

BOLETIN DE
RESEÑAS
BIBLIOGRAFICAS



INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
1994 - FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Prof. Luis A. Yanes

Vicedecano

Prof. José Emilio Burucúa

Secretario Académico

Lic. Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Félix Schuster

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. Gladys Palau

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Director

Noé Jitrik

Secretaria

Celina Manzoni

Prosecretaria de Publicaciones

Prof. Gladys Palau

Coordinador Técnico de Publicaciones

Lic. Mauro Dobruskin

Coordinadora Editorial de Publicaciones

Lic. Sara I. Pérez

Consejo Editor

Luis Yanes

Hilda Sábato

Berta Braslavsky

Carlos Herrán

Beatriz Sarlo

Composición-diagramación y armado

Nélida Domínguez Valle

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1994

Puán 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: BIBLIOGRAFICA

ISSN: En trámite

BOLETIN DE RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Coordinador

Jorge Monteleone

Responsable Editorial

Carlos Battilana

Diseño de tapa

Julio Bariani

INDICE

Presentación, por JORGE MONTELEONE.....	5
Jugando a la Rayuela en la Colección Archivos, por ANA MARÍA BARRENECHEA.....	7
CELINA MANZONI: La invención de la Patria por la escritura. (Miguel Angel Asturias, <i>París 1924-1933. Periodismo y creación literaria</i>).....	11
ANIBAL JARKOWSKI: Relectura de un clásico. (Ricardo Güiraldes, <i>Don Segundo Sombra</i>).....	17
SUSANA CELLA: Una fiesta intelectual. (José Lezama Lima, <i>Paradiso</i>).....	21
ENRIQUE FOFFANI: Proximidad del enigma. (César Vallejo, <i>Obra Poética</i>).....	27
GRACIELA GLEMMO: Novela e Historia. (Mariano Azuela, <i>Los de abajo</i>).....	39
BEATRIZ COLOMBI: Mármol artificial: para leer a José Asunción Silva. (José Asunción Silva, <i>Obra Completa</i>).....	43
NORA DOTTORI: Icaza: mestizaje, disfraz y rebelión. (Jorge Icaza, <i>El Chulla Romero y Flores</i>).....	47
ELENA PEREZ DE MEDINA: Mucho ruido y pocas nueces. (Enrique Amorim, <i>La carreta</i>).....	51

ALBA PAZ SOLDÁN: ¿Tensión, contradicción o novela dialógica? (Alcides Arguedas, <i>Raza de Bronce</i>).....	55
MÓNICA SERRA: Clarice Lispector o la pasión de la escritura. (Clarice Lispector, <i>A Paixão Segundo G. H.</i>	59
MÓNICA COHENDOZ: Acerca de un lisiado y un desigual relato. (José María Arguedas, <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>).....	65
SUSANA SANTOS: Una novela disidente. (José Revueltas, <i>Los días terrenales</i>).....	69
MUSEO.....	73
<i>Exposición de la Actual Poesía Argentina, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, por JORGE LUIS BORGES</i>	75
<i>Sarmiento insepulto, por CARLOS REAL DE AZÚA</i>	77
<i>Sarduy: la faz barroca, por ROLAND BARTHES</i>	85

PRESENTACIÓN

Tal como fue anunciado en el número anterior del BOLETÍN DE RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS, iniciamos en éste la publicación de una serie de reseñas sobre la "Colección ARCHIVOS", cuyos primeros volúmenes ya hemos recibido. No es ocioso destacar otra vez la enorme importancia de esta colección, que se propone editar clásicos de la literatura latinoamericana en ediciones críticas exhaustivas. En ellas, no sólo se establece el texto mediante una notable investigación filológica -lo cual, en muchos casos, revela un texto virtualmente nuevo-, sino también se propone un conjunto de interpretaciones y un *dossier* documental iluminadores.

La "Colección ARCHIVOS" está dirigida por Amos Segala y se edita bajo los auspicios de la UNESCO, con la ayuda de los Ministerios de Cultura de España y Francia. El organismo centralizador es la Association Archives de la Littérature Latinoaméricaine, de Caraïbes e Africaine du XX siècle, que trabaja en la coordinación científica junto al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) y la Université de Paris X, Nanterre (Francia). La coordinación editorial está a cargo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Estos organismos firmaron un acuerdo multilateral de investigaciones y coedición con varios países de Europa y América Latina y sus respectivas estructuras científicas. Estos son: el Consiglio Nazionale de la Richerche (CNR) de Italia junto al Istituto de Lingue e Letterature Neolatine de la Università degli Studi di Milano; el Instituto Camões do Portugal; el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) junto al Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo; la Presidencia de la República de Colombia junto al Instituto Caro y Cuervo; el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de México y el Ministerio de Relaciones y Culto de la Argentina junto al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires. Un comité científico y otro editorial, formados por importantes investigadores de varios países, supervisan la colección. Se prevé publicar 110 títulos escritos en una de las cuatro lenguas literarias de comunicación (español, portugués, francés, inglés) por autores del siglo veinte, pertenecientes a veintidós países de América Latina y del Caribe.

Cada uno de los volúmenes está coordinado por uno o dos especialistas, que convocan a un equipo de investigación para la edición crítica del texto. Los contenidos se organizan según la misma estructura básica: *Introducción, El Texto,*

Historia del Texto, Lecturas del Texto y Dossier. En la *Introducción* se incluye un texto "Liminar" a cargo de un escritor y una introducción del coordinador acompañada de las notas filológicas y los criterios seguidos para la edición. La segunda sección corresponde al *Texto*, fijado por un especialista, que incluye notas filológicas y explicativas. La *Historia del Texto* presenta trabajos sobre la génesis y recepción de la obra. Las *Lecturas del Texto* incluyen ensayos críticos de interpretación. Y, finalmente, el *Dossier* incorpora valiosos documentos vinculados con el texto y su autor (facsimiles, correspondencia, cartas, entrevistas, manuscritos, etc.). Completa el conjunto un glosario, una cronología del autor y su época, una bibliografía y varios índices.

En este número, la Dra. Ana María Barrenechea, que integra el Comité Científico Internacional de la "Colección ARCHIVOS" y dirige una de las instituciones signatarias del acuerdo de coedición, el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, se refiere a este imprescindible proyecto cultural. Seguidamente el lector hallará las reseñas bibliográficas sobre doce volúmenes de la serie. Continuaremos la publicación de las restantes en el número cinco.

A partir de este número del BOLETÍN DE RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS incluiremos una nueva sección: MUSEO. Allí aparecerán reseñas de escritores y críticos consagrados, casi siempre extraviadas en publicaciones de la época. Esos textos son de enorme interés para la investigación, aunque su mera lectura deparará una placentera curiosidad. Están, más que otros por su urgencia, definitivamente arraigados en su tiempo. Sin embargo no será extraño hallar en ellos anticipaciones de lo por venir, intuiciones agudas o precisas lecturas de una estética que entonces fue nueva.

Suponemos que el lector disfrutará como nosotros con estos hallazgos.

Jorge Monteleone
Comisión de Publicaciones

JUGANDO A LA RAYUELA EN LA COLECCIÓN ARCHIVOS

Con la edición de *Rayuela* de Julio Cortázar la Colección Archivos cumple una etapa de su vida que es necesario destacar. Este número 16 la muestra ya en su madurez, cuando ha alcanzado un perfil que la constituye en rasgos propios, en los países de habla hispana y lusitana.

Algunas de sus características se encuentran ya en otras colecciones prestigiosas; diré lo que comparte con ellas y lo que le es peculiar.

Le es común con algunas, la idea de contribuir con ediciones rigurosas a la difusión de la literatura hispanoamericana. A ello se agrega en el caso de Archivos la concentración en la obra de autores de este siglo y la singularidad de unir la publicación de textos hispanoamericanos y brasileños. En efecto, esta característica de reunir obras de autores de "nuestra América" en lengua española y portuguesa es en sí altamente significativa en el momento en que estamos viviendo. Lo señalan explícitamente las palabras liminares de Haroldo de Campos a *Rayuela*, en la que destaca la amistad que lo unió con Cortázar y los escasos antecedentes de relaciones culturales durante los años de las vanguardias, entre pueblos tan cercanos físicamente como Brasil y la Argentina.

Lo mismo podría decirse de los demás países de ambas áreas con lenguas en contacto (y aun de que tienen en común una sola lengua de intercambio, pero siguen sin establecer puentes que rompan su aislamiento). Una empresa como la de la Colección Archivos reúne equipos de trabajo para hacer circular las voces -los mensajes más significativos- y por lo tanto para facilitar el diálogo entre los pueblos.

Un segundo rasgo de Archivos, voluntariamente destacado, es el de la apertura a las diferentes corrientes teóricas y metodológicas que enriquecen la práctica de la crítica literaria contemporánea. Es indudable que el discurso crítico se muestra hoy tan imaginativo como para querer competir en creatividad con la propia materia textual que lo funda. La estética compite con la poesía y los meta-discursos críticos con los propios textos literarios. El campo intelectual diseña límites cada vez con mayor labilidad, y los deslizamientos se producen cada vez con

mayor conciencia y mayor sutileza.

Se dirá que los volúmenes que reúnen artículos de distintos autores alrededor de un eje temático se han multiplicado en los últimos tiempos: los famosos *readings* dedicados a un escritor, a una época, a un género, a un problema teórico. Sin embargo, la Colección Archivos ofrece una especial manifestación de este objeto cultural contemporáneo. Cada volumen conjuga la presentación de un texto en el *proceso de su construcción y de su recepción*, con el contexto que acompañó a este proceso en diálogo constante -espacial y temporal-, en direcciones proyectadas hacia el pasado y hacia el futuro, por una red de relaciones cambiantes e iluminadoras.

Así llego a un rasgo que define a la Colección Archivos como única, por su atención a la genética textual, cuando se cuenta con los materiales necesarios (ante-textos, pre-textos, para-textos y post-textos). Así se presenta esta edición de **Rayuela** como un producto del fabuloso azar ("y la memoria que el hombre no mira sin vértigo" habría agregado Borges) y que hubiera regocijado a Julio Cortázar. Porque se conservaron testimonios diversos de su concreción como obra - publicada, leída y reseñada-, correspondencia privilegiada, testimonios orales de los vaivenes de ese proceso, que aún no se ha cerrado. Y a su alrededor un conjunto de "cronopios", desde el impulsor de la Colección Archivos, su director Amos Segala, los coordinadores de este volumen, Julio Ortega y Saúl Yurkievich, hasta los críticos que lo asediaron con sus interrogaciones. (Espero que no se haya colado ningún fama). Cuando pasé por París, se presentó la edición en el Collège International de Philosophie (Sorbonne) y en el Centre National de la Recherche Scientifique, como luego se haría en Madrid. Hablamos entonces los colaboradores del volumen junto con otros escritores y críticos que habían conocido y admirado personalmente a Cortázar, y volvimos a encontrarnos con Aurora Bernárdez, con viejos amigos de Julio, con jóvenes estudiantes que estaban escribiendo sus tesis sobre él. Pero ocurrió en aquella ocasión un milagro que no esperaba. El Louvre ofrecía una exposición especial de dibujos de autores famosos: **Repentirs**, que se titulaba así con terminología propia de las artes plásticas (originada en el italiano "pentimento" o "petimento"). Habían reunido esbozos, diseños, estudios, proyectos, pruebas, cartones, desde el Renacimiento hasta los contemporáneos (desde Leonardo o Miguel Angel hasta Matisse o Picasso).

El libro publicado con tal motivo: **Repentirs**, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, es algo más que un catálogo (aunque lo contenga en forma excelente). Es una elaborada meditación a través de cinco artículos sobre el proceso de producción de la obra de arte, los testimonios de los artistas, de los teóricos, de

los críticos, de los historiadores de las ideas y de las variaciones del campo intelectual, la formación del concepto de "repentir", a través de la historia de la etimología de la palabra y de la rebelión contra esa palabra y sus ambigüedades. Y sobre todo las relaciones transdisciplinarias entre los aportes de la nueva genética textual de la literatura y este modo de pensarla desde las artes plásticas y aun desde la arquitectura.

Esto nos muestra que estamos en el buen camino cuando Archivos pone el énfasis en una presentación rigurosa de las obras, acompañándolas de los itinerarios y las propuestas - a veces simultáneas, otras incompatibles - que el autor se ofrece a sí mismo en distintos momentos donde desecha unos, sigue y desenvuelve otros, o retorna sobre sus pasos en una labor apasionante.

También demuestra que esta tarea común de ediciones de narrativa, poesía y ensayo iberoamericanos quiere ser el punto de encuentro de los críticos de todos los lugares y enfoques para conocerse mejor a sí mismos y a los otros. Por eso el hito que marca el volumen de *Rayuela* es doblemente significativo si pensamos en el espíritu que siempre animó a su autor, y que trasmite tan intensamente en *Prosa del observatorio*. Su sorprendente cinta de Moebius une en proceso incesante los ciegos caminos acuáticos de la procreación en este mundo y las visiones estelares y verticales que nos ligan con otros mundos.

ANA MARÍA BARRENECHEA

(Este artículo fue publicado originalmente en: *Río de la Plata, Culturas*, 13-14, París 1994, pp. 289-292)

LA INVENCION DE LA PATRIA POR LA ESCRITURA *

El primer volumen de la Colección Archivos se abre con un conjunto impresionante de textos periodísticos de Miguel Ángel Asturias. Pese a que se desplegaron durante casi diez años, entre 1924 y 1933, en un medio de comunicación tan masivo como un diario, pueden considerarse inéditos. Hasta ahora nunca se habían vuelto a publicar; circundados por el silencio, permanecieron desconocidos.

Esta laguna en el conocimiento de la producción del Premio Nobel de Literatura de 1967, crea una paradoja que se alimenta en la zona de oscuridad que ese gran fabulador construyó en torno a su historia personal, precisamente cuando era todavía un joven periodista en París. Joven pero no oscuro. De algún modo -y es algo que la edición de estos artículos permite comprobar- la oscuridad nunca fue en él una vocación, como sí lo fue la voluntad de construcción de un personaje: él mismo. Por eso esas notas pueden ser leídas también como parte de una estrategia orientada en esa dirección. Su primer envío a *El Imparcial* de Guatemala es una entrevista con Don Miguel de Unamuno, entonces gran figura del mundo hispanoamericano. Maestro, exiliado famoso, el entrevistador conversa con él de igual a igual. El prestigio de Unamuno, o el de Blanco Ibáñez o el de Ingenieros hace el de Asturias.

Las características de la edición, además de una paciente y sistemática recolección y datación para reconstituir el *corpus* completo, exigieron la fijación del texto definitivo considerando el hecho de que los "originales" son, en este caso, las páginas impresas del periódico. En esta labor fue decisivo el papel desempeñado por Gerald Martin. Las dificultades que plantean estas ediciones requieren un tipo de competencia en el que los saberes individuales deben necesariamente y quizá más que en otros casos, ponerse en relación, de modo de organizar un equipo lo suficientemente flexible como para integrar las perspectivas en juego.

Uno de los mayores méritos de este volumen es esa capacidad de conjugación realizada además en torno de una figura tan conflictiva como la de Asturias. Las

* Miguel Angel Asturias, París, 1924-1933. Periodismo y creación literaria. Edición crítica y coordinación a cargo de Amos Segala. (Colección Archivos, Nº 1), 1988.

alternativas de admiración y de rechazo, ambas sin atenuantes, que históricamente despertó, no se eluden; también están aquí desplegadas. En ese sentido, la diferencia respecto de trabajos críticos más cercanos a los años sesenta y setenta, está dada precisamente por el redescubrimiento de estos textos. Ellos dan una dimensión diferente a la crítica sobre Asturias, pero además enriquecen notablemente la bibliografía de la cultura latinoamericana en el período de entreguerras. Las crónicas -de algún modo hay que llamarlas, aunque sea provisoriamente- y los estudios que disparan, se constituyen en un documento de enorme importancia para el análisis de los procesos de modernización del diarismo, no sólo en Guatemala, y aportan elementos muy valiosos para el estudio de la compleja relación entre identidad nacional y latinoamericana, el gran tema convocante en esos años.

En torno de *El Texto* (parte II), organizado bajo el título general "París 1924-1933. Periodismo y creación literaria. M.A. Asturias" que además de las notas realizadas por Gerald Martin, incluye dos apéndices, I: "Artículos escritos por Asturias en *El Imparcial* antes y después de su estancia en París" y II: "Artículos sobre M.A. Asturias publicados en *El Imparcial* durante su estancia en París", se ordenan los estudios individuales.

La parte I, *Introducción*, contiene un "Liminar" de Manuel José Arce y la "Introducción" del Coordinador, Amos Segala. En la III, realizan la *Historia del Texto* seis investigadores: Gerald Martin, Arturo Taracena Arriola, Paul Verdevoye, Jean Cassou, Georges Pillement y Paulette Patout. La IV, *Lecturas del Texto* (quizá de título engañoso), incluye trabajos de Gerald Martin, Marc Cheymol y Manuel José Arce. La parte V constituye un *Dossier* con elementos aportados por Marc Cheymol, Aline Janquart y Marie Françoise Bonnet.

En la lectura de conjunto se descubre que problemas insinuados en alguno de los trabajos encuentran su realización en otro; se diría que un sistema de vasos comunicantes se constituye en la filosofía constructiva del volumen en el que estudiosos guatemaltecos y conocidos hispanistas europeos de diferentes generaciones, aportan puntos de vista no siempre confluyentes.

Los aportes guatemaltecos perciben en estas crónicas destellos iluminadores del doloroso e irresuelto conflicto entre Asturias y su patria. El artículo de Manuel José Arce "Guatemala *versus* Miguel Angel Asturias. Breve relato de un conflicto", y el de Arturo Taracena: "Miguel Angel Asturias y la búsqueda del 'alma nacional' guatemalteca. Itinerario político, 1920-1933", reflexionan sobre el largo desencuentro. Ambos aportan elementos valiosos para la comprensión de la llamada "Generación del 20" y del lugar de Asturias en ella. Marcada por la

dictadura de Estrada Cabrera, la inexperiencia política, el idealismo y la confusión ideológica, la dificultad para reelaborar con criterio propio en el fermento de ideas del período, la harían una “generación decapitada” (Taracena). Pese a su incorporación efectiva a la gran corriente antimperialista, a las lecturas de Ugarte, Haya de la Torre, Ingenieros y Vasconcelos, la esencial frustración política de Guatemala habría alimentado un desencantamiento que sensibilizó a sus integrantes más para el compromiso que para el combate. En lugar de las arduas explicaciones justificatorias sobre cuestiones puntuales y anecdóticas en que se empeñan los exégetas de Asturias, análisis como el de Taracena permiten sortear el empantanamiento en que inevitablemente se cae cuando se cruzan torcidamente criterios éticos y estéticos. La historización se muestra como un idóneo recurso metodológico para sortear la contundencia del arraigado mito Asturias.

En ese sentido, el artículo de Marc Cheymol: “M.A. Asturias entre latinidad e indigenismo: los viajes de Prensa Latina y los seminarios de cultura maya en la Sorbona”, desenvuelve con rigor y elegancia y el necesario distanciamiento, los momentos de constitución del mito del escritor perseguido, y a su vez tiene puntos de contacto con el de Paul Verdevoye: “M.A. Asturias, los artículos de *El Imparcial* y el problema de la identidad nacional e hispanoamericana”. El análisis de Verdevoye despliega las contradicciones que rodean en esos años la definición de la identidad nacional e hispanoamericana. En el seguimiento de las opiniones de Asturias sobre la cuestión, se evidencia, lo mismo que en la mayoría de los pensadores del momento, la fascinación por la adscripción al mundo latino y por el reconocimiento, y aun el disfrute, de París como su centro.

Pese a que Asturias, por una parte, no ignora la utilización política que se hace de la latinidad, ni la confusión ideológica que el término encubre, por otra, ella le sirve como marca de identidad, de pertenencia y como muestra Cheymol, también de escenario, para la proyección de su imagen.

El análisis crítico, sobre todo de los orígenes de la latinidad, es muy preciso y documentado en el artículo de Paulette Patout: “La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936”. Como el de Cheymol, desmitifica la aureola de la que se recubrió en su momento el latinismo, sin despreciar la profunda, verdadera e indudable atracción que ejerció. Una breve historia personal de esa atracción está quizás en los testimonios de dos hispanistas de la vieja guardia: Georges Pillement (“El París que Asturias ha visto y vivido”) y Jean Cassou (“Asturias en París: un descubrimiento recíproco”). Sus textos pueden leerse por una parte, como la otra cara del latinismo, la de algunos intelectuales franceses capaces de ver algo más detrás de la exuberancia y el tropicalismo adjudicados acriticamente a lo

latinoamericano, y por otra, quizá podrían leerse también como breves capítulos de cierto desplazamiento entre los deseos de comprensión del mundo americano por los europeos y los resultados de esa pasión no siempre correspondida.

En la "Introducción", Amos Segala da cuenta de los criterios de edición y de las características del equipo reunido. Además de analizar cuál es el lugar de estos artículos en la vida y la obra de Asturias, realiza un recorrido del itinerario y de las metamorfosis de su escritura, año por año, desde el inicial 1924.

Amos Segala lee estos artículos como "un extraño *Bildungsroman*", también como una especie de diario o de autobiografía desde el momento de su "segundo y definitivo nacimiento", cuando se instala en el prestigio y el vértigo y el espacio del deseo que es París. La ciudad se constituye en el pretexto de sus crónicas, también en el sentido de pre-texto, lo que está antes y por debajo, lo que permite la potenciación de los motivos más ocultos, el revelado de la imagen escondida en la placa sensible del fotógrafo.

La estadística que realiza Segala sobre los 440 artículos muestra una curiosa proporción. Casi la mitad de ellos está destinada al análisis de la circunstancia guatemalteca. No es en absoluto el porcentaje habitual en otros cronistas latinoamericanos en París. En las crónicas más conocidas -las de Carpentier o Vallejo- las novedades de París conforman el centro casi exclusivo, nada extraño en un momento en que la novedad constituía el artículo de mayor producción y consumo. Este desplazamiento de la norma mostraría por un lado, que el centro de Asturias estaba en esos años en Guatemala, una tierra a la que él se proponía hacer existir, en el sentido de hacerla entrar a la historia, pero también que la galvanización del discurso comprometido con la patria lejana está en deuda con París.

La inadecuación entre sus ufanas propuestas reformistas de entonces, entre lo que se puede considerar un verdadero proyecto político y la medianía o aun el fracaso del regreso a una realidad humillante y hasta vergonzosa bajo la dictadura de Ubico, lo irrisorio del lugar político logrado en lugar del soñado, podrían explicar el pertinaz silencio de Asturias respecto de estos textos, en la hipótesis de Segala.

Es como si dos fantasmas, uno político y otro literario hubieran estado siempre gravitando en los sueños de Asturias: el de Vasconcelos y el de Gómez Carrillo. Entre lo que se desea ser y lo que no se debe ser. En política, un caudillo cultural; en literatura, un *rastaquouère*. Triunfa sobre el fantasma de Gómez Carrillo, lo supera, es otro, alcanza su propia voz, logra "asimilar sin ser asimilado", según las palabras de Senghor que Segala utiliza como epígrafe. Pero ni de lejos

consigue la gravitación de Vasconcelos.

¿Ambición desmedida? No tanto: otro de los temas más discutidos del momento era el lugar del artista en la sociedad. La *traición de los intelectuales* (1927), de Julien Benda, mencionado por lo menos en dos ocasiones por Asturias, revela el impacto de una reflexión que será ineludible por lo menos hasta una década después.

Independientemente de otras posibles interpretaciones hay que coincidir con la idea de que esos artículos se constituyen en una especie de eslabón perdido entre el joven Asturias y el hombre hostigado y aislado de los años sesenta. Un recorrido de las ideas y proyectos políticos enunciados en los años veinte -años de formación y de pasión-, posibilitan también la historización del problema.

Para conseguir este objetivo que parece vertebrar el volumen, el equipo debió reconstruir el contexto histórico y cultural tanto guatemalteco como europeo y en particular el parisino. Así se privilegió esa zona en detrimento de los análisis textuales. En ese sentido las *Lecturas del texto*, si bien apasionantes, en tanto proporcionan interpretaciones y pistas de lectura, no avanzan, por ejemplo, en la constitución de la textualidad de la crónica de Asturias, las diferencias, o puntos de encuentro, -no sólo temáticos- con los de sus contemporáneos más visibles (Carpentier y Vallejo), o el salto escriturario que va de "las pequeñas obras fúlgidas" de Martí al arte *boulevardier* de Gómez Carrillo, de algún Darío o aun de Manuel Ugarte.

En el recorrido de las transformaciones operadas en la escritura de estos textos entre 1923 y 1933, está la base de una ulterior elaboración de este aspecto. La hipótesis de que Asturias utiliza lo literario para que se acepten sus propuestas políticas, la composición contrapuntística, el tono sabiamente mesurado, la cercanía a la tradición de la literatura occidental más que a la rebeldía iconoclasta de los surrealistas, son marcas de un proyecto que habría que analizar en sí mismo más allá de su intertextualidad con las grandes obras de ficción que hicieron su prestigio.

Según Segala, 1928 sería el año clave, revelador. Entre otros, realiza un importantísimo viaje a La Habana. Doble viaje se dice: en el espacio y en el tiempo; y en profundidad ideológica. Es el momento de la definitiva ruptura con el modernismo, de la amistad con Desnos, y también del inicio del distanciamiento del latinismo. En La Habana, la intuición del mestizaje golpea desde la dimensión callejera pero también desde el pensamiento de los intelectuales habaneros, anfitriones también de los participantes en el Congreso de Prensa Latina.

La preocupación por definir las relaciones entre el universalismo y el americanismo no sólo están en el ambiente sino que se articulan en torno a una encuesta propiciada por la vanguardia cubana (en "Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *Revista de Avance* -en torno a una encuesta-", *Iberoamericana*, Frankfurt, 17.Jahrgang 1993, nr.1 (49), realizo un análisis de la misma). La hipótesis de Segala, que la preconización de la encuesta por parte de Asturias fue deudora de cierta práctica muy afín al surrealismo, es atendible; también lo es la irradiación intelectual del grupo cubano -señalada en las notas establecidas por Gerald Martin-, no sólo en este aspecto sino en cuanto a los cambios de Asturias en su relación con España. Segala señala el proceso de identificación cultural de Asturias con España, tan distinto del maniqueísmo latinoamericano y de la polémica en el seno de Prensa Latina. Y ése es un rasgo compartido con la vanguardia cubana, como se demostró en la polémica del Meridiano Intelectual de 1927.

De un modo oblicuo, este primer volumen coloca en el centro de la reflexión crítica latinoamericana problemas reactualizados por la escritura vigorosa de un joven Asturias: cumple así también un doble cometido con el necesario rigor y la excelencia que corresponde a los estudios del área.

CELINA MANZONI

RELECTURA DE UN CLASICO*

Esta nueva edición de la novela de Ricardo Güiraldes será una fuente de consulta imprescindible para los lectores especializados. Los eruditos, por ejemplo, encontrarán el establecimiento del texto y sus distintas variantes, gracias al magnífico trabajo intelectual de Elida Lois. Los estudiantes, por su parte, encontrarán una serie de artículos críticos que permiten aproximarse a un estado actual de la crítica de *Don Segundo Sombra* y prefigurar el rumbo que cabe esperar; es decir, qué sectores de la crítica seguirán haciendo suya la novela y qué sectores insistirán en dañarla con pullas, mientras el resto la abandone a su destino ejemplar.

Entre las contribuciones más notables del volumen está el "Estudio filológico preliminar" de Elida Lois; un trabajo que, a pesar de lo arduo de su método, persuade de sus hallazgos con claridad y pudor retóricos. El artículo no supone un giro copernicano en la tradición crítica, ya que certifica juicios arriesgados antes, pero sí ofrece las pruebas más rigurosas -independientes del gusto o la intención- para resolver parte de las polémicas en torno a la novela. A la luz de este trabajo se aprende objetivamente que el problema de *Don Segundo Sombra* reside en su lengua, ya que el sostén ideológico estaba definido y consolidado aún antes de la escritura. Era un sostén tan viejo y decente como para que Lugnoes, el adversario estético de Güiraldes, lo hiciera suyo al celebrar la novela y advertir, acaso sin razón, que el texto confirma sus opiniones respecto del espíritu de la raza y la funcionalidad del gaucho.

Distinta se muestra la relación con la lengua. El afán correctivo de Güiraldes nos habla, por cierto, de un ideal estético, pero también de una relación inestable con el lenguaje que corresponde al proyecto. Güiraldes - dice Lois - "elaboró con sumo cuidado cada uno de los registros de su novela, pero al mismo tiempo procuró evitar discordancias chocantes entre ambos" (p. XLII). Así se advierte que los múltiples procesos de corrección oscilan entre el ideal de acercar la lengua al habla, y el de adecentar el estilo en términos respetuosos de la normativa literaria. Es en

* Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Edición crítica y coordinación a cargo de Paul Verdevoye. (Colección Archivos, N° 2), 1991 (Segunda edición corregida).

esa tensión que el linaje de **Don Segundo Sombra** se define poético - y no narrativo -, como un proyecto de trasvasar a símbolo conciliador y estático las discordias de la realidad, desapareciendo en la lengua los “indicios de la existencia de verdaderos abismos entre las dos culturas” (p. XL).

Otro valioso aporte del volumen es el artículo de Eduardo Romano, “Lectura intratextual”, cuyo título, sin embargo, desorienta respecto de su método y sus hallazgos. Romano analiza el “proceso mitificador” que, en lo interno, define el movimiento del relato, mientras que en lo externo permite a Güiraldes “articular mejor su vínculo con el grupo dominante”, a través de “la configuración de un panorama campero desprovisto de contradicciones, enfrentamientos o tensiones dramáticas” (p. 330). Bajo ese doble perfil, Romano desarrolla una lectura de cruces, en la medida en que intersecta la novela con fenómenos económicos -como la reorganización de las actividades ganaderas en función del negocio de las carnes refrigeradas-, con fenómenos sociales -como la crisis de la “conciencia grupal” de la oligarquía- o con manifestaciones estrictamente literarias.

En este último tipo de cruce, de carácter intertextual, Romano establece una serie de relaciones iluminadoras. En primer lugar, opta por referir la novela no a la renovación vanguardista de los años veinte sino a las **Odas Seculares** de Lugones. Constata luego la solidaridad ideológica de la obra con los relatos de Juan Carlos Dávalos, que en sus cuentos, “con apostura de hidalgo provinciano, reconstruía merced a sencillas expediciones - de navegación o de caza - el gesto caballeresco de emprender aventuras por el mero afán de probarse y sin ningún objetivo utilitario” (p. 336). Por último, y con detenimiento, recoge la polémica que enfrentó a **Don Segundo Sombra** y **Zogoibi**. Ambas novelas, publicadas en 1926, permiten a Romano recuperar una tensión no sólo estética, sino también ideológica, evidenciada en el modo en que los nativistas optaron por “la autenticidad simbolizadora de **Don Segundo Sombra**” y rechazaron la visión crítica y reprobatoria que dimana de la novela de Larreta.

Un tercer trabajo estimable es “El lenguaje de **Don Segundo Sombra**. Texturas, formas, glosario” de Elena M. Rojas, que describe los procedimientos lingüísticos relevantes y facilita un archivo de los americanismos incorporados en la novela. Es un análisis tan preciso en su método como árido en su forma, y será comprensible que, en una primera lectura, se tienda a eludirlo; sin embargo, se deberá volver a él cuando el lector necesite consultar en detalle las fórmulas de las que se valió Güiraldes para sortear la mayor dificultad que enfrentó su proyecto, esto es, la construcción de una lengua preñada de resonancias realistas y, al mismo tiempo, caracterizada por su artificialidad. Desde el comienzo, Rojas señala que

“evidentemente el autor tenía sus dudas sobre cuáles eran los rasgos lingüísticos que convenía usar en uno u otro caso, así como la forma de algunas expresiones” (p. 341); y aunque debe admitirse que este tipo de vacilaciones no son excepcionales en un proceso de escritura, conviene reconsiderarlas en el caso de esta novela, ya que buena parte de la crítica ha desprendido de su estilo que se trata de “un libro honda y bellamente argentino”. Más allá de lo difícil que resulte fundamentar este tipo de valoraciones, Rojas las comparte “porque el afán de Güiraldes de aprehender la realidad de la pampa y transmitirla literariamente, se logra con plenitud en esta novela, por medio de una formulación lingüística adecuada al ambiente que quiere mostrar” (p. 342).

El juicio anterior es objetable, pues elude considerar las disimetrías entre la experiencia de la realidad y su formalización estética, y tampoco considera que la realidad de la pampa pueda ser diversa y no unánime. Sin embargo, juicios semejantes no son infrecuentes en la crítica sobre textos clásicos, y podría pensarse, a manera de hipótesis, si no es a fuerza de negociar contradicciones que se dona a un libro su lugar consagratorio. Los clásicos devienen tales no sólo por virtudes estéticas, sino que además son baluartes ideológicos que el sistema literario se excusa de revisar radicalmente. A este respecto, dos artículos hay que practican modalidades que cabe discutir.

“Güiraldes: vida y escritura”, de Alberto Blasi, desarrolla una modalidad frecuente en los países llamados centrales, que consiste en exhumar textos inéditos a los que se atribuye carácter revelador y que, muchas veces, ni siquiera preveían la posibilidad de la edición porque pertenecen a la esfera privada o aun a la íntima. En este caso, el artículo transcribe y glosa extensos pasajes de dos cuerpos documentales, un diario y una colección de cartas dirigidas a Valéry Larbaud.

El diario, escrito por Güiraldes entre 1923 y 1924, “permite -según Blasi- sintetizar su vida cotidiana en la época de escritura de su obra mayor” (p. 237); sin embargo, al cerrar el apartado correspondiente, el crítico deberá atenuar el anuncio y señalar que “en verdad, durante los dos meses que hemos revisado no se trabajó activamente en DSS, pero se lo vivió con intensidad” (p. 258), imponiendo al lector una conclusión imposible de comprobar, como es la de que una obra estética es el desprendimiento de experiencias ajenas al arte.

El segundo cuerpo se compone de cartas escritas por Adelina del Carril. Si bien informan acerca de coloridas escenas de la vida literaria, permanecen distantes de una posición crítica inteligente, y próximas, en cambio, a la lógica del capricho. Los altibajos del ánimo de del Carril son, es claro, admisibles, ya que responden a

las suertes tan dispares que corrieron sucesivos proyectos de su esposo. Sin embargo, se recordará que Güiraldes padeció una terrible enfermedad, y sus sufrimientos, como no podía ser de otra forma, se convierten en tema central del último tramo de la correspondencia de su esposa. Más allá de confirmar una tendencia creciente entre los modelos de investigación, es dudoso que publicitar una situación tan íntima como dolorosa signifique alguna contribución para revitalizar el estudio de la obra de Güiraldes, y antes es posible que lo entorpezca, porque se trata de materiales que distraen de atender esa misma obra.

Con todo, debe admitirse que esta modalidad crítica es necesario examinarla a la luz de un paisaje mayor; esto es, sobre el retroceso del pensamiento crítico y el avance de fórmulas que se pensaban exclusivas del negocio periodístico, siempre más irreflexivo para proponer hallazgos.

"Destinos", de Hugo Rodríguez-Alcalá, se instala en otra modalidad, como es el relevo de distintas recepciones críticas que mereció **Don Segundo Sombra**. Se trata de un género de enorme utilidad para los lectores especializados, y con acierto la colección Archivos lo prevé para cada uno de sus volúmenes. No resulta claro, entonces, el método aplicado por Rodríguez-Alcalá, ya que prescinde de la exposición y se obliga a una taxonomía según la cual sólo son acertadas las lecturas encomiásticas de **Don Segundo Sombra**, e inexactas, erradas o malintencionadas las que oponen reservas a la novela. De tal suerte, ocurre que Lugones "estuvo a punto de llegar al sentido recóndito", "captó algo esencial del mensaje de Güiraldes", y "vio lo que no vio la miopía de críticos y comentaristas: vio la patria en la novela" (p. 273). Por el revés, otros críticos son descalificados en sus juicios porque "las dotes de Ricardo Güiraldes eran tales y de tan diversa índole, que el rico mozo feliz no podía menos de inspirar envidia en seres menos favorecidos" (p. 279).

Don Segundo Sombra es un texto instalado en el canon y esta nueva edición lo confirma. Tan instalado como **Facundo** aunque, a diferencia de lo que ocurre con el libro de Sarmiento, el de Güiraldes acaso se haya vaciado de la capacidad de suscitar verdaderos debates. Su funcionalidad, hoy, parece circunscribirse a la de un texto de referencia, un texto que se tiene en el horizonte de lectura mientras se piensa otros textos, como **El juguete rabioso** -también de 1926- o **El tamaño de mi esperanza** -también radicado en el criollismo-.

ANÍBAL JARKOWSKI

UNA FIESTA INTELECTUAL *

“Como su imagen me acompaña siempre y sé que aquella amistad más que cualquier mérito personal, es la que me ha ganado el honor de coordinar los esfuerzos para esta edición, quiero serle fiel procurando que no contribuya a hacer de su obra, según él lo dijo profética y risueñamente ‘pasto de profesores’, sino fiesta intelectual de todos los que la amamos.” Estas palabras programáticas de Cintio Vitier permiten esbozar una descripción -parcial y somera en contraste con el arduo trabajo realizado- de esta edición de una novela que como **Paradiso** reúne una escritura de impacto fulgurante con una incisiva hondura. Ambas “extremosidades”, al decir de Joan Maravall, suponen la “tensión” que para Lezama era definitoria del barroco. La bisagra que uniría ambos opuestos cobra espesor si se atiende a una escritura que en su entramado junta insólitas lucubraciones y trascendentalismos misteriosos, con los paseos habituales de un estudiante por la Habana Vieja, desencajada de su destino, pero encerrada en las seguridades históricas de una ascendencia familiar que compromete y acecha la búsqueda misma de esa, para decirlo con palabras de Lezama, *hipertelia*, finalidad que va más allá de sus fines. Un destino histórico y un encuentro poético.

Ascendentes, sucesivas y trascendentes no serán sólo las tensas líneas que pondrá a jugar la novela, sino también las que han configurado una edición que a todas luces intenta ser merecedora de su autor como artífice de un *logos espermáticos* -razones seminales, gérmenes de realización poética- que, más allá de las bizantinas disputas acerca de la fijación del texto, hizo convivir significados múltiples en múltiples ediciones, en agregados y quitados, en erratas y correcciones, rechazando y ofreciendo las comas de una respiración asmática.

En consecuencia, Cintio Vitier no se atiene únicamente a la supuesta edición establecida, -la “corregida” por Cortázar y Monsiváis- para confrontar, trabajosamente, las primeras publicaciones de **Paradiso** en la revista *Orígenes*, los manuscritos de letra menuda y las ediciones consentidas por un poco autoritario

* José Lezama Lima, **Paradiso**. Edición crítica y coordinación a cargo de Cintio Vitier. (Colección Archivos, N° 3), 1988.

“autor” que, sintiéndose ajeno a sus textos en cuanto terminaba de escribirlos, dejaba hacer a los correctores, sin ocuparse demasiado de las exactitudes filológicas. El admirable resultado de la tarea del devoto coordinador es una edición de la gran novela de Lezama Lima, donde permanece, vívida y felizmente señalada, la densidad no sólo de una historia de escrituras sino, también, de lecturas.

Por lo tanto, esta proyección dista mucho de sumirnos, según enfatiza Cintio Vitier, en una atemporalidad o en una inespecialidad estériles. El despegue temporal va a anclar en las precisiones de las fechas. Y el espacio, incrementado por alusiones a las más variadas fuentes de la cultura universal, tiene un duro núcleo -el que Lezama pedía para el poema, la resistente imagen- en La Habana. La Habana Vieja, para ser más exactos. El frustrado “esencial político” no deja de ser, para Vitier, como lo fue la rebelión estudiantil del treinta, un eje organizador del relato. Pero primariamente juzga Vitier que dos muertes concretizan la novela: en la trama, en el nivel del relato, de los hechos referidos, la del padre de José Cemí. Y en el nivel de la enunciación, la muerte de la madre, la Rialta de la novela. Rosa Lima de Lezama, la madre del poeta muere en 1964. La novela se publica en 1966. Enunciación y enunciado comportan entonces una subterránea relación entre vida y escritura.

La insistencia en el peso de la historia y en el lugar, hacen que Cintio Vitier elogie a quienes no separan a Lezama de la tradición cubana. Por eso aparece mencionada en esta edición de *Paradiso*, especialmente destacada, una tradición nacional en la cual se inserta la novela. Cecilia Valdés¹ de Cirilo Villaverde se propone como referencia ineludible, tanto como los *testimonios* -palabra de hondas resonancias tanto para Lezama como para el autor de la edición- de dos alumnos dilectos del *Curso Delfico* a cargo de Lezama: Ciro Bianchi Ross y José Prats Sariol. Esto no implica de ningún modo una cerrazón, sino más bien destacar un elemento que hace sustancialmente a la singularidad de la novela previniendo contra la fijación de “influencias” o tal vez, de cierta dependencia epigonal.

“Resumir avatares, también es un modo de avivar el fuego, los fuegos, de una novela excepcional”: con esta convicción justifica Prats Sariol su análisis de las recepciones de la novela. En el recuento de ellas, aparecen los estigmas, elogios y condenas, la discusión sobre una ética y la posibilidad de desarrollar vinculaciones aún no estudiadas de la novela con otras textualidades, lo que prueba lo dicho anteriormente respecto de la insistencia de colocar la novela en la tradición cubana: “¿Acaso no es también *Paradiso* una parábola ontológica y eucarística donde los procesos escriturales se acercan a ciertos conceptos y maneras del teatro de Calderón?” pregunta Prats Sariol tentando una respuesta que deslinde el barroco

lezamiano de sus referencias gongorinas o quevedianas y de sus distintas valoraciones respecto de Calderón de la Barca. Estas cuestiones, así como otras referentes a formaciones discursivas de mayor amplitud, aparecerán tratadas o aludidas en la novela, y en una crítica diversa que se ha ocupado, por ejemplo, de la *pornografía* del texto, de la novela de aprendizaje, de la homosexualidad, del catolicismo o del orfismo, para ofrecer posibilidades *parabólicas* -en el trazo curvo y abierto que define a la figura-, en la indagación de una poética novelesca. Para Lezama "siempre la novela es una sùmula, es decir, una gran reunión, una gran concurrencia de experiencias diversas que van hacia un punto: experiencias de estilo, experiencias de poesía, experiencias de relieve, de visibilidad en la vida, de toque escultórico, de toque en la arcilla, de reanimación adánica." Tal vez en este sentido Raquel Carrió Mendía insista en "La imagen histórica en *Paradiso*", en el radical papel, que cumple la *experiencia* en la novela.

El primer destinatario y los dones de la obra

Prats Sariol señala como "primer destinatario" de *Paradiso* al propio Lezama. A partir de allí examinará la disimetría fundamental que existe entre éste y los sucesivos lectores. Resulta evidente que *Paradiso* reclama un lector acorde con la complejidad del texto², el que acepta el reto de lo difícil. Si a este primer reto agregamos el que amplifican las diferentes ediciones de *Paradiso*, se hace necesario un lector que se aproxime a esa utópica postulación del *lector ideal*. Aquel cuya enciclopedia correspondería en una imposible relación de identidad con la del autor, a lo que se agrega, en este caso, una dificultad suplementaria: las distintas versiones. Varios motivos (la cercanía respecto de Lezama -en más de un sentido-, una concepción afín de lo poético, una nacionalidad y habla compartidas) hacen que Cintio Vitier se aproxime a ese hipotético lector. Porque efectivamente, desmenuza las versiones desde los manuscritos, las fragmentarias apariciones de capítulos, las ediciones y correcciones, hasta *establecer*, si puede decirse así, "el *Paradiso* de Lezama". Y en un sentido que no supone el acabamiento ni el cierre, porque no sólo logra que el texto tenga el espesor de la historia de ediciones y concreciones críticas, sino también porque con sus notas, aclaraciones y explicaciones se sitúa en el punto conflictivo de abrir y de obturar. Un lugar virtual de expansión de significaciones y una barrera al delirio interpretativo caprichoso o interesado, e inclusive, una rectificación ya no de erratas sino de errores. En el mismo sentido opera Prats Sariol, ofreciendo además una suerte de "crítica de la crítica" lezamiana, con una nada ociosa recapitulación de nombres y citas.

... "María es ya para mí/ como una sibila/ a la cual tenuemente nos acercamos,/ creyendo oír el centro de la tierra/ y el cielo del emperio,/ que está más

allá del cielo visible"... (del poema de Lezama titulado "María Zambrano", 1975). La lectura que hace María Zambrano de *Paradiso* recuerda la imagen que Lezama trazara de ella en ese poema. La presentación del libro a cargo de una de las figuras españolas que tanto incidieron en los miembros de la revista *Orígenes*, aporta una vinculación entre "Muerte de Narciso" y la novela. La fecundación por el agua en vez de la relación sexual, permite establecer otro modo de enfocar el tema de la sexualidad en la novela y anudar otros hilos de la densa urdimbre de la textualidad lezamiana. Pero además, se manifiesta en María Zambrano un rasgo que alude a la mencionada "cercanía" respecto de Vitier y también al tono que evidencian otros de los comentarios, tales como el de Prats Sariol, el de Manuel Pereira o Severo Sarduy -titulado "Un heredero"-, y que es el del afecto y la entrañable admiración. Sin que esto suponga una especie de reverencia acrítica, sino, por el contrario, una competencia amplia, enriquecida, que les permite hacer su propio análisis y a la vez referirse a otros, a veces polémicamente, por ejemplo respecto de ciertas interpretaciones psicoanalíticas o sociológicas.

Por lo tanto, esta edición, además de ofrecer en los ensayos una serie de asedios a *Paradiso*, muestra a la crítica en movimiento. Una actividad que surge a partir de las confrontaciones, el destacar similitudes u oposiciones, animada por una intensa lectura de la extensa bibliografía sobre Lezama y por las convicciones propias que cada uno de los críticos participantes sostiene. Como si puestos en un gran escenario discursivo los textos dialogaran dejando ver sus supuestos, las concepciones teóricas y las visiones que los constituyen. Hasta presentar en "Resumen crítico de los capítulos de *Paradiso*" una especie de coro polifónico de breves incisiones en aspectos particulares de la obra. Y además se perciben en el conjunto las variaciones de "estilos críticos", por ejemplo el de Benito Pelegrín, el de Cintio Vitier, o el de Julio Ortega. Por otra parte, estos dos últimos establecen la necesaria vinculación entre *Paradiso* y *Oppiano Licario*.

Otra cercanía

Finalmente, a cargo de Ciro Bianchi Ross, la edición presenta un *Dossier*. En él se apuesta con arrojo a un intento imposible, y sin embargo, latente, por la reposición física de Lezama a través de lo que parecería como más vívido: el trazo de un dibujo, una reproducción facsímil de manuscritos, la intimidad de la correspondencia o el simulacro de la voz directa en los reportajes. Afloran aquí, de algún modo, los seres de carne y hueso en formas más inmediatas que las que requieren la objetivación, distancia y análisis del discurso crítico. En esta textualidad varia, de géneros dispares, voces, susurros y sentimientos puestos de manifiesto, también tiene lugar el diálogo. Tal vez más directo, tanto como lo que

pueden ofrecer la lectura de una carta y su respuesta.

Así como **Ciro Bianchi Ross** compuso su estudio titulado "Parridiso" a partir de la primera edición con sus fluctuaciones y erratas, o como tantas aproximaciones y acercamientos a **Paradiso** partieron de la edición de **Aguilar** o de **Era de México**, esta nueva edición promoverá seguramente nuevas interpretaciones. No se sabe si **Lezama** alcanzará algún día a tener a su **Blanchot**, o quizá ya lo tuvo. En cualquier caso, se mantiene la incitación de este nuevo texto, anclado como todas las versiones en su fluctuante carácter de incentivo para la interpretación.

SUSANA CELLA

NOTAS

- 1 La relación entre las dos novelas se intensifica en el trabajo, incluido en esta edición, de **Roberto Friol**, donde no sólo se hace una pormenorizada comparación entre ambas, sino también de **Paradiso**, en relación con el concepto de barroco y también, en una dimensión más ampliada con **Proust** o **Joyce**, por ejemplo, sosteniendo que en **Paradiso** hay un "repaso", un "recuento" de la novela cubana y universal.
- 2 Es importante recordar que **Lezama** valoraba al "complejo" al tiempo que denostaba al "complicado": "está el complejo en sobreaviso para las órdenes del ángel; se adormece el complicado entregándose a las insinuaciones de la serpiente" ... "Complejo y complicado", en **Tratados en La Habana**.

PROXIMIDAD DEL ENIGMA

Con los auspicios de la UNESCO, la Colección Archivos dirigida por Amos Segala y constituida por diversos consejos europeos y latinoamericanos de investigación ha emprendido la tarea riesgosa -si las hay- de establecer una edición crítica de la obra poética de César Vallejo. Esta edición ha contado con un grupo de estudiosos que ya se habían dedicado a la obra vallejana y que son presentados, en la portada, como *catedráticos*. Ellos son: Jean Franco, autora de un artículo sobre las transformaciones temáticas de la obra de Vallejo; Rafael Gutiérrez Girardot -y no Ricardo, como podemos leer en la presentación -, autor del mejor ensayo crítico del volumen, uno de los mejores que se hayan escrito sobre la poesía del peruano hasta el momento y que abre nuevos caminos para futuras lecturas críticas -se trata de "Génesis y recepción de la poesía de C. V."-; Giovanni Meo Zilio, que estudia el lenguaje poético vallejiano a la luz de la lingüística computacional; Julio Ortega, cuyo excelente ensayo versa sobre la hermenéutica vallejana en relación con el "hablar materno"; José Miguel Oviedo, responsable de establecer junto con Ferrari el texto de **Los heraldos negros** y escribir un estudio preliminar a éste (acompañado de los **Poemas juveniles** y los asíllamados **Poemas marginales a Los heraldos negros** con sus respectivas Notas y Glosarios) y autor además de la **Cronología de C. V.** y, por último, José Angel Valente -quien no figura como catedrático sino como poeta y ensayista- autor de las palabras liminares.

Hemos dejado para el final la presentación y la labor de Américo Ferrari, a cuyo mérito debemos la ardua tarea de establecer la compleja textualidad poética vallejana. En primer lugar cabe destacar que Ferrari es autor de un libro (**El universo poético de C. V.**, Monte Avila, 1972), numerosos artículos y responsable de una de las ediciones de la poesía del peruano (se trata de una **Obra poética completa**, Alianza editorial, 1982). Ferrari se aboca a establecer lo que más arriba hemos denominado *textualidad*, una noción que nos permite, como primer paso, operar con otras dos categorías: la de *libro* y *poema*. La primera refiere a **Los heraldos negros**, **Trilce** y **España, aparta de mí este cáliz** (cuyas fechas de edición

- César Vallejo, **Obra poética**. Edición crítica y coordinación a cargo de Américo Ferrari. (Colección Archivos, N° 4). 1988.

príncipe son respectivamente 1919, 1922 y 1939; de este último libro de Vallejo publicado póstumamente en España, por Ediciones literarias del Comisariado, Ejército del Este, bajo el cuidado del poeta Manuel Altolaquirre, cabe aclarar que: hay variantes pero, aún así, podríamos considerarlo un libro organizado por Vallejo). La segunda, la de *poema*, es la categoría que pertenece el resto de su producción lírica, a saber, los poemas publicados en vida del autor en revistas y los póstumos editados *como si* hubieran estado organizados como libros por el propio poeta y que, en realidad, representan el meollo de uno de los aspectos más controvertidos que tiene que asumir toda empresa crítica y filológica, tratándose de Vallejo. Por lo tanto, diferenciamos dos problemas básicos: por un lado, la fijación de la textualidad y la novelización tejida a su alrededor y, por otro, pero en íntima relación, el vacío que hay, además del filológico, y que Gutiérrez Girardot plantea en toda su complejidad y magnitud: la falta de escritos autorreflexivos, es decir la no existencia de una escritura consciente del propio itinerario tal como puede encontrarse en autores con una mentalidad literario-burocrática, como pueden ser los casos de Goethe, Flaubert o Gide. Vayamos al problema de la fijación textual.

Aunque realiza de manera encomiable el cotejo de todas las ediciones fundametales de Vallejo, esta edición de Ferrari tampoco puede considerarse definitiva. Es lícito decir también que no fue la intención del crítico peruano, desde el principio consciente de los riesgos y de la imposibilidad de una edición genética definitiva, tal como podemos leer en su nota preliminar ("Introducción del coordinador"): los requisitos para este tipo de edición "no se dan o sólo se dan de una manera *parcial e incompleta*". De un modo muy gráfico Ferrari plantea una imposibilidad paradójicamente quiasmática: de los libros publicados por Vallejo no hay manuscritos originales mecanografiados (una de las faltas señaladas por Gutiérrez Girardot) y de los manuscritos y/u originales mecanografiados por el autor, no sabemos si éste los había organizado en forma de libros. Esta última situación ha generado, como sabemos, una serie de libros publicados póstumamente con importantes variantes, con títulos diversos y cuyas pruebas contundentes, es decir, el testimonio del propio Vallejo sobre esos libros posibles, *no existe*. Hagamos un breve repaso de esas ediciones no autorizadas, vale decir, no legitimadas por el autor: Georgette Vallejo y Porras Barrenechea publican en julio de 1939 un libro al que titulan **Poemas humanos**, que consta de los poemas póstumos y **España, aparta de mí este cáliz**, libro que ya había sido publicado en enero de ese mismo año por los soldados republicanos. La edición de 1959, en Perú Nuevo, de **Poemas humanos**, aparece sin las fechas de los poemas, ya que la viuda asegura que no eran exactas. En la edición de 1968 de Moncloa (Lima) titulada **Obra poética completa**. Edición con facsímiles, con prólogo de Ferrari, aparecen dos libros y no uno:

Poemas en prosa y Poemas humanos, otra vez sin las fechas. El coordinador de este volumen califica aquella reordenación como inexplicable. La historia de los títulos y los reagrupamientos de poemas se complica aún más con la edición en 1974 de Juan Larrea en Barral Editores: guiándose por las diversas máquinas de escribir de Vallejo, reorganiza los poemas póstumos de otra manera, incluyendo los poemas publicados en vida del poeta peruano. De esta nueva compaginación surgen otros dos libros fantasmas que coinciden aproximadamente con los dos anteriormente citados: **Nómina de huesos** -que Larrea asevera habérselo oído decir a Vallejo a un tercero- y **Sermón de la barbarie**. De toda esa historia de libros póstumos ilegítimos surge el intrincado dilema filológico que, por la inexistencia de un plan concreto del autor, no es posible reconstruir. Los caminos están cerrados y con la presente edición, ya no filológica, sino crítica, Ferrari cambia nuevamente los títulos. A los poemas póstumos y a los poemas que Vallejo publicara en vida en revistas los red denomina **Los poemas de París** a fin de evitar títulos inventados o, a lo sumo -pensamos nosotros- de disminuir al mínimo posible la elección arbitraria. Llamarlos atendiendo esta vez al lugar de su producción -nos preguntamos si es, de todos modos, riguroso, un título topográfico para una vida viajera y erante como la de Vallejo en sus años de Europa - no desaloja del todo la invención nominadora: el nombre, por consiguiente, aparece siempre. De los **Poemas de París** Ferrari distingue tres textualidades: poemas sueltos publicados en revistas, poemas póstumos I y poemas póstumos II (**España, aparta de mí este cáliz**). La primera pregunta que nos hacemos es si esta edición crítica mejora la situación de las controversias filológicas. En un sentido la respuesta es afirmativa y el mayor mérito de Ferrari consiste en, por un lado, asumir una labor dificultosa de cuyos límites se declara desde el comienzo consciente y, por otro, en deslindar los problemas filológicos de los aspectos que no presentan dificultades. Constatando en Ferrari una nítida voluntad por no complicar más las cosas, lo cual representa indudablemente un paso adelante respecto de las ediciones anteriores, podemos leer los textos y tener, al mismo tiempo, en la misma hoja, las variantes, las correcciones y todo aquello que hace a la historia de las versiones más autorizadas. Pero ligada a esta cuestión de una génesis de la obra poética vallejjiana, recordamos el ensayo de Gutiérrez Girardot, que plantea, de una manera magistral, cómo esta poesía se sustrae a la filología. Ferrari, por supuesto, acuerda con esta tesis del crítico colombiano a quien cita -no olvidemos que en la mencionada introducción leemos: "Esta edición es, en efecto, fruto de un trabajo común y coordinado"- pero es el ensayo de Gutiérrez Girardot el que sitúa críticamente dicha sustracción a la filología en relación a la tradición hispánica. La pregunta última -sostiene Gutiérrez Girardot- es la pregunta por Dios en el mundo y esta formulación, que acercaría al poeta peruano a Kierkegaard, a Nietzsche, a Rilke, a Kafka, a Trakl, a Celan, no tiene tradición en el mundo hispánico tal como se la puede encontrar en la

reflexión teológica o filosófica de Kierkegaard y Nietzsche, ya que “el mundo hispánico no podía ofrecerle (a Vallejo) los instrumentos para pensar, aunque fuera poéticamente, el advenimiento del Nihilismo, tal como pudo hacerlo Gottfried Benn, que invocando a Nietzsche hizo del Nihilismo un elemento esencial de su poesía. Pero esta circunstancia cultural le permitió a Vallejo percibir más inmediatamente el Nihilismo, es decir, Vallejo no lo dedujo, como lo hicieron Hegel y Nietzsche, sino lo sintió en carne propia”. Por lo tanto, el problema filológico en Vallejo sobrepasa los límites de la propia filología. Es algo más, considerada la poesía desde lo estrictamente genético. La imposibilidad de una génesis es explicada por Ferrari en ese incomparable trabajo de comparación, colación, examinación pero -tal como lo plantea Gutiérrez Girardot- porque la naturaleza misma de su formulación poética no es perceptible y auscultable a través de una labor filológica, aunque fuera exitosa. El ensayo del crítico colombiano da un lugar, tal vez por primera vez en la historia de la crítica vallejana, a la poesía del peruano llevada a una dimensión universal que comparte con los escritores arriba mencionados, una afinidad en la que también es posible el repliegue hacia su diferencia.

La otra cara de esta cuestión -no menos controvertida- es la de la novelización tejida alrededor de las diversas ediciones, una novelización imposible de esquivar porque pertenece a la historia misma del texto vallejiano, aunque -creemos- se trata, como acertadamente opina Ferrari, de un destino y un malentendido. La trama de esta novela es, no cabe dudas, policial. Los personajes son la viuda, los amigos, los editores. El crimen, las ediciones. Los sospechosos, los nombrados. Y el enigma finalmente queda sin resolver. Tal parece el crimen perfecto. Por esta razón, como lectores de esta edición crítica, seria y relevante, patrocinada por consejos y comités internacionales, y a la hora de hacer un balance entre las otras ediciones existentes, no podemos aceptar las siguientes explicaciones de Ferrari: “No hemos podido averiguar el paradero de estos papeles (se refiere a primeras versiones manuscritas). Un testigo fidedigno (cuyo nombre y apellido Ferrari no revela) nos declaró que Georgette los destruyó antes de morir. Sea como fuere, las razones por las que la viuda legó cerca de un centenar de textos a una institución (lo cual, para quien conoce la biografía de Georgette, no es un enigma, puesto que dicha institución la socorrió en sus últimos años y no olvidamos aquella sentencia borgeana de que al destino le gustan las simetrías) y dispersó y destruyó el resto es *un enigma que por el momento nos es imposible descifrar*”. Como podemos constatar, el proceso de novelización está más vigente que nunca con una trama que sigue decidiéndose por el mismo género. Pero ahora el enigma se proyecta hacia personajes también enigmáticos, es decir, sin nombre y apellido, a diferencia de los anteriores que sí los poseían: Georgette Vallejo que dijo, se desdijo y tergiversó; Porras Barrenechea, que junto con ésta puso títulos a libros en verdad inexistentes;

Juan Larrea, el amigo del poeta peruano, que tampoco se privó de la tarea nominadora. Por estos motivos y frente a la seriedad y envergadura que esta edición pretende, y en nombre de la actitud sostenida en toda su casi intachable labor, juicios como los que acabamos de reproducir deberían ser evitados, ya que reabren otra vez una trama novelística sinuosa y complicada. Desde ya, en tanto lectores ávidos y bedonistas del género policial, esperamos se revele alguna vez quién es este nuevo personaje misterioso pero, al mismo tiempo, fidedigno, pues quizás esos manuscritos no fueron destruidos -como el mismo Ferrari señala en la oración siguiente- y ya sabemos que, si de semántica se trata, entre lo destruido y lo disperso hay un largo trecho.

Nos parece importante hacer una descripción del aparato crítico compuesto de cinco partes. La primera (I. *Introducción*) está constituida por las notas de Ferrari sobre las cuestiones filológicas y los criterios de la edición y las palabras liminares del poeta español José Angel Valente, quien plantea lo contrario de lo que leemos en el ensayo de Gutiérrez Girardot, es decir, sitúa la poesía de Vallejo en la tradición española, más específicamente en el barroco quevediano. El crítico colombiano explica que, ciertamente, el poeta peruano no es ajeno a la identidad de vida y muerte de "cuño medieval y barroco religioso y secular" pero, también, sostiene que no continuó esa doble tradición, vale decir, no contribuyó a "enriquecer, con su versión personal, un topos literario y filosófico" sino más bien lo trastocó, por lo cual es posible pensar - se refiere al texto de Quevedo "La cuna y la sepultura" - la *sepultura* como algo necesariamente anterior a la *cuna*. La segunda parte (II. *El Texto*) se halla subdividida en otras tres que coinciden con las tres textualidades propuestas por Ferrari (*Los heraldos negros* junto con *Los poemas juveniles* y *Poemas marginales* a este primer libro; *Trilce* y *Los poemas de París*, del que ya hablamos). La tercera parte (III. *Historia del Texto*) la componen el mencionado ensayo de Gutiérrez Girardot, uno de Ferrari con el mismo tema y una *Cronología de C. V.* a cargo de Oviedo. La cuarta parte (IV. *Lecturas del Texto*) está compuesta por los ensayos de Jean Franco, Julio Ortega y Giovanni Meo Zilio. Y la quinta y última (V. *Dossier*) la componen los *Glosarios* de los tres textos, una *Bibliografía de y sobre Vallejo* muy detallada, donde se puntualizan desde las ediciones y antologías más importantes hasta los libros, coloquios, congresos, obras colectivas, que acerca del poeta peruano se han publicado. Cabe destacar como muy útil para el lector que aborde esta edición, la pequeña síntesis que aparece en la bibliografía, ya sea una información escueta pero útil si se trata de una edición, ya sea una descripción mínima si se trata de un artículo o un libro o un ensayo sobre Vallejo. El volumen se cierra con una antología de algunas cartas, de algunos juicios críticos y los índices de todos los poemas.

A pesar de que, como lo señala Ferrari, la edición es fruto de una labor común y coordinada, nos encontramos con notorias diferencias entre los ensayos, tal como hemos podido comprobar entre las palabras liminares de Valente y el ensayo de Gutiérrez Girardot. Esta diferencia no es negativa ni atenta contra el esfuerzo mancomunado, ya que lecturas diversas nos salvan, afortunadamente, del sentido único, siempre autoritario y dictatorial. Sin embargo, leídos todos los ensayos del volumen, uno comienza a dialogar con otros, se corrigen, se critican y hasta se recorta una polémica interna generada por el propio proceso de la lectura. Son los textos mismos quienes entre sí se enfrentan y el lector puede entonces vislumbrar que el vacío de uno es colmado en el otro. Por esta razón, nos parece importante enfrentar estos textos y, tal vez, nos sirva el método de Ferrari, que en su *Introducción* sintetizaba cómo *comparar para establecer*. Pero no preferimos comparar para establecer un sentido, sino para hacer visible el dialogismo entre los textos, un dialogismo muchas veces polémico que, lejos de desacreditar la lectura del otro, lo conmina a defender con justicia y desde su diferencia la posición tomada. No de un modo exclusivo, prestaremos atención a un poema de **Los heraldos negros**, llamado "Idilio muerto", que leeremos transversalmente en casi todos los ensayos. Aunque este poema no es el tema central de dichos ensayos, su presencia reiterada nos lleva a pensar que se trata de un texto relevante considerando el conjunto de la obra poética de Vallejo.

El ensayo de Oviedo llamado "Los heraldos negros", intenta reconstruir el contexto histórico y literario del primer Vallejo desde Santiago de Chuco a Lima y nos encontramos en él con varios escollos. A fin de no dilatarlos veamos sólo tres aspectos: la cuestión biográfica, el dilema de las influencias y la estructura de **Los heraldos negros**. Del primer tema apuntado, no encontramos ningún intento por mediar dos órdenes tan complejos como el orden de la vida y el orden de la obra. El lector no puede menos que incomodarse ante juicios contundentes que, en verdad, escapan a la mirada del biógrafo, juicios como los del primer párrafo del estudio: "Estas tensiones en su relativamente limitada vida erótica de entonces", o también: "Pero su situación personal vuelve a complicarse cuando entabla unas fogosas relaciones eróticas con Otilia" y, unas líneas más abajo: "Ante la alternativa de un matrimonio forzoso (pues Otilia esperaba un hijo suyo), Vallejo opta al parecer por el aborto". Ante esta mirada de biógrafo omnipotente capaz, en su voyeurismo, hasta de calibrar y auscultar el grado de intensidad de Eros o de ligar, en una relación demasiado mecanicista y directa, sin mediaciones, el profundo tema de la culpa en la poesía de Vallejo, con el presunto aborto que, además, encubre -descubre- una violación que el crítico parece no ver: la violación de lo privado. De la compleja articulación biográfica, las posiciones de Franco y Gutiérrez Girardot polemizan abiertamente con el mecanismo de Oviedo. La primera plantea el perjuicio que

lecturas referenciales han provocado al no superar el repertorio biográfico. Y el crítico colombiano lleva las cosas más lejos todavía y relaciona esta cuestión con la teoría del reflejo en el arte. La crítica prefiere otros conceptos como *correspondencia* y *transmutación* o, concretamente el concepto hegeliano de *mediación* y transcribe, de paso, una provocativa y brillante cita de Vallejo: "El arte, reflejo de la vida económica? Claro. Pero reflejo de la vida social, religiosa y de toda vida". Del segundo tema, el de las influencias posibles, entre otras, Oviedo apunta las de Kierkegaard y la de Nietzsche, pero de ninguna de las dos es posible encontrar una articulación con la obra o con su experiencia de lector, remitiéndose simplemente a mencionar a otros críticos que si han trabajado esa cuestión, como es el caso de Gutiérrez Girardot, de quien cita su ensayo "La muerte de Dios". Y respecto a la estructura del libro, el crítico peruano escribe: "Cabe concluir que Vallejo fue deliberadamente *caprichoso* al ordenar su libro: no siguió el orden cronológico ni el temático, sino que agrupó los textos con claves personales que no siempre son fáciles de descifrar". Con esta cita basta para desubrir que no hay una reflexión seria y rigurosa no sólo sobre el libro del poeta peruano, cuya estructura no por compleja deja de ser evidente -pensemos tan sólo en el poema homónimo que abre el mencionado libro y en su cierre, con "Espergesia"- sino también un desconocimiento de la bibliografía sobre el tema. Las lecturas de Ortega y de Gutiérrez Girardot disienten abiertamente en la valoración del poema que ya citamos, "Idilio muerto", del cual Oviedo se limita a decir que su tono es *íntimo* y *sencillo* y que precisamente por ello parece no cuajar en la sección "Nostalgias imperiales", donde Vallejo decidió situarlo. Y, en relación a este tema, la presencia del modernismo en, al menos, esa obra primera es -según el crítico- *decorativa* y *convencional*. Esto llevaría a pensar que, del mismo modo que todo orden que no se avenga a un sentido -cronológico o temático- es "caprichoso", vale decir, absurdo e incongruente, así también lo modernista como categoría estética sería un mero artificio, lo cual es insostenible. En el ensayo "La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno" de Julio Ortega, así como en el ensayo del crítico colombiano, la composición "Idilio muerto" adquiere un lugar relevante. Ortega analiza el tema del lenguaje materno en toda la obra poética y lo concibe como el espacio de la carencia y el desamparo - otro modo de leer la cuestión biográfica buscando una correspondencia o mediación. "La nominación del decir vallejjiano -escribe Ortega- no se da (...) sin la decisiva mediación del coloquio". Todo este ensayo es una reflexión sobre los caminos que recorre la oralidad no sólo como funcionamiento poético sino también nominativo. Para iluminar este doble proceso, lo analiza en el mencionado poema. La lectura del lenguaje oral en "Idilio muerto" no es meramente *sencillo* e *íntimo* sino que produce dos códigos, el rural y el urbano, vinculados con otros problemas capitales de la obra poética vallejjiana, como el lugar de pertenencia (la identidad), el exilio, la experiencia del sujeto en la ciudad, la orfandad. En la misma dirección,

en el ensayo de Gutiérrez Girardot leemos la constitución del "poeta de raíz campesina en la ciudad" y, a partir de esta enunciación, la lucha ideológica que el discurso crítico sobre Vallejo ha suscitado. Sobre todo, la coincidencia paradójica de las izquierdas y las derechas, poniendo de manifiesto que en el intrincado capítulo de la recepción de Vallejo, no se trata sólo de su personalidad sino también de la posibilidad de que el "cholo" Vallejo haya podido *percibir y formular* lo que ocurre en el mundo, por ejemplo un fenómeno histórico-occidental como el del Nihilismo.

Cabe mencionar sobre el ensayo de Jean Franco que, al igual que los de Ortega y Gutiérrez Girardot, es fruto de una larga experiencia crítica. Su nuevo estudio sigue siendo tributario del libro que escribió sobre el poeta peruano (César Vallejo. *La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, traducción del castellano por Luis Justo de la versión original en inglés: César Vallejo. *The dialectics of Poetry and Silence*) pero su mayor logro es, precisamente, articular la conformación intelectual de Vallejo a través de una lectura textual solvente y fundamentada. Tal vez el ensayo adolezca de una falla que su inteligente análisis no logra superar: la ausencia de un fundamento teórico sólido sobre la noción tan resbaladiza de *tema*. Detrás de un haz temático indiscutible (la nostalgia, la pérdida, la ausencia, el amor, la madre, el sexo, la fraternidad) y de las transformaciones que esos temas adquieren a medida que se desarrolla su obra poética, aparece la categoría de *sujeto*, no del todo clara, (con)fundida con otras que muchas veces pueden ser intercambiadas (como hablante poético, sujeto, individuo, persona empírica, el hombre protagonista) sin explicar rigurosamente sus diferencias.

En el ensayo de Giovanni Meo Zilio, no deja de ser interesante el resultado arrojado (en varios sentidos) por la lingüística computacional en su persecución estilística y en la tripartición en tres clases de contenidos (poéticos, icónicos y afectivos). Autor también de un libro sobre Vallejo (*Stile e poesia in César Vallejo*, Padova, Livian Editrice, 1960) Meo Zilio sostiene que sus actuales estudios computacionales profundizan y corroboran sus estudios anteriores. Dos cosas nos sorprenden. Una pertenece al orden estrictamente lingüístico: en todos sus listados de usos y frecuencias de verbos, de sustantivos, etc., no leemos, como sí lo hace Ortega, el empleo que Vallejo hace del *hay*, no sólo como una forma impersonal sino también como un *ay* exclamativo de dolor ("el temblor de su cuerpo -escribe Ortega- ante el frío de la tarde, canjea 'qué frío hace' por 'qué frío hay', lo cual desdobra al verbo en una exclamación"). La segunda es de índole ideológica: se trata del barrido (creemos que este término no es infeliz) que hace sobre la cuestión de la identidad latinoamericana de César Vallejo que, a esta altura, nadie pone en duda

pero que a Meo Zilio no le incentiva la menor problematización, puesto que para él Vallejo es un exponente del ser español. Con estupor leemos: "Es natural también que en un poeta de cepa *hispanica* aiente el sentimiento de lo dramático que es contraste y oposición, justamente porque en ello reside la peculiaridad del *alma española*". Y más adelante: "Vallejo es el poeta del mal y del bien, el poeta maldito y bendito, en un permanente conflicto dinámico (típicamente humano y más especialmente *español*)". Que Vallejo haya escrito sobre España, la España acuciada por la guerra civil, no significa que sea español o exprese ontológicas cepas españolas. Una vez más, las computaciones frente a la poesía parecen no poder leer aún ciertos datos de enorme importancia. La computadora, para decirlo con un verso del peruano, "todaviiza perenne imperfección".

A modo de conclusión, no cabe dudas de que la tarea de Ferrari como responsable del trabajo textual ha logrado una mayor transparencia de la que hasta la fecha gozaba la obra poética vallejana. Es así que podemos leer esta textualidad y sus variantes más fiables documentadamente. Si bien escapa a las intenciones de la edición leer toda la crítica (copiosa, por otro lado) sobre la obra poética de Vallejo, cabe señalar que Ferrari, cuando intenta leer lo que podríamos denominar la bibliografía "clásica" -al menos lo que ha circulado en el ámbito académico- omite algunos nombres que son tan importantes como los que componen el *corpus* elegido. Nombramos sólo tres, no tanto para contabilizar un *corpus* incompleto a nuestro modo de ver - que lo seguirá estando a pesar de todo - sino para señalar un rigor menoscabado. Por eso nos sorprende las ausencias de Saúl Yurkievich y David Sobrevilla y también la de Enrique Ballón Aguirre -a quien sí nombra, pero muy al pasar -, los cuales aparecen en la bibliografía pero no ocupan un lugar en el cuerpo del análisis, aunque sus aportes son, en la historia del discurso crítico vallejano, ineludibles. La lectura que Ferrari hace de la crítica nos parece ingenua y tendenciosa. Por un lado, hace un recuento de nombres -desde un sentido incompleto y desde otro superfluo- y no abstrae líneas críticas que, por otro, muestren un modo de funcionar distinto, es decir, que demuestren su diferencia. Podemos leer su tendencia a negar la ideología marxista y su funcionamiento en la poesía vallejana. Nos parece totalmente lícito que el crítico tenga una posición tomada pero, a la hora de dar cuenta del marco global de la crítica sobre el poeta peruano, se hace necesario una lectura más descriptiva y menos interpretativa, que complejice y provoque el enfrentamiento, sin disolverlo en una hermenéutica al servicio de una dirección única. De este modo contabiliza como negativas las propuestas de trabajos lingüístico-formales que se sostienen a través de paradigmas teóricos (los trabajos de Walter Mignolo en relación a las propuestas de Levin, los de Ballón Aguirre en relación a las de Greimas, los de Irene Vegas en relación a los de Cohen) porque no logran organizar -según piensa Ferrari- los procedimientos con *el sentido del*

texto. No podemos saber si la frase subrayada por nosotros apela al sentido único, que bien sabemos hacia dónde apunta, o si se refiere a la articulación formalismo/contenidismo. Si invertimos su juicio crítico y lo aplicáramos a su estudio, dejaría traslucir como una suerte de espejo su propia falta: no organizar su catálogo de temas con (ya no nos convence el singular) articulaciones formales. En la misma sección a la que nos estamos refiriendo (“Los destinos de la obra y los malentendidos del destino”) podemos leer lo mismo que señalaríamos en el trabajo de Oviedo, acerca del angustioso problema de las influencias que parece emerger incesantemente. Después de preferir el término de “afinidades” a aquél, sostiene que felizmente no hay influencias de Vallejo sobre otros poetas ulteriores -el adjetivo que usa es *sucesivo* y recordamos, de paso, la ingeniosa inversión borgeana de toda sucesión que hace que sea Kafka el precursor de Hawthorne- porque es un poeta sin estilo, su escritura es proteica y su visión del mundo, compleja. En ningún momento explica las causas de semejantes opiniones o, al menos, el intento por una descripción aproximativa. Otra vez con estupor leemos que la escritura de Vallejo - la escritura poética - es “tan personal, tan libre y tan imprevisible” que si cabe una influencia en las generaciones posteriores de poetas no lo es a la manera de Rubén Darío. La manera dariana queda sin explicar pero se deduce que es de signo opuesto a la de Vallejo, que se realiza “mediante la libertad de su palabra poética”, libertad que concibe como una poesía que invita a no seguir sus “pasos y su procedimiento”. Este enunciado nos hace pensar, ingenio borgeano mediante, que Vallejo es el precursor de Darío, en el sentido que precisamente lo contrario de lo que Ferrarí afirma se impone en ese envión de la verdad que habla, para lo cual no basta recordar las palabras de Darío en su prólogo de *Prosas Profanas*: “*mi literatura es mía en mí: quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal*”. Las influencias y el estilo provocan, por segunda vez en el volumen, una confusión más flagrante si el trabajo es, como se nos dice, fruto de una tarea coordinada. Finalmente, otras omisiones nos hacen pensar que tampoco ésta puede considerarse la edición crítica definitiva.

Hubiera sido provechoso acompañar los textos poéticos con sus prólogos (por ejemplo, en el caso de Trilce, los de Antenor Orrego y José Bergamín o de la edición príncipe de España, la nota bio-bibliográfica de Porras Barrenechea tantas veces citada) para que el lector pueda formarse una opinión y confrontar de ese modo los juicios del crítico.

Queremos volver una vez más sobre el ensayo de Gutiérrez Girardot que marca el rumbo de futuras lecturas críticas y que tal vez pudiéramos resumir en su sintética pero altamente sugestiva enunciación de Vallejo como un poeta “de raíz campesina en la ciudad”, donde el choque de la experiencia - y recordamos no sólo

los poetas y filósofos que el crítico colombiano nombra sino también Baudelaire, Walter Benjamin, y nuestro Darío, más vivo que nunca - no logra fisurar el espacio natal de la urbe, un dialogismo sufriente pero que Gutiérrez Girardot piensa como el Nihilismo que Vallejo pudo *percibir* aun siendo- como había escrito ya Thomas Merton - un cholo en París. Pero el crítico colombiano da un paso más todavía: lleva la poesía del peruano a una dimensión universal, lo cual significa decir que también un poeta latinoamericano en nuestra modernidad está a la altura de la época, a la altura del universo y sin inferioridad de condiciones, sin mediar primeros frente a terceros mundos, sin caer una vez más en las falsas aporías de someter a los poetas latinoamericanos al rigor de modelos estéticos europeos. De un modo magistral, Gutiérrez Girardot coloca las cosas en su sitio. Esta universalidad de Vallejo que preserva, como una magia recóndita, la tierra andina, es una experiencia posible, también, en la estela de Darío. Por esa razón, si el corazón del ensayo de Gutiérrez Girardot es ese *poeta de raíz campesina en la ciudad*, nos extraña que en esta edición de tanta relevancia al lado del poeta español José Angel Valente no hayamos podido leer también las palabras de un poeta latinoamericano, ¿o es, como dice Ferrari, que Vallejo no ha dejado huellas en los poetas que lo sucedieron? Quién sabe los poetas latinoamericanos sí tengan algo para decir en el rumbo del sugestivo título que Valente puso a sus palabras liminares: César Vallejo o la proximidad.

ENRIQUE FOFFANI

NOVELA E HISTORIA

Desde 1915, año de su primera edición en folletín, hasta la fecha se han sucedido reseñas, artículos, ensayos y toda suerte de reflexiones sobre la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Aún siendo diversos los recorridos de lectura, a la hora de aludir al nacimiento de una escritura moderna en nuestro continente, parece obligado dar cuenta de los logros de este texto.

Esta nueva edición que pone en circulación la Colección Archivos viene a recordar, gracias a su contenido y organización, tanto las cualidades propias de la novela como un repertorio básico de motivos y polémicas que ha venido provocando el peso argumental del texto y su calidad de escritura no canónica.

Al respecto, la sucesión de ensayos, que se propone como diversidad de discursos críticos sobre *Los de abajo*, y que reúne en un mismo volumen la palabra de Carlos Fuentes, Jorge Ruffinelli, Stanley L. Robe, Luis Leal, Seymour Menton y Mónica Mansour, muestra elementales zonas de coincidencia. Una de ellas -la más recurrente y significativa- es la insoslayable referencia histórica, incluido en este concepto todo lo relativo a los elementos autobiográficos del propio Azuela.

Así, el texto se llena de informaciones en el conjunto general de edición y los blancos y vacíos propios del texto literario intentan ser cubiertos por los especialistas. Por eso, sin excepción alguna todos los ensayos que acompañan la novela de Azuela presentan en diferente grado datos significativos, aunque también en muchas oportunidades anecdóticos, en relación con la Revolución Mexicana.

La elección de estos artículos, sumados a las notas y a la cronología final, dispone una edición que busca orientar, contextualizar el texto más que interpretar. A excepción del trabajo de Carlos Fuentes, disparador de asociaciones y reflexiones no sólo sobre la literatura sino sobre la realidad latinoamericana, los artículos restantes son por momentos puntuales en exceso y obedecen a un seguimiento

- Mariano Azuela, *Los de abajo*. Edición crítica y coordinación a cargo de Jorge Ruffinelli. (Colección Archivos, Nº 5). 1988.

textual que parece hoy un tanto escolar. Esto sucede en particular con la lectura temática que lleva a Luis Leal a catalogar todo el "conjunto de objetos mentales" presentes en la novela y con las categorías que sigue en su recorrido Mónica Mansour.

Si consideramos como probable público a los estudiantes, el material resulta por demás suficiente, ya que la edición reúne tanto los textos en los que Azuela explicó la génesis de su novela -"Lo que nos dice Azuela de **Los de abajo**", "Cómo escribí **Los de abajo**" y "**Los de abajo**"- así como todo lo que él mismo no necesitaba decir para sus lectores contemporáneos. En este mismo sentido, ese tono escolar puede ser leído como privilegio didáctico de esta edición.

Menos discutible, por el enorme esfuerzo de elaboración filológica y por la dimensión histórica que agrega no sólo al material argumental sino a la propia escritura, resulta la labor de la triple anotación. Entre éstas, las notas laterales evidencian la dimensión histórica del texto, al comparar las diferentes versiones y jugar con la información que presentan las notas aclaratorias del léxico o que señalan los elementos reescritos por Azuela. Por otra parte, el seguimiento que hace Jorge Ruffinelli de la recepción de la novela rescata las décadas claves durante las cuales tanto el estudio crítico como la coyuntura nacional agregaron matices a **Los de abajo**. La más importante parece ser la del 50, época durante la que se produce la institucionalización de la novela y el ingreso de Azuela, por su muerte ocurrida en 1952, al panteón de los hombres ilustres de México. Este estudio muestra la variación que puede dársele a un conjunto de datos en apariencia sólo informativos para arribar a un plano de reflexión e interpretación cultural sobre los avatares que padecen o gozan los textos literarios.

La remisión al universo de la épica que realiza Carlos Fuentes, por la serie de asociaciones textuales que esgrime, distancian su ensayo del artículo de Seymour Menton que "aplica" el modelo de épica a **Los de abajo** y lee los resultados de este ejercicio crítico. Fuentes, en cambio puede repensar el texto dentro y fuera del sistema literario y tanto habla de los héroes épicos que están jugando como de categorías que exceden la especificidad literaria, cuando a partir del concepto de *patrimonialismo* de Max Weber sitúa a los personajes de Azuela en cercanía a los de otras importantes novelas latinoamericanas.

El texto base sobre el que se reedita **Los de abajo** es la versión que en 1958 publicó en las **Obras Completas** el Fondo de Cultura Económica, basada en las variantes de la versión original de 1916. Se suman a este conjunto que reúne el texto, su historia genética y sus lecturas, un *Dossier* en el que se recogen las dos primeras

reseñas de la novela a cargo de Enrique Pérez Arce y de Juan Jesús Valadez.

Por último, una completa bibliografía recuerda los sucesivos artículos, notas y ensayos escritos sobre **Los de abajo** y la obra de Azuela en general.

GRACIELA GLIEMMO

MÁRMOL ARTIFICIAL: PARA LEER A JOSÉ ASUNCIÓN SILVA*

“Yo, José Asunción Silva, domiciliado y residente en esta ciudad, muy respetuosamente pido al Supremo Gobierno, por el digno órgano del Honorable Ministerio a cargo de S.S.a. que se sirva concederme privilegio, por el mayor término de tiempo que me permita la ley, para fabricar, usar y vender piedra coloreada, mármol artificial y granito artificial, fabricados por un procedimiento de mi invención. Dichas piedras, granito y mármol, son aplicables para la construcción de edificios, embaldosado de vías públicas, de casas particulares, de fuentes, monumentos, tinas y muebles”. Esta carta, datada el 16 de julio de 1895, e incluida en el anexo documental de la edición crítica de *Archivos*, nos permite un acceso oblicuo, no obstante cargado de significaciones, a la obra de Silva. La carta, que hace uso de la retórica del discurso burocrático, es un pedido de autorización para ejercer una actividad comercial. Las acciones, las fórmulas retóricas y las prácticas legales fueron contundentemente claras para Silva, que supo de quiebras, bancarrotas y descréditos, tanto en lo que hace a su fortuna familiar como en los emprendimientos comerciales que él mismo afrontó. En cambio, en el campo de las letras, Silva estableció una legalidad propia, autónoma, íntima, a contrapelo de la sociedad provinciana y conservadora que le tocó vivir. No obstante, ambos discursos, el administrativo-comercial y el literario, tuvieron puntos de intersección: la palabra “artificial” señala un campo semántico común a uno y otro, y denota un mundo en violenta transformación, el mundo de la incipiente modernidad americana. Si hacemos un ejercicio analógico, la petición en la carta transcrita es clara: piedras por literatura, artificial por artificio, invención por escritura, construcción urbana por conformación de una literatura nueva. Quizás sus contemporáneos, a excepción de sus buenos amigos, no supieron leer el entramado de los discursos, que apuntaban a un mismo fin.

A casi cien años de su muerte, la obra de Silva es rescatada en su integridad textual y revisitada por expertos silvanos. Esta edición es la más completa publicada

* José Asunción Silva, *Obra Completa*. Edición crítica y coordinación a cargo de Héctor H. Orejuela (Colección Archivos, N° 7), 1990.

hasta la fecha, superando en la cantidad de material reunido y en el riguroso aparato crítico comparativo a sus antecedentes inmediatos: la **Obra Completa** publicada por Editorial Ayacucho en 1977, edición a cargo de Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía, la edición de **Poesías** de 1979 del Instituto Caro y Cuervo, coordinada también por Héctor H. Orjuela y, del mismo año, **Poesía y Prosa**, edición a cargo de Santiago Mutis Durán y J.G. Cobo Borda, del Instituto Bogotano de Cultura. Este hecho es de enorme importancia, sobre todo tratándose de una obra vapuleada tanto por la censura como por la pérdida: palabras censoriamente sustituidas, originales perdidos, copias tardíamente recuperadas. La publicación de la novela **De Sobremesa** en 1925, o la aparición reciente de una copia fiable de su primer libro, **Intimidaciones**, dan una idea de este desorden y asincronía en lo que hace al conocimiento cabal y a la recepción de los textos de José Asunción Silva.

Los artículos críticos que acompañan este repertorio, son valiosos aportes interpretativos de la vida y obra del autor. A pesar de haber sido escritos especialmente para esta edición, ofrecen perspectivas muy dispares, casi como un mapa de la crítica, donde encontramos desde interpretaciones provenientes de la estilística hasta propuestas de corte culturalista. Esta asintonía, si bien puede ser objetable, demuestra la preocupación de varias generaciones críticas en torno a esta figura tan definitoria para las letras colombianas y latinoamericanas.

La biografía de Silva, un relato construido por las distintas generaciones con buena dosis de 'epos' trágico, dandismo, excentricidad, precocidad artística y esfumada perversión, ha tenido un peso particular en la recepción de su obra, leída muchas veces como una confesión. Por eso es oportuno volver a ese relato, para contarle otra vez, expurgado de los viejos vicios y, seguramente, teñirlo de nuestra actualidad. Ese es el trabajo de Héctor Orjuela, que aporta un esclarecedor estudio biográfico crítico a este volumen. Es también muy valioso el estudio del "periplo europeo" de Silva, a cargo de Ricardo Cano Gaviria, quien hace una reconstrucción, aún inédita, de los días europeos del poeta.

Gustavo Mejía realiza un recorrido necesario, como es el de fijar las imágenes de Silva frente a la crítica. Apunta Mejía que la primera crítica silvana se "constituyó en celosa guardiana de la moralidad y creencias burguesas" frente a una poesía "sospechosa". Todo conduce a los malos entendidos: omisiones, equívocos, ya desde la primera edición de la poesía de Silva en 1908, con el prólogo de Unamuno, plagado de errores, y la ilustración que acompaña esta primera edición, responsable del mito del "incesto" silvano. Desde estos primeros momentos, se articula una lectura "biografista" de Silva, interesada en determinar patologías y desviaciones, lectura que ha tenido una persistencia particular en la memoria cultural americana.

Un tópico importante en la crítica silvana, es el lugar de Silva en el modernismo: precursor o plenitud, simbolista o modernista, clasicista o beckeriano, potencia o acto, Silva o Darío: esta discusión aparece en casi todos los trabajos. Más que un monotema de la crítica, esta insistencia denuncia un punto de conflicto en la constitución interna de una literatura. Bernardo Gicovate articula su posición en esta discusión en torno a dos ejes: rescatar la tradición hispánica en el modernismo, y por lo tanto la presencia de Bécquer en Silva - por sobre la de Verlaine o Baudelaire-, y establecer una "plenitud" del modernismo ya en la década de 1880 -cuyos hitos serían el *Ismaelillo* de Martí, *Azul* de Darío y "Ronda" de Silva-, para anticipar esta plenitud modernista a "la década rubendariana y triunfante que sigue", intentando con esta periodización reubicar a Silva. Camacho Guizado propone dejar de lado el papel de "precursor" y pensar a Silva como un poeta moderno, pero que "no tiene nada que ver con el movimiento modernista", usando *moderno* en el sentido que lo usa Hugo Friedrich al hablar de Baudelaire -no muy distinto, en realidad, al concepto que manejamos hoy de lo moderno-. Con el intento de marcar la originalidad silvana el crítico agrega, además, que el autor atraviesa el modernismo y lo supera: "es posmodernista", afirma. Esta apreciación parece caprichosa: Silva es modernista porque es moderno, y no a pesar de serlo. J.J.Cobo Borda llega a una posición conciliadora: "Si en el año 1867 muere Baudelaire y nace Rubén Darío, J.A.Silva es el puente mágico que une estos dos mundos", añadiendo que Silva no precede ni anuncia, sino que es el modernismo en todo su esplendor.

Otro centro de reflexión constante en los estudios silvanos es la reconstrucción de su "enciclopedia" particular; el estudio más completo de este repertorio es el de Mark I. Smith-Soto, quien, dejando de lado las influencias más conocidas de Poe, Heine y Bécquer, propone otros intertextos: Miguel Antonio Caro, V.Hugo, Verlaine, Sully Prudhomme, Leopardi, D'Annunzio, Longfellow. Esta edición de *Archivos* nos permite acceder a varias traducciones desconocidas de Silva, tanto en prosa como en verso, y nos permite también pensar la práctica de la traducción como la estrategia privilegiada de asimilación de los modelos extranjeros: palabras, frases, ritmos, imágenes, se insertan en el sistema silvano, dando lugar a cortes con la tradición poética local y a la inauguración de una voz moderna en la poesía colombiana.

Entre las lecturas de los textos de José Asunción Silva, Eduardo Camacho Guizado se detiene en la significativa presencia de textos metapoéticos en Silva, y da especial atención a la innovación rítmica de su poesía. Alfredo Roggiano visualiza la poética de Silva como una síntesis de las dos líneas internas del modernismo: romanticismo y simbolismo, y su proyección en la poesía contemporánea. Cobo Borda analiza el primer libro de versos de Silva, *Intimidades*,

que reúne composiciones datadas entre 1880 y 1884, es decir cuando el poeta contaba entre 14 y 18 años. Un acierto de esta lectura de Cobo Borda es el análisis de los "espacios" silvanos por excelencia: los interiores a que remite la "intimidad" del título, las salas, alcobas, cuartos, lugares de la vida "burguesa y recogida". Lugares que determinan también una cultura particular, hecha de rezo, reticencia, austeridad, tabúes, represiones y pasiones apagadas. Cobo Borda interrelaciona los "escenarios" de este primer Silva -donde presumimos también está encerrado el último Silva-, con la imagen del "joven dandy bogotano que escribía versos de salón en álbumes de señoritas rubias".

La novela de Silva, que ha merecido reciente atención de la crítica desde la intensificación de los estudios en torno a la prosa modernista, es tratada en los distintos artículos. Así Ricardo Cano Gaviria aporta una lectura que reformula la tendencia biografista que hemos apuntado, analizando el "pacto biográfico" en el sentido de Lejeune, existente en la novela y prosas silvanas. Rafael Gutiérrez Girardot vislumbra una síntesis entre tradición y modernidad en el Diario de Fernández, el protagonista de la novela y *alter ego* de Silva. Propone una lectura "sin complejos" de la novela, que es un intento de asimilación del género "novela de artista" al ámbito americano. Gutiérrez Girardot coteja la novela de Silva con la escritura en los países "centrales", y considera al bogotano un adelantado en los procesos de adopción de modelos y enriquecimiento de las literaturas americanas.

El volumen ofrece, además, dos versiones del "Nocturno III", una de ellas totalmente inédita. El Nocturno se erige, piramidal, como el sueño de Sor Juana, un verdadero monolito de "mármol artificial", hecho de palabras intangibles y enigmáticas, de extraños acentos esdrújulos y de cadencias tetrasilábicas, resonando hoy como ayer, con una "actualidad" que no perece, y en una lengua que ya es, indiscutiblemente, la lengua moderna de la poesía latinoamericana.

BEATRIZ COLOMBI

ICAZA: MESTIZAJE, DISFRAZ Y REBELION*

La polémica que genera el texto de Jorge Icaza y que recorre centralmente estos trabajos es convocada por la palabra "chulla". En efecto, el conjunto de estos estudios tiende a plantear en qué medida la palabra -y por consiguiente, la novela- implica de manera profunda el mestizaje y sus conflictivas derivaciones en el entramado social ecuatoriano.

Estas problemáticas derivaciones -presentes en la novela de Icaza de 1958- se tensan de manera particular en la edición de *Archivos* donde los trabajos críticos dialogan entre sí y con la novela. Una circunstancia, si se quiere fortuita -a la que hace referencia en el prólogo Renaud Richard, uno de los coordinadores de la edición-: el hecho de que Icaza destruyera sistemáticamente sus manuscritos decidió de algún modo la dirección en que se encaminarían las investigaciones. Uno de los objetivos de la colección, la fijación del texto, no pudo cumplirse en el caso de la edición de *El Chulla*.... Esta toma de posición de Icaza frente a sus propios originales imposibilitaría el rastreo del proceso de creación del autor. De allí que surgiera otra posibilidad -sugerida a Richard por el coordinador de *Archivos*- para suplir la ausencia del estudio comparativo de las variantes del texto: el desarrollo de la evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa anterior a Icaza, vista desde distintos ángulos. Tolo lo cual nos reubica en el punto de partida inicial: el concepto de "chulla" en todo su espesor sociológico.

Cabe recordar que *El Chulla*... se publica en Quito en 1958, también año de publicación de *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Ambas novelas vienen precedidas por la producción de diversos exponentes de la narrativa indigenista: *Raza de Bronce* (1919) de Alcides Arguedas; *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría; *Yawar Fiesta* (1941) de José María Arguedas y, del propio Icaza, *Barro de la sierra* (1933), *Huasipungo* (1934), *En las calles* (1935), *Cholos* (1937), *Media vida deslumbrados* (1942), *Huairapamushcas* (1948). Es frecuente

* Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*. Edición crítica y coordinadores a cargo de Ricardo Descalzi-Renaud Richard. (Colección Archivos, N° 8), 1988.

que se considere **Huasipungo** como la "mejor" obra de Icaza.

La edición se abre con el *Liminar*, a cargo de Ricardo Descalzi. Se trata más bien de una semblanza frecuentemente adjetivada, que da cuenta, en un tono laudatorio, de la personalidad de Icaza, y que ubica **El Chulla...** dentro de la obra icaciana.

La *Introducción* a cargo de Renaud Richard incluye una entrevista a Icaza realizada por Claude Couffon, en la que éste afirma vigorosamente su carácter de escritor indigenista. Tras la presentación del equipo que ha colaborado en la edición, se advierte al lector que, de los dos ecuatorianos que colaboran en el tomo, el segundo -Jácome- se mostrará excesivamente corrosivo con Icaza y su obra, en tanto portavoz de un grupo de conocidos intelectuales del Ecuador.

La sección *Historia del Texto* incluye dos trabajos de Descalzi, uno de Richard y uno de Jácome.

El primero presenta un panorama cronológico de la narrativa de Icaza hasta llegar al **Chulla...**, obra a la que califica de "autobiografía de su vida bohemia". El estudio participa de lineamientos tradicionales, donde se verifica una búsqueda de correspondencia lineal entre la obra y el "reflejo" de la vida del autor en ésta.

Responsable también del trabajo siguiente, "La novelística de Jorge Icaza en el relato", Descalzi traza un panorama de la literatura ecuatoriana desde el período colonial hasta entroncar con la narrativa icaciana y la novela que nos ocupa, y concluye con una semblanza de la personalidad del autor, trabajo que reitera aspectos del primero y de la nota introductoria.

El trabajo crítico de Renaud Richard ("Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a **El Chulla Romero y Flores**) plantea una hipótesis central: los protagonistas cholos de los cuentos de Icaza conllevan una carga negativa. Al intentar sustraerse al mundo indígena, tradicionalmente humillados, asumen caminos individuales, al margen de su grupo social de pertenencia, lo que los convierte en traidores y renegados. En la novelística icaciana, en cambio, según afirma Richard, los protagonistas cholos logran superar las contradicciones provocadas por la sacralización del modelo blanco. Así, logran asumir de manera solidaria con sus hermanos el propio lugar, siempre en pugna con los que detentan el poder blanco del monopolio latifundista. El paradigma lo constituye, para Richard, **El Chulla...**, "el gran *Bildungsroman* icaciano".

Presupuestos y destinos de una novela mestiza

Jácome señala, apoyándose en el fragmento de un reportaje de 1952, de H. Pérez Estrella, en el suplemento dominical del diario *El Sol* de Quito, que Icaza no estaba seguro de sus concepciones antropológicas. Confunde al cholo con el indio y el mestizo, y cree que el "chulla" es un tipo del Ecuador y de América. Para Jácome, el "chulla" es un arquetipo humano, oriundo de Quito. No obstante, dice Jácome, el lector ecuatoriano "no encuentra en el protagonista de la novela al "chulla" quiteño, tal como él lo conoce y lo ha saboreado." Es más, se trataría de su antitesis, pudiendo adjudicársele el rol de protagonista al mestizo, pero a un mestizo que, por añadidura, resulta anacrónico. Sostiene Jácome que el "chulla" es un mestizo que ya no existe, aunque sí subsistan las abusivas conductas de los latifundistas. Concluye con una crítica a Icaza: su "Chulla" carece de humor, rasgo intrínseco del auténtico chulla, que no ha encontrado aún escritor que lo plasme en su multifacética dimensión.

El trabajo que abre la sección *Lecturas del Texto* pertenece a Renaud Richard: "Génesis de una rebeldía arraigante" cita la definición de "chulla" que Icaza incluye en el vocabulario que acompaña a la novela, planteando que no comparte la discrepancia de Jácome y de Costales sobre el sentido del vocablo. Para Richard, las dos opiniones pondrían de relieve el abismo existente entre el pícaro amable y dicharachero, y el personaje de Luis Alfonso, más humano y profundo, "deschullificado" que, según él, encarna aspectos fundamentales de la historia del Ecuador y de cualquier país latinoamericano. Agrega el autor que Luis Alfonso muestra una evolución en la que logra superar su condición de "cholo" *snob*, volviéndose más solidario con su pueblo, con lo colectivo, por lo que esta "obra maestra icaciana" lindaría con la epopeya.

En el trabajo de Richard debe destacarse como un hallazgo su estudio del "disfraz", ardid al que apela el "chulla" fundamentalmente para ocultar los núcleos indígenas de su persona, que adquiere, entre otros, aspectos lingüísticos. El disfraz sería, en este sentido, un costado inescindible de la personalidad del "chulla", y exponente de su sentimiento de minusvalía. Por último, la experiencia de la solidaridad popular precipitaría la metamorfosis del personaje (Richard emplea indistintamente los vocablos "chulla" o "cholo") que opta inequívocamente por su ascendencia indígena.

Como conclusión, Richard esgrime el tema de la representatividad socio-étnica del "chulla", puesta en duda por Jácome. Afirmo que ésta existe, puesto que Icaza plantea, con razón, el tema de la ascendencia indígena como problemático

para muchos mestizos biológicos y/o culturales, pertenecientes a ciertas sociedades hispanoamericanas de corte tecnocrático. Sólo un enfoque múltiple, que tenga en cuenta aspectos estéticos y míticos, sociolingüísticos, etnohistóricos, psicosociológicos y de literatura comparada podría dar cuenta de la complejidad de *El Chulla...*, afirma el crítico.

Antonio Lorente Medina es el autor de "Lectura intratextual de *El Chulla...*". Afirma en su trabajo que el tema central de la novela de Icaza es el estudio y caracterización del cholo ecuatoriano, con toda su problemática "existencial". Para Lorente, Icaza se plantea la novela en sus corrientes mítico-simbólicas a fin de interpretar al protagonista en su vertiente "psico-socio-racial". Afirma enfáticamente que en la composición de *El Chulla...* subyace una estructura centrada en "la aventura del héroe" (se guía por el libro de Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1975) valiéndose para esto del concepto de *mitema*.

"Texturas, formas y lenguajes" es el aporte de Theodore Alan Sackett. El tema global, para Sackett, es la novelización de la naturaleza y el destino de lo que llama "la clase chola" (grupo mayoritario del Ecuador). Icaza, según Sackett, denuncia el carácter de trampa sin salida del Ecuador, trampa que sólo dejará de serlo cuando el "cholo" logre resolver sus sentimientos de amor-odio hacia su origen mestizo y base su destino en una solidaridad clasista. Estudia el léxico -demostración palpable de la dualidad que constituye el tema central de la novela-, las técnicas narrativas y los recursos estilísticos, pero centrados sobre todo en el estudio del léxico, diferenciando entre el lenguaje propio de la técnica realista-naturalista que maneja Icaza, el lenguaje popular y la retórica pretenciosa y artificial de la clase alta, sin olvidar la lengua poética.

Cabría destacar que, pese a todo, lo que los distintos autores no llegan a dirimir, es la diferencia entre "chulla" y "cholo", que algunos de ellos emplean indistintamente.

En suma: haber incluido en la serie de *Archivos El Chulla Romero y Flores*, novela poco promocionada de Icaza, resulta de por sí destacable. Luego, queremos señalar como meritorio y de interés el hecho de que -con desigual fortuna, eso sí- la categoría sociológica "chulla" haya estado en el centro del debate. La edición, cuidada y bella, por otra parte, luce en su cubierta una sugestiva y apropiada ilustración -especialmente realizada- del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

NORA DOTTORI

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES*

Intimar con lo intimidante resulta, en la mayor parte de los casos, imposible. Por eso, una de las ventajas que ofrece el volumen de la colección *Archivos*, dedicada a **La carreta** de Enrique Amorim, es que invita al atrevimiento. La cantidad de páginas, la presentación externa, las cinco partes en que se divide el material (*Introducción, El Texto, Historia del Texto, Lecturas del Texto, y Dossier de la obra*) y el prestigio del sello editorial crean fundadas expectativas tanto sobre la exhaustividad de la documentación reunida como sobre el nivel de los estudios críticos. Expectativas felizmente frustradas, en lo que a lo segundo se refiere. El esquema rígido de la propuesta editorial, al que posiblemente se habrá llegado luego de conciliar diversas posturas, operó quizás como vacío exigente que debía llenarse impidiendo preparar algo más enjundioso que lo que esta edición crítica ofrece, más allá de los documentos. Quizás tampoco fueron suficientes los cuatro años que, según informa el coordinador, Fernando Ainsa, llevó la preparación de la edición para aprovechar la oportunidad que se presentaba de hacer algo de la justicia que, según el mismo compilador reconoce reiteradamente, todavía no se ha hecho a Enrique Amorim, convocando a críticos capaces de operar con orientaciones metodológicas algo más actualizadas en el abordaje de los documentos reunidos. Es, asimismo, altamente probable que no se pueda, en 1988 y a pesar de las variopintas teorías literarias elaboradas y polemizadas desde principios de siglo, escribir sobre **La carreta** sin reiterar abundantemente, como lo hace con entusiasmo esta edición crítica, el fundamental tema del plagio de un "conocido" narrador francés o el aun más fundamental problema de la existencia real de la carreta prostibularia. Ni qué decir del problema literario central sobre el origen de la palabra "quitandera" que lleva desde el Río de la Plata a Angola un tema de estudio filológico que, al leer los textos polémicos van de los años 1923 a 1933 y los aportes de 1988 (todos incluidos en la Parte IV) se muestra con la misma intocada lozanía desde hace sesenta años. La aclaración de Amorim sobre el origen brasileño (por lo tanto portugués) del término, no parece haber conmovido lo que supone original

* Enrique Amorim, **La carreta**. Edición crítica y coordinación a cargo de Fernando Ainsa (Colección Archivos, Nº 10), 1988.

en el hallazgo del uso de un término del mismo origen y sentido en Angola (allá lejos en el Africa). El hecho de tratarse de una ex colonia de Portugal vuelve impropio establecer cualquier tipo de relación. Tampoco parece haber provocado ninguna duda la pertinencia del "Estudio lingüístico" incluido en esta misma sección con el correspondiente "Léxico" del *Dossier*, encargados ambos a una lingüista francesa que, además de no conocer algo tan elemental como que el término "truco" puede referirse a un juego de naipes (lo que se desprende del contexto de la novela sin necesidad de aclaración alguna sobre "regionalismos"), explica usos correspondientes a Puerto Rico y México en lo que se supone glosario rioplatense. Ni qué decir de algún término de raíz netamente castiza que se explica, frescamente, como "rioplatencismo" (*sic*). Cabe preguntarse quién es el lector que se tuvo en mente al organizar esta edición que, por otra parte, también parece ignorar lo que la literatura latinoamericana aportó en la definición de una autonomía y firmeza lingüísticas que ya no debería tolerar la colaboración con orientaciones que parecen afirmar, al filo del siglo XXI, que la dueña de la corrección lingüística sigue siendo España. Todo lo referido a leísmos y loísmos en este autorizado estudio son una patética muestra. Posiblemente las reiteraciones que se suceden en los textos de análisis, lo mismo que la abundancia de errores de edición con que este volumen nos gratifica, hablen de la falta de tiempo para realizar una revisión técnica que (suponemos desde nuestra ignorancia) debe perdonarse al compilador encargado de llenar profusamente tantos menesteres: además de redactar la noticia "Liminar" y la *Introducción* (tarea que seguramente le correspondía) tuvo que hacerse cargo de poner su nombre en textos críticos para la Parte III, *Historia del Texto*: "Destinos (Información externa)" y para la Parte IV, *Lecturas del Texto*: "La temática de la prostitución itinerante en Amorim y su inserción en la ficción hispanoamericana". No pueden sino disculparse calurosamente nimios errores de imprenta tanto en castellano como en inglés (hay algunas citas no traducidas en notas al pie de página). Algunos ejemplos permitirán indicarle al lector que es lo que, de ninguna manera, puede permitirse pasar por alto: "Este -me digo- es un privilegiado que quisiera para el conjunto de mi país...", "inicial pelagio en 1929"; "1º de febrero de febrero"; "silencioso por demás sospechoso"; "se haya la verdadera atmósfera" (¿Se tratará, tal vez, de un rasgo de estilo?); "contesto" por "contexto" u "oración de su muerte" por "ocasión" (una feliz lectura poética se podría quizás intentar desde esta especie de metátesis); hay otros hallazgos, en este mismo sentido, que pueden, dentro de unos años, convertir esta edición en un goce de eruditos: "realidastas", "suspiciosamente", "idea" o "conservación". Como se ve, otro texto, en los significantes (hay casi un error de imprenta por página) podría hacernos sospechar una oculta orientación lacaniana.

La *Introducción* incluye un prólogo o "Liminar", donde Ainsa, con tono

elegíaco relata el descubrimiento de la obra de su compatriota uruguayo en una "librería de lance de la Cuesta del Botánico de Madrid", por azar. Inmediatamente nos asegura que, según autorizadas opiniones de sociólogos e historiadores las quitanderas no existen. Menos mal. Luego de citar *La Mancha* y al *Cid*, a Cortázar y a Borges, llama al texto "ambiguo". La introducción propiamente dicha, que sigue, más parece una justificación. Agobiado por la crítica adversa que desde la primera edición (1932) habría acompañado *La carreta* (a pesar del éxito de público, según reitera) el coordinador parece sufrir el dilema de: por una parte, contar con el único texto de Amorim que se presentaba con todos los elementos necesarios para pasar el examen editorial de crítica genética (borradores, manuscritos, cuentos previos, reescrituras, etc.) y, por otra, evitar la confusión que podría suscitarse sobre su propio juicio acerca de la novela afirmando reiteradamente que no lo considera el mejor texto del autor. La justificación de la elección se realiza por el primer motivo y también porque habría sido la obra preferida de Amorim, "imperfecta" a pesar de la buena acogida del público. El crítico afirma que con el conocimiento de las variantes se podrá tener una nueva dimensión del texto, lo cual no hace mella en el tratamiento de los "estudios" incluidos en las partes tercera y cuarta. Luego de trazar las etapas de la constitución del *corpus*, señala que se encuentran más de mil variantes en el texto (en otras partes se habla de mil quinientas, seguramente producto de la inflación que agobia a América Latina) y sintetiza en varios acápites los contenidos de las demás partes de la edición. Luego explica los documentos incluidos en la parte dos y el criterio de la edición, resumiendo los contenidos de los textos críticos y sus funciones en una modalidad de tono francamente didáctico y justificatorio. En fin, reitera en un tercer artículo, "Génesis del texto", parte de lo anterior y lo que se incluye, algo ampliado, en dos textos de Wilfredo Penco (responsable, además, de establecer el texto definitivo y las variantes de la segunda parte). Esta primera parte culmina con tres apéndices que incluyen un cuadro de los textos del *corpus*, un segundo cuadro con fechas desde 1923 hasta 1960 (síntesis de lo ya incluido en los textos de Ainsa y Penco) y una cronología a doble columna con la "historia" de *La carreta* desde 1923 hasta 1952 junto a fechas y nombres de otras obras editadas por Amorim. Si esta cronología hubiera incluido el resto de las obras editadas, seguramente habría dado un mejor servicio al lector. Una excursión sobre los dos estudios de K.E.A. Mose, "Producción de *La Carreta* (tercera parte)" y "Propuesta para una estructura temática de *La Carreta*: los 'concepto vínculo'" (cuarta parte) pueden deparar la agradable sorpresa de estar leyendo en castellano un texto concebido indudablemente en inglés. Puede deducirse de la mano de este especialista internacional que la literatura latinoamericana ya tiene suficiente entidad como para interesar a estudiosos que emplean categorizaciones de alta precisión como "estructura llamativa".

La parte segunda incluye en la columna de la izquierda el texto definitivo de la novela del año 1952 con las variantes de la primera edición a la izquierda y las de la quinta a pie de página. A continuación, aparecen los textos de todos los capítulos de los que existen textos mecanografiados en el Archivo Enrique Amorim de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Esta sección, los documentos incluidos en el *Dossier* de la quinta y los textos de la polémica de 1923 hacen que, a pesar de todo, valga la pena contar con esta edición. Al resto, más vale someterlo a silencio.

ELENA PEREZ DE MEDINA

¿TENSIÓN, CONTRADICCIÓN O NOVELA DIALÓGICA?

La edición crítica de **Raza de Bronce** que ofrece Antonio Lorente Medina, uno de los especialistas en la obra arguediana más prolíficos de los últimos años, constituye un aporte importante para la ampliación del campo de lectura de esta novela. La inercia de la reiteración en la historiografía literaria, la fuerza del contenido representativo de la novela, y la parcialidad desde la que se la ha leído, sin posterior problematización, dejaron confinada a **Raza de Bronce** en el lugar "privilegiado", o mejor, cristalizado de hito de la narrativa indigenista.

Desde una perspectiva filológica, esta edición constituye una base ineludible para los estudiosos de la literatura boliviana. Presenta, en primer lugar, el texto definitivo de **Raza de Bronce** que Arguedas estableció después de muchas revisiones, contrastado al margen con las divergencias que presenta respecto de las ediciones de La Paz (1919) y de Valencia (1924). Esta última no lleva impresa la fecha, sin embargo Lorente, a partir de datos que se revelan en posterior bibliografía de Arguedas y en su correspondencia, infiere que se realizó en 1924 y no en 1923, como se supuso hasta hoy. Pero también aparecen contrastes al margen, con algunas perturbaciones introducidas por ediciones póstumas que el coordinador consideró significativas.

Por otra parte, esta edición ofrece también el texto de **Wuata Wuara** (1904), el cual pese a haber sido siempre mencionado como antecedente de **Raza de Bronce**, fue muy poco accesible para los estudiosos, sobre todo fuera de Bolivia. Lorente en la "Introducción a **Wuata Wuara**", con mucha precisión, caracteriza al narrador de la obra por su fluctuación entre el relato y el discurso y concluye que ello resiente la continuidad del relato. Coteja un fragmento del capítulo II de esta primera novela de Arguedas, con el que aparece casi textualmente repetido en su importante ensayo **Pueblo Enfermo** de 1909, cuando se refiere a la idiosincracia del pueblo aymara. Finalmente, argumenta que **Wata Wuara** constituye un pasaje de la retórica de la novela romántica decimonónica a la del realismo y la denuncia social.

- * Alcides Arguedas, **Raza de bronce. Wuata Wuara**. Edición crítica y coordinación a cargo de Antonio Lorente Medina (Colección Archivos, N° 11), 1988.

Más adelante, en la sección III, *Historia del Texto*, Lorente cuantifica y analiza en detalle lo que de **Wuata Wuara** hay en **Raza de Bronce**, demostrando que no sólo en detalles de contenido, sino también estilísticamente son muy diferentes. **Raza de Bronce** acusa mayor sutileza en los personajes y también una maduración del estilo del escritor. En esta sección, los artículos de A. Lorente contextualizan la producción novelística de Arguedas respecto del conjunto de su obra, mientras que los de T. Fernández y Albarracín Millán ofrecen diferentes perspectivas para la contextualización de **Raza de Bronce** respecto de la historia de Bolivia y del desarrollo del pensamiento liberal, a lo que también remite el *Cuadro Cronológico Sinóptico*.

El aporte de esta edición crítica en cuanto ampliación del campo de lectura radica en dos características remarcables. Por un lado, al incluir **Wuata Wuara**, como antecedente pero no como primera versión, y al explicar la génesis de **Raza de Bronce** dentro del conjunto de la escritura de Alcides Arguedas, se constituye una documentación y una argumentación inéditas de tipo filológico que desterrarán tanto lugar común que la crítica estableció por repetición, abriendo la posibilidad de nuevas lecturas. Por otro lado, las notas previas, así como las lecturas del texto al resaltar el carácter polémico y hasta contradictorio de **Raza de Bronce**, proyectan un conjunto de problemas que exigirá a los futuros lectores o críticos trascender el paradigma de lo representacional.

Se puede apreciar mejor el valor de este aporte al recordarse la crítica que recibió **Raza de Bronce**, desde su aparición. La incipiente historia literaria latinoamericana no tardó en darle un sitio y un reconocimiento inmediato en el capítulo del realismo ni en reconocer los rasgos modernistas de su prosa, en cuanto al tema que noveliza: la situación del indígena en un país donde es abrumadora mayoría. Sin embargo, alrededor de esta temática y de la ideología de la obra, se produjeron enconadas y muy divergentes posiciones. Una simple relectura de la novela permite percibir hoy la marcada unilateralidad de las posiciones críticas que han regido su lectura. Entre aquellas tendientes a "denunciar" la ideología del escritor -provenientes de quienes no dudan de la transparencia y/o univocidad del lenguaje respecto del sujeto-, están las que sostienen que se trata de la esperable obra de un escritor de la oligarquía que defiende a su clase, alertándola sobre un posible desenlace fatal de la escalada de violencia, desatada en el campo boliviano durante la última treintena del siglo XIX, y aconsejándole una tutela más bondadosa para el indio. Y están las otras que -desde una semejante concepción del lenguaje- la consideran un valiente acto de denuncia política de los crímenes que eran perpetrados contra la raza indígena, en abierto desafío a los terratenientes de su época en busca de un cambio social. Todavía hay una tercera línea de lectura

-algo más ingenua o apoyada en concepciones aún más inmediatistas del lenguaje- que cree a **Raza de Bronce** una fiel descripción de la sociedad rural de esa época, carente de posición, o de proyección alguna, y por lo tanto, recomienda tomarla como un documento y admirar la capacidad del escritor de haber logrado tal fidelidad.

Estas posiciones tienen en común la voluntad de anular las contradicciones y el procedimiento de poner énfasis en segmentos parciales de la obra de Arguedas, o de atribuir esas contradicciones al momento histórico. Falta por cierto considerar el carácter dialógico del lenguaje y de esta escritura en particular.

Los tres artículos de la sección IV, *Lecturas del Texto*, interpretan **Raza de Bronce** poniendo de relieve sus contradicciones, y precisamente al no tratar de "resolverlas", las constituyen en fundamento primario de su lectura. Por un lado, "**Raza de Bronce** entre la reivindicación y la discriminación racial del indígena" de Julio Rodríguez Luis y "Las tensiones ideológicas de Arguedas en **Raza de Bronce**" de Teodosio Fernández relevan la ambigüedad ideológica impregnada en la obra. Por otro lado, "Análisis estructural y estilístico de **Raza de Bronce**", también de Teodosio Fernández, señala una hibridez semejante respecto de lo estilístico: la contaminación del discurso del narrador con aquél que él mismo atribuye y critica en los indígenas, la imprecisión entre un discurso teórico y el relato propiamente dicho, el contraste entre la refinada belleza de un léxico culto y la sordidez de la historia narrada, o entre aquella herencia romántica de la novela indianista del siglo XIX y la modernista de fin de siglo.

En la última sección, *Dossier*, resalta el prólogo de Rafael Altamira a la edición de Valencia, firmada en Junio de 1923, y un texto de Arguedas de 1903, que aparece en el índice como "Arguedas por Arguedas", en el que a través de un relato se pronuncia a favor de la expresividad ante lo convencional. Respecto de las bibliografías, será útil al estudioso la detallada Hemerografía que ofrece Albarracín Millán. Sin embargo, es necesario señalar que la bibliografía titulada "Estudios sobre Alcides Arguedas" se hubiera enriquecido con la adición de artículos, estudios y tesis de grado realizadas en Bolivia en los últimos veinte años. Asimismo, el conjunto de la edición podría haber mostrado un panorama investigativo más dialógico incluyendo la voz de estas nuevas generaciones de estudiosos bolivianos.

ALBA MARÍA PAZ SOLDÁN

CLARICE LISPECTOR O LA PASIÓN DE LA ESCRITURA*

Esta edición crítica de *A Paixão Segundo G. H.* (PSGH), coordinada por Benedito Nunes, congrega variados abordajes que tratan de elucidar diferentes aspectos de la narrativa de Clarice Lispector (1925-1977) y, especialmente, de la singular escritura de esta novela.

Abre el volumen la palabra de João Cabral de Melo Neto con su poema "Contom de Clarice Lispector" (de *Agrestes*) al que continúa "Liminar a Duas Vozes" con las aproximaciones a la obra y a la personalidad de la autora de Antonio Cândido y Olga Borelli.

En "No começo era de fato o verbo", Cândido destaca la originalidad que aporta a las letras brasileñas la primera novela de Clarice, *Perto do Coração Selvagem* (1943), que por su trabajo del lenguaje la acerca a su contemporáneo João Guimarães Rosa (quien en 1946 publica los cuentos del *Sagarona*), continuadores ambos del esfuerzo de invención del lenguaje realizado en la década del veinte por los modernistas Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*) y Mário de Andrade (*Macunaíma*). Ya en sus comienzos, la joven Clarice estaba mostrando que "antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra" (p. XVIII), señala Cândido.

"A difícil definição" de Olga Borelli es un testimonio personal de su amistad con Clarice y un intento de captación de su particular modo de ser y de su irresistible atracción por la escritura. Esta parte del volumen se cierra con la "Introdução" y "Nota filológica" a cargo de Benedito Nunes. En la primera establece las relaciones de PSGH con el resto de la obra; remarca el desvío estético que significa *Perto do Coração Selvagem* respecto de la prosa anterior y la exacerbación de ese desvío en PSGH, que continúa en las novelas siguientes. Traza líneas de abordaje, algunas retomadas y profundizadas en las investigaciones incluidas en el volumen.

* Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.* Edición crítica y coordinación a cargo de Benedito Nunes. (Colección Archivos, Nº 13), 1988.

La segunda parte (*O Texto*) comprende la edición de **PSGH**, anotada por Olga de Sá y seguida del facsímil del manuscrito de "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais" (de **A Bela e a Fera**, único original completo que se conserva de un total de veinticinco libros), acompañado de la transcripción de fragmentos a cargo de Benedito Nunes y la reproducción del texto en su forma impresa, lo que tiende a dar idea de la elaboración y la composición en la escritura de Clarice Lispector -como aclara en la "Nota filológica"-.

Historia do Texto comienza con "Un fio de voz: histórias de Clarice" de Nádia Batella Gotlib, que profundiza las relaciones de **PSGH** con las otras novelas de la autora, ya señaladas por el coordinador en su introducción, y las amplía estudiando los cruzamientos temáticos y formales con los cuentos y crónicas anteriores y posteriores a la publicación de **PSGH**, enlazando la génesis de los textos a la biografía de la autora y al contexto literario, cultural y socio-político brasileño.

Ya en los primeros seis cuentos, publicados póstulamente en **A Bela e a Fera** (1979), pero escritos en 1940 y 1941, encuentra el esbozo de situaciones, personajes, conflictos, técnicas, que recorrerán, abondados, toda la escritura de la autora.

Comparativamente con su narrativa anterior, **PSGH** representa una condensación estructural: la confrontación (motivo recurrente en la obra de Lispector) se da ahora entre dos seres, como en algunos cuentos anteriores de **Laços de Família** -"Amor", "O Búfalo", "O Crime do Professor de Matemática", señala Batella Gotlib-: aquí, G.H. (la narradora) y la cucaracha. De esta condensación, que se extiende a la economía de la narrativa, y de la densidad metafórica, surge posiblemente la extrema tensión que construye la novela.

A este momento de la narrativa de Clarice Lispector también pertenece **A Legião Estrangeira**, que reúne cuentos y crónicas cortas -éstas en una segunda parte, "Fundo de Gaveta", publicadas años después en libro con el título **Para nao Esquecer** (1978)-. Así como **PSGH** condensa elementos estructurales de obras anteriores, los cuentos de **A Legião Estrangeira** expanden la línea metalingüística ya presente desde los primeros cuentos. Es el caso de "Os Desastres de Sofia" -apunta Batella Gotlib- cuyo relato tiene por eje el contar historias, "A Quinta História", "Mensagem". En "O Ovo e a Galinha", una profunda indagación acerca del lenguaje, llega a cuestionar su propia función: "a de mulher 'tagarela', como *elas* querem; para, aí, poder *passar* o que quiser" (p. 176). El tema metalingüístico se extiende a gran parte de las crónicas de **A Legião Estrangeira**.

En 1969 aparece la primera novela después de **PSGH**: **Uma Aprendizagem**

ou o *Livro dos Prazeres*, compuesta nuevamente por dos historias: una historia de amor y una de lenguaje.

“Outras reações” abarca la evolución de la escritura de Clarice a través de varios libros de cuentos publicados en la década del 70. En *Felicidade Clandestina* (1971) Batella Gotlib observa un yo narrador más próximo a la persona de la autora, debido a su mayor frecuentación del periodismo. (En los '60 Clarice hace una serie de entrevistas para “Manchete” y publica una columna semanal en el *Jornal do Brasil* desde 1967 hasta 1973). *Onde Estevestes de Noite?* (1974) conserva todavía el tono de sus crónicas.

En “A hora do lixo” se analiza otro libro de cuentos publicado también en 1974: *A Via Crucis do Corpo*. Libro extraño dentro de la producción de Lispector, una serie de cuentos sobre sexo escritos a pedido del editor, que suscitó opiniones divididas, tanto por parte de la crítica, como de los lectores y de la misma autora. Batella Gotlib pone el acento en la desesperación de la narradora por tener que contar (“-oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto!”, p. 187), que por un lado une esta narradora a la de PSGH y anticipa la narradora de *A Hora da Estrela*, última novela publicada en vida de Clarice. Por otro lado, corresponde a la desesperación de todos sus personajes: cuando Xavier, uno de los personajes de “O Corpo”, ve “El último tango en París”, la narradora dice: “achava que se tratava de filme de sexo! Nao descobriu que aquela era e história de um homem desesperado”. (p. 187)

Además de estos volúmenes de cuentos, Clarice publica otra novela, *Água Viva* (1973), en la cual reaparece la antigua tendencia a la captación del instante, como en PSGH. Pero, a diferencia de ésta, en *Água Viva* se abandona la secuencia lógica del relato: el texto se presenta como un montaje de fragmentos, algunos retomados de obras anteriores y reaprovechados en una nueva disposición.

“Uma pobre criatura” está dedicado a estudiar *A Hora da Estrela* (1977). Del mismo año es la composición del cuento “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, con fuerte presencia de la temática social, que se profundiza en esta novela junto con la línea metalingüística, que llega a explicitarse. Como en PSGH y tantos textos de Clarice, también existe aquí la confrontación yo/otro, ahora un narrador (Rodrigo S.M.) y su personaje (la pobre nordestina). “A história -uma terceira história, segundo Benedito Nunes,- refere-se ao ato mesmo de fazer um romance” (p. 19), anota Batella Gotlib.

La creación literaria recorre también las páginas de *Um Sopro de Vida*, pero

éste, como otros escritos de la autora, armado en fragmentos (ordenados en esta oportunidad por Olga Borelli para la edición póstuma de la novela en el año 1978). Nueva confrontación entre el autor, que escribe su diario, y el personaje, que a la vez escribe un diario. Aquí -apunta Batella Gotlib- “o dilaceramento da linguagem manifesta-se no caráter de fragmento dos textos dos dois. (...) E as falas alternam-se, comentam-se, mas não chegam a dialogar. Se um lê o outro (...) um não escreve para o outro. Este destinatário não existe, é o nada” (p. 193). Como anticipaba la narradora de *Água Viva*: “Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem”.

En esta interpretación del exhaustivo análisis de la obra de Clarice Lispector se privilegiaron líneas de lectura teniendo en cuenta preferentemente los nexos con PSGH. Pero el estudio de Nádia Batella Gotlib ofrece otras posibilidades.

Por su parte, Benjamin Abdala Junior y Samira Youssef Campedellim en “Vozes da crítica”, se refieren a la recepción de la obra de Lispector. Destacan la mediación de la crítica universitaria y la periodística y, después, de otros medios de difusión, como el cine y el teatro, que ayudaron al conocimiento de su obra y la acercaron al gran público, alejado en un comienzo de su literatura. Retoman la periodización propuesta al respecto por Benedito Nunes, quien señala una primera etapa de “descubrimiento” por parte de críticos y escritores: analizan el impacto producido por *Perto do Coração Selvagem* en Antonio Cândido y Sérgio Meillet, en éste por no responder a la expectativa vigente de denuncia o de testimonio documental y en aquél por el lenguaje narrativo que estrena la escritora, trabajo artístico también valorado por Benedito Nunes. Consignan la objeción de la crítica al barroquismo del lenguaje de *O Lustre* (1946), atenuada por Sérgio Meillet, y las divergentes opiniones que concita *A Cidade Sitiada* (1949).

Una segunda etapa se da a partir de la publicación de los cuentos de *Laços de Família*, en 1959, que amplía el círculo inicial y despierta el interés por su novela *A Maça no Oscuro* (1961) y otras anteriores. La nueva fase será, primero, de apreciación estructuralista: los autores destacan como punto saliente de este enfoque el alcanzado por Alfonso Romano de Sant’ Anna. La recepción crítica de los textos siguientes se centra principalmente en abordajes que privilegian el trabajo artístico del lenguaje y la temática existencial.

La tercera etapa de la recepción se abre con sus dos últimos libros: *A Hora da Estrela* y *Um Sopro de Vida*. Estos textos iluminan la obra entera de Clarice -observa Benedito Nunes- “dentro de um singular processo criador, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados da consciência individual, que

principia em *Perto do Coração Selvagem*" (p. 197). Los autores de este trabajo asocian este buceo en la conciencia interior con el contexto: con la apertura de la dictadura militar (en 1973) se desarrolla intensamente el movimiento feminista. Junto con la búsqueda de una identidad individual se da la necesidad de definir la identidad femenina. A partir de *A Hora da Estrela* se enfatiza el punto de vista femenino, que prima en la crítica extranjera. Es el momento en que la obra de Clarice se difunde internacionalmente a través de numerosas traducciones.

Con respecto específicamente a *PSGH*, los autores resaltan la convergencia de la crítica, que lo considera texto síntesis de los procedimientos enunciativos de Lispector. Como ejemplo de la nueva recepción crítica se incluyen testimonios de Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Alfonso Romano de Sant'Anna y Olga de Sá, quienes coinciden en poner de relieve la conjunción simétrica tema / lenguaje como procedimiento narrativo básico de ésta y toda la obra de la escritora.

Al final del estudio se incluye una breve cronología con datos biográficos e histórico-literarios que abarca sólo hasta la muerte de Clarice Lispector.

La interpretación alegórica de *PSGH* que realiza Olga de Sá en "Parodia e Metafísica" inicia la cuarta parte del volumen (*Leituras do Texto*), completada con los estudios de Alfonso Romano de Sant'Anna y de Norma Tasca.

En "Epifania e Paródia", Olga de Sá señala dos polos alrededor de los cuales se estructuran las novelas de Clarice: el polo epifánico (constituido por epifanías de belleza y también epifanías de lo feo de la náusea, "anti-epifanías" o epifanías irónicas) y el polo paródico, a los que corresponden dos tonalidades: un tono mayor, que se exhibe en imágenes y núcleos metafóricos (*Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre*, *A Maçã no Oscuro*) y un tono menor, el "contra-canto" (que se instaura en *A Cidade Sitiada*). Con estos elementos analiza el gesto paródico en *PSGH* a través de las reminiscencias bíblicas del título, la inversión de expresiones bíblicas, el personaje G.H. y el lugar. Estudia después las líneas de montaje sobre las cuales se estructura el texto: el *paralelismo bíblico* y la *paradoja*. Finalmente aborda las relaciones de trascendencia / immanencia entre las que se debate el itinerario de G.H.

Afonso Romano de Sant'Anna abre y cierra su lectura crítica (en "O Ritual Epifânico do Texto") parodiando la escritura de *PSGH* en un juego de relaciones inter e intratextuales en el discurso narrativo de Clarice Lispector y en su propio discurso crítico. Retoma el concepto de epifanía literaria (que recorta de la epifanía en sentido místico-religioso) reafirmado por el carácter ritual de la narrativa. La

ritualización implícita y explícita en la obra lo conducen a consideraciones antropológicas que le permiten conectar los ritos de pasaje con la progresión de la epifanía y la estructura clásica de la narrativa en tríadas: a los ritos preliminares corresponde la pre-epifanía y el pre-clímax; a los ritos liminares, la epifanía y el clímax y a los ritos pos-liminares, la pos-epifanía y el pos-clímax. Apela a la *teoría de las catástrofes* y establece relaciones con lo grotesco (y lo sublime) y con la recurrencia del oxímoron, “sutura da catástrofe” (p. 253), que estructura la narrativa en diferentes niveles textuales (aspecto también estudiado por Olga de Sá). Por último resume su apreciación crítica concluyendo que PSGH es una anti-novela con anti-personajes, en una anti-lengua (p. 255).

La tercera lectura de PSGH (“A Lógica dos Efeitos Passionais: um percurso discursivo às avessas”) está a cargo de Norma Tasca, quien, con apoyatura teórica en la semiótica del discurso formulada por Greimas y sus colaboradores, realiza un análisis formal en el que examina las transformaciones discursivas operadas por la repetición, los mecanismos de producción discursiva fundados en la *sustitución semántica* y, en una segunda parte, la instancia de la enunciación. Por otra vía coincide con la conclusión de Afonso Romano de Sant’ Anna: “O sincretismo actante da enunciação / actante do enunciado é, na verdade, uma denegação da narrativa enquanto tal” (p. 288).

La coincidencia de los tres estudios de PSGH que componen *Leituras do Texto* es resaltada por Benedito Nunes en su introducción: “As tres interpretações que se harmonizam, a temática se tornando linguística, a intratextual ligando as constantes antropológicas do texto com o domínio da palavra, a que se atém a semi-linguístico-formal, confirmam o papel preponderante da consciência da linguagem na ficção de Clarice Lispector” (p. XXXII). Este trabajo de la palabra realizado por la autora, la eleva a la categoría de los “escritores matriciais” -señala Benedito Nunes-, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa.

El volumen se completa con *Dossier da Obra*, que comprende “Fundo de Gaveta” (segunda parte de *A Legião Estrangeira*), conjunto de reflexiones de Clarice Lispector acerca del acto creativo, al que siguen una “Entrevista” de la autora de 1976, dos “Cartas” a Olga Borelli y una exhaustiva “Bibliografía” informatizada de y sobre PSGH preparada por Gloria Maria Cordovani.

MÓNICA E. SERRA

ACERCA DE UN LISIADO Y UN DESIGUAL RELATO*

Dice la primera página de **Los zorros**: “les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato”; dos reparos del autor que sellaron el destino de la novela. Listado porque le falta una parte, el final; desigual porque no es igual a las otras novelas de Arguedas. Inquietud del autor, inquietud de la crítica que no sabe cómo clasificar esta novela inusual.

Integrar **Los zorros** al resto del *corpus* textual arguediano no ha sido un episodio espontáneo, garantizado por pertenecer al mismo autor. Debió vencer el rechazo que generó porque parecía romper con el indigenismo, una vez que su autor había sido consagrado como un clásico del mismo. ¿Será la novela producto de una crisis anímica de Arguedas o trasciende al proceso al que se halla ligada, el suicidio, para abrir un nuevo camino al indigenismo y afirmar su vigencia? La disyuntiva divide a los críticos en dos bandos: los que rechazan la novela - Sara Castro Klaren, por ejemplo -; los que la reivindican por su carácter innovador.

El volumen de la colección *Archivos* pretende reivindicar **Los zorros**. Los trabajos están organizados en las secciones fijas que se encuentran en todos los tomos de la colección -*Introducción, El Texto, Historia del Texto, Lecturas del Texto, Dossier*-.

Podríamos decir que Arguedas es reconocido como un escritor típicamente latinoamericano, esto quiere decir que escribe -él mismo lo testimonia, por su condición de mestizo-, sobre el cruce de culturas que es Latinoamérica. La identificación vida -escritura es esencial en su proyecto literario y es, quizá, en **Los zorros** donde llega a su máxima expresión- “intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo”, dice el discurso que prologa la novela -.

La correspondencia personal de Arguedas tiene un lugar destacado en el volumen y constituye un aporte muy valioso para la lectura del texto. El criterio de

* José María Arguedas, **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Edición crítica y coordinación a cargo de Eve-Marie Fell. (Colección Archivos, N° 14), 1990.

la coordinadora fue enfocar la novela como "literatura de crisis"; sintagma que intenta resumir la compleja relación entre la literatura y la vida en *Los zorros*. De esta manera lo biográfico, más allá del dato histórico, constituye una condición de posibilidad de la literatura arguediana y así lo interpreta Eve-Marie Fell.

Las cartas revelan el esfuerzo laborioso por fijar la experiencia en la ficción y permiten reconstituir el proceso de elaboración del texto. Están allí las marcas vividas y fechadas del origen de la novela y, también, el oficio del escritor: la espera atenta y angustiada para tallar en la escritura la experiencia quechua. El autor deja entrever en las cartas -y de ahí el placer voyeurista con el que se leen- conflictos y armonías de la construcción del relato y de su vida personal. Un secreto descubre el *Dossier*: Arguedas silencia en el diario algunas preocupaciones que lo acosaban durante su escritura: su vida amorosa y económica. Decoro que pone en evidencia una operación de selección y empaña la ilusión de sinceridad que emana del *Diario*. De esta manera, el *Diario* se coloca del lado de la literatura y el suicidio en una dimensión imaginaria, construida por el mismo Arguedas, que luego se volverá real con su muerte.

Los oficios de antropólogo, docente y escritor son labores que presenciamos en las cartas, en tanto construcción de una tarea intelectual como totalidad. Vida, conocimiento social y arte marcharon juntos, complementándose y enriqueciéndose, de tal modo que sus novelas deben leerse desde esta perspectiva integradora.

Arguedas provocó su propia crítica; una crítica interesada por el lenguaje mestizo, por las cuestiones sociales, por el conflicto entre culturas, que lee en sus novelas el modo en que la literatura construye una escritura para tratar de resolver estos problemas. Pero esas aporías que presenta la escritura mestiza no constituyen un secreto que la crítica tendría que descifrar, sino las marcas visibles que el mismo Arguedas usa para definir su lugar en la sociedad y su relación con la literatura.

Martin Lienhard y Antonio Cornejo Polar, ambos pioneros en el estudio de *Los zorros*¹, emprenden la tarea crítica desde esta mirada integradora. Para Cornejo Polar la poética de Arguedas es una compleja operación ideológico-artística que trata de poner en relación dos universos sociales y culturales opuestos. Este conflicto no sólo constituye para Arguedas una preocupación estética, sino también le permite diseñar su personalidad cultural: la de un mestizo que escribe. Del conflicto individual al social, su escritura se construye como testimonio de una sociedad con fisuras. Tensión, conflictos, contradicciones son las palabras recurrentes en este estudio para caracterizar la inserción de Arguedas en la sociedad y la de su novela póstuma en el indigenismo.

Lienhard analiza las dos tradiciones que confluyen en *Los zorros*: por una parte, la novela urbana de vanguardia, cuya composición fragmentaria representa la yuxtaposición y concentración de la vida urbana. Por otra parte, la tradición mágico-mítica quechua. La novela resulta de la inflexión que impone el mundo andino al occidental. Las dos fuentes no llegan a fundirse. Sin embargo, es la primera novela peruana que, sin acudir al realismo social, -como sucedía en las novelas urbanas sociales que surgieron en Perú en los años cincuenta- logra incorporar a las mayorías populares con un rol activo, en vez de aprovecharlas en tanto referente narrativo.

Lienhard subraya la ruptura que provoca *Los zorros* en el sistema de la novela indigenista; Cornejo Polar lee la novela como un momento del proceso dialéctico de representación que va de la sierra a la costa: de esta manera surgen constantes de la escritura arguediana. Tradición y ruptura son dos instancias diferenciadas del texto. Nuevas categorías aparecen en estas lecturas, como "modernidad", "vanguardia", conceptos que parecían imposibles para el análisis de los textos de Arguedas.

Los otros artículos optan por una lectura hermenéutica sobre distintos aspectos, casi todos ellos tópicos en la crítica arguediana: muerte, cristianismo, mitos, símbolos. Una preocupación surge en cada uno de estos estudios: ¿De dónde vino el tiro de gracia que acabó con la vida de Arguedas? Las respuestas al enigma son múltiples: desilusiones políticas; problemas conjugales y económicos; polémica con Cortázar. Podríamos continuar con la lista de conflictos, pero más importante que la razón es el episodio mismo que resulta emblemático porque cuestiona la tarea intelectual del escritor latinoamericano en pleno auge del "boom literario" de los sesenta.

Posiblemente *Los zorros* sea el testamento poético de Arguedas. Sugiere una relectura, desde otro enfoque, alejado del realismo indigenista, de todo su *corpus* textual, porque instaura la duda acerca de la posibilidad de relatar la propia experiencia mestiza. Balance de una vida y una escritura, convertido en relato en *Los zorros*. Construida especularmente entre la ficción y el ensayo, es una profunda reflexión sobre las condiciones de posibilidad en la lengua mestiza. El diario pone en escena la representación de un final: el suicidio del autor; para Arguedas, este final es necesario para que el lector encuentre un sentido a su ficción.

MÓNICA COHENDOZ

NOTAS

- 1 Dos libros avalan estos estudios: Martin Lienhard, **Cultura popular andina y forma novelesca, Zorros y danzantes de tijeras en la última novela de Arguedas**, Lima, Tarea, 1981 y Antonio Comejo Polar, **Los universos narrativos de José María Arguedas**, Bs. As., Losada, 1973.

UNA NOVELA DISIDENTE*

La publicación de la novela *Los días terrenales*, en 1949, provoca en la "izquierda bien pensante" una fuerte protesta y condena. Valgan como ejemplo tanto el repudio de Pablo Neruda como la crítica de Antonio Ramírez y Ramírez -"Sobre una literatura de extravío"-; en esos textos la censura alcanza alto voltaje: lo acusan de "traición ideológica" y reclama una autocrítica pública. José Revueltas decide retirar el libro de circulación y al poco tiempo es expulsado del Partido Comunista Mexicano.

Apenas en 1967 se reimprime la novela, que integra las *Obras* de José Revueltas y, luego de cuatro apariciones más -1973, 1976, 1977 y 1979-, esta excelente y cuidada edición de la Colección *Archivos* reestablece el texto y pone el acento a su carácter representativo: considera su valor de corte respecto al Orden no sólo estético sino también político del momento de su producción.

El tomo está constituido por una serie de ensayos críticos a cargo de Evodio Escalante, Teophile Kouli, Florence Oliver, Edith Negrín y Marta Portal. Si bien encaran la posibilidad de lecturas alternativas es de advertir la recurrencia a la insoslayable cuestión histórica, que es completada por el cuadro cronológico diseñado a partir de la vida y obra de José Revueltas.

Es posible que la reiteración de la propuesta temática, o las descripciones detalladas del argumento y de los procedimientos literarios del texto, disminuyan el interés por los ensayos citados; sin embargo, recorrerlos después de leer la novela, cruzando las diversas miradas críticas, asegura un enriquecimiento cierto de esta experiencia estética.

Más allá de estas observaciones, es indudable el esforzado y meritorio trabajo filológico de Andrea Revueltas y André Cheron. El triple cotejo realizado con dos manuscritos originales y el considerado texto base -de 1973-, permite seguir los

* José Revueltas, *Los días terrenales*. Edición crítica y coordinación a cargo de Evodio Escalante. (Colección Archivos, Nº 15), 1991.

procesos de la escritura y establecer conjeturas acerca de las condiciones de producción de la misma. Por otra parte, el importante aparato de notas presentado completa la información filológica e histórica, ya que la abundancia de elementos aportados ilustran y a su vez inciden en la interpretación de la novela.

Interesa destacar la "Liminar" de Leopoldo Zea, quien, con contenido afecto y admiración, reflexiona sobre José Revueltas, destacando los momentos decisivos de la vida pública del autor, estrechamente vinculados con acontecimientos significativos de la historia mexicana. Así, Revueltas, "el endemoniado" como lo califica Zea, en consonancia con otro grande de la literatura -Dostoievsky- se constituye en ejemplo del intelectual que asume un compromiso político sin renunciar a su propia libertad de pensamiento.

La lectura política también vertebra el ensayo de Evodio Escalante. La reconstrucción de un itinerario a partir de la historia del texto, en cuanto los avatares que provoca su publicación, pone en juego la relación entre historia y ficción.

Permite, a su vez, subrayar la "disidencia" de Revueltas ante los cánones políticos y estéticos. Es decir, el repudio a los "métodos" seguidos por el Partido Comunista y el rechazo del realismo social imperante en las formulaciones estéticas que éste convalidaba.

En la misma línea se inscribe el trabajo de Teophile Kouï, quien se detiene en la operación literaria de inclusión del discurso ensayístico en la novela, cuyo efecto es, según la opinión del crítico, la introducción de un plural semántico frente al imperialismo del lenguaje "ideológico".

Edith Negrín se ocupa de las lecturas que alimentan la novela. En este caso, se explicita la presencia de Sartre, ya mencionado en otro de los ensayos, como núcleo productor de escritura. Según la crítica, la presencia más notable es el texto de León Chestov, **Las revelaciones y la muerte**, constituido por dos ensayos sobre la obra de Dostoievsky, François Mauriac, José Alvarado, Engels y Arthur Koestler. Las relaciones establecidas, en la coincidencia o en la diferenciación, ofrecen una probable guía de lectura para puntualizar la "disidencia" que ostenta **Los días terrenales**, respecto de la estética que Revueltas rechazaba.

Florence Olivier concentra la polémica que provoca el libro en el propio espacio del texto, es decir, lo considera un debate en sí mismo. Los personajes serían los términos de tal debate, que en el plano ficcional se sitúa en la conciencia del narrador. El tema en cuestión es la alineación. Curiosamente, la autora, que realiza

un detallado análisis de la novela, elude la actualización del debate "ideológico" en el preciso momento de la recepción de esta edición.

A diferencia de los ensayos expuestos, en los que la recurrencia al referente histórico de *Los días terrenales* puede ser pensada como el criterio privilegiado que los aúna, Marta Portal presenta su lectura orientada según una categorización mítica. La autora considera el mito como la proyección del conflicto "hombre versus mundo" y le atribuye un carácter representativo de un momento social. Este enfoque es seguido por un análisis de la trama de la novela según los lineamientos del héroe clásico. La perspectiva anotada lleva a la autora del trabajo, que no deja de observar la presencia de un tiempo cronológico con fuerte alusión referencial al México de los 40, a descontextualizar *Los días terrenales*, quizá cercenando algunos de sus aspectos más importantes.

Los textos críticos de Ramírez y Ramírez -citado al comienzo- y el estudio de José Alvarado, conforman el *Dossier*, que es uno de los objetivos de la colección. El armado del mismo constituye una muestra de la polarización ideológica de un sector del pensamiento de esa época.

Por último, una completa bibliografía que informa sobre escrituras en torno a la obra de José Revueltas y su propia producción, cierra esta edición auspiciosa.

SUSANA SANTOS

MUSEO

**EXPOSICIÓN DE LA ACTUAL POESÍA ARGENTINA,
ORGANIZADA POR PEDRO JUAN VIGNALE Y
CÉSAR TIEMPO**

De San Cristóbal Norte -barrio con tapias de colores felices, en que esperan el cariño y la intimidad porteña del Sur y no su rencor- salió esta Exposición, libro que debiera ser de gran júbilo, porque se manifiesta en él la mucha poesía que en nuestro Buenos Aires de todos se está viviendo. Es libro desmentidor de aprensiones y alegrador; es libro que en la biblioteca de todo desesperanzado debe faltar. Es la tertulia de la gran muchachada de Buenos Aires y está en el cruce de Caseros y Santa Fe. Nadie o casi nadie ha faltado y Macedonio Fernández es el más frecuente autobiógrafo de los reunidos. Yo de todos no puedo hablar, pero sí de una media docena de aquellos, cuya voz me llega mejor.

Nicolás Olivari es el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento; creo en su genialidad, que es cosa distinta. Sé que decir la palabra genialidad es alzar la voz y que eso es una descortesía o un énfasis. Que Olivari es un poeta de lo desagradable, también lo sé; pero esas dos consideraciones -la de la voz baja en la crítica y la del sedicente buen gusto- se quedan fuera de lo poético. Poesía es expresión. Olivari expresa con desesperada intensidad el tema que es suyo: el aburrimiento, el estudio para suicida, el rencor suburbano que ha sucedido a la compadrada orillera en esta ciudad. Olivari es mucho.

Francisco Luis Bernárdez es otro de los mayores méritos de este libro. Su "*Alegoría pausada que se llama Delia*", su "*Niña que sabía dibujar el mundo*", son gustos que seguirán gustándome siempre. Toda esperanza de pudorosa y noble poesía podrá saciarse en él.

Ricardo E. Molinari pudo haber sido la gran revelación de esta antología y de puro desgano y secretón, no ha sabido serlo. En lugar de su "*Poema del Almacén*" o de su "*Hostería*" o de sus consejos a la prima Bernarda, ha remitido un tendal de oraciones sueltas que se llaman "*Tres*

poemas para una soledad" y que se quedan sólo en incomprensibles, sin llegar a misteriosas en ningún verso. Lo redime su sola página autobiográfica.

La de *Norah Lange*, es uno de los mejores poemas hecho por ella y como tal, es quizá el mejor poema que hay en la **Exposición**.

De *José Sebastián Tallon*, poeta de veras, me gusta más la voz atropelladora de ayer que la civil de hoy. Es hombre que ha impuesto una conducta a sus emociones: la de festejar permanentemente a los emigrantes, cosa que ya es tarea.

Carlos Mastronardi es gran ejecutor de todas las delicadezas de idioma: nadie como él sabe el clima emocional de cada palabra, su temperatura, su ambiente.

Ya absuelto y olvidadizo de toda lugonería, ya solo, *Rega Molina* empieza realmente su obra con **La víspera del buen amor**, libro que suma dos momentos lindísimos a estas páginas.

A ellas *Brandán Caraffa* trae un gran envión de poesía. Verso por verso, yo me atrevo a refutar cualquier poema suyo, pero no su totalidad, no su omnipresencia poética, no el involuntario entusiasmo que sus dicciones causan en mí. De *Marechal* ya pensé lo mismo otra vez. Un agradecimiento último. Es por los versos que *Santiago Ganduglia* escribió. A dos inventores de ambientes mágicos -*Eduardo Keller Sarmiento*, *Andrés L. Caro*- quiero elogiar también.

JORGE LUIS BORGES

(Aparecido en *Síntesis*, a. I, Buenos Aires, septiembre de 1927, pp. 146-147)

SARMIENTO INSEPULTO

Este **Sarmiento** continúa en la obra de Ezequiel Martínez Estrada una línea de preocupación argentina, en la que **Radiografía de la Pampa** (1933) resalta como el logro más ambicioso y completo.

El libro anterior, junto a agudísimas páginas de inquisición nacional, nos parecía aunar el doble -e invencido- peligro de un presuntuoso lenguaje científico (muy 1900, muy C. A. Bunge) y de una apresurada destilación filosofante y generalizadora, inequívocamente inspirada en las meditaciones con que Ortega, Frank y sobre todo Keyserling concluyeron sus visitas al Río de la Plata.

En lo temático y en lo estilístico el Sarmiento guarda con su antecedente una coherencia estricta. Es un opulento tributo a lo que Benda llamaría "l' Argentine Bizantine". El desprecio de la objetividad y del desarrollo lógico, el placer de la contradicción, el lirismo y la dispepsia gobiernan de tapa a tapa. El tono magistral, altivo, no extraña a sus fieles oyentes, pero en este libro aparece exacerbado. Una misma y varonil entereza recubre la paradoja, la vaguedad y la no infrecuente recurrencia del lugar común aderezado (como los de las págs. 68 y 72). Utiliza sin tasa latines de cómoda equivalencia castellana: "corpus", "status", y su antiestético plural "stata", aparecen con facilidad aterradora.

En ningún caso como en este libro la crítica o el comentario tienen previa faena de construcción. El confuso material, dividido en trece segmentos, es en realidad uno: todo es una continuada meditación que se enlaza y desenlaza libérrimamente. Apenas una cuestión más adensada especifica las partes. El desarrollo que aquí esbozamos ha sido elaborado por nosotros. ¿Hay otros? ¿Existe alguno?

El centro de la obra está ocupado por un nuevo examen de las fuerzas que Sarmiento enfrentó, y cierto es que la palabra "civilización" tiene una entraña lo suficientemente diversa, como para que su disponible dicotomía con la "barbarie" pueda ser incesantemente replanteada.

Desde **Radiografía de la Pampa**, EME se alista entre los abrevados en la crítica de los pensadores de nuestra postguerra, ven en nuestra presente existencia material maquinista, urbana y atomizada, la afluencia destructora del primitivismo en la decadencia. Su posición central, aunque no expuesta sistemáticamente, se acerca bastante a la de un Waldo Frank y finca en la reverencia a un principio espiritual libre y a la vez unificador y ordenador (dentro de un monismo más o menos expreso) que revincule, que religue al hombre con su intimidad, con sus prójimos y con la vida cósmica. Junto a esta postura se agrupan consignas de indisimulada raíz iluminística; hablando argentinamente, de filiación rivadaviana, que no parecen compaginarse muy bien con las anteriores.

Para Martínez Estrada, la fuente que envenena el crecimiento material es esa desigual distribución de los bienes sociales a la que nuestras generaciones circunscriben "la injusticia": "con la adaptación de aquellos sistemas del progreso mecánico entrarían colgando de los vellones de la barriga, las iniquidades del sistema de esclavitud a salario, de ignorancia a programa, de conquista, a sordina... Sin un plan social de justicia, el progreso es una maldición".

Pero no apurarse. No hemos clavado el alfiler en la mariposa. El pensamiento agorero del autor de **La cabeza de Goliath** es esencialmente oscilante, trabaja en la imprecisión. Lleno de asco, de desaliento, de cansancio, se acerca a Sarmiento y traslada a su encarnación rioplatense el dilema. Lo traslada con extraños resultados.

Y no se dirige por casualidad a Sarmiento. Hay una razón argentina y hay una razón personal.

Los altibajos de la valoración de Sarmiento han marcado siempre con suma fidelidad el clima espiritual del país. Desde el que Groussac nos diera un personaje todavía marcado por las animadversiones que despertó en vida hasta los de Lugones, Palcos, Rojas y Aníbal Ponce, pasando por el trunco de Bunge, dentro del general tono admirativo, los matices mentales y las disidencias no perdían ocasión de manifestarse. Cierto que lo usual ¿por qué no decirlo? era el ditirambo irresponsable. Unos pocos enfrentamientos hostiles poco podían contra ese uniforme tono de glorificación vigente durante el primer cuarto de siglo. Y los que loaban lo hacían desde el punto de vista de los ideales sarmientinos, ideales de cuya robusta supervivencia nadie se permitió dudar sin paradoja y que nos parecían dar la pauta de algo así como

una fe nacional.

Las disidencias hacían poco más que acusarla, que vitalizarla.

Pero hacia 1930, con la ola que trae Uriburu, el elogio consubentendidos, se escinde, y el tema se polariza cada vez más hacia el prócer democrático desgajado de impurezas o al "antiargentino", al "entregador" de los Gálvez, de los Doll, de los Cano, apoyados todos en tradiciones y valores con los que Sarmiento se enfrentó decididamente.

Pero todavía quedaba una tercera actitud, y es la de Martínez Estrada: adherir apasionadamente el ideal sarmientino y negar todos los medios con que trató de hacerse efectivo y toda perennidad a la obra.

Además el personaje le gusta. Es contradictorio como él. Lo acaricia y lo maltrata. Muchas páginas: aquéllas sobre la vocación enseñante como forma de paternidad (7 y ss.), las que tratan de la acción y el magisterio (20 y ss.), las observaciones sobre el temor a penetrar en sí y el poder de la reminiscencia y la nostalgia (42), la concepción biográfica de la historia (132), Sarmiento y las cosas (161), el idealista, el realista y el místico (158), y un etcétera anchísimo son magníficas, y redondean un Sarmiento tan desde dentro que bien merecían el trabajo estradiano. De cualquier manera son minoría, y en todo el resto del libro D. Domingo Faustino es sólo la oportunidad de este doloroso rumiar sobre la civilización y la barbarie de un 1847 que es 1947.

Sarmiento sólo tuvo una aparente claridad en este planteo. Indio, Colonia, España y campo se superpusieron con demasiada facilidad; también con libertad excesiva fueron al mismo saco, Europa, los países anglosajones, la ciudad y la civilización mecánica. D. F. S. no supo ver, según nuestro autor, la necesidad de una común empresa americanoespañola contra las superfetaciones tradicionales; no previó, por lo menos a tiempo, el peligro de una maciza importación imperialista de técnicas sin Espíritu. El resultado fue una hibridación: la barbarie corrompida por la cultura. Una epidermis civilizada fue trabajada, domeñada, utilizada por la entraña bárbara: "Sarmiento siguió creyendo en la antítesis civilización barbarie, sinónima de Europa-América y de España-Argentina. No vio que civilización y barbarie se integraban en un tipo de cultura, en un status social complejo, como que historia argentina (o suramericana) implica un status político, un tipo de cultura cívica de la misma complejidad: lo que el lenguaje técnico denomina "cultura bastarda", "una lucha por la vida de características inferiores en los

territorios marginales de la Historia”.

La tesis no es convincente y su precaria entidad no se logra sino después; de hacer la historia de un pensamiento poco ordenado. EME anota las contradicciones sarmientinas y por su adhesión a algunas de ellas va marcando las propias. Alternadamente el Sarmiento define en forma peyorativa lo español y utiliza con énfasis las consignas resobadas de “la leyenda negra” (págs. 21, 110, 130, 142, 143, 203) o reconoce que la España de la generación de “El Iniciado” era un emblema de atribuciones apresuradas (págs. 95 y 153) y que lo hispánico fué más históricamente abierto en España que bastardeado en América (págs. 97 y 203).

Insiste ¿antes? ¿después? en un matiz indiscernible entre europeizar y desespañolizar (págs. 92 y s.) sugiriendo que despreció lo segundo; plantea que lo español-bárbaro era lo lastrado por el indio (págs. 88 y 97); le atribuye a Sarmiento su concepto de “cultura bastarda” (pág. 63) después de decir (pág. 60 y 61) y ratificar (págs. 85 y 105) que profesaba el enfoque elemental y termina incluyendo intempestivamente lo inmigratorio en el rubro “barbarie” (pág. 85).

De cualquier manera, esta “cultura híbrida” tiene un ingrediente fijo y dominante: la Colonia. La caída de Rosas no significó la clausura fáctica del período, ni aventó las causas de su persistencia.

El error de Sarmiento fue creer en el afianzamiento regimental de lo republicano, fue considerar a la Colonia como refluencia ocasional.

Pero la Argentina de hoy es la Argentina de Facundo. Lo que sobre ella vino, la tarea de tres generaciones liberales, la obra a que Sarmiento arrimara su genio sólo ha echado un barniz indefenso, una superestructura de instituciones. Leyes, hábitos, escuela, Universidad, economía, son lapidariamente inauténticos. Si alguna vez tuvieron alma (la que D. F. S. les dio), la han perdido. Debajo, la realidad no ha variado y el choque de paramento y fondo se llama “fraude”: “finalmente, en el conflicto de poderes, el instrumento técnico, el órgano se adaptaba a una función desnaturalizada y a esa desnaturalización se le puede llamar fraude. Por lo tanto, un fraude legalizado, un fraude propio, legal del instrumento, una pseudo estructura con vigencia legal, fuera de la ley”.

Todo permanece (pág. 154); hay dos fuerzas en presencia (págs. 55 y 65). Hay que volver al punto de partida, retrotraer las cosas a 1810 (págs. 54 y 66). El triunfo de la contrarrevolución, la persistencia del fondo colonial

promulgan la virtual anulación de Sarmiento. Bajo la reverencia proceral sólo hay desprecio u odio. En vida fué un luchador sin camaradas, solitario; en sus últimos años la sordera ya le había cortado de la tierra. La muerte fue sólo un requisito biográfico. "Loco" y "antiargentino" después (pág. 139), sufrió la conspiración del olvido, fue al osario común de los utopistas (págs. 95 y 144). Sarmiento, Echeverría, Alberdi fueron los desterrados, lo siguen siendo. Al margen de la "verdadera historia" edificaron sobre la arena. Los poderes de facto eran la Argentina, eran sus fuerzas históricas dicentes. El "Facundo" sólo pueden leerlo los desterrados, leerse desde afuera.

En este "fraude" invencido, tres son las notas sobre las que insiste Martínez Estrada:

Primera: la supervivencia de los estamentos: Ejército, Clero y Burocracia, incambiados en poder y sustancia: "Tres son los estamentos de la Colonia que operan todavía como llaves centrales de coacción y regulación: el ejército, el clero y la burocracia. Nadie ha podido desde el gobierno ni desde la cátedra rebelarse contra su poder subrepticio sin ser destruido a corto o largo plazo". Para EME la religión es un poder político, el aparato espiritual de la dominación, con la misma voluntad con que la trasplantó España a América (págs. 109 a 113).

Segunda: "la conspiración anglosajona". Una axiomática verdad le da Estrada a la presunta tentativa de Inglaterra y Estados Unidos de mantener en minoridad colonial a los países latinos, unciéndolos al destino de "España borbónica", de "la Italia monárquica y católica", e instrumentos todos del dominio sajón del mundo (págs. 104 y 105, 107, 152 y 153). "La identidad del destino histórico hispánico viene a explicarse, además, con la revelación, hoy indiscutible para cualquier hombre sensato, de que tanto la España peninsular y borbónica como la Italia monárquica y católica de los Saboya y los países hispanoamericanos, son víctimas de un plan de dominio mundial que las naciones vencedoras de la Alemania hitlerista no han tenido reparos en dejar en descubierto. Plan que anuncia Pitt, que Beresford y Whitelocke declaran indiscretamente... El sistema de dominación de Felipe II y de Ignacio de Loyola ha sido adaptado por el neo-nacionalsocialismo de los países imperialistas".

Para la ingenua filosofía política de EME el plan no ha sufrido cambios sustanciales desde 1800 hasta Ernest Bevin y consiste en promover personajes que le son tan amistosos como Mussolini, Serrano Suñer, Laureano Gómez

y Perón. Para el autor, la subsistencia de un "status" colonial está centrada en el monopolio (p. 47). Gladstone, Cobden, las generaciones de la plenitud británica que identificaban la rectoría imperial de Inglaterra con la difusión del principio librecambista estaban luchando, a un siglo de distancia y con presciencia maquiavélica, por las aspiraciones de Lord Beaverbrook o de John Foster Dulles (según Vishinki)...

Están presentes así, todos los modos mentales de los contendientes: invisibles. También los antisarmentinos, los liberticidas piensan la historia como algo cuajado en eternas insidias, fidelidades, fatalismo y consignas secretas. La actitud antihistoricista, antihistórica del libro no sostiene "constantes" al modo dorsiano. Toma un momento de una realidad social, hija del tiempo ella, amasada también por factores movientes y la transforma en geología del devenir argentino. Todo lo que llega después es postura y falsedad. Formaciones históricas, nada más que históricas, fueron tocadas por una inmortalidad misteriosa. La Argentina de 1946, con su Santa Fe italiano y cereal, con su Buenos Aires trimillonario y cosmopolita, con su judaísmo pujante, con su diversidad ideológica es la misma nación rota que protagonizaban las montoneras.

Igualmente dudoso es el origen del nacionalismo en la contextura colonial; mucho más verosímil su nacimiento, cercano, en la etapa de euforia argentina del Primer Centenario, en ese clima de imperial suficiencia que se condensa poéticamente en el "Canto a la Argentina" de Darío y en las "Odas Seculares" de Lugones.

Tercera: el fracaso de los medios. Inmigración, escuela, capital extranjero y fomento económico formaron la síntesis programática a la que Sarmiento -y con él su generación toda- atribuyó un poder mágico de promoción. Coincidiendo con el enfoque antisarmentino, Martínez Estrada nos dice que resultaron errores gigantescos. "Insistió Sarmiento con su infatigable obstinación para la verdad en los peligros graves de la inmigración indiscriminada, pero no advirtió que esa inmigración (que él denominaba emigración, por considerar que el móvil era la fuga por inadaptación a medios progresivamente exigentes en sus países de origen) que no traía otras iniciativas de progreso que la ambición informe, aquí se maleaba y hasta procreaba una prole subrepticamente más perniciosa". Sarmiento -un Sarmiento por lo general mozo o ya caduco- lo ratifica con textos impresionantes, como los de las págs. 100 a 104.

Las citas antiimperialistas -sorprendente en verdad la de la pág. 150- son sólo de los años 41 y 42 e irrelevantes, a fuerza de previsibles, en la contradicción del sanjuanino.

La Escuela fué ineficaz para vencer al medio (pág. 27), desvinculó lo docente de lo social (pág. 29) y terminó ganada por las fuerzas negativas de la hibridación y semicultura (págs. 24 y 25). Se buscó por medios directos lo que debió haberse buscado por medios indirectos (pág. 28).

EME distingue entre un Sarmiento lúcido y crítico hasta el retorno y un Sarmiento de decadencia y transacción desde el 52 hasta la muerte.

En general no es blando con su personaje. No sólo su obra fué un fracaso. Luchó y construyó sin plan (págs. 95 y 197); careció de comprensión económica: "En pocas palabras, era un pragmático, un materialista y un dialéctico, pero no era un marxista. El problema de las clases sociales se reducía para él al problema de la educación, tanto de la mente como de las manos; pero no advirtió que la estructura económica de las sociedades que creaban por cristalización de intereses las clases sociales, tenía tanto o mayor fuerza que la ignorancia...". Acreditó sin restricciones, no tanto al influjo de la educación como a un eticismo sin raíces, lo que no es obstáculo para que la propia solución estradiana esté teñida de lo mismo: "El único plan viable ha de surgir sobre la base de la vida ordenada del pueblo, de su conciencia, de la honradez en su tarea de convivir y trabajar, de su repudio de la ilegalidad, de su condenación de la indignidad y del fariseísmo de los gobernantes, de su reeducación para abreviar". No tuvo fe en el pueblo: "Sarmiento se hubiera hecho quemar por sus ideas, pero por amor al pueblo no habría dado una gota de su sangre. No tuvo amor al pueblo, a la plebe... Los problemas de masas lo repelían. Otra cosa eran Echeverría y Mitre, los hombres del Pueblo". Se desperdió en cantidad de pequeñas cosas (pág. 13); transigió al crear, fue flojo y vio tardíamente (ágs. 108 y 109, 114 y 115, 192, 199 a 201). Era un contrarrevolucionario (pág. 114).

¿Resultó "la rueda que engrana" "el más argentino de los argentinos", o el que ignoró la realidad (pág. 66 y 67)? El libro oscila constantemente "entre los extremos invocados".

Iguals imprecisiones registra la actitud del autor ante la obra central. El *Facundo* es la verdadera historia argentina, la intrahistoria. "Tiene la trágica invariabilidad de los genes típicos de las hibridaciones". "Es una autobiografía y una sociología, una obra literaria y un fragmento de historia;

una acusación de defensor de pobres y ausentes y un capítulo de la antropología americana". Acompaña a las **Memorias de Paz**, al **Martín Fierro**, al **Dogma Socialista**, a las **Bases**, al **Matadero**, a **La Excursión a los Indiso Ranqueles**, a **La Bolsa de Martel**, en el corto número de los atisbos sobre el auténtico ser nacional. Sin embargo, intenta desencarnarla: lo histórico, lo anecdótico, lo personal, poco valen (págs. 117 y 145). Su verdadero hallazgo fué la reducción de la Historia a Biografía, a vidas representativas (págs. 127 a 132). Este es el valor impar de Facundo, pero, pequeño error, ejemplarizó mal: "¿Está fijado Quiroga en su verdadero papel como lo está Rosas? Es lo que más tarde se preguntó Sarmiento. No era Quiroga el agente de la traición, sino Rosas, su enemigo...".

Hay maneras un poco torcidas de interpretar la valiente consigna crociana de hacer historia "desde" el presente, iluminando e interpretando con nuestro "hoy" el curso humano. Pero por un cambio de signo, al principio invisible, los hombres llevamos el presente a la historia, y esto que ya es otra cosa es el largo ejercicio de esta meditación. En el libro, Perón aparece una vez (pág. 132) si bien junto a la referencia directa a la realidad argentina de 1946 "que parece absurda, increíble, anómala, falsa" la alusión sesgada y el tono luctuoso saltan en cada página.

Las tribulaciones de la actual inteligencia argentina merecen toda nuestra conmovida simpatía, pero este vínculo cordial no nos puede llevar a refrendar la deformación lóbrega de un pasado y ¿porqué no? de un presente profundo. Sin duda hay algo quebrado en un país en el que Leopoldo Lugones y Lisandro de la Torre apuestan por la muerte. ¿Pero es que hay cotidianidad valiosa para los puros, para los ardientes, para los lúcidos?

La audiencia de Ezequiel Martínez Estrada, su figura argentina, resultan ser el mejor desmentido a sus humores. No parece cercano el momento que su indiscutido lugar sea tomado por algún oscuro De Angelis sin camisa, sin eco, sin réplicas.

CARLOS REAL DE AZÚA

(Aparecido en *Escritura*, nº. 1, Montevideo, octubre de 1947, pp. 112-120)

SARDUY: LA FAZ BARROCA

La cultura francesa, según parece, siempre ha concedido un privilegio muy exagerado a las "ideas" o, para hablar de una manera más neutra, al contenido de los mensajes. Al francés le importa el "algo que decir", eso que se designa corrientemente con una palabra fónicamente ambigua, monetaria, comercial y literaria: *le fond*, el fondo (o *le fonds*, el establecimiento, o *les fonds*, el capital). En materia de significante (esperamos poder emplear esta palabra en adelante sin tener que excusarnos), la cultura francesa no ha conocido durante siglos sino el trabajo del estilo, las imposiciones de la retórica aristotélico-jesuítica y los valores del "escribir bien" centrados, por lo demás, gracias a una regresión obstinada, en la transparencia y la precisión del "fondo". Hubo que esperar a Mallarmé para que nuestra literatura llegara a concebir un significante libre, sobre el cual ya no pesara la censura del falso significado e intentara la experiencia de una escritura libre por fin de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del "pensamiento". Aún ahora es tan viva la resistencia a la empresa de Mallarmé que no puede ser, aquí y allí, sino "variada", es decir, repetida, a través de escasas obras, todas ellas de combate: sofocada ya dos veces en nuestra historia, en el momento del auge barroco y en el de la poética de Mallarmé, la escritura francesa se encuentra todavía en una situación represiva.

Un libro nos viene a recordar que fuera de los casos de la comunicación transitiva o moral (Páseme el queso o Nosotros deseamos sinceramente la paz en el Vietnam) existe un placer del lenguaje, de la misma estofa, de la misma seda que el placer erótico, y que este placer del lenguaje es su verdad.

Nos llega este libro, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista) sino de la lengua de Cuba, de este texto cubano (ciudades, palabras, bebidas, vestimentas, cuerpos, olores, etc.) que es en sí mismo inscripción de culturas y épocas diversas. Y he aquí que sucede esto, que a nosotros, franceses, nos importa: que esa lengua cubana subvierte el paisaje de nuestra lengua al ser trasladada a ella: es, en efecto, una de las escasas ocasiones en

que una traducción ha logrado desplazar la lengua de su publicación en lugar de simplemente incorporársela. Si el barroco es español según la historia, gongorino o quevedesco, y si esta historia está presente en el texto de Severo Sarduy, nacional y “materno” como toda lengua, ese texto también nos revela la faz barroca del idioma francés, sugiriéndonos así que la escritura puede hacer todo lo que desee con una lengua y, en primer lugar, devolverle su libertad.

Este barroco (palabra provisionalmente útil mientras nos permita desafiar el inveterado clasicismo de las letras francesas) presente, en la medida en que manifiesta la ubicuidad del significante, en todos los niveles del texto, y no, como es corriente decirlo, sólo en su superficie, modifica la identidad misma de eso que nosotros llamamos un relato, sin que se pierda de ningún modo el placer de la anécdota. **De dónde son los cantantes** está compuesto de tres episodios, de tres gestos, palabra que recoge el título del primer libro de Severo Sarduy y que sería conveniente entender tanto en masculino como en femenino, pero no encontraremos en ellos ninguno de esos aditamentos narrativos (personalidad de los protagonistas, situación de lugares y tiempos, guiños del narrador y Dios, que ve en el corazón de los personajes) con los que se señala el derecho abusivo (además de ilusorio) de la realidad sobre el lenguaje. Severo Sarduy relata bien “algo” que nos empuja hacia su fin y se encamina hacia la muerte de la escritura, pero ese algo es libremente desplazado, “seducido” por esa soberanía del lenguaje, que ya Platón pretendía condenar en Gorgias, inaugurando así esa represión de la escritura que caracteriza a nuestra cultura occidental. En **De dónde son los cantantes**, texto hedonista y por ello mismo revolucionario, vemos entonces desplegarse el gran tema propio del significante, el único predicado de esencia que pueda apoyar auténticamente, que es la metamorfosis: las criaturas de Severo Sarduy, cubanas, chinas, españolas, católicas, drogadas, teatrales, paganas, circulando desde las carabelas hasta los “self-services” y de un sexo a otro, van y vienen a través del vidrio de un parloteo depurado que le “pasan” al autor, demostrando así que ese vidrio no existe, que no hay nada que ver tras el lenguaje, y que la palabra, lejos de ser el atributo final y el último toque de la estatua humana, como nos lo dice el engañoso mito de Pigmalión, nunca es nada como no sea su extensión irreductible.

Sin embargo, los humanistas pueden estar tranquilos, por lo menos en parte. La sumisión que a la escritura le debe todo sujeto, el que escribe tanto

como el que lee, ese acto que no tiene ninguna relación con aquello que la represión clásica llama, con un interesado desconocimiento, el “verbalismo” o más notablemente la “poesía”, no suprime ninguno de los placeres de la lectura, por poco que se quiera encontrar su ritmo justo. El texto de Severo Sarduy merece todos los adjetivos que forman el léxico del valor literario: es un texto brillante, ágil, divertido, inventivo, sorprendente y sin embargo claro, hasta cultural, y continuamente afectuoso. Yo me temo, no obstante, que para que sea recibido sin dificultad por la buena sociedad literaria le falte esa sospecha de remordimiento, esa pizca de culpa, esa sombra de significado que transforma la escritura y la recupera así, bajo el mote de “obra bella”, en cuanto mercancía útil para la economía de lo “humano”. Quizá también le sobre a este texto algo que molestará: esa energía de la palabra, que basta para ratificar a cualquier escritor.

ROLAND BARTHES

(Aparecido en **La Quinzaine Littéraire**, París, 15-31 de mayo de 1967, con motivo de la edición francesa de la novela **De dónde son los cantantes**, de Severo Sarduy: **Ecrit en dansant**, París, Editions du Seuil, 1967).

La presente publicación se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras en el mes de octubre de 1994.

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.



INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA.