de la novela así como el compromiso del autor.

En este estudio se investiga sobre novelas de tema indígena mexicano. El término indio se usa para reunir a los tres millones de personas que se agrupan en diferentes comunidades étnicas. Con sus propios códigos, normas y creencias, cada una de ellas conforma una identidad cultural determinada. Rodríguez Chicharro utiliza con fundamento, desde su perspectiva, esta terminología, ya que si bien atiende y entiende a las diferentes etnias, anhela que éstas sean superadas o absorbidas por una identidad nacional mexicana, única posibilidad de superar la situación de sometimiento y pobreza extrema que tantos problemas les acarrean.

El destino del indio es incorporarse a la cultura nacional, ayudado por los gobiernos revolucionarios, los cuales tienen la obligación de resolver los problemas sociales, económicos y políticos que lo aquejan. Todo esto, para el autor, se debe realizar dándoles lo bueno que posee la cultura nacional, el derecho al estudio entre otras reivindicaciones.

Desde la temática india, dos son las corrientes que definen su postura. César Rodríguez Chicharro coincide con aquellos que, por un lado, desean incorporar a las diferentes etnias a una única cultura nacional en igualdad de condiciones. Por otro lado, están quienes se oponen a la destrucción por la transculturación de la identidad cultural de cada grupo étnico.

La realidad muestra una Hispanoamérica con una estructura política, económica y social occidental capitalista, que incorpora al indio a su estructura como un campesino pobre. Para que la propuesta un poco utópica de este autor funcione, habría que cambiar toda esta estructura. La línea de pensamiento y acción que promueve una sociedad igualitaria está desarrollada desde el marxismo. Pero, nuevamente, la historia ha mostrado la necesidad de tener en cuenta la cultura particular de cada grupo, para poder desarrollar determinada estructura social que sea aceptada y perdure.

SILVINA BESARÓN

CRITICA DE ESPECTACULOS (*)

Intersticios esboza el rizoma sólo como estrategia combinatoria. Sus «lecturas críticas de obras hispánicas» parecen entrelazarse por medio de múltiples líneas de fuga, que dan un leve aire de familia a la «Presentación».

Si bien no hay marco previo desde donde cada lectura pueda organizarse, se introduce el caleidoscopio como figura rectora de la articulación, que gobernará también ciertas inquietudes similares en el interior de las partes. Caleidoscopio en vez de rizoma: las conexiones se realizarán entre un punto cualquiera y otro punto cualquiera, pero tendrán «un superior jerárquico». Deleuze y Guattari, difuminado en la «voluntad caleidoscópica» en la que se empeña la investigadora argentina Alicia Borinsky, profesora en la John's Hopkins University desde hace varios años. Los modelos, mentados en la presentación, remiten al fragmento y al desecho, conciliados en la duplicidad de la contradicción («¿Qué hace un discurso cuyo paradójico objetivo es mostrar el desmembramiento de sus partes?», pregunta la autora). Caleidoscopio en vez de rizoma: la combinación será lábil hasta el punto de variar tan sólo con un golpe de mano, pero las figuras serán siempre, inevitablemente, simétricas.

El caleidoscopio como monóculo.

¿Cómo podría tejerse la red interpretativa de la que habla la contratapa? ¿Cómo vincular a Girri con Gelman, por ejemplo, o cómo disponer, en el mismo capítulo, a «figuras furiosas» en (con) «el paisaje de la apatía»? Sin duda, desde una propuesta que evidencia el esquema binario ya en sus títulos («Aporías de la voz», que contempla la duplicidad en la contradicción del juicio; «Cuerpos caleidoscópicos: encuentro fortuito entre Huidobro y Paz»; «Interlocución y aporía: Girri con Gelman», que se compone en la cópula; «Repeticiones y la dicción del silencio», que se tematiza en su primer subtítulo «Espejos: Bioy Casares»).

Todos los artículos celebran la trampa encerrada en lo contradictorio, comparan discursos y paradigmas de lectura opuestos, centran su análisis en la desilusión, se erigen en verdaderos núcleos *dialógicos*. La interlocución, así, constituye la identidad del personaje (y posibilita el relato) en **El Licenciado Vidriera**, y, en **El Coloquio de los perros**, el dolor deviene condición de placer para la conversación. La voz del yo y la voz ajena (la voz de la mujer) se presentan

(*) Alicia Borinsky, **Intersticios**, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1986.

en **Altazor**, de Huidobro, dentro de una «lógica de la confrontación»; mientras que la poesía de Paz apunta, por medio del desplazamiento, a retomar los términos, no ya en función de una lucha, sino en función de «una estética de lo múltiple en armonía». Si **Los poemas de Sidney West**, de Gelman, necesita de una interlocución cómplice para sostenerse, **Valores diarios**, de Girri, se fundará a partir de una interlocución forjada para diferenciar y distanciar a sus participantes.

Esta configuración dual que todo dialogismo implica, le permite a Borinsky proceder «caleidoscópicamente», extendiendo el procedimiento: de este modo, «la palabra deviene espejismo de alteridad, posibilidad de diálogo», y la estructura dialógica se proyecta geométricamente por el contacto ladeado de los espejos del caleidoscopio, sobre la dupla *narrador* (pero también *escritor*, cuando entra en juego una supuesta intencionalidad) / *lector*, ya trabajada en los análisis anteriores, pero, ahora, retomada como eje de la ficción crítica.

Lector in fabula.

Para **Intersticios**, los textos analizados son, elementalmente, espectáculos. La pregunta por el *efecto* monopoliza la actividad crítica, y las notas al pie (doble escritura del texto crítico) así lo manifiestan (ver nota 2, en la que Borinsky define al lector contemporáneo como un lector «interesado por el aspecto estructural del texto y la manera en que en él se plantean los límites de su propia representación», definición un tanto arbitraria si no contara con los presupuestos que su marco le otorga). De esta manera, los textos de Bioy Casares considerados proporcionan imágenes de lector -crítico, al tiempo que juegan con la des-ilusión del lector real. **Cien años de soledad**, de García Márquez, personifica a los posibles lectores y adelanta la seguridad de un efecto: «El lector abandona **Cien años de soledad** como Ursula, desde su perspectiva ética». Los textos analizados de **Final de juego**, de Cortázar, crean la imagen del lector espía, a través de una complicidad que el narrador teje con el lector, desbaratada sobre el final. La narrativa de María Luisa Bombal, por el contrario, se inscribe en el esquema invirtiéndolo: si «trabaja a contracorriente de aquello que el lector espera», la narradora-personaje se *asimila* al lector, compartiendo su plateo; la interlocución elegida por la narrativa de Bombal propone una «manera de hablar» por medio de «silencios», característica de una narrativa de la pasividad.

Estas imágenes de lector son coherentes con la imagen de lector que, en la «presentación» (doble texto, texto crítico del texto crítico), Alicia Borinsky delinea como receptora de su tarea: «Intento, así, la teoría literaria como *efecto* en un lector deliberadamente abierto a las celebraciones de la casualidad, militante en contra de los autoritarismos que dividen la creación de la crítica, la teoría de sus multiformes espejismos». Al mismo tiempo, el caleidoscopio expande la serie: los análisis de los textos recurren con frecuencia a sus intertextos, aproximándose a

esa lectura ideal que Borinsky se aventura a definir en su prólogo. La conexión entre los textos trasciende su disposición orgánica en los mismos anaqueles, para constituir un verdadero «diálogo de biblioteca» pautado desde los efectos que causarían en todo aquel que se decidiera a echarles una ojeada.

Intersticios propone trabajar en el hueco, allí donde se produce la juntura entre los objetos (allí, también, donde «la perspectiva teórica se da como rendija»). Desviar la mirada hacia el que la desvía, en la tapa del volumen, dirigiendo su atención a rendijas más mundanas.

MARÍA AMALIA RAIMONDI

PLENITUD DE LA POBREZA (*)

Palabras a la aridez, antología preparada y precedida por un ensayo de Ricardo H. Herrera fechado en 1988, es un muestreo de diferentes momentos en la escritura de Cintio Vitier que incluye, además, poesía, ensayos y otras prosas diversas. Estos textos conforman un abanico que recorre los años 1953 hasta 1988.

Desde los primeros ensayos, hallamos una preocupación constante: enlazar la palabra a la acción. Publicar un texto es dar testimonio, sugiere Vitier. Es el acto mediante el cual la palabra se desplaza de una soledad a otra entregando una experiencia de vida. Esta idea, comunicada en **Vísperas** (1953), subyace en todos sus escritos posteriores. Sin embargo, también hallamos en ellos una necesidad de salto hacia afuera, de superación del subjetivismo. Espacio y tiempo se conjugan en un intento por abarcar el mundo circundante. La geografía, la historia presente y pasada vistas desde el aquí y el ahora del poeta, motivan más de una argucia intelectual que reúne, con afán sincrético, el pasado geológico y los orígenes mismos de la tierra y del pueblo cubanos con su presente.

La busca de una tradición y de una identidad comienza con la noción de lo extraño en **La luz del imposible** (1957). Se vislumbra un predominio de los sentidos, de la naturaleza, de lo vivido en desmedro de lo intelectual, que se torna válido sólo cuando se nutre de experiencia. Lo extraño-natural es esto para Vitier: la cotidianeidad transformada en poesía. Otra noción que reaparece en sus escritos es la de lo fundacional. Se vale de la arquitectura de las viviendas no sólo para explicar la conformación peculiar del pueblo sino también para indagar su identidad. Lo arquitectónico se vincula a otros dos ejes para considerar lo fundacional: lo geológico y lo histórico. La geología se refiere al origen de la isla: montañas salidas del océano, de las profundidades a la atmósfera. La historia se relata a partir de la conquista española. El pueblo cubano se debate entre ambos abismos: el mito y el logos, lo oculto y lo abierto, la profundidad y la superficie. En la arquitectura de las viviendas se hace visible esta dicotomía. La casa cubana y la casa criolla corporizan el debate de la idiosincracia de este pueblo. La poesía hace posible una mirada abarcadora desde lo oculto a lo exterior, atraviesa estos ejes aportando una nueva visión, esclarecedora y positiva, de los males cubanos: la frustración, el rechazo de toda autoridad y la falta de gravitación histórica.

La preocupación por la identidad se evidencia, aunque de un modo sutil, en

(*) Cintio Vitier, **Palabras a la aridez**, presentación y antología a cargo de Ricardo Herrera, Buenos Aires, Ultimo Reino, 1989.

el ensayo «Fundar algo entre nosotros», al mencionar la nociva influencia del *american way of life*. Este hecho permite a Vitier desarrollar una reflexión desde los orígenes para hallar el estilo propio cubano, contrapuesto con uno foráneo que obra por imposición.

El tercer concepto propio del pensamiento de Vitier es el de pobreza o, más precisamente, el de aridez. Aparece con mayor claridad en los últimos escritos, como **Los cuadernos de Jacinto Finalé** (1984). Si, tanto en la prosa como en la poesía de Vitier, hay una constante lucha por salirse de sí, por salvar la grieta existente entre el sujeto y el mundo, ello supone dirigir la mirada hacia lo diferente y lo diverso que se halla en la experiencia del mundo circundante. No por ser inmediato lo cotidiano es casual; al contrario, en su aparente simpleza hay un trasfondo coherente y complejo. Las imágenes poéticas pueden captar esa ambigüedad. Pero, al mismo tiempo, esta realidad diversa y ambigua provoca cierta imposibilidad de su expresión. Habría aquí una doble pobreza: la primera, derivada de que esa cotidianeidad que conduce al acto creador es precaria; la segunda proviene de la expresión misma, de la aridez propia de las palabras para comunicar algo que remite a un mundo exterior a ellas mismas. Este es el gran obstáculo: ¿cómo dar cuenta de un pensamiento cuando el universo de las palabras parece reflejarse a sí mismo y no puede trascender al mundo exterior? Para Vitier el poeta puede encontrar esta trascendencia valiéndose de la imagen que, de algún modo, multiplica los sentidos virtuales de la palabra.

En el prólogo a **Vísperas**, el poeta expresa su deseo de publicar todos sus textos, sin discriminación, porque representan un *testimonio*. «Si la poesía está en los aciertos -escribe- el poeta está igualmente en las vacilaciones y torpezas». Parece contradictorio leer estos párrafos en una antología, que se define por la selección pero también por la exclusión de textos diversos. Pero, no obstante, la antología de Ricardo Herrera basta para mostrarnos la formación de un pensamiento de ética coherencia comprometido con su tiempo y con su pueblo.

EMMA PAULA STEFANETTI

DEL HABLA A LA ESCRITURA: UN DIÁLOGO POLÉMICO (*)

Todo texto convoca a la aventura y un texto de crítica inflexiona también la zona de la aventura en tanto realiza y lleva las marcas de una travesía riesgosa. En el libro de Noemí Ulla, **Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial**, la travesía se realiza por una red textual que convoca además toda una tradición crítica constituida en un diálogo polémico que dura más de un siglo y que se revela como una «historia en dos ciudades».

Como, por otra parte, en Noemí Ulla se conjugan dos vocaciones no excluyentes, la del creador y la del crítico, el minucioso trabajo acude a una motivación fundamental: la práctica del escritor en ese momento de riesgo, de elección de una poética ante la inevitabilidad de la herencia, y pone en relación esa motivación con las incitaciones teóricas y el saber acumulado, que corrientemente llamamos erudición. Sensibilidad, saber teórico y erudito crean un texto crítico que permite repensar la serie de lecturas, los linajes y las genealogías que van hilvanando las búsquedas de originalidad, representatividad e independencia constitutivas, al decir de Angel Rama, de la literatura de nuestra América. La indagación se realiza en el espacio de la literatura rioplatense, un área cultural en la que los conflictos entre lenguaje e ideología reconocen momentos que este trabajo vuelve memorables.

Los textos elegidos pueden ser considerados textos de ruptura en relación con el sistema literario vigente en esos años, y se proponen como escritura transgresora, irreverente, desorganizadora de las convenciones literarias. Y si bien el sistema tiende a ser conservador, la actitud desinhibida de Borges, Arlt, Felisberto Hernández y Onetti en los treinta crearía sus precursores en la rebelión a los modelos que propone Echeverría y en la cultura cómica de lo popular de Fray Mocho.

La historia de la lectura de estos textos va mostrando los momentos de desencuentro con la crítica, el escándalo que una escritura excéntrica y fuera de lugar provoca en el sistema apegado a los modelos consagrados por el uso, o a los modelos instalados por la Academia. Pero también va marcando los momentos de encuentro, y sobre todo el diálogo entre los textos y su capacidad de generar resonancias, nuevas lecturas y una nueva escritura hacia los años sesenta.

(*) Noemí Ulla, **Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)**, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1990.

El gesto plebeyo de estos escritores aún en sus vacilaciones o precisamente gracias a ellas, su escritura en tensión con el marco sintáctico que los restos de las formas literarias convencionales les imponen, es analizado en su complejidad y en su riqueza. La crítica se instala en una pregunta fundamental de la literatura rioplatense, y de toda la literatura latinoamericana -la pregunta sobre la identidad- que reformula cada vez la necesidad de crear un espacio de comunicación propio, distinto, reconocible, no en el ademán que amplifica la voz sino en la sensualidad del matiz, en «el murmullo que detrás de su *ser escrito* ha dejado su habla» (p.65).

La organización del libro permite una lectura abierta, el orden propuesto no es tirano. El «curioso lector» puede realizar su propio reordenamiento de los capítulos; comenzar con cualquiera de los textos iniciales rioplatenses lo incitará a reconstruir la serie ya que «la voz como promotora de la emoción del relato» (p.114),también tiñe a la crítica. Podrá demorarse en la polémica de las comillas y de la bastardilla en Arlt y reencontrará el mismo problema planteado de otro modo en Echeverría, se divertirá con los registros orales del momento de la inmigración en Fray Mocho y eso le permitirá acompañar la reflexión crítica sobre la libertad en el uso de italianismos en Onetti por ejemplo, ya apropiados por absorción o inclusión. En el reconocimiento de las voces de los otros, Noemí Ulla ayuda a que nos reencontremos con las voces perdidas u olvidadas de la infancia, de la lengua familiar o del tango.

La tensión entre el vos y el tú, tan fuerte en el área rioplatense, las polémicas entre el bien decir y el habla popular, a través de textos que nos refundaron el idioma y con él la ciudad, nos colocan una vez más ante «la gran riqueza de la pobreza» que Noé Jitrik señala para los textos de Sarmiento: escrituras originales y transgresoras en las que la cabeza se aconseja con la oreja, como dice un refrán caribeño.

La indagación del tono, del acento que identifica a montevideanos y porteños, realiza la aventura crítica de Noemí Ulla que consigue desmontar el artificio que se esconde en la «naturalidad» de la entonación oral y que atrapa el instante feliz en que lo coloquial se convierte en escritura.

CELINA MANZONI

HISTORIA MÁS HISTORIAS: LA NOVELA (*)

A propósito de las correlaciones entre los hechos históricos y su ficcionalización en la novela, las orientaciones críticas han delineado- a partir de las llamadas «novelas históricas» de Scott, Manzoni, Stendhal, Galdós y otros-, un corpus de aproximación al género.

Con la apoyatura de la **Teoría de la Novela** y **La Novela Histórica** de Gyorgy Lukács principalmente, lo asimilable de sus modelos histórico-sociológicos marxistas de aplicación sobre textos clásicos, con la frecuentación de estudios más recientes, por ejemplo **Metahistory** de Hayden White y los aportes tanto de críticos españoles (Montesinos, Ferreras) como de especialistas latinoamericanos (Luis Alberto Sánchez, Enrique Anderson Imbert, Emilio Carilla), se pone en evidencia el requerimiento de nuevas formas de lectura, ante todo destinadas a la producción que más ha revitalizado el género de la novela histórica en las últimas décadas, la producción narrativa de Latinoamérica.

De estos cuestionamientos epistemológicos y planteos, trata la obra que esbozaremos a continuación; es la compilación de una serie de ponencias presentadas en simposio, cuya selección estuvo a cargo de Daniel Balderston, también prologuista del texto colectivo.

Las estrictamente teóricas son aquellas comunicaciones que versan sobre las diferencias esenciales que hay entre la tipología del género europeo y la novela de nuestro continente. Esto deslinda Noé Jitrik («De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana»), revisando previamente las transformaciones del concepto «novela histórica» a través del teatro isabelino, la enciclopedia y los relatos de viajero, las crónicas y el teatro del Siglo de Oro. Jitrik se pregunta qué es la novela histórica: si tal categorización responde a la inclusión del héroe «medio» lukacsiano que aparece con la novela romántica, a la actitud más objetiva del narrador realista y a la formación de desgloses como las memorias, historias de vida, etcétera.

Pero también la novela histórica para Noé Jitrik es un acercamiento particular al texto, un modo de lectura. Se refiere al nivel genotextual de las obras latinoamericanas contemporáneas, donde la historia se ve desplazada por técnicas fictivas que resquebrajan la linealidad y la verosimilitud tradicionales en favor de la fragmentación y de la poesía.

(*) Daniel Balderston Editor, **The Historical Novel in Latin America: A Symposium**, USA, Ediciones HISPAMERICA, Roger Thager Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.

Cómo incursión explicativa destacamos el trabajo de Neil Larsen («A note on Lukács 'The Historical Novel' and the latin american tradition») en el que, a partir del análisis de Lukács sobre **Salambó** de Flaubert y sus conclusiones sobre la decadencia de la sociedad burguesa, prolonga el concepto clave de «modernización» a novelas del área Caribe; distinguimos asimismo el trabajo de Kathleen Newman («Historical knowledge in the post-boom novel»)- basado en las contribuciones especulativas de Hayden White-que aborda textos donde se advierten, respecto de los anteriores, otras estrategias de ficción innovadoras. Esta evolución legitimadora del sistema novelístico latinoamericano también es propuesta por Doris Sommer («Not just any narrative: how romance can love us to death») bajo la perspectiva psicoanalítica, lacaniana, y por Josaphat Kubayanda («Order and conflict: **Yo el Supremo** in light of Rama's **Ciudad Letrada theory**») que replantea, acudiendo a la crítica culturalista de Angel Rama, el poder dictatorial y la toma de conciencia del escritor.

Una segunda agrupación *ad hoc* de trabajos se circunscribe a períodos históricos más determinados, como el rastreo de Marta Morello-Frosch («La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente»), que se sitúa en la producción literaria de los años setenta: Ricardo Piglia, Jorge Manzur, Carlos Dámaso Martínez, Andrés Rivera; réplica conflictiva y desmitificadora de los discursos oficiales de autoridad. O el informe de Pamela Bacarisse («The proyection of Peronism in the novels of Manuel Puig») sobre el aparente «apoliticismo» de este escritor, su deseo de dilucidar las contradicciones del Peronismo, especie de subestructura de su narrativa.

Finalmente, las lecturas puntuales: dos análisis de **Facundo**. En uno de ellos se revalida la lectura ontogenética de la novela, en tanto previsión del acontecer político, bajo la mira liberal ortodoxa de Sarmiento (William H. Katra, «Reading **Facundo** as historical novel») y en el otro estudio, desarticulados los caracteres románticos según los cánones de la época, se destaca la inserción del autor en la línea de los restauradores de la modernidad europea (Elizabeth Garrels, «La historia como romance en el **Facundo**»). Asimismo dos ponencias complementarias abren la semántica del término «revolución» y la acción central de personajes históricos secundarios (Magdalena García Pinto, «Anatomía de la revolución en **La Guerra del Fin del Mundo** e **Historia de Mayta**» y Leopoldo M. Bernucci, «Transformaciones onomásticas en **La Guerra del Fin del Mundo**»).

Eventos de la historia del Brasil como la abolición de la esclavitud son interpretados en novelizaciones totalizadoras poco estudiadas aún desde esta óptica crítica (John Glendson, «Machado de Assis» View of Brazilian history: the determining factor in the evolution of his later fiction»). Otras investigaciones presentan contrastes como la referida a dos obras cuyas elaboradas en sendos exilios (Ottmar Ette, «Cecilia Valdés y Lucía Jerez: transformaciones del espacio

literario en dos novelas cubanas del siglo XIX») y el cotejo intertextual de patrones epopéyicos (Eduardo González, «**Tarus Bulba** o **La Guerra Gaucha**: El Payador en tiempos de novela»); también directamente ceñidos a un sondeo de texto-contexto de circunstancia (Gwin Kirkpatrick, «The poetics of history in **Una Sombra Donde Sueña Camila O'Gorman**»; Mercedes Robles, «To the rescue of a concealed history: Eliécer Cárdenas, «**Polvo y Ceniza**»).

A la selección de informes se le adjunta una abundante bibliografía de consulta general y específica de tópicos tratados, todo lo cual constituye una muestra crítica de las reciprocidades entre los hechos, su historiografía y la metahistoria que acaece a través de la imago novelesca latinoamericana.

NORMA MAZZEI

BREVES ENSAYOS (*)

Para un objeto tan escurridizo como los textos de Monterroso, es difícil concebir una crítica que los capture sin traicionar esa particularidad. Algunos eligen la palabra de su objeto y la glosan; otros, con un saber o hipótesis previa al texto, lo explican. Sólo unos pocos prefieren leerlo y, allí, fundar su crítica. Entre los primeros podemos proponer dos subgrupos: aquellos cuya explícita tarea organiza un literal "dar a conocer" la literatura de Monterroso, y aquí señalaríamos a Marco Antonio Campos, Antonio Delgado, J. Ann Duncan, Sabine Horl, Jaime Labastida, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Jorge von Ziegler y José Miguel Oviedo: en estos artículos, con motivada o inmotivada impertinencia, se refieren lecturas y letras del guatemalteco. Masoliver Ródenas, por ejemplo, al presentar *Viaje al Centro de la Fábula* al público español, justifica el "viaje" y la circulación del crítico entre los textos de Monterroso y hace de presentador motivado de lo desconocido. Además esta lectura posee otras características: -su concisión, su claridad y el uso realizado con la escritura de Monterroso, no del hombre Monterroso, para armar una "puesta al día" de su obra sin contornos biográficos ni reverberaciones inútiles.

En el segundo subgrupo, los trabajos explicitan su presunta condición de "alumnos" o seguidores del narrador. De este modo, el "maestro" vuelve a enseñar y el círculo se traza: Monterroso es propuesto ahora como escritor-lector-ejemplar. Esta perspectiva es señalada indicialmente desde los títulos -"De como conocí y traté con Monterroso" y "Las enseñanzas de A. Monterroso"- pertenecientes a las lecturas pedagógicas de Agustín Monsreal y Juan Villoro. Quizá una pretensión común en estos ensayos sea dicho diálogo con Monterroso y con su textualidad; quizás, aspiren a prolongar el discurso-entrevista, incorporado como objeto de la crítica. "Monterroso el elcata", de Francisco Prieto, limita sus fronteras formales de lectura y su aproximación crítica, por un lado, al grupo de "copistas" de Monterroso y, por el otro, a cierto saber o construcción teórica que antecede a la lectura misma: La literatura como representación (universal) de la vida. Esta hipótesis es corroborada en los textos del mismo Monterroso. Tal elección, dar la palabra al objeto, quita espacio a la propia lectura, suspende la posibilidad de construir una posición distanciada de la escritura, vicio que en ocasiones es la frase asertiva y categórica que define y, por ello, mata.

(*) A.A.V.V.: *La literatura de Augusto Monterroso*, Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, Departamento Editorial, México, 1988.

En "La colección privada de Monterroso", Oviedo recita: "Un estilo no sale de la nada", "Un buen escritor suele ser un buen lector,...": estos destellos no descansan en hipótesis generatrices, pero sobreviven en nuestra lectura como cláusulas y reglamentaciones sólo destinadas a ser repetidas. Similar tono adquiere el trabajo de Campos y el de Duncan en sintagmas del "deber ser".

En cuanto al artículo de Francisco Prieto, podríamos pensar que es una suerte de articulación entre los dos subgrupos o las dos propuestas a la complejidad del *corpus* de textos de Monterroso, ya sea porque trabaja sobre el discurso referencial, el objeto Monterroso, ya sea porque anticipa en su argumentación crítica una hipótesis general sobre la literatura.

Los artículos de Angel Rama y Saúl Sosnowski pertenecen al segundo grupo de lecturas. Rama inscribe a Monterroso en problemáticas y geografías específicamente latinoamericanas: la escritura del trópico, el carácter moderno de esos textos y la reelaboración de culturas regionales que allí acontece; Saúl Sosnowski, en cambio, se ciñe a un recorte textual preciso, «Mr. Taylor», donde su lectura señalará temáticas diversas emparentadas con el poder.

En este segundo planteo crítico, incluiríamos a Margo Glantz, su «Monterroso y el Pacto autobiográfico» convoca explícitamente la hipótesis de Philippe Lejeune a los territorios del guatemalteco, para luego desarmarla y moldearla al uso de los deslizamientos autorales y narrativos.

Por último, en esta selección crítica, hay lecturas más distantes de los textos de Monterroso. La poesía como género, como lenguaje, como linde, como imagen, como «luminosidad» y como «pliegue», es la instancia de lectura de los trabajos de Julieta Campos, Tununa Mercado y Noé Jitrik. Para Campos, un constituyente es la metaforicidad (la crítica literaria como sueño, quizá); para Mercado, en la lectura de Monterroso, tanto por el tentador placer de subrayar los textos como por la omnipresencia central y orquestal del narrador, se advierte «un espíritu» que ha tomado partido por lo poético.

Jitrik, por su lado, formula una sugerente proposición, la de la «luminosidad» poética de estos textos, relacionando en su lectura las formas escriturarias latinoamericanas con las estructuras sociales que las circundan.

Hemos descripto la breve antología de lecturas de Monterroso; ahora debemos dirigir una mirada hacia su totalidad: tanto en la introducción (a cargo de M. A. Campos) como en el resto de los ensayos críticos, la temática y los procedimientos formales de los textos de Monterroso se leen de modo similar; brevedad, humor, linealidad satírica, irónica, problematización genérica, atención y trabajo sobre la letra, literatura definida como placer autónomo, tradición arbórea que Monterroso integraría junto a Borges, Kafka, Cervantes, clásicos ingleses y españoles. Borges, por añadidura, en estas lecturas, «sirve» para leer a Monterroso. Por otro lado, esta tradición universalista y clásica, en algunos

trabajos está más entramada con la red sudamericana: así, Antonio Machado y Eça de Queiroz se emparentan con Monterroso en «Informe sobre Monterroso» de J. Labastida, mientras que al encadenarlo con Borges y Cortázar, la acentuación del español Masoliver se posa en Latinoamérica, aunque en una cierta divisoria de aguas con tropicalidades centroamericanas.

Si continuamos con lo que la mayoría de los articulistas parecen incluir en sus lecturas, enunciaríamos estos tópicos: personajes-escritores fracasados dentro de los relatos; la modernidad textual encaramada por momentos a la autoironía, la autorreflexibilidad; la productividad de lo breve, sea esta señalada como minoridad, margen. Elementos, todos estos, que organizan piezas narrativas inasibles y resbaladizas para la crítica, tanto como para sus difusos anunciadores.

Podríamos formular que Monterroso se concreta en la instancia crítica como continente insular, «oximoron» aparente, ya que las metamorfosis y deslizamientos materiales de los textos se instaurarán en una sola cartografía, en la que las diferencias topológicas sólo marcan su totalidad tonal unitaria, rasgo o silueta que la mayoría de los críticos sostiene y alienta en **La literatura de Augusto Monterroso**. Algo así como que «el poder de la letra», las miscelánicas estructuras narrativas de Monterroso, se difunde y a la vez teje en la crítica y ésta la ve y marca como unidad.

Desde otro lugar, podríamos dibujar una misma aproximación significante-material o sígnica en los trabajos. En otras palabras, el carácter «amistoso», «simple» -la llanura en el mapa- es el tipo de acercamiento en el nivel escritural que todos los ensayos componen.

Diferencias más o menos ligeras se dibujan en Sosnowski y su tendencia a la cita bibliográfica, remedo académico que los demás ensayos olvidan o descartan, lecturas lineales, sin saltos, sin demasiados supuestos teóricos, en un procedimiento sostenido por la primera persona del plural.

Casi simétricamente, los diferentes textos tienen en cuenta al Monterroso-escritor, aunque no todos se deslizan con demasiadas precauciones teóricas o analíticas hacia el narrador-personaje Monterroso. Índice de tales inconveniencias se advierte en «Ironía y timidez en Monterroso» de Horl, donde cierta taxonomía o catálogo nos devuelve la mirada.

Estos breves textos críticos suponen, como parte de su gesto de lectura, que las obras de Monterroso funcionan como archipiélagos en «off», escrutan, o así lo parece en un constante estrabismo, la figura que constituye la totalidad de los cuentos, fábulas, historias, narraciones, biografías apócrifas, entrevistas de Monterroso.

Parasitariamente o en forma concomitante, dicha totalidad, elegida como objeto de la antología, se percibe ya en los títulos de los trabajos que intentan la contención de esa figura - «Alrededor de Monterroso», «De Monterroso y otras

fábulas», «Completar las obras más completas de A. Monterroso», «Informe sobre Monterroso», «La literatura para A. Monterroso», etc.-. Mientras otros artículos leen hipótesis ajenas, en el interior de la selección, leemos nosotros otro cruce intertextual:

Flaubert y la búsqueda de la «palabra justa» renace en la textualidad de Monterroso. Pero esa búsqueda se suspende para mostrar su alteración, su trasposición y el reemplazo de un orden -el genérico, por ejemplo- o sólo para tener en cuenta el lenguaje -según Jitrik y en cierto modo J. von Ziegler-. Se trata de una direccionalidad oblicua, que persigue la letra y no el referente y que se inscribe, a veces, en montajes críticos: es una perpendicular no ver el «loro de Felicité» y sí a Flaubert, o una coincidencia de la totalitaria ironía (Julian Barnes, **El loro de Flaubert**).

LAURA ESTRIN

NUEVAS LECTURAS DE MARTÍ (*)

Quizás la empresa más ambiciosa de una revolución en el campo intelectual sea construir una tradición cultural que, rescatando y resignificando el pasado, de una nueva solidez al presente. Dar forma al legado martiano, plantear y debatir el origen, desarrollo y vigencia de sus ideas, es la tarea que viene desempeñando el Centro de Estudios Martianos (CEM) desde 1978.

La parte medular de esta decimosegunda entrega del Anuario del CEM, recoge las ponencias de la jornada Varela-Martí, realizadas en La Habana en Octubre de 1988. Los trabajos reunidos constituyen una reflexión sobre la historia cultural cubana en el Siglo XIX, organizada en torno al eje que marca el padre Félix Varela, una de las figuras más relevantes entre los hombres del Seminario de San Carlos, y su continuador, José Martí. Varela y Martí parecen tener vidas paralelas y hasta complementarias: uno nace el mismo año en que el otro muere: 1853.

En el artículo "El Padre Félix Varela como precursor del ideario martiano", Cintio Vitier organiza en cinco puntos el pensamiento vareliano estableciendo las relaciones correspondientes con el de José Martí. Estos puntos son: a) el rechazo del criterio de autoridad en Varela, que en Martí se manifiesta en la urgencia de una independencia de modelos; b) el eclecticismo filosófico vareliano, que se proyecta en la apertura de Martí a ideas de la más diversa raigambre; c) la conciliación de ciencia y fe, que en Martí se traduce en la actitud crítica hacia todo pensamiento científico puramente materialista o positivista; d) la prédica revolucionaria: el anticolonialismo y americanismo de Varela fructifica en la palabra y accionar martianos. Así, Vitier construye dos hitos culturales de dimensión semejante y establece entre ellos una relación de paralelismo y continuidad, coherente con el trazado de una historia del pensamiento independentista cubano.

Francisco Oliva Miranda en su ponencia: "Origen y culminación del pensamiento revolucionario cubano en el Siglo XIX", expone un paralelo semejante al de Vitier; no obstante, añade el concepto de "culminación". Esto es, lee la continuidad, pero también la radicalización de las ideas. Oliva Miranda construye una tradición ideológica que, partiendo de Varela, se radicaliza en Martí y se consuma en el marxismo-leninismo de la Revolución Cubana. Es decir, la línea Varela-Martí es el antecedente necesario para la opción ideológica del proceso revolucionario. La argumentación de Oliva Miranda es que, desde el punto

(*) A.A.V.V.: *Duodécimo Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1989.

de vista político, tanto Varela como Martí eligen -dentro del espectro de posiciones que les son contemporáneas- aquellas más progresistas. Así, Varela apoya las propuestas más vanguardistas para su momento: el abolicionismo, la participación de los hacendados en el gobierno, la crítica institucional a la Iglesia, el antianexionismo. Martí parte del liberalismo radical y el antianexionismo para transitar hacia el democratismo revolucionario y el antimperialismo. De este modo, según Oliva Miranda, las posiciones varelianas se extreman en Martí, prefigurando el presente.

Eduardo Torres Cuevas hace un análisis filosófico del pensamiento de Varela en "Antidogma, conciencia y patriotismo en Félix Varela". Varela rechaza la lógica escolástica, proponiendo la separación de filosofía y teología; Varela allana el camino de la razón, evitando cualquier interferencia retardataria del dogma de fe o de la lógica aristotélica, sentando un importante precedente para el pensamiento americano independiente. En Nuestra América, Martí se inscribe en esta tradición, valorando al hombre natural y la verdad que emana de su experiencia por sobre el falso letrado y su "doxa". También forma parte de la herencia intelectual valeriana, el concepto de "patria" aplicado a Cuba, que Varela opone a "nación", que es, por antonomasia, España. Martí se apropia de este concepto y lo desarrolla, dándole particulares connotaciones afectivas. Torres Cuevas encuentra en el pensamiento filosófico de Varela el origen de la descolonización mental, cultural y política cubana.

Estos trabajos constituyen, sin duda, un aporte indispensable para el estudio y comprensión del mundo filosófico-ideológico martiano.

Un lugar importante dentro del Anuario lo ocupa la biografía martiana, tanto en los artículos encuadrados en el género, como, en general, cada vez que se alude al "hombre" Martí. Este biografismo incurre por momentos en dos excesos retóricos: el epíteto (Apóstol, Mártir, Héroe Nacional, Maestro) y el eufemismo revisionista (cada vez que se incursiona en su intimidad). Esquematizar la imagen martiana fue el recurso reduccionista de la Cuba pre-revolucionaria, que consiguió hacer de Martí el "Apóstol", "Soñador Romántico", "Santo de América", despojado de su dimensión revolucionaria. Escapar a la canonización, preservando su humanidad, es el mejor homenaje que podamos rendir a su figura.

Afortunadamente, no es el estereotipo el que prevalece, sino otras imágenes martianas más felices: el fundador, el iniciador de una estirpe americana.

Una serie de artículos está destinada a la obra martiana. Pedro Pablo Rodríguez en "Martí en Venezuela: La Fundación de Nuestra América», focaliza la estadía de Martí en Caracas y las circunstancias de la publicación de la *Revista Venezolana*. La tesis de Rodríguez es que la experiencia venezolana le aporta a Martí el conocimiento del régimen autocrático de Guzmán Blanco, quien, trasplantando los principios democráticos liberales, emprende una endeble modernización

de Venezuela. Las deficiencias del guzmancismo, seudo-progresista, seudo-liberal, seudo-moderno, lo convencen de la inconveniencia de los trasplantes. Y esta convicción es, para Rodríguez, el detonante del ideario americanista martiano. La *Revista Venezolana* se constituye en el primer órgano de esta "fundación americanista". Fundación que supone una gestación y por tanto una cuna: Venezuela, y un progenitor: Bolívar, el "padre común".

Angel Augier en "Novedad y Misterio en Ismaelillo", recurre también a la imagen de Martí-fundador. De su artículo concluimos que, con *Ismaelillo*, Martí inaugura una triple estirpe: literaria (inicia el modernismo), nacional (promueve la gestación de una generación de hombres nuevos) y personal (el poemario es testimonio de amor paternal y la consumación más enternecedora de ese vínculo).

El Anuario reúne además los siguientes artículos: "Tres momentos en la modernidad de Versos Libres: Pollice Verso, Canto de Otoño, Estrofa Nueva", de Emilio de Armas; "Análisis comparativo entre 'Niños famosos' y 'Músicos, Poetas y Pintores'", de Alejandro Herrera Moreno, que permite apreciar el trabajo de selección y reelaboración de la cultura europea por parte de Martí; "A Very Fresh Spaniard: Personaje literario de José Martí", de Luis Toledo Sande; "Martí, crítico de la danza española", estudia la vinculación de Martí con lo hispánico a través de tres textos: "Entre flamencos", "La bailarina sevillana Carmencita" y "La bailarina española".

Si bien la calidad del material reunido es despareja, el conjunto logra su objetivo: modelar imágenes de la obra y la vida martiana aportando al debate de sus ideas. El Anuario es, una vez más, fuente de referencia insoslayable para los estudiosos del tema. Ciertos excesos (dogmatismo, eufemismo o retórica exaltada) son comprensibles. Acaso acuerden con el presente de la isla, amenazada en algunos sentidos, huérfana en otros.

BEATRIZ COLOMBI

EN TORNO DE MÁRGENES Y ALTERIDADES (*)

El título de esta reseña descansa sobre dos conceptos que funcionan como ejes de este texto: cuatro ensayistas italianas, damas de evidente formación universitaria, se abocan al análisis de la obra de otros tantos narradores latinoamericanos. De este modo, la focalización corresponde al punto de vista de quienes, ubicadas en campos políticos, económicos e intelectuales centrales (Europa) dirigen sus ojos a la marginalidad, a autores pertenecientes a márgenes sociales y culturales: el «sub-continente americano». Se trata, para ellas, de prestar oído a lo Otro (las «otras palabras»), fundada esta alteridad en el subdesarrollo, la represión, el aislamiento cultural. Pero hay más. Aun dentro de literaturas de los márgenes, estos escritores (Mario Benedetti, Edmundo Desnoes, Felisberto Hernández y Julio R. Ribeyro) son también marginales por estar excluidos del circuito de los «grandes», ya que así consideran las ensayistas a los autores del «boom». Tengamos en cuenta que este libro es de 1980: en 1991, la categorización de los autores en «grandes» o «marginales» y la evaluación teórica del «boom» se han modificado.

El libro responde al deseo de hacer audible para los europeos la voz de estos escritores «exiliados», ejemplos vivos de la marginación y las penurias del intelectual en Latinoamérica; asimismo, pretende tender un puente de mayor comprensión entre el Centro y los Márgenes, Europa y América del Sur. Producto característico de la investigación literaria universitaria, el texto ha sido publicado por una cooperativa editorial, razón por la cual permanece fuera del circuito comercial y masivo de las grandes editoriales. Selecciona, en consecuencia, con sumo cuidado el reducido núcleo de receptores al que se destina: lectores de formación universitaria, pero que lean español y que se interesen en la literatura latinoamericana. Tantos requisitos destinan el proyecto a una circulación restringida y excéntrica.

Adele Galeota Cajati, en «Felisberto Hernández: el fantástico marginal», no atribuye la marginalidad del escritor uruguayo a factores políticos o sociales, sino a los rasgos intrínsecos de su escritura, ambigua y difícil, que lo han excluido de los circuitos de divulgación popular. Pero quizás es más importante que la

(*) A.A.V.V., Strumenti 1. Altre parole. Dai margini dell'America Latina: Mario Benedetti, Edmundo Desnoes, Felisberto Hernández, Julio R. Ribeyro. Sin lugar ni fecha de edición. (Impreso en 1980).

ensayista pretende dilucidar si la narrativa de Felisberto Hernández puede ser incluida dentro de la literatura fantástica. Con el apoyo teórico del «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», de Ana María Barrenechea, revisa los temas fantásticos en los relatos del autor, deteniéndose en «Las Hortensias» y «El acomodador». El enfoque, obviamente, es semántico pero también inmanente e intratextual: la ensayista no intenta una lectura socio-histórica de los textos. La inclusión de Felisberto Hernández en la literatura fantástica decretaría la arreferencialidad y ahistoricidad de sus relatos. Sin embargo, creo que los ambientes opresivos de Felisberto Hernández, poblados de objetos que amenazan y oprimen al hombre, despojándolo de su identidad, pueden dar lugar a una lectura ideológica que considerara la inevitable dependencia de las estructuras textuales respecto del contexto histórico.

La lectura sociológica se hace presente en cambio en «Lima: escritores y escritura (el caso de J.R. Ribeyro)», de Rosa María Alfani. En este caso, la marginalidad del escritor peruano es un producto del contexto histórico marcado por el subdesarrollo y el ostracismo cultural. Alfani hace una revisión diacrónica de la narrativa peruana en una perspectiva claramente sociológica: la ensayista concibe la literatura como comunicación entre emisor y destinatarios en el marco de problemáticas políticas, sociales y económicas que determinan profundamente los productos culturales. Describe la conformación del campo intelectual y literario en el Perú, a partir de los años sesenta, a través de la literatura de Mario Vargas Llosa. Con elementos de la teoría de la recepción, explica cómo se constituye el mercado literario y analiza el tipo de lector construido por los autores del setenta y su «horizonte de expectativas». En este sistema inserta la obra de Julio R. Ribeyro, puntualizando sus aspectos temáticos y formales, aunque dentro de una visión global y sistémica, que le permite conectar al autor con los otros escritores tanto sincrónica como diacrónicamente.

Una nota autobiográfica inicia el ensayo de Rosa María Grillo («Un escritor uruguayo/un uruguayo que escribe: Mario Benedetti»): la visita de la ensayista a Benedetti, en su casa de Montevideo. La preocupación socio-histórica es clara: Grillo hace un breve resumen de la geografía y la historia del Uruguay, pues el país y sus problemas concretos son el tema central en la obra de Benedetti, especialmente las frustraciones de la clase media urbana (a la que el mismo autor pertenece). La estudiosa repasa su obra en la poesía, el ensayo, el teatro y la narrativa; en este último campo encuentra lo mejor del autor, particularmente en los cuentos. Analiza la posición del escritor en las series literaria y social (Mario Benedetti pertenecería al «realismo crítico urbano»), dentro del mercado editorial y (no podía faltar) en relación con el «boom», en cuyos márgenes permanece.

El libro concluye con la lectura deconstruccionista de Alessandra Riccio, «El punto de vista de Edmundo Desnoes». Riccio arma un «collage» de textos en

el que su propia voz y la del escritor se fusionan en un intento por visualizar la identidad cultural cubana en torno a la Revolución. *Collage*, *pastiche*, dialogismo: el metalenguaje alcanza la misma densidad estética que el lenguaje objeto, pues ambos se confunden en la misma efusión de textualidad (tópicos conocidos del postestructuralismo). Cuba se muestra a Riccio como figura textual, la Utopía. El país fue «inventado» por dos escritores: Colón en su *Diario* y José Martí, el poeta: la escritura *funda* la realidad (el postestructuralismo, otra vez). Riccio se enfrenta a una doble lectura: leer a Edmundo Desnoes y leer a Cuba, espacio textual problemático, oximorónico: enigma a descifrar. Una biografía de Desnoes y una conferencia pronunciada por el autor en un taller de escritores latinoamericanos en Washington, culminan este intento de construir una identidad a partir del encuentro vital de dos subjetividades: el resultado es la imagen de Edmundo Desnoes como escritor que, aun apoyando a la Revolución, lo hace críticamente, en las márgenes y fronteras del disenso.

Concisas e informativas notas bio-bibliográficas siguen a cada uno de los ensayos. Una antología en español de breves relatos de los autores estudiados cierra este libro escrito por mujeres (la Mujer, categoría de lo Marginal y de lo Otro en el masculino mundo occidental) y reseñado por otra mujer. Latinoamericana, para colmo.

ESTELA A. CASTRONUOVO

EL BOLERO: CANTO DE UN DESPECHADO (*)

El «impacto anímico» que produjo el bolero en el espíritu de Castillo Zapata es el motor de la escritura del libro y la justificación para explorar el tema desde un punto de vista filosóficamente fenomenológico, como la manera de dar cuenta de un fenómeno que es percibido por una conciencia, en este caso, enamorada.

Para Castillo Zapata -venezolano, profesor e investigador del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos- el estudio del bolero se justifica ya que es «la lengua natural del amor» en Hispanoamérica; en otros términos, porque es el fruto de una conciencia social e histórica determinada y propia de esta parte del mundo. De este modo, coloca el bolero en el lugar central de una reflexión.

Con todo detalle explicita no sólo el proceso que lo llevó a escribir este libro sino además cómo lo hizo y cuáles fueron sus fundamentos teóricos: en primer lugar, **Fragmentos de un discurso amoroso**, de Roland Barthes (tanto es así que postula para su libro «completar» a Barthes, «el Barthes que faltaba» lo denomina) y, desde allí, la tradición semiológica y lingüística de Barthes, el psicoanálisis freudiano y la fenomenología husserliana, entre los más importantes.

Esta reflexión traslada y, de algún modo, pospone su interés primario: el bolero. Tanto las líneas introductorias como los capítulos «Pintar el amor: puesta en escena y figuración» y «Ese bolero es mío: lengua de amor, palabra compartida» constituirían una guía para leer el resto del libro y asimismo un modelo de lectura de textos incluidos habitualmente en la cultura popular. Castillo Zapata explica las principales nociones de las que se sirve para su estudio: las figuras discursivas, conceptos fenomenológicos tales como «la intuición originaria» o «la indigencia de la conciencia».

Sin embargo aclara que todo el saber teórico del que dispone es adaptado o «vampirizado» a la dinámica de su reflexión y, por lo tanto, se puede desfigurar en algunos casos. No es tomado de manera exhaustiva, lo que le da carácter fragmentario y discontinuo. Esto es así porque pretende que su libro trate sobre el amor y el bolero: es decir, que la teoría se adapte al objeto de estudio y no a la inversa.

Castillo Zapata no sólo sigue a Barthes en ciertos detalles de composición sino también en algunos conceptos como el de «figuración», aunque por momen-

(*) Rafael Castillo Zapata, **Fenomenología del bolero**, Caracas, Monte Avila Editores, 1990.

tos se aparte de él. Ambos, por ejemplo, ponen en escena una enunciación, no describen -aunque a veces Castillo Zapata caiga en esta tentación- sino simulan el discurso del yo enamorado. Sin embargo, mientras Barthes renuncia a una interpretación, Castillo Zapata la defiende. Toma las figuras del discurso, que Barthes postula sin un orden significante, las organiza y eso le permite interpretarlas. Las siete figuras capitales del discurso amoroso del bolero («Pintar el amor», «Ese bolero es mío», «Di que me quieres», «Un alma que al mirarme», «Inolvidable», «Sin ti» y «Que seas feliz»), a las que considera «macroestructuras argumentales», estarían representadas por una fundamental, la última, «Que seas feliz», ya que ésta pondría de manifiesto una constante de todo el discurso amoroso representado en el bolero: el sentimiento de despecho.

El bolero, entonces, sería un monólogo de amor, puesto que siempre es el enamorado quien habla en una ausencia constante de la otra voz, situación de pérdida de fronteras de la mismidad y de la otredad, que siempre concluye en despecho y dolor.

Sin embargo, si la figura, tal como la define Castillo Zapata, es dual -es decir, conlleva en sí misma su opuesto, tiene cada una «alguna otra que exhibe el desarrollo invertido de su argumento»- no queda claro por qué razón concluye el devenir amoroso del bolero en despecho y no en dicha, o bien, por qué se le da un orden determinado y no otro.

Castillo Zapata se apoya en el código de amor cortesano medieval para explicar las figuras, pero, además, para señalar un proceso de identificación: así como el hombre medieval se identificaba con el código de amor cortesano, de igual manera, el bolero constituiría la lengua natural del que se enamora en Hispanoamérica.

Aquí la reflexión se vuelve estructural, ya que Castillo Zapata toma al bolero como lengua y su propósito, por consiguiente, será describir su «gramática» como una estructura: «tras ese despliegue discursivo hay un aparato gramatical, una maquinaria generadora y dispensadora de unidades discursivas, es decir, una 'estructura', un complejo organismo de relaciones e interrelaciones de elementos determinados por dinámicas diversas de selección y encadenamiento».

Como estrategia metodológica distingue entre discurso musical y verbal, para atenerse sólo a las palabras. Encuentra paralelismo y simetrías en el plano semántico, sintáctico, morfológico y suprasegmental.

El análisis de la gramática del bolero permite que Castillo Zapata lo defina no sólo como lengua natural, sino también como lengua ritual, ya que el enamorado hispanoamericano reconocería casi espontáneamente en esas estructuras su propia experiencia de amor.

Castillo Zapata, por una parte, enumera los orígenes del bolero para definirlo, a su vez, como lengua mestiza; pero, por otra, apoyado en un concepto de Estela Ocampo, el de «práctica estética comunitaria», la tradición del bolero le

sirve para separarlo del «kitsch» y de la cultura de masas, aunque reconoce su influencia a partir de la difusión masiva. Pero el bolero también sería lengua festiva, puesto que está asociado al momento del descanso en que se rompe con el orden habitual de la vida.

Castillo Zapata arguye que el concepto de autor y cantante -uno como vocero, el otro como «medium» de la comunidad- permite situar al bolero en una perspectiva diferente de la de la modernidad estética occidental.

Enunciado este marco teórico, el autor desarrolla el devenir amoroso del bolero en su figuración, a partir del capítulo «Di que me quieres: el poder de la palabra, la sanción de la voz». Trabaja sobre una gran cantidad de boleros -que enumera en un apéndice- pero no especifica el criterio de selección seguido para constituir ese *corpus*. Así, es inevitable contraponer esta última parte a la reflexión inicial. De ello resulta que el análisis concreto de la lengua del bolero en sus manifestaciones pierde interés y consistencia respecto a su fundamentación teórica y es, en tal sentido, redundante.

MARÍA SARA FRUTOS

CINE / SOCIEDAD *

Peter Schumann es un pionero. Escribió la primera historia del cine latinoamericano publicada en América latina.

El texto aborda la cinematografía de 14 países y merece no pocas consideraciones metodológicas:

1. «Conozco demasiado poco por propia experiencia la época anterior a 1960». Ello lo exime, al parecer de «... un trabajo de archivo poco edificante en un continente en el cual hay mucho por descubrir...». Esta afirmación le permite corresponsabilizar por eventuales errores a las obras de aquellos colegas (prolijamente consignadas al final del volumen) que prestan soporte bibliográfico para su emprendimiento.

2. «Para mí es historia todo aquello que deja huellas y produce cambios». Conforme la magnitud de esas huellas se escrutan, en sendos capítulos de dispar extensión aparecen las cinematografías de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Respecto de los cambios, la obra es permeable a aquéllos que obedecen a irrupciones de lo político. En consecuencia, Schumann no oculta sus preferencias personales: «En el caso de los países pequeños y con una cinematografía joven he alterado este principio (la relación entre importancia y extensión), ya que de lo contrario casi no habría habido capítulos sobre El Salvador y Nicaragua, sobre Costa Rica y Panamá».

3. «Esta historia no ofrece una visión totalizante...», argumenta el alemán para defender su proyecto, «... sino apenas un vistazo del ayer...» La actualidad de la información contenida alcanza, en la mayoría de los casos, hasta 1984; en algunos casos aislados hasta 1985 y para el caso argentino, según la nota que cierra el prólogo a la edición local, se amplía hasta abril de 1986.

Nada se explicita en el prólogo sobre criterios de periodización. Un examen atento del índice posibilita, no obstante, asimilar como la dispone para organizar una imagen de la actividad cinematográfica en el primer grupo de países. Invariablemente, un primer conjunto de capítulos reseña la época del cine mudo con sus fases documental y argumental, que abarca -sin considerar retardos ni

(*) Peter B. Schumann. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires, Legasa, 1987.

anticipaciones- las tres primeras décadas de nuestro siglo. Posteriormente, se consignan los efectos comerciales que revistiera, en cada uno de estos países, el advenimiento del cine sonoro. (A raíz de la repercusión mercantil que obtuvieran en aquella nueva etapa, la Argentina, Brasil y México merecen una consideración más estricta merced a mayor número de capítulos). Un tercer bloque estaría definido por el acceso al poder de regímenes con orientación nacionalista. En este sentido, sin restar importancia a la configuración específica que adoptó este fenómeno en cada uno de los países, abundan las precisiones acerca de las políticas estatales destinadas a favorecer al sector. Una cuarta topología confronta las búsquedas estéticas operadas desde los años '60, en el contexto de nuestro conflictivo devenir histórico social.

El «intento de acercamiento» del ensayista alemán, aparece introducido por un poema de Fernando Birri (cineasta argentino coparticipe en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano): «yo vi, yo vi/ un lorito verde/ en el zoo de Berlín/ ... quiero decir mi hermano/ o mi primo/... mirando el cielo gris/ a través de los agujeros/ del alambre tejido de la jaula./ no estaba triste,/ sólo reflexivo./ y pienso:/ 'el problema ahora/ es el lenguaje/... una revolución/ que no revoluciona/ (permanentemente)/ sus lenguajes/ alfabetos/ gestos/ miradas/ involuciona o muere...'». El texto de nuestro compatriota, sesgadamente, nos advierte los riesgos que afronta el trabajo de Schumann: que determinada expectativa «turística» sobre América latina condicione la valoración de los filmes; que cierta concepción militante en torno al hecho estético, subordine la experimentación de los realizadores a la eficacia política pretendida para sus productos.

Los títulos que siguen extraídos de películas de la cinematografía del subcontinente, pemiguen establecer el vector que organiza la escritura de la obra.

Who is Peter?

Según la contraportada, «...Schumann se ha dedicado a promover e investigar la cultura latinoamericana, a través de numerosos artículos periodísticos, programas de radio y televisión. Entre sus trabajos para este último medio se cuentan **Cinema Novo Brasileño** (1968), **Cinema en oposición** (1970, sobre el largometraje latinoamericano), **Cinema en Underground** (1970, sobre el documental latinoamericano), **Cine en Cuba** (1976), **Cine argentino de la democracia** (1985)... Como experto del cine latinoamericano, ha publicado **Cine y revolución en Latinoamérica** (1971), **Cine y lucha en América Latina** (1976), **Cine en Cuba 1959-1979** (1980), **Manual del cine latinoamericano** (1982)».

La tensión cine/sociedad que trasuntan estos títulos, unida a ciertos procedimientos discursivos verificados en esta **Historia**..., adscriben una postura «comprometida» en el autor. La breve descripción introductoria que precede el

estudio de cada cinematografía local -delegada, por medio de citas, en intelectuales o políticos- cobra, para los países de América central, características de excepción: el propio narrador denuncia la situación colonial de Panamá, celebra la victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional, adhiere a un diagnóstico efectuado por la insurgencia salvadoreña o cede la palabra -como en el caso de Costa Rica- a la revista «Variety», vocero del «big pix biz» y síntesis de los intereses imperialistas: «... no existen allí laboratorios de copiado ni una producción de películas dignas de mención, pero desde el punto de vista de la distribución no hay problemas en Centroamérica: la transferencia de regalías es muy sencilla».

Su voz también se erige para fustigar a dos tipos de «turismo» desarrollados en la región: «El oportunismo y el mercantilismo caracterizan el cine cubano de antes de la Revolución: la música cubana en su forma más superficial, tuvo que hacer las veces de folklore (...), el estudio natural que en toda la isla de Cuba, para el cual no existía el control de ningún sindicato, se convirtió en un escenario predilecto y barato para producciones extranjeras. La otra vertiente (producto del exotismo con que algunos de sus pares europeos consideraron las revoluciones de Cuba y Nicaragua) -enfáticamente diferenciada de la «solidaridad internacionalista»- permite a Schumann motejar los experimentos de aquellos como «turismo político».

Eles não usam black-tie

«La realidad y sus problemas inherentes, son los temas de los que siempre se han ocupado las mejores películas».

«...Por razones oportunistas, la historia es contada desde una perspectiva irreal, desde arriba, a partir de un medio de atracción burguesa, en vez de hacerlo desde abajo, allí donde el sufrimiento determina la búsqueda real de las madres y abuelas. Ese cálculo ha dado buenos resultados: en 1986, Luis Puenzo recibió el Oscar a la mejor película extranjera -el primer Oscar para un trabajo latinoamericano-».

La conjunción de citas aporta el eje taxonómico que articula la obra. El credo cinematográfico del alemán parece desdeñar el fenómeno mercantilista expresado por Hollywood. El análisis cuantitativo de la producción argentina correspondiente a los años 1961 y 1962, confirma esta presunción. Según consignan los catálogos confeccionados por Domingo Di Núbila, se estrenaron 66 películas en ese período. El texto de Schumann halla que sólo 5 son dignas de mención. Otro elemento de juicio acerca del sistema de comisiones en torno al cine comercial, lo provee una referencia accidental a la saga de Armando Bó (practicada en otro de los apartados): «Una y otra vez, el paisaje tropical de Panamá tuvo que servir de telón de fondo para algunas películas: ... el argentino rodó aquí

Desnuda en la arena (1968), uno de sus numerosos e indescriptibles dramas pasionales, con su esposa, la exuberante Isabel Sarli, en el papel principal...».

El eje así configurado, parámetro con el cual se dirime la «autenticidad» de cualquier producción, funciona en la consideración de diversas cinematografías. Brasil: «En Cannes, esta película (**O cangaceiro**, una especie de'western del sertao' filmado en 1953) recibió el premio al mejor film de aventuras. Pero lo cierto es que esta película no tenía mucho que ver con la realidad del nordeste brasileño, ya que había sido rodada en el sur, en el mismo Estado de São Pablo. Quiere decir que ni siquiera el paisaje era auténtico». México: «El viejo cine industrial: Su propósito es 'divertir', consiguiéndolo en un nivel muy primario y prearticulado. (...) Se apoya en prestigios de estrellas populares ya en declive o televisivas, o extracinematográficas como cantantes y boxeadores de moda».

En el sentido inverso, también se aplica -por ejemplo- a la cinematografía surgida en El Salvador a mediados de los '70. «Un cine auténtico» es el título que engloba la intención de testimoniar las «condiciones miserables de vida» expresada por un conjunto de realizadores salvadoreños. Es en este tipo de constataciones donde el texto de Schumann, otorga mayores réditos al lector. A lo largo de toda su obra, ofrece un despliegue minucioso sobre la vertiente más relegada por nuestro público: el cine documental. A él dedica sus mayores esfuerzos y en las siguientes palabras de uno de sus patrocinantes halla, quizás, el manifiesto para su propia labor combativa:

«El subdesarrollo es un hecho para América Latina, la Argentina inclusive... Sus causas son conocidas: el colonialismo de fuera y de dentro. El cine de esos países es una parte de las características generales de esta superestructura, de esta sociedad, y la expresa con todas sus deformaciones. Ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo, excluye al pueblo: no ofrece ninguna imagen de este pueblo. (...) El cine que se hace cómplice del subdesarrollo es un subcine» (1)

MARCELO BELLO

(1) Nota: Una observación de índole didáctica, favorecerá el tránsito por el volumen reseñado. Tomemos por ejemplo la cita anterior. Pertenece a Fernando Birri y está incluida bajo el título «Intentos de renovación y el 'Nuevo Cine Argentino' (1955-1966)» en el capítulo pertinente. La referencia bibliográfica figura al final del apartado de Argentina, pero también integra la Bibliografía básica. En cuanto a su autor, engrosa el Indice alfabético de nombres y aparece en el Indice alfabético de filmes a través de la mención de sus obras más conocidas: **Tire die** (1958) y **Los inundados** (1961).

LA LECTURA COMO HOMENAJE (*)

Muchos escritos supieron comenzar por aquello que con frecuencia se plantea como el final. No es el caso de **Análisis e interpretación del poema lírico**, aunque lo hubiera favorecido. Leído desde ese lugar, la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño resulta el móvil que desencadena el trabajo de Helena Beristáin, cuyo mayor mérito se encuentra en el homenaje que rinde a esa poesía.

El libro se presenta como un modelo de la investigación previa que se impone a la escritura de un ensayo crítico y exhibe una reflexión acerca de los procedimientos que implica esta tarea: el análisis y la exposición. El estudio de Beristáin se detiene antes de este último paso -ya que ofrece al lector esa posibilidad-, luego de desarrollar los dos tipos de labor que, según su parecer, resultan necesarios para alcanzarlo: el análisis, como medio para lograr la comprensión del texto y, posteriormente, la interpretación. Cumplidas estas etapas preliminares, sugiere un recorrido de escritura hipotético a partir del aprovechamiento del material analizado.

En su organización, el tratado de Beristáin atraviesa por la instancia de los planteos teóricos y éste, quizás, no sea su aspecto más ponderable. Anuncia un estado de la cuestión de la poética y de la retórica contemporáneas que consiste en el resumen de las ideas centrales de los formalistas rusos y de los lingüistas de Praga -en especial Jakobson y sus funciones del lenguaje-, del aporte del estructuralismo y del Grupo «µ», hasta arribar a la semiótica. No faltan inexactitudes e insuficiencias en esta descripción.

Así, Beristáin fundamenta el análisis de los estratos del poema en la noción de *nivel* de Benveniste, sin advertir que ésta fue propuesta para formalizar un estudio de la lengua como sistema, y no como discurso. Lo mismo ocurre con la nueva retórica, ya que la exposición queda sujeta al concepto de lenguaje figurado opuesto al referencial, olvidando la estructura topológica de la lengua.

Junto a esos planteos considera, sin embargo, las condiciones de recepción de un texto y las categorías de *marco* y *mensaje* introducidas a partir de Walter Mignolo y no del abordaje a los textos de Iser y Weinrich, respectivamente. Esta articulación genera un efecto de lectura que llevaría a admitir que, sobre el esquema de los factores y las funciones comunicativas de Jakobson -ideado para un análisis del sistema de la lengua-, podrían ser insertadas otras construcciones

(*) Helena Beristáin, **Análisis e interpretación del poema lírico**, México, U.N.A.M., 1989.

teóricas, producidas para el análisis del discurso. En realidad, da cuenta del contacto de Beristáin con especulaciones que no acaba de asimilar y de explicitar -ya que no se decide a apropiarse de ellas- y que permanecen cautivas de una construcción, en apariencia, más fuerte.

Las mismas nociones de *análisis* e *interpretación* remiten a dos operaciones clásicas de la estilística, en donde la interpretación es un proceso que sucede al análisis intratextual para establecer relaciones pertinentes con el contexto. Con lo cual, luego de haber atravesado el territorio del estructuralismo, la teoría de la recepción, la semiótica y el análisis del discurso, Helena Beristáin no logra desvincularse de un punto de partida que quiere ser olvidado.

Esta debilidad se anuda con su intento de efectuar un trabajo «rigurosamente sistemático». Allí fracasa, porque se opone, veladamente, a un análisis ideológico y pierde de vista que una metodología rigurosa constituye -como todo método- una interpretación propia y una concepción de la literatura que es, en sí misma, ideológica.

Las técnicas estructuralistas que sostienen su estudio aportan una ideología: la del texto cerrado. Sin embargo, Beristáin reconoce que no es posible, en ningún nivel de análisis, soslayar la incidencia *semántica* de las elecciones lingüísticas y la configuración de un sentido que exige ser interpretado. Esa reflexión habla a favor de su tarea.

En la lectura de la obra de Bonifaz Nuño asume esta vinculación de su actividad con sistemas de valores e ideas, y su trabajo crece doblemente. Más de la mitad de la exposición está dedicada a él, pero su presencia impregna todo el libro y es lícito decir que lo justifica. La obra poética en donde se produce el encuentro del náhuatl y la cultura latina habla también -a partir de la propia relación especular que Beristáin establece con ella- de un cruce en la teoría que sustenta el trabajo, el cual, por su parte, da cuenta de producciones metropolitanas y lecturas periféricas. El hecho de que una sea dependiente de la otra es resultado del escaso atrevimiento de la autora.

MARIA JOSEFA BARRA

LA MIRADA EN EL ESPEJO *

Crítica de la crítica es, ante todo, una exposición de los lineamientos generales de un representativo sector de la crítica literaria moderna. El formalismo ruso, Döblin, Brecht, Sartre, Blanchot, Barthes, Bajtin, Frye, Watt, Bénichou y el propio Todorov son objeto de un agudo análisis que no se demora en los aspectos más conocidos de cada postura.

En principio, tal como se declara en los preliminares, Todorov postula que las ideas fundamentales de la estética moderna habían sido ya propuestas por el romanticismo -lo cual nos permite colocarlo a él mismo en dicho marco de ideas- y a partir de esto, su análisis consistirá, en buena medida, en señalar los puntos de semejanza y diferencia entre las concepciones moderna y romántica.

El texto de Todorov realiza, según entiendo, tres operaciones fundamentales: 1) releva las teorías que se remiten, por alguno de sus aspectos, a una raíz romántica; 2) trata de establecer en qué consiste, en cada caso, el nexo entre la literatura y las diferentes instancias contextuales (historia, sociedad, etcétera); 3) se vuelve sobre sí y da las claves de su propia interpretación.

En cuanto al primer punto, los rasgos fundamentales de la concepción romántica son:

- La literatura, en oposición a los objetos utilitarios, es concebida como un objeto de goce.
- El sentido (fruto del análisis, de la interpretación) sustituye o desplaza la «verdad del texto».
- La subjetividad entra en escena.
- La literatura se postula como autotélica.

Estos rasgos se hacen presentes, de un modo u otro, en las teorías analizadas por Todorov, aunque no todas se hacen cargo de ellos, presentándose como novedosas. El autojelismo deviene «autorreferencialidad» en los formalistas rusos. Esta noción es retomada por Alfred Döblin en su concepción de la poesía sin finalidad extrínseca, utilitaria, luego por Blanchot, en su postulación del arte por el arte, también por Northrop Frye, proponiendo la autonomía del hecho literario. En otro orden, lo puramente formal (el campo de la literatura «en sí») es desbordado por una reivindicación de la subjetividad, toda vez que la literatura

* Tzvetan Todorov, **Crítica de la crítica**. Caracas, Monte Avila, 1990.

deja de concebirse como fiel emisaria de lo real. Lo subjetivo es retomado por la crítica y la teoría literarias como pluralidad de sentidos, o como ideología. Este último se encuentra especialmente perfilado en Roland Barthes, Mijail Bajtin, Jean Paul Sartre y Paul Benichou.

Dos posiciones extremas problematizan este análisis: una, ideológica, pero cerrada, monológica: la de B. Brecht, que significativamente, es presentada, desde las primeras líneas del análisis en relación a una ruptura con la estética romántica. El único punto de contacto que mantiene con ella es a través del concepto de 'distanciamiento' (*Entfremdung*), que correspondería, en cierta medida, a la 'ostranenie' de los formalistas rusos. En el 'distanciamiento' la subjetividad entraría en juego a través de los efectos producidos en el receptor. La estética de Brecht será tratada como una estética del corte, de la fragmentación, casi de la esquizofrenia. Los procedimientos de montaje, distanciamiento, multiplicidad de voces (incluso en un mismo personaje), por un lado, y la adhesión al Partido Comunista, por otro, se le presentan a Todorov tan inconciliables como lo plural y lo polifónico respecto de lo unívoco y alienante: Brecht aparece marcado por la escisión. Su confianza en el dogma lo acercaría a la certeza del psicótico. A pesar de esto, Todorov rescata su «teatro épico».

La posición contraria, la asepsia ideológica, la abstinencia de juicio, representada por la llamada «crítica realista», es también objeto de reparo y, desde la perspectiva de Todorov, no pasa de ser una pretensión. Esta postura no es menos autoritaria que la primera, puesto que se sostiene únicamente sobre la base del ocultamiento del sujeto de la enunciación. Semejante es la posición frente a los valores que adopta Blanchot. Su práctica se relacionaría más con la indiferencia que con la objetividad, sobre todo en una época de reconocimiento y repudio de los horrores del totalitarismo, como fue el período de posguerra.

Ahora bien, volviendo la mirada al propio Todorov, cuando afirma que el concepto de literatura (tal como hoy se lo entiende) es un hecho reciente (final del siglo XIX) se basa en dos postulados fundamentales: 1) Si bien, antes del romanticismo se tenía un conocimiento fragmentario de los distintos géneros, «el conjunto en el cual se los incluía resulta más vasto que nuestra literatura». 2) El romanticismo plantea, por primera vez, una dicotomía entre un discurso utilitario y otro que «se basta a sí mismo». Tanto en 1) como en 2) podemos reconocer en Todorov la herencia formalista, si la pensamos en términos de «sistema» y de «literariedad», conceptos que se inauguran en el romanticismo y se cierran en él.

En efecto, el romanticismo es como una frontera, más allá de la cual la literatura no existiría. Esta postura tendría que ver con la concepción todoroviana que, como vimos, si bien considera la literatura como vehículo de ideología, de ninguna manera admite que sea esclava de ella (situación que, obviamente, remite a la época clásica).

De todos modos cabría preguntarse si la posición de Todorov, no es, en este aspecto, excesivamente radical, puesto que no deja espacio para ninguna expresión literaria previa al romanticismo, aunque más no fuera una literatura de minorías, no institucionalizada, al margen, tanto de una disciplina que la regule, como de un aparato religioso o estatal.

Sobre la segunda operación del texto, que consistía en analizar cómo se articula la serie literaria con las otras series, no me extenderé en cada caso particular; en cambio, quiero subrayar que este movimiento es correlativo de una práctica crítica que no considera el hecho literario como pura inmanencia, como pura estructura. Aun en el colmo de la autorreferencialidad, Todorov marca, en el formalismo ruso, la paradoja de su proscripción por el régimen comunista.

De esta manera, Todorov emerge del marco de su propia teoría (el estructuralismo), rebasa sus límites y lanza líneas de fuga hacia afuera. Teniendo en cuenta su definición de ideología («sistema de ideas, de creencias, de valores comunes a los miembros de una sociedad»), podemos percibir dos instancias en esta definición: una, que se vincula con el contexto y otra, con el sujeto (intersubjetividad). Para Todorov, el contacto del medio con el sujeto pasa, siempre, por la ideología. Un gesto romántico.

El sujeto se encuentra también entre el texto y el significado: el significado se relaciona más con la interpretación que con la verdad. En este punto me permito una pequeña digresión acerca del término 'verdad', que, a mi juicio, no queda suficientemente claro. Por un lado, Todorov nos habla de la verdad como correspondencia, aunque, según su propia teoría, no podemos establecer una correspondencia entre texto y contexto, sin mediación del sujeto. Con lo cual la definición se vuelve ambigua. No me voy a extender en este punto ya que la cuestión ha sido problematizada incluso en el seno del estructuralismo. Por otro lado, la verdad tendría, para Todorov, un estatuto regulador de la actividad del crítico, ocupando el lugar de aquello a lo que se-debe-aspirar: «El ideal del crítico es el establecimiento de la verdad, en un primer sentido del término (verdad de correspondencia o de adecuación). Lo que la crítica lleva a cabo no es la verdad sino la plausibilidad (o como decíamos antes, la verosimilitud). Pero, si el ideal no puede ser alcanzado, no por ello debe dejar de actuar como principio regulador de la investigación, como horizonte que permite decidir su orientación» (p. 159). Dicotomía platónica y casi mística entre lo plausible que produce el crítico y la verdad como ideal. La crítica dialógica -como su método mismo lo indica- es deudora en más de un punto de la doctrina platónica. Podría preguntarme en qué medida posibilita el diálogo un acercamiento a la verdad. Todorov no da el paso crucial que instituiría la verdad (la verdad del discurso) en el estatuto de la ficción. En conclusión, la verdad no es, para Todorov, ni un punto de partida, ni un punto de llegada. Es el objeto de una búsqueda constante y, a su vez, lo que la facilita.

Un objeto perdido en la estructura. Un oscuro objeto del deseo.

Finalmente, voy a abordar el tercer movimiento que realiza el texto, que es una vuelta sobre sí mismo. Esto nos da las claves de su propia interpretación. No me refiero a las propuestas explícitas que el autor pudiera formular, sino más bien a determinadas características formales que convierten al texto en autorreflexivo. Por ejemplo, cuando propone que los principales postulados de las teorías modernas son de raíz romántica, esta afirmación engloba a la suya propia, obviamente. Notemos la presencia, en Todorov, de las mismas características que él señala para definir la estética romántica: autorreferencialidad y subjetivismo. El subjetivismo se expresa en la forma de sus comentarios: primera persona recurrente, valoraciones, afectividad, introspección, humor, etc. Por otra parte, postula el dialogismo como método *desde* el dialogismo. A tal punto que introduce la palabra del otro, no sólo a través de la cita y la paráfrasis, sino también a través de una interacción directa, la correspondencia personal y la entrevista. Podemos entonces retomar las palabras de Todorov referidas a otros y aplicarlas a él mismo: «la forma tomada por la investigación es indisociable con la investigación misma» (p.63) o bien «decididamente los críticos se dejan influenciar mucho por el sujeto de sus investigaciones» (p.123).

En el último capítulo Todorov coloca su propia teoría como objeto de análisis. Pero este capítulo no es una mera propuesta metodológica. La crítica dialógica es un modelo de construcción de identidad, en la medida en que una identidad sólo se estructura a partir de la mirada reflexiva de otro. Tres son los elementos esenciales para tal construcción: un espejo, una historia, un otro. Es notable que este capítulo comience con el recuerdo de su trayectoria profesional: su historial.

Como quien se mira al espejo, el texto no hace sino referirse a sí mismo.

MARÍA ELENA BITONTE

INDICE

Para canjear por la siguiente publicación .....

.....

Enviar correspondencia a:

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
25 de mayo 217
1002 - Buenos Aires
Argentina

Para comprar ejemplares dirigirse a:

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
25 de mayo 217
Buenos Aires
(Lunes a viernes 14.00 a 19.00 hs.)

Precio en la Argentina: el equivalente a 5 dólares
Precio para el exterior: 7 dólares americanos

Esta publicación se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía
y Letras en el mes de agosto de 1992.

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA