

RESENAS

ACEVEDO, Ramón Luis. *Augusto D'Halmar: novelista (Estudio de "Pasión y muerte del cura Deusto")*, Colección Mente y Palabra, Editorial Universitaria, San Juan, Puerto Rico, 1976, 204 p.

Entre las figuras más representativas de la literatura chilena de nuestro siglo se destaca la del novelista Augusto D'Halmar (de hecho: Augusto Geommine Thomson, 1882-1950), pero, con la salvedad de unos cuantos historiadores de la literatura y unos contados filólogos, se me hace que no han de ser muchos los que conocen su obra, llegando —por esto mismo— a formular de ella el juicio que merece. ¿Sucederá esto debido a la presencia aplastadora en las letras chilenas de personajes como, digamos, Neruda o la Mistral? (ambos, dicho sea de paso, menesterosos, según me parece, de una reevaluación crítica que nos los restituya más fidedignos como artistas). ¿Sucederá porque la atención de los estudiosos se concentra, cada día más, en lo contemporáneo, que, por cierto, no carece —bastaría con pensar en José Donoso— de palpitante interés? No podría asegurarlo. Lo que sí es indudable es que la novela más importante de D'Halmar hasta la fecha se conocía poco y mal. Con decir que, según lo apunta hoy su crítico más exhaustivo, no existe "siquiera un estudio breve que se dedique con exclusividad y objetividad a su análisis, a pesar de que la obra ha justificado el elogio de un número considerable de estudiosos de la literatura chilena e hispanoamericana", todo queda dicho.

Ramón Luis Acevedo, joven estudioso puertorriqueño, profesor de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico, acaba de ofrecernos un magnífico estudio sobre esta novela, en el cual el rigor de la investigación crítica y la sensibilidad, matizada de humana simpatía, se entremezclan y yuxtaponen acertadamente. Su propósito al enfrentarse con esta obra ha sido "realizar un análisis integral de la novela para precisar su originalidad temática y sus valores artísticos" a fin de ubicarla convenientemente en el justo lugar que le corresponde en la novelística hispanoamericana. He de decir sin rodeos que la tentativa me parece lograda con creces. "Para valorar correctamente la obra y situarla dentro de la novelística hispanoamericana" —escribe el crítico— "hemos creído necesario ubicarla dentro de un marco histórico-cultural: el modernismo hispanoamericano." Me parece absolutamente correcto. Pero en lo que más me hallo de acuerdo con el autor es en el empleo de una metodología —claramente pregonada desde la introducción y coherentemente llevada a la práctica a lo largo de toda la investigación—, que se me antoja como la sola idónea para captar y volver manifiestos los múltiples valores de una obra literaria y que es el repudio de

un enfoque exclusivamente estilístico. Las alambicadas exageraciones, digámoslo francamente, las complacidas torpezas en que últimamente ha degenerado un método de trabajo no exento, en sus comienzos, de una gran utilidad están, desafortunadamente, a la vista en la obra —llamémosla crítica— de centenares de “soi-disants” exégetas, al extremo de justificar aquel amargo regaño de Unamuno: “No hablamos de los que, rebelándose contra la ética, quieren imponernos la tiranía de la estética y substituir a la conciencia moral con esa quisicosa que llaman ‘el buen gusto’. Cuando empiezan a prevalecer tales doctrinas, los obreros tienen que declararse cursis”.

Pero no he de irme por los cerros de Ubeda. El estudio de Acevedo está articulado en siete densos capítulos dedicados respectivamente a *El modernismo y la novela modernista*; *Augusto D’Halmar, vida, personalidad y obra literaria*; *Temática y asunto de “Pasión y muerte del cura Deusto”*; *Personajes, ambiente y atmósfera*; *Técnica novelística*; *Estilo y una Valoración final*. La bibliografía, una de las más completas y exhaustivas, cierra el volumen. Falta, a mi entender, un buen índice onomástico, pero esto más bien va con el editor que con el autor y, de todos modos, es diminuta falta si se toman en cuenta los muchos méritos —inclusive tipográficos— del libro.

La reconstrucción ambiental que Acevedo lleva a cabo al estudiar los medios intelectuales chilenos de la época y sus relaciones con el autor —es decir, la parte más específicamente histórica de su trabajo—, alumbra, en sus raíces, la “aventura” espiritual de D’Halmar, tan condicionada, luego por su trayectoria foránea y, sobre todo, española. De allí, quizás, que tan acertados resulten luego los análisis de los personajes, los ambientes y la atmósfera de la novela. Trátase, y me parece justo evidenciarlo, de análisis de gran fuerza y fineza, que demuestra hasta qué punto sabe Acevedo captar los más tenues matices de una frase, de una palabra, de una intención recóndita. La simpatía —en el sentido etimológico de la palabra (del griego: *sum-pathein*, sufrir con. . .)— es “*conditio sine qua non*” para entrar en el misterio de las almas ajenas, mas en el caso de los análisis a que me refiero me parece que hay algo más: un esfuerzo, muy bien logrado, por comprender *a fondo* el complejo mundo interior de D’Halmar. Por esto, he hablado de la sensibilidad del crítico. Pero, en resumidas cuentas, lo que me parece aún más importante, es el equilibrio de este trabajo que alterna, en su economía global, un bien entendido historicismo con las exigencias de una interpretación personal, capaz —al mismo tiempo que nos brinda la clave para entender a D’Halmar— de rescatar su obra en beneficio de un público más ancho y abierto. Es más, me parece sumamente positiva aquella inconformidad manifestada por Acevedo hacia las conclusiones de una crítica que, hasta ahora, ha querido ignorar sistemáticamente determinados aspectos de la personalidad del escritor que, sin embargo, tamaña importancia tienen para la comprensión y evaluación de su obra. Al fin y al cabo no hay artista que, por hombre, se pueda entender en lo que es más típicamente suyo si se hace caso omiso de peculiaridades biográficas y rasgos íntimos de su naturaleza.

Por lo que hace a un juicio más específicamente “artesanal”, diré que enriquecen y afianzan los resultados de la investigación tanto el seguro domi-

nio de las técnicas críticas, como el amplio conocimiento que el autor revela, no solamente de la literatura modernista hispanoamericana, sino de gran parte de la narrativa europea. No me extrañaría que algún día Acevedo optara por la literatura comparada, aun cuando muy poca gracia me haría la cosa, pues me consta que, por de pronto, piensa dedicarse a la investigación de la narrativa centroamericana. ¡Y vaya si hacen falta trabajos de semejante envergadura!

En resumen: esta obra de Ramón Luis Acevedo —que, dicho sea de paso, tiene otras virtudes como su textura ágil y su estilo cautivador— me parece una de las más acertadas que, en materia de crítica literaria, se han escrito últimamente; marca la pauta de cómo han de llevarse a cabo trabajos de esta naturaleza y constituye el insalvable punto de partida de toda futura investigación d'halmariana.

Espero que circule y alcance la difusión que merece, no solamente entre los especialistas, sino entre cuantos no han perdido aún el gusto por el ensayo de altura.

Franco Cerutti

Biblioteca de Estudios Centroamericanos
Universidad de Costa Rica - San José, C.R.

Beauchamp, José Juan. *Imagen del puertorriqueño en la novela*. Río Piedras, Editorial Universitaria, Colección *Mente y Palabra*, 1977, 184 p.

Esta obra, que es un estudio crítico sobre la imagen del puertorriqueño en tres de nuestros novelistas más representativos: Alejandro Tapia y Rivera, Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre, consta de una valiosísima Introducción, ocho capítulos y unas muy atinadas Conclusiones. De esos ocho capítulos, dos se han dedicado a Tapia (I, II), dos a Zeno Gandía (III, IV) y cuatro a Laguerre (V, VI, VII, VIII).

La naturaleza del estudio lo ubica, no como una ficha bibliográfica más, sino como una obra de consulta imprescindible a la que hay que ir más de una vez, no sólo por tratarse de tres escritores que dominan una extensa bibliografía, sino porque añade y enriquece esta crítica con unos elementos de juicio, atinados y novedosos, muy necesarios para entender mejor la criatura novelística con la cual los tres autores trabajan.

La *Introducción* consta de cuatro partes: *post sexenium*, *el tema*, *el vehículo* y *expresión de agradecimiento*. Señala el autor, en el *post sexenium*, cómo después de haber transcurrido seis años entre la presentación del trabajo original y este, “pudo ver ahora los errores y examinar la problemática discutida con otras concepciones teóricas y otros métodos de mayor poder crítico”. Esos años pasados, unidos a diversos proyectos llevados a cabo mientras trabajaba en la WIPR, y ciertas lecturas posteriores, le han hecho revisar la totalidad de su estudio original. Enumeremos los cinco encasillados que según nuestro autor han sido objeto de una severa crítica y autocrítica:

1. abandono de las posiciones idealistas o arielistas
2. la futilidad del concepto generación
3. cambios de concepción y enfoques relacionados con las ideologías de la dominación
4. nuevas concepciones respecto al naturalismo, tal y como se reflejan en la obra de Zeno Gandía.
5. revisión de algunos conceptos y posiciones relacionados con la producción literaria de la década del 30.

Como el libro es vulnerable a la crítica y esta con la autocrítica son necesarias para la evolución espiritual del artista y del intelectual, el autor quiere además, que aquí quede consignada su autocrítica en torno a estos cuatro aspectos, que según él deben mejorarse:

1. la cuestión del método utilizado (estudio de conjunto y no de autores por separado)
2. la exclusión o la mera mención de otros autores
3. todavía se incurre en varias concepciones idealistas que a menudo se critican en otros autores
4. hay demasiado "actitud positivista" y falta de hondura crítica sobre la llamada generación del 30.

Sobre el *tema*, que le da título al estudio, se presenta a Tapia como la figura inicia; a Zeno Gandía como figura de transición y a Enrique Laguerre como el máximo representante de nuestro quehacer novelístico de los 30 al presente.

Luego de un recuento histórico sobre los que han cultivado el tema, Beauchamp señala los antecedentes más importantes ubicándolos por género e incluyendo, claro está, las manifestaciones en la prensa. Explica que se ha escogido el *vehículo* de la novela para presentar el tema porque este es el más que se presta para exponer libremente y con gran amplitud, una realidad vital vista desde todos sus ángulos y aspectos.

Los capítulos I y II están dedicados a Tapia como dijimos anteriormente. El capítulo inicial recoge el tema de la *Evasión y presencia de la realidad puertorriqueña en la novela de Alejandro Tapia y Rivera*. Forman parte de este capítulo los siguientes subtópicos: a- *en busca de nuestra expresión* (en donde se analizan algunos puntos de vista de Pedreira en relación a Tapia y se destaca que, aunque esta búsqueda en Tapia se da de un modo pintoresquista, no está exenta de una actitud crítica), b- *censura y represión* (como un aspecto muy relevante que hay que tomar en cuenta al juzgar a Tapia pues gran parte de su actitud evasiva se debe a esto: de ahí su extremo cuidado y su recurrimiento a la evasión, la alegoría y la sátira política indirecta), c- *otras causas* (las teorías estéticas hegelianas, la influencia literaria del romanticismo, las inclinaciones literarias del reducido grupo de lectores de su época), d- *fuga y exotismo en las novelas* (que se manifiesta en su temática, escenarios imprecisos, exotismo, idealismo exacerbado, etc.) y e- *nuevas ten-*

dencias (en donde se manifiesta un aparente abandono de su cosmopolitismo para buscarle un sitio a nuestras realidades sociales en su arte de novelar, todo esto a través del costumbrismo y del realismo naturalista enmarcados y evidenciados en *La leyenda de los veinte años*, nuestra primera novela urbana de ambiente puertorriqueño y *Cofresí*, nuestra iniciación en el naturalismo).

El capítulo II, *Imagen y concepto del puertorriqueño en las novelas de Alejandro Tapia y Rivera*, nos presenta las tres dimensiones, los tres movimientos literarios a través de los cuales Tapia interpreta la imagen y la vida de su pueblo: el *indianismo*, el *costumbrismo* y el *naturalismo*. El modelo indio que toma Tapia es el literario y le viene de Juan de Castellanos y de Chateaubriand y se pone de manifiesto en una obra como *La palma del cacique*. Los otros dos movimientos los encontramos reflejados en *La leyenda de los veinte años* y *Cofresí*. En ambas se nos da una visión sociológica de la sociedad y del hombre del siglo XIX y en esa sociedad el costumbrismo jugó un papel muy importante sobre la vida y el carácter del puertorriqueño, que trascendió la simple descripción de las costumbres. Su aportación al tema del puertorriqueño y lo puertorriqueño en la novela, consiste sin embargo, en haber abierto un nuevo camino en la interrogación del medio y del hombre de nuestro país. Este nuevo camino, esbozado en *Cofresí*, se deriva de los nuevos elementos realistas y naturalistas que Tapia incorporó a su novela. Algunos de sus personajes son antecedentes de los de Zeno Gandía y en ellos ya se esboza uno de los procedimientos más gustados por los naturalistas: el determinismo biológico.

Los capítulos III y IV corresponden al análisis que se hace del tema en las novelas de Zeno Gandía. En el III se nos habla del autora y el *primer ciclo jíbaro* (toda la literatura cuyo centro de interés es el hombre campesino y sus costumbres; desde los periódicos *El Diario Liberal*, *Varietades*, *El Investigador*, pasa a través de las primeras colecciones antológicas, *Cofresí*, Méndez Quiñones y llega hasta *El Gíbaro* de Alonso); se caracteriza este ciclo por un afán de hacer sociología dentro y fuera de la obra literaria, pero con predominio de la nota pintoresquista. En el tema *Realismo, Naturalismo e Imagen de América* se señalan los primeros intentos en ambos movimientos y cómo se pasa de una visión arcádica de la América hispana a una América desquiciada por la pereza, la prostitución, el alcoholismo y otros males. *Ubicación en la realidad puertorriqueña* es el tema que definitivamente da sentido a la novela de Zeno, todo eso a pesar de la posición burguesa desde la cual observa los hechos. En todas sus novelas aparece el personaje víctima de las condiciones sociales materiales que lo llevan a una vida trágica.

En el capítulo IV se traza *la imagen del puertorriqueño en las novelas de Manuel Zeno Gandía*. En este capítulo se destacan los siguientes subtópicos: a- *En busca de una definición*, en donde Beauchamp nos indica que en este sentido definitorio Zeno se adelanta a la generación del treinta, b- *imagen del puertorriqueño y su mundo*, que es el tema que sirve de base a su sensibilidad realista-naturalista. Para la expresión de esta imagen Zeno se vale del uso de epítetos, de símbolos, del jíbaro y su medio, de la formación colonial y metempsicosis del criollo, etc. para darnos una idea de que en la

carencia de ideales y en el ansia de acaparamiento de bienes materiales está el origen de nuestra culpabilidad para la absorción de nuestra personalidad. Esto mismo es lo que se nota en los c- *Personajes representativos* de las novelas de Zeno Gandía. Los personajes que a juicio de Beauchamp son los más representativos son: Marcelo y Juan del Salto en *La charca*, Camilo Cerdán y Leopoldo Amor en *El negocio* y Aureo del Sol y Aníbal Brugos en *Los redentores*. En todos ellos se sintetiza la crítica al paternalismo oligárquico, la indolencia, la evasión, la enajenación, al hombre colonizado, al oportunista, etc.

Enrique A. Laguerre es el novelista que más espacio ocupa en este estudio, y no es para menos, pues es el más prolífico de los tres. Se le dedican, como dijimos antes, los capítulos V al VIII. El capítulo V, *Enrique A. Laguerre y la interpretación de la personalidad puertorriqueña en el treinta* nos presenta su *vinculación generacional, ocho calas en la realidad puertorriqueña y el hombre y su mundo*. Su vinculación generacional se da en muchos aspectos pero hay dos temas muy significativos que bastarían para vincularlo generacionalmente: la revaloración del jíbaro y lo jíbaro y la interpretación de la personalidad puertorriqueña, primordialmente basadas en un enfoque reflexivo y ontológico que conduce a la búsqueda de nuestro ser colectivo. Estas inquietudes son las que fundamentan lo que luego se llamará el *segundo ciclo jíbaro*, al cual Laguerre se vincula conjuntamente con todos los demás escritores de este momento. Sobre las *ocho calas* nos indica Beauchamp que estas se refieren a nuestra vida y ser colectivo y están representadas a través de ocho de las novelas de Laguerre: *La llamarada, Solar Montoya, El treinta de febrero, La resaca, Los dedos de la mano, La ceiba en el tiesto, El laberinto y Cauce sin río*. Todas ellas constituyen, simbólicamente, la manera de Laguerre interpretar nuestro mundo. En el tema *el hombre y su mundo* nos indica que su presentación no tiene nada de nuevo en la novela hispanoamericana, sin embargo, debido a nuestra pequeñez territorial "el espacio alcanza una dramática lucha interior y de carácter opresivo que no siempre se ve en la América hispana. Nuestra esperanza, por nuestra estrechez, es angustiosa y migratoria."

El capítulo VI, *El jíbaro, el negro y el emigrante en las novelas de Laguerre*, señala que en la búsqueda del meollo de la personalidad puertorriqueña Laguerre destaca la presencia de tres tipos humanos: el jíbaro, el negro, el emigrante. Aunque en todas las obras de Laguerre, a excepción de *El laberinto*, está siempre presente el campesino, este sólo aparece con sus cualidades genotípicas en *La llamarada, Solar Montoya y La resaca*. Es fácil captar la evolución de este personaje, desde el tradicional o histórico, al jíbaro en transición, no colectivizado, y el proletarizado. El negro como tipo humano aparece en su forma más destacada en *La llamarada* y en *La resaca*. En su presentación se alude a la mezcla, singularización de sus costumbres y su modo de vivir. El emigrante se insinúa en *Cauce sin río* y en *Solar Montoya* pero en *El laberinto* y *La ceiba en el tiesto* aparece en toda su amplitud. No sólo se presenta al emigrante sino las causas que le han hecho emigrar de las cuales él casi nunca tiene conciencia. No faltan en esta presentación el

bum (vagabundo) y el *bouncer* (el que siempre anda en dificultades con la policía).

En el capítulo VII se nos presentan los *Personajes colectivos y los personajes representativos en las novelas de Laguerre*. El *personaje colectivo* no es nadie en particular, puede ser: el oportunista, el anfibio, el inversionista, los desarraigados intelectuales, o los traumáticos concienciales. Entre los personajes representativos tenemos al compay Lonso, Dolorito Montojo, Lucrecia Madrigal, Gustavo Vargas, Julio Antonio Cruzado, Porfirio Uribe, Víctor R. Sandeau, todos ellos ejemplificando el desarrollo evolutivo de la vida puertorriqueña desde el último tercio del siglo XIX hasta el momento presente.

En el capítulo VIII, *La personalidad puertorriqueña vista a través de metáforas, imágenes y símbolos en la novela de Laguerre*, Beauchamp hace un estudio muy acucioso para presentar el mundo novelístico de Laguerre a través de los recursos lingüísticos como son las metáforas y los símbolos: *llamarada, pozo, resaca, yukiyú, ceiba en el tiesto, cerco de la barracuda, poza, laberinto, playa rosada*, etc. son algunos de los elementos que usa.

En las *conclusiones* se destacan varias cosas de las cuales nos hacemos partícipes:

1. que la imagen y concepto del puertorriqueño no constituye tema ni material novelesco en nuestras primeras manifestaciones del género-
2. que Tapia lo trata pero con muestras de rasgos de una conducta evasiva que tiene sus raíces en nuestra formación colonial, hecho este muy determinante en la formación de nuestra personalidad-
3. que es desde Zeno Gandía para acá que este tema se convierte en una constante y ya es casi una obsesión-
4. que es en Laguerre donde esta imagen y concepto adquiere más hondura, resonancia y profundidad-
5. que la concepción patológica del puertorriqueño y de la sociedad puertorriqueña en todos sus niveles y clases es muy recurrente, sobre todo en la narrativa actual (*Figuraciones en el mes de marzo* es un buen ejemplo), pero que aún el tema espera ojo de artista responsable y consciente de nuestra realidad en sentido total.

Eliezer Narvaéz Santos

Lazaro Carreter, Fernando. *Estudios de Poética*. (La obra en sí). Madrid, Taurus, 1976, 159 p.

El autor del *Diccionario de términos filológicos* reúne en este útil libro varios artículos publicados entre 1968 y 1975 a los cuales ha añadido una "Introducción" que sirve para identificar la unidad del conjunto y para familiarizar al lector con los antecedentes y las manifestaciones de la Poética. Se puede hablar de la reaparición de esta ciencia de la literatura ya que su punto de partida es el tratado de Aristóteles así titulado, aunque en el sentido moderno representa una "alianza" entre la lingüística y la literatura

que no se dio en el Estagirita. Así que es una “vieja y joven ciencia”.

En la “Introducción” rastrea Lázaro la trayectoria de la Poética deteniéndose en predecesores de la concepción actual con sus “enfoques lingüísticos de lo literario”. Quien recupera el término con “acepción más estricta” es Jakobson en comunicación presentada en la primavera de 1958 ante el Congreso celebrado en la Universidad de Indiana. De acuerdo con las palabras del formalista ruso, la Poética vendría a ser “parte integrante de la Lingüística”.

Señala Lázaro Carreter dos vertientes de la Poética: la estructural (la de Jakobson, Greimas y la representada por la revista *Tel Quel*) y la de inspiración generativa (la de S. Levin, J.P. Rhorne, R. Ohman y otros). En ambas el campo se ha ampliado hasta involucrar en ella a la Retórica con la cual estuvo confundida en la Edad Media para desligarse de ella a partir del Renacimiento.

La Poética ha surgido o “renacido” en contacto con la lingüística y, por lo tanto, ha adquirido de esta algunos de sus rasgos característicos como, por ejemplo, el rigor en los métodos. Con ella, tal parece, se ha logrado la aspiración de los investigadores a una ciencia de la literatura.

Aun cuando Roland Barthes no usa el término en sus *Ensayos críticos* (1964), tiene la misma concepción de los estudios literarios que la Poética. En este libro afirma la necesidad de instalarse en la obra, de atenerse a ella, para así producir resultados objetivos y comunicables. Este inmanentismo lo defiende Lázaro Carreter al caracterizar —apoyándose en Eric D. Hirsch— la vieja y nueva ciencia como un “anhelo de partir de supuestos coherentes, de aislar netamente la literatura como producto verbal para preservarla de todo subjetivismo o de toda vinculación explicativa a fenómenos ajenos a la literatura misma”.

Así que Poética y ciencia o teoría literarias vienen a ser conceptos equivalentes, pero sus representantes prefieren el primer término. En la práctica viene a ser “toda actividad que tiene que ver con la literatura, entendida ésta como producto o como serie inmanente, y que se aplica a inquirir en qué consiste tal arte y qué es lo que caracteriza al mensaje artístico, en general, y en la realidad de las obras concretas.” Poco antes de cerrar la “Introducción”, advierte el autor que la Estilística no aspira a identificarse con la Poética sino a ser parte de ella. Esto da una nueva orientación a la Estilística diferente a la idealista que ha predominado desde sus tres maestros: Vossler, Spitzer y Hatzfeld. A su vez, la Poética se inserta en el campo de la semiología o semiótica ya que el “conjunto de cuestiones” de que se ocupa es de “clara naturaleza semiológica”.

El primer artículo, “La lingüística norteamericana y los estudios literarios de la década 1958-1968”, es también predominantemente informativo aunque, como en la “Introducción”, encontramos los enfoques personales del autor. La lingüística del periodo señalado en el título se ha desvinculado de la tutela de Bloomfield, lo que le ha permitido desplazar la atención de la exclusividad que tenía la lengua oral a la lengua literaria. Las ideas de Zellig H. Harris y de los generativistas han hecho posible la atención que se da en esos años a los problemas de estilo y de expresión artística.

Partió ese interés del Congreso convocado por la Universidad de Indiana, Bloomington, 1958, para “estudiar el estilo desde perspectivas lingüísticas, literarias, psicológicas, antropológicas y filosóficas”. Las actas de este congreso se dieron a conocer al imprimirse en 1960 y reimprimirse en 1964 y 1966. La objetividad y autonomía de los estudios literarios ahí defendidos han hecho posible el surgimiento de la Poética.

Lázaro analiza varios conceptos en este primer artículo, entre ellos el de contexto. Sobre este señala: “Denominan así muchos estudiosos actuales el conjunto de factores objetivos que condicionan la elección verbal: en el caso de la literatura serían la forma del lenguaje (oral o escrita), la forma del discurso (verso, prosa, monólogo, diálogo, relato [. . .]) y [. . .] los esquemas de la lengua común”.

En ningún momento se pierde en el artículo la perspectiva de la Poética y, precisamente, casi al final del mismo, el autor subraya el objetivo de esta nueva ciencia de la literatura: la descripción de los artificios en que se plasma la función artística del lenguaje.

El segundo artículo, “Función poética y verso libre”, parte de una de las seis funciones del lenguaje atribuidas a este por Jakobson: la función poética. Lázaro estudia el verso libre a la luz de esta función. Una vez más recurre a incursiones al pasado, es decir, al recuento sucinto de teorías e investigaciones previas a la Poética. Ahora se detiene en las tesis de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga que en su momento no tuvieron trascendencia. En ellas, mayormente producto de Jakobson, se incluye la función a que alude el título. Al anularse el divorcio entre lingüística y literatura, cobra vigor la función estética del lenguaje que domina sobre las otras cinco funciones en la obra literaria. En dicha función se reconoce el atractivo que ejerce el significante sobre el creador. Sin ella, cree Lázaro Carreter, no habría verso libre. Basándose en esta función se puede explicar el verso libre tal como lo han cultivado los poetas, Pablo Neruda entre otros. Rasgos que algunos críticos han considerado como estilísticos en poemas estructurados en verso libre, no lo son; tales características son “consustanciales” con el verso libre. Entre esos rasgos se destaca la repetición con variantes que está “en la entraña misma del verso libre”. El principio jakobsoniano de la función poética sirve, pues, para esclarecer ciertos aspectos del verso libre.

Pasa la función poética a ser el centro de interés del próximo artículo: “¿Es poética la función poética?” Como en los trabajos anteriores, no falta el recorrido diacrónico para luego situar el problema en el presente. Usando palabras textuales de Jakobson, Lázaro señala que la función poética “proyecta el principio de la equivalencia del eje de *selección* (que permite extraer del *corpus* el vocablo apropiado) y el eje de la *combinación* (mediante la cual los términos elegidos se reúnen en una cadena)”. Se advierte el reconocimiento que hace Lázaro a Jakobson y su filiación en el sistema ideológico de este. Tal sistema, como el de los continuadores del maestro, “constituye hoy por hoy la más fecunda clave para interpretar la literatura como una clase peculiar del lenguaje”. Sin embargo, no se niega Lázaro a incluir las “oposiciones cerradas” contra el paradigma jakobsoniano. Y él mismo hace sus reparos al

concepto cuestionado en el título del artículo: la función poética *no* es exclusiva de la obra literaria sino que puede encontrarse en "infinidad de mensajes" no asociados a la literatura.

Bajo el signo de la Poética analiza Lázaro Carreter el arte mayor castellano en el artículo siguiente: "La Poética del arte mayor castellano". Los representantes de este arte en los cuales centra Lázaro Carreter su atención son Juan de Mena y el Marqués de Santillana, en quienes este arte "como vehículo de temas cultos y elevados" alcanza su culminación estética. El objetivo de Lázaro no es ver sus obras desde el punto de vista de su género sino de su poética. Cree que la adopción del arte mayor no respondió exclusivamente a fines métricos sino que alcanzó a "todos los artificios de la expresión y a la concepción misma de lo poético". Como siempre, vuelve Lázaro al pasado y examina consideraciones anteriores a la suya respecto al objeto de su estudio, en este caso las de Morel-Fatio, R. Foulché-Delbosc y Pierre le Gentil. Sigue un análisis de la poética del arte mayor que se detiene sobre todo en las traslaciones acentuales y la rima. En tales casos la poética influyó sobre el material lingüístico, es decir, operó la norma métrica con gran fuerza sobre la norma lingüística.

Recurrieron los poetas a manipulaciones para acomodar el lenguaje al modelo del verso y a la rima. Estas manipulaciones no se limitaron a las ambivalencias prosódicas sino también a las dimensiones silábicas de la palabra. Así casos como cástalo-castalio (desplazamiento acentual) y princessa-principessa (3 sílabas-4 sílabas).

Es perceptible en ciertos recursos sintácticos y retóricos utilizados por Mena y Santillana, la sumisión de los mismos al sistema poético del arte mayor. Ejemplo: las duplicaciones redundantes, el empleo del *tú* enfático, utilización de pronombres redundantes, anarquía en el uso de artículos y preposiciones, frecuencia abrumadora del hipérbaton, etc.

Lázaro Carreter abarca en este estudio no sólo los aspectos señalados sino otros relacionados con la rima y el tipo de estrofa utilizado por estos autores del siglo 15. Sobre la estrofa llega a varias conclusiones que pueden resumirse en la que establece que la fuerza configuradora del verso es mucho mayor que la de la estrofa. Se desprende de todo el artículo que los casos de ambivalencia no deben interpretarse como consecuencia del estado de la lengua en esa etapa de su desarrollo, sino que es el resultado de una *poética*.

"Sobre el género literario," penúltimo artículo, presenta en primer lugar los distintos conceptos sostenidos por críticos y escuelas sobre los géneros literarios. Se han hecho muchos esfuerzos por establecer criterios, los cuales han tenido "resultados magros". Lázaro Carreter menciona las ideas de Tomasevsky y deriva de ellas ciertas inferencias como, por ejemplo, que el género tiene origen en un escritor genial (Ej. la comedia fijada por Lope de Vega) y luego los epígonos girarán "inexorablemente" en torno a ese esquema genérico; que cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, etc. Como se ve, el concepto de género implícito en las inferencias es abarcador.

El último artículo, titulado "El realismo como concepto crítico-litera-

rio", se refiere al realismo en la literatura española y toma como punto de partida la creencia de Ramón Menéndez Pidal en el carácter realista de la literatura de España. De hecho el artículo tiene como epígrafe una aseveración del ilustre filólogo español sobre el realismo. Ortega y Gasset, señala Lázaro, representa la primera "disención autorizada" a la supuesta identidad *arte español = realismo*. Más adelante cita palabras de Dámaso Alonso en una conferencia titulada *Escila y Caribdis de la literatura española* donde frente a la vieja ecuación realismo = arte español, destaca la presencia del idealismo. Concluye Lázaro, que: "Hoy nadie osará hablar del *realismo* como carácter central exclusivo de la literatura española". Aparte de que el uso del vocablo conlleva dificultades por ser plurisignificativo. Ante tal estado de cosas, Lázaro se replantea el problema y examina de nuevo el concepto a la luz de la crítica actual y de las nuevas ideas sobre la literatura. Una primera observación tiene que ver con el hecho de que se llame realista un arte que al fijarse en un trozo de la realidad con exclusión de otro, cae en una *selección* lo que es ya "una manipulación, un conato estético" y denuncia que la literatura no se hace conforme a los dictados de la naturaleza. Lo natural es lo natural y lo artístico es lo artístico: "natural y artificial son predicados que se niegan a coexistir en cualquier objeto".

Sin embargo, el arte "existe en función exclusiva de la realidad, gracias a que esta importa al hombre apasionadamente". Utilizando, como en artículos anteriores, las ideas de Jakobson, Lázaro postula que "lo real no estriba en la constancia entre el concepto y su referente habitual, sino en la correspondencia entre aquel y un referente cualquiera que lo evoque sin ambigüedad. . ." No existe, pues, un lenguaje realista ya que "cualquier lenguaje que remita sin equívocos a la realidad puede serlo".

Hay una Poética del realismo que Lázaro Carreter analiza brevemente. Se vale para tales fines de formulaciones de otros críticos, entre ellos del novelista francés Robbe-Grillet. Busca apoyo en manifestaciones literarias, entre ellas la picaresca española sobre la cual señala que produce un efecto realista porque *muestra una realidad extraña al lector*, es decir, un mundo extraño dentro de una realidad comprobable. La picaresca tuvo un procedimiento de crear realismo que es el de los realismos de los siglos 19 y 20. Ese procedimiento consiste en extrañar la vida, ajenarla, pero "permitiendo creer en su verdad por el principio de verificabilidad".

La lectura de este libro de Lázaro Carreter es muy provechosa pues además de informarnos sobre corrientes actuales de los estudios literarios, nos ofrece la posición del autor frente a los mismos, sus personales postulaciones y valiosos esclarecimientos. Hay que anotar los buenos ejemplos en todo el libro ofrecidos por el autor para ilustrar métodos o aserciones. Uno de ellos es el breve análisis de los versos de Rosalía de Castro (p. 56-57). Es bueno añadir que Lázaro Carreter al comentar métodos y disciplinas anteriores no arremete contra ellos en forma fustigante, sino que ve lo que hay en ellos de aprovechable, como lo demuestran sus comentarios sobre la estilística idealista.

Walsh, María Elena. *Cancionero contra el mal de ojo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, 100 p.

María Elena Walsh es una poetisa argentina de bien ganado nombre en su país y en las naciones de habla hispana por la obra poética dedicada a los niños y por la orientación popular y el mensaje humanístico que acompañan a sus versos. Cantando sus poemas, con música de su creación, ha recorrido mucho mundo. Yo la recuerdo en su estampa de juglar, tal como la vi hace unos quince años cuando escuché sus poemas en el espectáculo "poesía para ver", de elogioso arte.

El libro que ahora da a la estampa recoge poemas diversos, nacidos, al parecer, en circunstancias variadas y distantes unas de otras. Es una poesía sencilla, sin pretensiones de ninguna clase; hecha de picardía, de humor, de espíritu lúdico y de bondad. Está motivada en la vida y en una interpretación personal de la misma.

El mal de ojo, lo mismo que el ojo, es un maleficio o encantamiento. En el título de este cancionero está tomado en sentido metafórico. La significación queda aclarada en el epígrafe inicial, tres líneas, en donde Antonio Machado dice que sólo publica para librarse del maleficio de lo inédito y para no volver a acordarse de lo escrito. Idea que la poetisa expresa en los versos del prólogo que concluyen con esta estrofa:

Procuremos desencantar cantando el ojo,
ése con números y cruz en las pupilas.
Hay demasiado mundo mudo.
Procuremos, en fin, no callar tanto,
que trae desgracia. (p. 7)

El libro está dividido en tres secciones desiguales. La primera y más extensa responde al título general del volumen. Contiene treinta y seis composiciones de variadas motivaciones y desarrollo. La segunda se titula Cosas "De la Reina", es decir, de Buenos Aires, apellidada desde tiempos lejanos, por los poetas, la Reina del Plata. Tiene trece composiciones. La tercera parte consta de un solo poema "Eva", el más extenso, inspirado por el personaje histórico María Eva Duarte de Perón. En él evoca, en un primer momento, la muerte de Evita en julio de 1952, en donde reparte el sentimiento elegíaco entre notas objetivas sobre las circunstancias. Después invoca a Eva Péron para que no descansa en paz, sino que se junte a las mujeres que llevan su bandera de redención. Las dos primeras partes del libro están más integradas en unidad por el espíritu, la entonación y el estilo.

El lector puede recoger en diversos poemas algunas anotaciones biográficas sobre la poetisa; más abundantes los datos exteriores que las referencias intimistas. Pues no se trata de una poesía de interioridad, con cuestiones metafísicas ni problemas psicológicos. Es una poesía lanzada al viento para goce de las gentes, con un sentido de entrega y encuentro (Ventarrón / que vienes y vas / llévate mi canción / y déjame en paz). Generosidad y sencillez.

María Elena define su intención frente a la poesía en el prólogo:

Estos son versos de haber abandonado a la poesía
quizá por respeto a su secreta majestad.
Versos de amarla desde el llano
como a "una torre que hay en la mar". (p. 7)

Expresa, además, su concepto de la poesía en "Arte Caótica", la primera composición: ama la palabra y la busca con humildad; no estima al poeta preocupado por la forma, cree que con eso paga su libertad; aconseja escuchar, antes que querer ser escuchado; piensa que la poesía es anárquica por esencia, pero que el que la carga de plomo la vacía de valor; reverencia al profeta y portavoz de las causas sociales y considera la promoción personal como una forma de narcisismo. El poeta puede cantar por la paga, pero siempre que dé gratis el alma, la vida y el corazón.

Su poética puede completarse en "Dónde están los poetas" a quienes atribuye un papel de testigos y conciencia de todos. A sí misma se define en otro lugar en función de la voz colectiva:

Yo no soy una soy montón
en el taller de la canción.
Fue mi manera de rezar
y fue lo único que supe dar. (p. 19)

Lo que quiere es "cantar una canción cualquiera / sencilla / como el agua de la canilla. / Canción que pronto se olvida, / pero dura toda la vida". La suya es una poesía comunicativa, para la convivencia:

Cantar canciones
para los que no tienen ilusiones,
poesía
para los que perdieron la alegría.

Seguir y seguir
cantando canciones para convivir. (p. 19)

Poesía con un mensaje claro de amor, pero que posee también una intención crítica que censura o da lección.

En lo que hace a la forma, es poesía despreocupada, sin alarde metafórico, desarrollada muchas veces de manera anecdótica o recurriendo a formas populares y conservando siempre la rima perfecta para llegar con más facilidad a sus destinatarios (oyentes, más que lectores). Es importante también el destacar el sentido humorístico y la actitud alegre y desenvuelta como se aprecia en los versos de "Al divino botón". Baste esta estrofa:

Esta canción, con perdón,

quiere ser una canción
 que no sirva para nada.
 No persigue el ideal
 de ganar un festival
 y no tiene intención
 de hacer la revolución.
 Quiere ser nada más que una canción
 al divino botón. (p. 69)

La estructura predominante es la de la canción, muchas veces expresada en forma de balada. La disposición de las estrofas que no siguen la línea única del margen, el uso de distintos tipos de letra para los estribillos, más la brevedad de cada poema reafirman las características de un cancionero.

El lenguaje se adapta a los propósitos de la comunicación. Es fresco, vivo, variado. Unas veces se hace gauchesco, otras se aporteña y recoge términos del lunfardo. En algún caso —apoyado por la anécdota— nos recuerda la letra de tango, como en la p. 84. En algún caso también, se hace prosaico. (p. 86).

En lo relativo a la presentación del libro se advierte un efecto particular, buscado. Los versos de cada página están enmarcados por una guarda barroca, en sepia, y hay varias fotografías artísticas.

Manuel de la Puebla

Molina, Juan Ramón. *Tierras, mares y cielos*. Estudio preliminar, selección, cronología y bibliografía de Julio Escoto. San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1977, 234 p.

“Prácticamente desconocido, su reedición adquiere visos de descubrimiento.” Con estas rotundas y certeras palabras inicia Julio Escoto su estudio introductorio a esta nueva antología del escritor hondureño Juan Ramón Molina. En efecto, pese a que a partir de la publicación que hizo su compatriota Froylán Turcios en 1913 de su obra dispersa se han sucedido más de una decena de reediciones y antologías de la obra de Molina, este poeta modernista, admirado y elogiado por Darío, Santos Chocano, Enrique González Martínez y Miguel Ángel Asturias, el más grande poeta modernista centroamericano después del genial nicaragüense, con una producción de indudables méritos estéticos y de profundo interés humano, sigue siendo poco menos que desconocido fuera del ámbito de la América Central.

El caso dista mucho de ser único y, aunque sería prolijo plantear aquí el problema del escaso reconocimiento y difusión de los valores literarios centroamericanos, conviene señalar como algunas de las principales explicaciones a este curioso fenómeno la precaria circulación del libro centroamericano y la desproporción existente entre la creación —muy abundante— y la crítica —relativamente escasa. Es de esperarse que en lo que a Molina respecta esta nueva antología sea una verdadera aportación a su mayor conocimiento en el ámbito hispanoamericano. Por un lado, la publica la Editorial Universitaria

Centroamericana que desde su fundación hace algunos años viene realizando una gran labor dentro y fuera de Centroamérica. Por otro lado, precede a la selección un penetrante ensayo del antólogo titulado *Juan Ramón Molina: poeta del modernismo centroamericano* que vale por sí mismo.

Nadie mejor que Escoto para hacer la presentación de su compatriota, a quien se le considera como el poeta nacional de Honduras. Narrador de indudables méritos, autor de varios libros de cuentos y de una alucinante novela, *El árbol de los pañuelos*, donde penetra, desde la perspectiva del realismo mágico en el oscuro e incongruente mundo hondureño; Escoto se ha destacado, además, como antólogo, ensayista y crítico literario. Pertenece a una joven promoción de escritores centramericanos que combinan, armonizan e integran la crítica y la creación. Sin perder la perspectiva universal y sin falsas actitudes nacionalistas, este grupo, integrado por autores como Gloria Guardia de Panamá, Sergio Ramírez de Nicaragua y Alfonso Chase de Costa Rica, ha dedicado buena parte de su labor a revalorar y rescatar, sin hacer concesiones, la producción literaria centroamericana. En este sentido, un libro anterior de Escoto, *Casa del agua* (1974), donde recoge ensayos y artículos sobre literatura hondureña e hispanoamericana, es una obra muy representativa que demuestra, dicho sea de paso, acertadas aproximaciones al fenómeno literario.

Juan Ramón Molina, quien también se distinguió a principio del siglo como crítico literario, nació en Comayagüela, Honduras, en 1875. Estudió en Guatemala, donde escribió sus primeros versos y donde conoció a Darío en 1891. Ocupó varios cargos en el gobierno de su país, participó activamente en la vida política de su momento y fue fundador, editor y colaborador de varios periódicos centroamericanos. Fue, además, delegado de Honduras a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro de 1906. En Brasil se reunió con Darío, Guillermo Valencia y otros escritores de toda Iberoamérica. Su viaje a la capital brasileña y su regreso, después de un largo rodeo que incluyó los Estados Unidos, Portugal, España y Francia, constituyen uno de los momentos más gloriosos y fecundos de su corta vida. Dos años después de regresar a Honduras muere en El Salvador, exilado, prácticamente en el anonimato, destruido por el alcohol y la morfina. La mayor parte de su escasa producción en prosa y en verso fue recogida por su amigo Froylán Turcios en *Por tierras, mares y cielos* (1913).

Como ya hemos anticipado, no es ésta la primera vez que se publica una antología de su obra. Desde la recopilación de Turcios se han sucedido varias. Entre ellas la que ha alcanzado mayor difusión ha sido la que estuvo a cargo de Miguel Angel Asturias y que incluye un ensayo suyo —*Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*— que debe haber hecho mucho bien y mucho mal al poeta de Honduras. La intención de Asturias al establecer el paralelo con Darío fue destacar la excelencia de la poesía de Molina, pero, desgraciadamente, se pierde en las comparaciones la individualidad del hondureño. Si bien nunca se presenta como mero imitador, tampoco se destaca en el ensayo su personalidad poética. Esta es precisamente la mayor virtud del estudio de Escoto: presentarnos a Juan Ramón Molina como una fuerte individualidad

humana y poética. Juan Ramón y Rubén, hermanos quizás en algunos aspectos de su producción poética, no son, sin embargo, gemelos idénticos.

Escoto divide su estudio en dos secciones donde nos presenta las dos caras de Molina. La primera está dedicada a “desnudar la personalidad conflictiva” del hondureño, a iluminar su cara oscura; en la segunda nos confronta con su faz luminosa, su existencia de éxitos y honores, públicos y privados. Pero es el primer aspecto el que domina, tanto en su vida, como en su obra. En esto influye decisivamente el medio en el cual se mueve el escritor. Mientras Rubén escribe desde París, Molina —apunta Escoto— escribe “desde uno de los más empequeñecidos ambientes culturales del istmo, provinciano y soporífero, estremecido únicamente por los zarpazos periódicos de las guerras civiles”. Los anhelos del poeta, y esto es un fenómeno frecuente en ese momento, chocan con ese ambiente del cual tiene aguda conciencia y del choque sobreviene el anhelo de superación y de más amplios horizontes que se manifiesta originalmente como “incontrolable voracidad por la lectura”. Molina lee a Shakespeare y a Rimbaud, a Campoamor y a Esquilo, a San Agustín y a Nietzsche, a Tostoy y a José Asunción Silva, en fin, a todos los autores accesible para él. Como resultado de sus interminables y contradictorias lecturas, motivadas en el fondo por la crisis espiritual de fines de siglo, sobreviene el descreimiento, el hastío, la duda metafísica, la angustia, la amargura de vivir, tan bien captada en su soneto *Madre Melancolía*. En medio de toda esta confusión mental, Escoto destaca tres aspectos centrales presentes en su obra: “una fuerte fe evolucionista del Universo, el conflicto del ser y su relación con Dios y la visión del mundo como un inmenso campo de batalla, donde el triunfo será del más fuerte sobre el débil”. Pasa luego a analizar con detenimiento estos aspectos según se manifiestan en la obra de Molina. Comprueba que su concepto del evolucionismo, tema de muchos de sus poemas, va más allá del campo natural para adquirir dimensiones metafísicas que desembocan en un fatalismo trágico y misterioso. Por otro lado, traza su progresivo “debate con Dios”, desde composiciones como *El Aguila*, donde se presenta un Dios admirado y temido, hasta *En la alta noche*, donde aparece el Dios inexistente, la intemperie espiritual, “el yermo teológico”. Su concepción del mundo como campo de batalla donde vence el fuerte sobre el débil proviene de Nietzsche, pero se vincula al ámbito centroamericano que la condiciona. La batalla se daba dentro de sí mismo. Molina luchaba por ser fuerte, por perfeccionarse espiritualmente y superar el medio; pero volvía a caer una y otra vez, movido por un secreto e irresistible afán de descenso, de autodestrucción. El mismo, consciente de este íntimo conflicto, se describe como ser contradictorio, “compuesto extraño de azúcar, sal y hiel”. En dolorosos y bellos poemas confesionales, como *Autobiografía* y *Río Grande*, nos da la medida de su sombría lucha interior.

Ese conflicto personal tiene una dimensión social que Escoto capta con mucho acierto y que ubica al poeta dentro de su mundo centroamericano. Molina era, alternativamente, el poeta bohemio de provincia, asfixiado por el ambiente, adicto al alcohol, y el gran señor de las letras, universal y cosmopolita, fuerte y limpio. Se veía obligado a convivir con un medio que atacaba

por amor y odiaba con devoción. La contradicción interna no es sino el reflejo de sus contradictorias relaciones con ese medio en el cual le tocó vivir. Frente a él asume a veces actitudes combativas. Ataca el clericalismo, llegando más lejos que otros liberales de su época hasta el ateísmo y la irreligiosidad. En artículos devastadores, censura a los malos literatos, difunde la estética modernista en su país y la emprende contra el romanticismo vacío y llorón que aún reina en su tiempo. También tuvo conciencia del poder creciente de los Estados Unidos en toda la cuenca del Caribe y en toda la América Latina y, “aunque no dejó opiniones extensas al respecto, es obvia su posición anticolonialista en varios de sus poemas y prosas”. Pese a que se muestra a veces sumamente orgulloso y agresivo, Escoto apunta que su debilidad verdadera se encuentra “en su indecisión sobre si combatir a muerte el ambiente o encerrarse en una concha protectora”. Finalmente, opta por lo segundo y asume una actitud soberbia y despreciativa de hombre que ostenta su superioridad que es tan sólo una máscara que se desvanece cuando muestra su ser íntimo, “un manojo de debilidad y angustia frágil”. Ser contradictorio y ambivalente, lo es hasta el momento de su muerte, causada por una sobredosis de morfina que nunca se sabrá si fue intencional o no.

El otro Molina, el de los triunfos públicos y privados, está indisolublemente ligado a Darío, según la opinión del crítico. Lo conoció muy joven en Guatemala, lo admiró profundamente e intentó no emularlo, sino superarlo. Lo logró por lo menos una vez en su *Salutación a los poetas brasileiros*, reconocida por el propio Darío como superior a su propia composición sobre el mismo tema. Escoto también destaca cómo en *Aguilas y cóndores* riposta a su maestro y amigo por la excesiva admiración hacia los Estados Unidos que muestra en su *Salutación al águila*. Aun añade la posibilidad de que haya sido Darío quien imitara a Molina, por lo menos en una ocasión.

Complementan el penetrante análisis de Escoto una cronología de Juan Ramón Molina y una exhaustiva bibliografía que será de inestimable utilidad para quien decida estudiar en el futuro al escritor hondureño.

La selección en sí nos parece, en general, acertada, puesto que nos da una idea relativamente completa de lo que fue capaz de producir Molina, tanto en verso como en prosa. A nuestro juicio, sobresalen como criterios implícitos de selección la excelencia literaria de las composiciones, el interés humano, la constatación de la imagen de Molina que el antólogo traza en su ensayo y la intención de no caer en la repetición excesiva de lo que ya ha aparecido en antologías anteriores.

Molina fue un modernista moderado, espiritualmente cercano a la generación de los iniciadores del modernismo, admirador de Darío, pero también de José Asunción Silva y Julián del Casal. De hecho, el Darío a quien más se hermana no es el de *Prosas profanas*, sino el mejor Darío, el que se manifiesta a partir de *Cantos de vida y esperanza* y que en cierto modo reanuda el modernismo esencial y profundo de los iniciadores. Buena parte de su poesía es íntima, personal, expresión angustiada de una problemática filosófica-existencial hondamente sentida. Como fondo o tema, no pintoresco, sino sustancial al poeta, aparecen con frecuencia elementos hondureños o

centroamericanos en general. Su expresión es generalmente fuerte, viril, robusta, un poco a lo Díaz Mirón, pero pese a todas las posibles influencias, es íntimamente personal y auténtica. No fue un gran innovador en términos formales, pero maneja con destreza las formas nuevas y viejas. Entre otras cosas, es un excelente sonetista; uno de los mejores del modernismo hispanoamericano. Del conjunto seleccionado por Escoto sobresalen por su densidad lírica y su autenticidad humana poemas como *Autobiografía*, *Río Grande*, *Anhelos nocturnos* y *Los cuatro bueyes*; por la sonoridad del lenguaje y la dimensión continental, *Salutación a los poetas brasileiros* y *Aguilas y cóndores*; por la elaboración poética de una problemática esencialmente filosófica, *Metempsicosis* y *El fakir*. Una nota, no muy común, de gracia y ligereza en el primer caso y de tierna devoción religiosa en el segundo, hacen también destacables *Letrilla eglógica* y *Tréboles de Navidad*. Entre los sonetos se destacan *Pesca de sirenas*, excepcional expresión de erotismo envuelto en una atmósfera neopagana; *La muerte del león*, hermoso cuadro de trágica belleza, y los sonetos descriptivos, como *Selva americana*, *Pernambuco* y *Bahía de Río de Janeiro*, donde Molina muestra una rara habilidad para poetizar sus impresiones de la realidad externa, pintando magníficos cuadros de paisajes americanos. Cualquiera de estos poemas podría figurar dignamente en una antología general de la poesía modernista hispanoamericana donde estuviesen representados los principales autores.

La prosa merece un comentario aparte. Molina podía llegar a ser, en ocasiones, un extraordinario prosista y es realmente penoso, como apunta el antólogo, que a veces desperdiciara su talento en un periodismo excesivamente personalista y efímero. En *el Golfo de Fonseca* por ejemplo, es un insuperable poema en prosa donde Molina alcanza una perfección, una profundidad y una amplitud cósmica difícil de igualar. Otros ejemplos de excelente prosa lo constituyen *La niña de la patata*, *El grillo de la muerte* y *Copo de espuma*. Especial interés tienen aquellas composiciones como *Cartas* y *Por qué se mató Domínguez*, donde el escritor interpreta el medio hondureño o *La Siguanaba*, evocación de las creencias populares de su pueblo, profundamente arraigadas en su infancia y evocadas con la nostalgia del hombre maduro.

Molina intentó superar a Darío en sus composiciones en verso, pero es como prosista que, en sus mejores momentos, logra superarlo. Su prosa posee una densidad y una fuerza expresiva generalmente ausentes en el nicaragüense. A nuestro juicio, el antólogo debió haber ampliado aún más esta sección de su antología. Echamos de menos, por ejemplo, composiciones como *Mr. Black*, *El Chele*, *La intrusa* y *Un entierro* que nos muestran otra faceta de Molina: su aproximación al cuento. Es posible que Escoto no quisiera repetir estos títulos por ser parte de lo más difundido del autor, ya que aparecen estas composiciones en varias antologías del cuento hondureño y centroamericano, incluyendo la que preparara Sergio Ramírez para esta misma editorial. De todas maneras, su inclusión hubiese redondeado más aún la personalidad literaria de Molina, sobre todo para el lector que no está familiarizado con la literatura centroamericana.

En fin, consideramos que con la publicación de esta nueva antología de

la poesía y la prosa de Juan Ramón Molina, tanto el antólogo, como la Editorial Universitaria Centroamericana hacen una importante contribución al conocimiento y la difusión de este excelente escritor hondureño. Esperemos que el esfuerzo redunde en el reconocimiento definitivo de la calidad de su obra y que Molina pase a ocupar el importante lugar que le corresponde entre los escritores modernistas hispanoamericanos.

Ramón Luis Acevedo

Fuertes, Gloria. *Obras incompletas*, 2a. edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.

Al fin, los críticos, los antólogos y los poetas llegaron a descubrir la poesía de Gloria Fuertes. No solamente han tenido que pasar los años, sino que ha hecho falta que llegaran a nuestras riberas los ecos de la revolución del lenguaje que, a su vez, ha revolucionado el concepto, o los conceptos, con que anteriormente se comerciaba en la lonja de la poesía.

Por fortuna, su descubrimiento no ha llegado demasiado tarde. Y sus amigos, que, por los difíciles años 50, arrastrábamos, a su lado, cierta bohemia de champiñones, sardinas a la plancha y gambas al ajillo, sabíamos que habría de llegar. Lo sabíamos porque en aquellos versos, tan reñidos, al parecer, con las formas, y en aquellas evoluciones circenses del lenguaje, alcanzábamos a intuir una vocación y una voluntad decididas a crear un mundo muy personalizado y a darle su forma más congruente, al margen de las más encorsetadas normas establecidas.

No había capricho sin solvencia al poner entre paréntesis las convenciones consagradas. Y si había juego en la manipulación del lenguaje, se trataba del juego con que la inocencia se compromete a plasmar lo que solamente halla expresión en los rituales mágicos del mito. Comprendo muy bien lo que Gloria Fuertes dice en el prólogo de sus *Obras incompletas*: "Necesitaba decir lo que sentía, decirlo, sin preocuparme de cómo decirlo. Quería comunicar el fondo, no me importaba la forma, tenía prisa". Pero, al decir esto, olvidaba que cada fondo se busca su propia forma, porque los contenidos son formantes, y, en la obra artística, las formas indentifican al contenido. Sólo hay contenido "conformado". Si la poesía de Gloria Fuertes ha levantado un mundo que merece ser conocido, es porque ella encontró o se halló con la forma que le correspondía. La misma Gloria lo reconoce en el poema que resume su *arte poética*: "Forma: Ya nace con ella".

Precisamente, Gloria Fuertes puede hacer, y, de hecho, hace poesía de todo, o de casi todo: hasta de lo más difícilmente poetizable. Y lo consigue porque en cada caso encuentra la manera o la forma de poetizarlo.

De hecho, se podría decir que uno de los aspectos más importantes de esta poesía consiste, notoriamente, en los hallazgos. Toda poesía verdadera se reconoce por la capacidad de invención y elección expresiva de que hace ejercicios el poeta. Pero en la obra poética que comentamos esta capacidad es tan detonante y expansiva que, aparentemente, hace retroceder los límites de

lo posible. Hay poemas en que el hallazgo de una sola palabra imprevista —pero no inmotivada— sirve para dar el tono y profundizar el sentido de todo el poema. Por ejemplo: En el verso que dice “Cuando aquí da el horror la media noche”, la sustitución de la palabra *reloj* por su asonante *horror* ha erigido, en la medianoche de la ausencia amorosa, una cúspide de espanto que modifica toda la tesitura emocional del poema. Decir “llamarada telefónica” es olvidarse de la atención maquinal al runrún sincopado del timbre telefónico para expresar el relámpago emocional de una llamada que se ansía.

En una palabra; la poesía de Gloria Fuertes está saturada de recursos formales que cobran su valor de la necesidad y naturalidad con que parecen surgir para dar al poema toda la fuerza de una valiosa construcción lingüística, y para hacer que el estilo de esta poesía sólo se parezca a sí mismo.

No tememos hallar contradictores si afirmamos que la poesía de Gloria Fuertes es la poesía más antirretórica de todas las que se han escrito en España desde la guerra civil. Esta sola afirmación ya es admirable si recordamos que la poesía española se libra difícilmente de las hinchazones retóricas. Pero lo sorprendente es que la poesía de Gloria Fuertes logra ser antirretórica exhibiendo —casi hasta el abuso— las figuras y, digámoslo, los trucos retóricos, originando su propia retórica “antirretoricista”. Sobre todo, ingeniando una combinatoria particular en los juegos de palabras y en el cambio de sentido en palabras y expresiones. Todo el poema *Minicursi*, por ejemplo, está construido con estos recursos:

Gloria Fuertes
 antipoeta
 teóloga-agrícola
 diputada en cortes
 de mangas
 profesora en partes
 —comadreja—
 puericultora
 archivera
 hechicera de cartas
 perita en dulce
 —sus labores—
 doctora en bordados a mano
 y a máquina
 campeona de “pantalón” corto.

Gloria Fuertes que, sospechoso, no ha leído en su vida ni un solo manual de *preceptiva literaria*, al uso antiguo, no deja pasar la oportunidad, pongamos por caso, de jugar con una paronomasia o annominación: remera, ramera, romera, rimerá (*Yo*). Las palabras o dichos populares y las frases hechas con canteras inagotables de donde Gloria Fuertes extrae algunos de sus mejores aciertos expresivos. Pero casi nunca los inserta en bloque ni en su sentido

directo. Algunas veces desmonta la frase y la reconstruye para darle un giro inesperado y detonante: "Dios ahoga aunque no aprieta". Otras veces, la sorpresa surge de la fusión de los varios sentidos que puede soportar una palabra o una expresión: En *Números comparados* dice: "pero a mí me gusta el siete/ porque es un roto en la vida" (se conoce el significado de *siete* como un desgarrón en la ropa).

Pretender, ahora, ni digo comentar, sino enumerar tan sólo sus recursos lingüísticos o expresivos, sería obligarnos a copiar poco menos que su obra entera, y en ese caso, estaría de sobra esta presentación.

Por lo que llevamos dicho, algunos querrán sobreentender que la poesía de Gloria Fuertes se inserta, por derecho propio, en lo que ha venido nombrándose —con término desafortunado— antipoesía, aunque apenas pueda saberse lo que eso significa. (La misma Gloria —seguramente por contaminación— se autodenomina antipoeta). Este concepto se ha introducido en los estudios literarios por contagio de otras calificaciones idénticas referidas a la novela y al teatro. Pero no existe antipoesía. La poesía es o no es. No existe una poesía que sea lo contrario a sí misma. Solamente puede darse una oposición entre las diferentes maneras de concebir la poesía: oposición que, en determinados casos, puede llegar al antagonismo. La antipoesía no sería, pues, sino una poesía que se enfrenta a otra, aunque el apelativo se reserva, particularmente, a la poesía que antagoniza a la poesía dominante o más aclamada, con el propósito de rebajarle humillándose a sí misma— los humos de excesiva complacencia que, supuestamente, la han arrastrado a demasías, falsetes o amaneramientos. (La crítica ha supuesto que la antipoesía hispanoamericana —Nicanor Parra, por ejemplo— surgió para antagonizar la poesía acicalada y fluente de Pablo Neruda).

Pero en el caso de la presunta antipoesía de Gloria Fuertes no creo que exista esta voluntad de oposición. Por lo menos, no creo que existiera conscientemente en un principio. Así como existen testimonios de que el llamado *tremendismo*, de los poetas agrupados alrededor de la revista *España* (de León), se desarrolló en oposición declarada y agresiva contra el *garcilasismo* de la "Juventud Creadora", no se advierte que Gloria intentase, adrede, oponerse a ninguna otra corriente poética. Simplemente, salió escribiendo una poesía diferente, desarrollando una manera o un estilo de hacer poesía distinto y estrictamente personal. Con esto no estamos afirmando que Gloria Fuertes no fuera consciente del camino aparte que se estaba abriendo —para ella misma— en la poesía española. Decimos que ella intuyó la clase de poesía que podía hacer y cómo debía hacerla. Y la hizo. La hizo en libre concurrencia con otras posibles maneras de concebir y realizar la poesía.

De cualquier forma, su intuición no operaba en el vacío. Se inscribía en una corriente postvanguardista que, como consecuencia del carácter pendular de la historia de los movimientos literarios, había empezado a surgir un poco por todas partes. La misma Gloria certifica su adscripción al *postismo*: "la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi". Gloria Fuertes entró en esa corriente que se alejaba de la vanguardia —aunque mirándola de reojo. Y se quedó en ella porque fue

como entrar en sí misma y poder hacer el uso más libre y más eficaz de sus recursos. Con ellos realizó una poesía que puede recibir —entre otras— las siguientes determinaciones.

Se trata de una poesía coloquial, no sólo porque emplea el lenguaje, los giros y las expresiones propios de la conversación, sino porque en estos poemas parece estarse siempre conversando con alguien. Por eso cabe en ella todo lo que *se deja caer* en una conversación. Pero en una conversación sin tarima, púlpito ni coturno. En ella se habla —hilada o deshilvanadamente, o por acumulación caótica— de todo lo que es o puede ser experiencia inmediata, o experiencia vicaria asumida personalmente. Hasta los huéspedes no invitados de la fantasía —con sábana o sin ella— son interlocutores válidos en esta poesía. Pretender, por lo tanto, hacer el recuento de esas experiencias e intuiciones que han recibido forma en las *Obras incompletas*, sería como escribir un diccionario. Porque, desde un chinche flaco, que trepa por el techo, hasta el Muy Señor Mío que está en los cielos y a quien le desea que se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia, todo aquello hacia lo que pueden volverse los ojos, la mente, la imaginación, la fantasía y el corazón de Gloria Fuertes puede resultar objeto de captación y trasmutación poética, gracias a su capacidad de apresarlos todo en las redes de un lenguaje omnífago que, al devorarlo todo, nos lo devuelve transformado.

En ese coloquio con que Gloria Fuertes habla de todo y con todo lo que le ocurre o se le ocurre, está desterrada la grandilocuencia. El lenguaje y el tono son fundamental y casi exclusivamente populares. Todo está dicho como al descuido, pero cuidando mucho de no dejar por decir lo que quiere decirse. Es inquietante constatar cómo la despreocupación y cierto desaliño en la manera de expresarse se conjugan y funden con la preocupación y el ajuste en lo expresado. Se podría decir, incongruentemente, que esta poesía se ciñe mucho mejor a su propósito desciniéndose.

Es esta clase de poesía la que justifica esa *imposible* distinción entre fondo y forma, entre forma y contenido. Y a esta distinción, seguramente, se estaba refiriendo Gloria Fuertes en la frase que transcribimos al principio. Con ella sólo ha querido decir, según mi parecer, que se despreocupa de buscar una usual y gastada forma culturalista. Deja que lo dicho se diga a su propia manera, que, después de todo, es la manera sin afeites de la misma Gloria. De cualquier otro modo, esta poesía dejaría de ser lo que es y se enguindaría al racimo de tanta poesía como ha venido repitiéndose en España hasta parecer escrita por un sólo poeta. La poesía de Gloria Fuertes alcanza, pues, su originalidad hasta por la virtud de sus “defectos”.

Tal vez la razón entre las razones que nos hacen tan próxima la poesía de Gloria Fuertes sea la complicidad en todo ello de su corazón, o mejor dicho, de su cordialidad. Se trata de la poesía de un buen prójimo. De un prójimo suburbano y agreste que deja a su corazón asomarse a sus mismos ojos para que lo mire y lo vea todo desde esa altura propiamente humana. Así nada queda excesivamente privilegiado, y, sobre todo, nada queda envilecido. Pero todo queda dignificado, porque ha sido objeto de una mirada que nunca es indiferente. Hasta los sucesos y seres que Gloria Fuertes rechaza —por ejem-

plo, la guerra o el abusador— están tratados sin desmelenamientos, solamente resaltados de manera que susciten un compromiso que a todos nos concierne. Y donde es preciso, se echa mano del humor, de la ironía, de la fantasía más alocada y, sobre todo, de la ternura. Y también —por qué no decirlo— de la tristeza. La tristeza, por lo mismo que ayuda a comprender y adivinar muchas cosas de la vida, ayuda también a perdonarlas. Tal vez, solamente en los poemas de amor, en ese ámbito en que el corazón se encierra solo con su secreto y con su desvivirse clandestino, se advierten ciertas astillas que se desgarran y se clavan, a la vez, poniendo la voz al borde de la estridencia, porque así suele sonar un alarido.

En los años difíciles en que un pueblo estuvo condenado a la mediocridad por decreto, Gloria Fuertes supo hacer de la necesidad virtud y construir un mundo original y apasionante con todos los elementos disponibles en una época de escasez espiritual. Fue una manera de salvarse del naufragio.

Jesús Tomé

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Barcelona. Seix Barral, 1976. 287 p.

Bajo el título de *El beso de la mujer araña*, ha publicado Seix Barral la cuarta novela del escritor argentino Manuel Puig. Ya en diversas ocasiones los críticos han señalado puntos de coincidencia entre sus obras anteriores y el llamado arte "pop" que surgió en los Estados Unidos e Inglaterra hacia finales de la década de 1950. Dicho arte se fijó en todos aquellos aspectos de la cultura popular que tenían una gran influencia en la vida contemporánea y los reprodujo con escrupulosa fidelidad. Lo importante para el artista era describir el medio que lo rodeaba, sin tener en cuenta el valor o la belleza de los elementos que presentaban. El arte "pop" utiliza como fuente de inspiración materiales extraídos de todos los medios de comunicación: prensa, radio, cine y televisión. Lo trivial adquiere categoría artística y así, una botella de refresco, una lata de sopa, un paquete de cigarrillos o una historieta cómica pasan a ser "objet d'art".

Es característico en las novelas de Puig encontrar este tipo de elementos "pop" que ha influido notablemente en el desarrollo de la cultura latinoamericana, en particular, la argentina. Reconstruye en su memoria cuáles han sido estos elementos del pasado y los recobra empleándolos como eje estructurante en sus obras. El autor le interesa trabajar con elementos ya conocidos y recrearlos a la luz de su propia interpretación. Con referencia a sus experiencias cinematográficas confiesa:

...me di cuenta de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otra época, cosas ya vistas. Recrear el momento de la infancia en que me había sentido refugiado en la sala oscura.¹

¹ Saúl Sosnowsky, "Entrevista", *Hispanamérica*, 1973, I, no. 3, p. 70-71.

Igual que en el cine, a Puig le interesa copiar en sus novelas. De aquí que en la primera obra recree materiales del cine; en la segunda se fije en el tango, el bolero y el folletín; y en la tercera recurra a la poesía declamatoria, el cine y la novela policial. En *El beso de la mujer araña* la cultura popular aparece ya desde el título. Los personajes humanos con características arácnidas se pusieron en boga en el cine, la televisión y las historietas cómicas desde la década de los cuarenta y continúan hasta el presente.² Puig recobra el personaje de la mujer araña y le atribuye dicho epíteto a Molina, uno de los protagonistas de su obra, la última noche de su estadía en el penal, cuando logra que Valentín acceda a darle un beso de despedida. Es el propio Valentín quien establece la comparación: "Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela." (p. 224)

Esta última novela de Puig sigue la trayectoria de sus novelas anteriores y repite con variaciones muchos de los elementos que ya habían aparecido. En particular puede considerársela como una continuación de su predecesora inmediata, *The Buenos Aires Affair*, por su eje temático, rasgo que bien ha señalado Marcelo Coddou.³ Según Coddou, en *The Buenos Aires Affair* Puig se fijó en el problema de la represión sexual, tema que retoma en la presente, enlazado con el de la represión política. A nivel de la fábula la novela no puede ser más sencilla: dos prisioneros que comparten una misma celda de una prisión en Buenos Aires, conversan constantemente para evadir su soledad y el monótono transcurrir del tiempo. Molina, de tendencia homosexual, ha sido arrestado por perversión de menores; Valentín, ardiente opositor de la explotación humana, fue encarcelado por su activismo político.

La preocupación sexual aparece en forma recurrente en todas las novelas de Puig. En *La traición de Rita Hayworth* lo erótico se bifurca en los antípodas Toto/Héctor. El primero, incapacitado para hacer el amor, y el segundo, que lo practica como un deporte, presentan una visión grotesca del tema. Si se acepta la opinión de Marta Morello Frosch que considera al Toto como "un homosexual en potencia",⁴ habría que colocar a este personaje como antecedente de Molina, salvando las distancias que los separan.

En *Boquitas pintadas* Juan Carlos viene siendo un remedo de Héctor, asediado por la tuberculosis que impone límites a su sexualidad desbordada. Los personajes arrastrados por la fuerza de sus impulsos carnales viven en un mundo de secretas frustraciones, sometidos a las normas y prejuicios

² En el cine existe una serie de películas como *Sherlock Homes & the Spider Woman* (1943-4); *The Spider Woman Strikes Back* (1945-46), así como una serie de episodios titulados *The Black Widow* (1947) que se adaptó para la televisión en 1966, esta vez bajo el título de *Sombra the Spider Woman*. Muy conocido también es el personaje "Spiderman", creado en 1969 por Stan Lee y que ha tenido gran difusión en historietas cómicas.

³ Marcelo Coddou, "Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: *El beso de la mujer araña*", *The American Hispanist*, mayo 1977, II, no. 18, p. 12.

⁴ Marta Morello Frosch, "*La traición de Rita Hayworth* o el arte nuevo de narrar películas", *Sin Nombre*, I, no. 4, p. 79.

establecidos por la sociedad.

En *The Buenos Aires Affair* lo erótico adquiere ya dimensiones estrictamente patológicas. Gladys constituye un caso típico de ninfomanía, siempre inmersa en alguna fantasía erótica. Para ella, según Alicia Borinsky "la relación erótica es... espectáculo".⁵ La homosexualidad, si bien apenas se insinuaba en forma muy velada en el *Toto*, aparece aquí directamente aludida en el personaje de Leopoldo, quien con furia sádica viola y mata accidentalmente a un joven.

El beso de la mujer araña constituye un nuevo paso en la exploración de los diversos patrones de conducta sexual. Esta última novela de Puig intenta ser, como las anteriores, desmitificadora, porque pretende acabar con los prejuicios sociales, concretamente, con los prejuicios contra la homosexualidad. Del desarrollo de uno de los personajes parece desprenderse la idea de que el ser humano es básicamente bisexual. Valentín, que en sus años anteriores al presidio nunca presentó evidencia de una homosexualidad latente, termina por buscar el contacto físico con Molina y concluye diciendo, "no, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más que el sexo es la inocencia misma" (p. 224). Planteamientos similares ya habían aparecido en obras anteriores. Recuérdese, por ejemplo, la obra teatral *Fortune and Men's Eyes* de John Herbert, donde también se trata de demostrar que el hombre ante la ausencia de la mujer recurre al contacto con otro de su mismo sexo. No obstante, conviene aclarar que la finalidad de esta obra es distinta a la de Puig, ya que se propone principalmente demostrar la corrupción del sistema penal. Sobre la bisexualidad inherente en todo ser humano Puig ha dicho:

Creo en la bisexualidad esencial de la persona, sólo posteriormente especializada por imposición del sistema. Y no habrá liberación verdadera que no incluya la liberación sexual.⁶

Como contrapartida de esta idea en la obra están los planteamientos un tanto confusos de Molina, que establece una distinción bastante arbitraria entre los géneros. Para él, un hombre verdadero "lo que quiere es una mujer" (p. 207). De aquí que clasifique a los homosexuales en dos clases, los que se enamoran de otros homosexuales y los que como él, se consideran mujer:

Yo y mis amigos somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres. (p. 207)

Es preciso señalar que a pesar de lo contradictorio del tema, aparece presentado en forma indirecta en el discurso, ya sea mediante el diálogo o las

⁵ Alicia Borinsky, "Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, XII, no. 90, p. 43.

⁶ Marcelo Coddou, op. cit., p. 12.

notas científicas que se incluyen en el texto. En ningún momento adquiere carácter de alegato, el narrador no ataca ni condena, manteniéndose siempre dentro de los límites literarios.

Gran interés ofrece también el clima de represión política que evidencia la novela. Si bien había alusiones indirectas en las obras anteriores, en esta el elemento político adquiere dimensiones de primer orden. Puig retrata con gran efectividad cómo funcionan los medios de represión: el espionaje, el chantaje y la tortura en las cárceles. De nuevo, sus planteamientos no son directos porque la novela no tiene intenciones de hacer propaganda política. Están tratados en forma artística, mediante un hábil manejo del modo narrativo.⁷

Lo más notable de la novela son los diferentes tipos de discurso que componen el modo narrativo. En primer lugar hay que mencionar el diálogo, por ser la forma predominante, predominio que, según Puig, responde a una necesidad del contenido pues para él la forma siempre va subordinada al contenido. Es a través del diálogo y de los monólogos interiores que el lector va conociendo a los personajes. Los monólogos interiores aparecen en menor cuantía, pero sirven para revelar los detalles más íntimos de los presidiarios, aquellos que, dado su carácter personal, parecerían un poco artificiales en el diálogo.

Intercaladas en el diálogo aparecen seis películas, recurso muy a tono con la sensibilidad del arte "pop". Es Molina, el interlocutor que más habla, quien tiene a su cargo la narración de las películas. Dentro de este sistema intertextual, las películas cumplen una función principal. Sirven como correlato objetivo de la acción y de los sentimientos de los protagonistas, contribuyendo así a aclarar y expandir los detalles de la acción principal. Las fuentes de estas películas han sido reveladas por el autor mismo en la ya citada entrevista con Coddou. La primera es una síntesis de *Cat People*, de Jacques Tourneur. Esta abre la novela e introduce el tema de la sexualidad. La segunda, sobre la ocupación de Francia por los alemanes, es completamente inventada y trae a colación el problema de la represión política, en particular del espionaje. En esta historia hay un personaje que anticipa el final de Molina. Se trata de una corista que se había comprometido a revelar ciertos secretos obtenidos mediante una relación amorosa y que luego, al enamorarse de su fuente de información, decide callarse, motivo por el cual fue eliminada (p. 81). El paralelo con el caso de Molina y Valentín es notable. Molina se enamora de Valentín, no le da a las autoridades la

⁷ Con relación a este aspecto conviene traer a colación la opinión de Puig sobre la política en la novela:

La literatura no mueve nada inmediatamente. Tendrá sus efectos, iluminará ciertos problemas con el paso del tiempo, pero una novela no mueve políticamente nada. Yo creo que si hay alguna intención política son los episodios que se cuentan los que tienen que evidenciarla. Si el mensaje político se hace muy explícito la obra se vuelve panfleto y eso sobre el lector tiene un efecto contraproducente. Sosnowski, op. cit., p. 78.

información que le piden y termina asesinado.

La tercera película es de John Cromwell y se titula *Su milagro de amor*. La narración se da en forma de monólogo interior después de un altercado entre los presos en el que Valetín reclama silencio. Molina mezcla la realidad de la película con la suya propia, la historia de amor ficticia se torna en la historia de sus amores y se correlaciona con la diferencia de puntos de vista entre él y Valentín.

Como la segunda, la cuarta película es producto de la imaginación de Puig. En ella se presenta de nuevo el elemento político y la lucha de clases. La narración de Molina provoca en Valentín una serie de pesadillas que sacan a relucir el conflicto interior que lo aqueja. Valentín sufre por no saber cuál camino seguir: de un lado, sus ideales, que funcionan muy bien únicamente a un nivel teórico; de otro, la realidad lo confronta a diario con la dificultad para seguir esos ideales y llevarlos a un nivel práctico. El recluso se ve a sí mismo como el personaje principal de la cinta, que en un plano intelectual quiere sacudirse del prejuicio de clases, pero que con sus actos demuestra ser una víctima de lo que niega intelectualmente.

En la penúltima película Molina hace un recuento con variaciones de *I Walk with a Zombie*, también de Jacques Tourneur. La relación que se establece en esta ocasión es oblicua. Valentín, débil y enfermo, se halla en el punto climático de una crisis de valores, renegando de todo lo que hasta entonces ha defendido. Lo que más lo desconcierta es el estado de su vida presente, haberse convertido en un muerto en vida; así lo confiesa a Molina mientras le dicta una carta para Marta, su verdadero amor y la dueña de su voluntad, "porque me siento muerto, te juro. Tengo la impresión de que nada más que ella me podría revivir." (p. 180)

La sexta cinta muestra los dotes de Puig como "bricoleur" ya que reúne elementos de varias películas del cine mexicano de la época de los cuarenta. Es una historia de amor, cargada de lágrimas y boleros que anticipa el final triste de la relación afectiva entre Molina y Valentín. Molina se opone a la interpretación del desenlace que le da Valentín; para este, lo importante es haber tenido la experiencia, no la duración de la misma. A Molina, más epicúreo, le importa la prolongación de la experiencia.

La aportación de mayor interés en el discurso narrativo de esta novela se halla en una serie de notas al calce de carácter científico. El narrador impersonal hace paráfrasis de textos sobre la homosexualidad. Estas disquisiciones que se salen de lo que estrictamente se considera material narrativo, se incorporan al texto mediante una relación sinecdótica de causa y efecto. Los textos científicos sirven para facilitar al lector la comprensión de los patrones de conducta homosexual.⁸ Por ejemplo, la siguiente cita sirve para explicar los rasgos constantes de imitación del rol tradicional femenino que Molina quiere emular:

⁸ El propio Puig explica la función de estas notas en la entrevista con Coddou, comentario innecesario puesto que su función en el texto se desprende de la lectura.

Anneli Taube interpreta así la actitud imitativa practicada hasta hace poco por los homosexuales en alto porcentaje, actitud imitativa ante todo de los defectos de la heterosexualidad. Era característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a todo coste de la paz. . . [Hay en esta actitud] un lento lavado cerebral en el que intervenían los modelos de conducta heterosexual burgueses, durante infancia y adolescencia, y posteriormente, al asumir la homosexualidad, los modelos "burgueses" de heterosexualidad. (p. 211)

La inclusión de estas notas constituye un medio muy efectivo para conseguir que el lector entienda claramente; no obstante, su mayor mérito no es el proveer al lector poco enterado un marco científico de referencia que le permita entender el comportamiento de los personajes, sino la forma cómo lo logra. Si su interés porque se le entienda y su recurrir a la ciencia para explicar la conducta de los personajes parecen colocar a Puig cerca de la novela decimonónica, la técnica empleada es muy de la sensibilidad contemporánea. Puig no interviene directamente, sino que combina textos diversos, los contrapone en el espacio de la página y hace que el lector establezca las relaciones intertextuales en una forma que no compromete su objetividad como narrador.

Si bien las notas científicas se vinculan con el tema de la homosexualidad, aparece otro tipo de discurso que se conecta con la represión política. Hay tres informes penales que ponen de relieve la forma subrepticia en que funcionan el espionaje y el chantaje en la Argentina. En estos documentos, que según Puig incluye "simplemente por razones de economía del relato"⁹ se encierra el ataque más efectivo a los medios de represión nacional.

Completan el cuadro de los diversos métodos de presentación las cartas, las conversaciones telefónicas y las canciones. Entre estos recursos ya empleados anteriormente en sus novelas, el más importante es el bolero. El bolero contribuye no sólo a la ambientación y la caracterización de los personajes, sino que desempeña una función análoga a la de las películas, actuando como correlato objetivo de la acción.

Vista en conjunto, *El beso de la mujer araña* presenta múltiples puntos de contacto técnicos y temáticos con las novelas anteriores del mismo autor. No obstante, detrás de estos elementos recurrentes y de un aparente esquema de sencillez, existen una serie de recursos nuevos que merecen un cuidadoso estudio por parte de la crítica. Dado el carácter objetivo de la narración y la hábil combinación intertextual de diversos materiales, el autor obliga al lector a ser co-partícipe de su obra, atrapándolo, como la mujer araña, en el tejido de su tela.

Enrique V. Martínez

⁹ Coddou, op. cit., p. 12.

Howard, Harrison Sabin. *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa en Venezuela*. Traducción del inglés por Martín Sagrera. Caracas, Monte Avila Editores, C.A., 1976, 358 p.

En noviembre de 1948, un golpe militar derribó el gobierno de Rómulo Gallegos en Venezuela. El trienio de 1945 a 1948, bajo la dirección del partido Acción Democrática de los dos Rómulos, Betancourt y Gallegos, había representado un ciclo reformista para el país, recién salido de la dictadura militar gomecista (Gómez acaparó el poder —no siempre desde la presidencia— desde 1908 hasta 1935; sus sucesores, su yerno López Contreras e Isaías Medina, fueron fichas fáciles en la política ya establecida del dictador).

En nombre de sus intereses petroleros, Estados Unidos se apresuró a reconocer al sucesor de hecho de Rómulo Gallegos. Los militares victoriosos no defraudaron a la metrópoli, reduciendo muy pronto la participación del Estado en la riqueza producida por el petróleo. El escandaloso incremento en las ganancias de la Standard Oil produjo, en los hombres de negocios de los Estados Unidos, manifestaciones de euforia semejantes a la que cita Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*:

“Aquí (Caracas), usted tiene la libertad de hacer con su dinero lo que le plazca; para mí esa libertad vale más que todas las libertades políticas juntas.” (México, Siglo Veintiuno, 2a. edición, p. 263)

En el libro que nos ocupa, Howard estudia —desde una perspectiva marxista— el frustrado ascenso de la burguesía venezolana al poder, centrándose en la aportación de Rómulo Gallegos, uno de sus principales portavoces. La relevancia del tema la señala el mismo autor:

“Hoy en Venezuela gobierna el mismo partido político que estaba en el poder de 1945 a 1948, Acción Democrática. Los mismos problemas que entonces no se resolvieron vuelven a encontrarse hoy, si bien en condiciones diferentes.” (P. 17)

Pese a la atención preferente que Howard otorga a la figura de Rómulo Gallegos, primer presidente de Venezuela electo por voto secreto y directo e importante novelista latinoamericano, no descuida los pormenores significativos del proceso histórico en que se incubía —para luego quedar trunca— la revolución burguesa.

La caracterización del gomecismo es el punto de partida del cuadro que nos ofrece el libro. La dictadura de Gómez, cimentada sobre la entrega de las riquezas del país al capital petrolero norteamericano, contribuyó en gran medida a convertir a Venezuela en un satélite de los Estados Unidos. El boom petrolero trajo consigo la decadencia de la agricultura, ya que el aumento de la producción del oro negro estaba dirigido sin miras a los intereses nacionales. Los ingresos gubernamentales provenientes de este renglón eran, en consecuencia, dramáticamente bajos: se estima que los

Estados Unidos controlaban el 70% del total de las ganancias que la industria petrolera produjo entre 1929 y 1940. Esta situación, y el hecho de que la pérdida económica resultante de la exención contributiva a las empresas extranjeras superaba a los ingresos que recibía el gobierno por el petróleo, le ganó al régimen gomecista el feliz epíteto de "expresión política de la alianza entre la burguesía monopolista de Nueva York y la nobleza terrateniente de Venezuela" (Salvador de la Plaza, en Howard, p. 61). Gómez, sin embargo, racionalizaba las cosas a su modo: el capital extranjero era un mal menor que la deuda externa, cuya liquidación representaba para él el comienzo de la soberanía económica. Parece que le convenía ignorar el hecho de que la importación de capitales, factor clave en la consolidación de la neocolonia, era la forma más peligrosa que podía sumir la deuda externa.

Sin embargo, fue el mismo auge del petróleo el que aceleró el debilitamiento del gomecismo. Después de 1935 se suprimen todas las restricciones al éxodo a las ciudades del centro y a los campos de petróleo. Como resultado, la clase terrateniente (base de la dictadura) comienza a perder su poder político, que poco a poco pasará a otros grupos sociales, en especial a la burguesía.

La voz de la oposición se empieza a escuchar con más fuerza por estos años. Entre 1937 y 1941 Rómulo Gallegos ocupa los cargos de diputado al Congreso Nacional, concejal en el ayuntamiento de Caracas y alcalde. Su ideología ya ha superado los extremos del positivismo de fin de siglo: visión de las masas como hordas anárquicas y un racismo expresado sin pudor. Había llegado a decir en una ocasión:

"He sido llamado de todos modos, desde negro hasta comunista, y no he abierto la boca para protestar porque creo que esos insultos, esas injurias que hemos sufrido algunos hombres, son el precio de la sangre que no se ha derramado en Venezuela para esta transformación." (P. 12)

De la actitud rodoniana conserva, sin embargo, la fe en la dirección superior de la inteligencia, que lo hace concentrar sus esfuerzos en proyectos para la educación.

La relativa radicalización del pensamiento de Gallegos —notable en su literatura a partir de Doña Bárbara (1927)— no encuentra su explicación en el terreno de lo personal. Que Gallegos reconociera más capacidades a las masas, e iniciara una crítica más aguda de la sociedad en que vivía era sin duda sintomático de una nueva situación económica. El petróleo estaba creando nuevos mercados, y aunque el avance era limitado de todas maneras era suficiente como para hacer surgir expectativas en el país. "Las aspiraciones de Gallegos, dice Howard, parecían estar de acuerdo con las aspiraciones de una revolución burguesa que requería una fuerza de trabajo más vigorosa y una economía de mercado en que tuvieran participación las masas" (P. 115).

Es importante destacar, sin embargo, las vacilaciones de la posición nacionalista que esboza Gallegos en su carrera parlamentaria, para poder

entender el carácter limitado y abortivo de la revolución que más tarde pretendió dirigir desde la presidencia. Contrario a Betancourt, que en su momento coqueteó brevemente con el marxismo, Rómulo Gallegos nunca aceptó la ideología comunista. No atribuía la injusticia a las relaciones de explotación entre los hombres, sino a la misma naturaleza humana. De ahí su famosa frase: "Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos dentro" (P. 119). Siempre abogó por una política evolucionista, de conciliación entre el capital y el trabajo. Sus planes de reforma fueron tímidos, más parecidos a discursos moralizantes de un maestro de escuela que planes concretos de un político que de veras pretende transformar una situación dada. Es patético el ejemplo del programa de salud que propuso en 1941. Consciente de la carencia de médicos y otros técnicos en el interior del país, Gallegos propuso que en pago por su educación gratuita, estatal, los médicos, profesionales y técnicos debían ofrecer dos años de servicio donde lo exigiera el Estado. Formulación tan progresista fue virtualmente anulada por el propio Gallegos cuando hizo voluntario ese servicio.

En cuanto al petróleo, Rómulo Gallegos no propuso su nacionalización inmediata, arguyendo que Venezuela estaba carente de recursos técnicos y de capital, sino una mejor participación en sus beneficios por parte del Estado. Promovió el progreso industrial y la creación de mercados internos mediante un sistema más severo de cuotas de importación, que sacara a Venezuela del papel de distribuidora de manufacturas extranjeras. Pero pese a la aspiración de Gallegos por consolidar la soberanía económica y del país, su programa se quedó corto. Había una profunda contradicción inherente en el intento de realizar la revolución burguesa en Venezuela mientras ésta permaneciera en su rol de neocolonia. Y el propio programa de Gallegos reconocía el rango de satélite del país. Señala Howard que

"No sólo había importantes restricciones para evitar el alienarse la futura importación de capital extranjero; también el mismo plan que diseñaría el futuro económico del país sería hecho por un Consejo Económico en que estarían representados los intereses extranjeros que participaran en la producción nacional." (p. 135)

Betancourt, discípulo de Gallegos, llegó al poder aceptando el riesgo de una coalición con los oficiales jóvenes del ejército para derrocar violentamente al régimen de Medina. También pactó con los monopolios petroleros norteamericanos. Sin embargo —y por eso el trienio se vio como progresista— la Junta Revolucionaria exigió, a fines de 1945, contribuciones a los monopolios para intentar asegurar al Estado el 50% de los beneficios del petróleo. También apoyó a los trabajadores, a los que concedió aumentos sustanciales en sus salarios, así como otros derechos laborales. Hay dos consideraciones importantes detrás de esta fachada liberal: por una parte, el gobierno estaba consciente de la competencia del comunismo y tenía que cortejar a los obreros para consolidar el poder del partido. Por otra parte, las peticiones de la Junta llegaron en el preciso momento en que los monopolios podían satisfacerlas, pues la demanda postbélica de petróleo había aumen-

tado. Betancourt tuvo el buen cuidado de reducir a proporciones insignificantes el plan para la formación de una compañía petrolera nacional, lo que sí hubiese representado una verdadera amenaza a los intereses petroleros.

De todas formas, es innegable —y Howard lo reconoce con justicia— que el trienio logró avances concretos en varias áreas de la economía nacional. En el campo industrial, Venezuela mantuvo su soberanía en las industrias extractivas de oro y diamantes. En el campo naval, la Flota Mercante Grancolombiana, constituida por Venezuela, Ecuador y Colombia, se inauguró en 1945. En el campo de la salud se dieron importantes realizaciones, y en el de la educación, el esfuerzo alfabetizador, modesto si lo comparamos con el de Cuba socialista, consiguió notables avances con respecto al desastre precedente. La primera prioridad del presupuesto la dio el gobierno a la agricultura. Según el plan propuesto por Gallegos en 1945, se impuso la distribución de las propiedades de Gómez y de las tierras gubernamentales entre los campesinos. Era notoria, sin embargo, la ausencia de expropiación de las tierras de los latifundistas. Si bien la ley garantizaba a todos los trabajadores el derecho a la tierra, lo que hacía en última instancia era garantizar la desigualdad al garantizar la coexistencia de los desiguales.

Dentro de este contexto, se puede decir que

“la Junta Revolucionaria y la administración de Gallegos se esforzaron por utilizar el ingreso proveniente del petróleo para el desarrollo nacional. (. . .) Quizá no hay signo más claro del abandono por parte de Betancourt del objetivo a largo plazo de una economía socialista que el uso que la Junta hizo del ingreso percibido por el gobierno para crear una industria privada, en lugar de poner a la nueva industria directamente bajo control gubernamental.” (P. 234)

En otras palabras, Betancourt, Gallegos y Acción Democrática querían reducir las injusticias del sistema de empresa privada precisamente para fortalecerlo.

Hemos resumido brevemente las ideas fundamentales del libro de Howard. Nos parece, en líneas generales, un trabajo muy útil a dos niveles: 1) como ensayo histórico, contribuye significativamente a destruir el mito del “desarrollismo” como camino hacia la soberanía de los pueblos del Tercer Mundo, mostrando crudamente los mecanismos del desarrollo del subdesarrollo en Venezuela; 2) como auxiliar de la crítica literaria, nos permite acercarnos con más responsabilidad a la figura de Rómulo Gallegos como escritor. Si el estudiar el contexto socio-histórico de cualquier escritor que merezca nuestro interés es tarea urgente hoy, esta se hace aún más necesaria en el caso de literatos como Gallegos, que empleó directamente sus novelas para difundir su programa político. Si en el segundo de estos puntos Howard no se extiende más, el caso no es criticable, pues se trata de uno de los límites naturales de su libro: desde el inicio el autor advierte que no tocará la producción literaria de Gallegos sino de manera superficial, buscando extraer de ella la ideología del político.

Tenemos, sin embargo, que criticar la ambivalencia con que Howard,

después de un claro análisis marxista del trienio, presenta sus conclusiones. El libro termina con una oración contundente:

“El golpe reaccionario y la década represiva que le siguió tendieron a ocultar el hecho que a pesar de todos los progresos realizados durante el trienio el intento del país satélite por realizar la revolución burguesa no había solucionado las profundas contradicciones derivadas de su condición de satélite.” (P. 339-340)

Howard no siempre es consecuente con esta interpretación atinada. A menudo le notamos vacilaciones parecidas a las de su historiado Gallegos. En pasajes como los que citamos a continuación, se revela la misma tendencia conciliatoria, que contradice su postura esencial:

“El mensaje más importante de todas sus novelas, y de todos sus discursos políticos, el verdadero lema de su campaña presidencial de 1947 sintetizaba este enfoque: ‘Concordia’.

El que fracasara en un momento determinado no implica que su lucha no fuera válida. Los que sintetizan a ese hombre sólo como un político inefectivo fallan por completo en ver la lucha en los términos de Gallegos. Como el que más entre los venezolanos, estaba preocupado por el *hombre entero*, cuyo desarrollo sentía que no podía realizarse nunca mediante una supresión total de las tensiones inherentes al proceso democrático, sino mediante una fusión gradual de los elementos potencialmente constructivos del pasado con las intuiciones progresistas del presente.” (P. 277)

“Hay que alabar, por el contrario, a aquellos pocos que tenían la comprensión suficiente de las perspectivas a largo plazo como para intentar realizar un salto cualitativo de sistema.” (P. 292)

“Si alguien podía haber llevado progresivamente hacia la armonía al país en circunstancias tan espinosas en septiembre de 1947 ese hombre era Rómulo Gallegos. Su falta de rencor, su profundo sentido de justicia, su deseo de trabajar con las personas de buena voluntad de todas las clases, su incansable amor al país daba nuevas esperanzas a los más conservadores y a algunos de los más radicales.” (p. 292)

Deploramos también que Howard haya descuidado analizar el paralelo que existe entre los representantes del populismo reformista latinoamericano: Betancourt, Gallegos, Muñoz Marín, Perón (de Haya de la Torre, el aprista peruano, sí se ocupa). La consecuencia principal de una política como la que puso en práctica el trienio es, a largo plazo, la cimentación de la dependencia, más peligrosa en tanto más disfrazada de concesiones. De haber abundado en este problema, Howard hubiera tenido que alterar el título de su libro, *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa en Venezuela*, añadiéndole el adjetivo: “fallida”.

Mercedes López-Baralt

Souza, Raymond D., *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition*, Columbia,

University of Missouri Press, 1976.

El interés por la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos ha alcanzado en los últimos años proporciones sorprendentes si se compara con el casi total desconocimiento que de nuestra literatura se tenía hace pocos años. Pero el gran público norteamericano todavía ignora lo que verdaderamente ocurre "South of the border". A pesar de la popularidad de Borges, García Márquez, Puig o Cortázar, Hispanoamérica sigue siendo un remoto mundo de "banana republics", guerrilleros, "beautiful señoritas" e intelectuales que sueñan contruir el mundo a partir de las ideas de Berkeley o Spinoza. Pero el mundo académico estadounidense tiene otra visión de nuestra literatura y nuestro mundo.

Son abundantes los estudios sobre literatura hispanoamericana que salen anualmente de las editoriales universitarias estadounidenses. El mercado para estos libros es muy limitado; por ello sorprende su abundancia. Entre los estudios más recientemente aparecidos hay que destacar los que tratan directamente la narrativa cubana. En 1975 Seymour Menton publica *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, un largo estudio sobre la narrativa cubana posterior a 1959. El estudio de Menton presenta una interpretación parcializada del fenómeno histórico que enmarca la narrativa que estudia, pero aporta un caudal de materiales de difícil acceso a investigadores norteamericanos que pueden partir de este estudio para ofrecer una visión más acertada de la narrativa cubana de la Revolución. En 1976 Roberto González Echeverría publica un largo estudio sobre la obra narrativa de Alejo Carpentier, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, donde, partiendo del método crítico de los estructuralistas y pos-estructuralistas franceses, ofrece una interpretación polémica e innovadora de la obra carpenteriana. Ese mismo año aparece el libro de Raymond D. Souza que ahora comento.

Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition no es un libro polémico ni innovador. Souza intenta "...to create a setting or context—that is, a sense of the process and the actuality of the novel in Cuba—then place three major figures in that setting so that they contribute to an understanding of the context, and, at the same time, the setting itself may cast a valuable light on each of the novelists" (p. VIII). En otras palabras, se propone presentar una breve historia de la novela cubana y en ese marco histórico de la evolución del género colocar la obra de Carpentier, Lezama Lima y Cabrera Infante, los tres "major Cuban novelists" según Souza. El libro no cumple plenamente sus propósitos, aunque logra dar una aportación al estudio de estos tres novelistas.

En la introducción al libro (pp. 1-29) Raymond D. Souza intenta presentar una compacta síntesis de toda la novela cubana desde principios de siglo XIX a 1971. Naturalmente tiene que ser selectivo y breve. Pero la falla mayor de su introducción —y de todo el libro— no es su brevedad o selectividad sino el olvido casi total del contexto histórico en que se desarrolla esta novelística. La novela cubana se presenta como una secuencia de obras que se dan en un proceso cronológico pero ese proceso literario no

se coloca en un marco histórico-social mayor. Souza debió prestar más atención a ese proceso histórico que, obviamente, moldea y hasta determina el proceso literario que estudia. Quizás deja de mano ese aspecto tan necesario en un estudio como este para evadir de esta forma problemas políticos controvertibles.

Los tres capítulos que componen el cuerpo del libro están dedicados a Carpentier, Lezama Lima y Cabrera Infante, respectivamente. La lectura propuesta por Souza en estos capítulos es esencialmente hermeneútica. Para Souza la obra literaria parece ser una estructura de símbolos. Esto condiciona su visión de lo que debe ser la crítica literaria. Todo, parece querer decir Souza, quiere decir o simboliza otra cosa. La labor del crítico, indirectamente se dice, es descubrir lo que el creador "escondió" en su obra. Esta es una visión parcial de lo que es una obra de arte. A pesar de ello Souza logra dar unas cuantas interpretaciones innovadoras partiendo de este método crítico. Por ejemplo, su explicación del tema de la homosexualidad en *Paradiso* es una contribución al estudio del tema en la novela de Lezama. Pero otras veces este método crítico no le permite decir nada nuevo de las obras que estudia.

El logro mayor de Souza es ver las relaciones entre las obras de los tres novelistas estudiados y otros autores cubanos. No sólo Souza ofrece una línea de continuidad e interrelación entre los tres novelistas mayores sino que revela conexiones, por ejemplo, entre la cuentística de Lino Novás Calvo y la narrativa de Cabrera Infante, entre la obra de Carpentier y la de Reinaldo Arenas, entre Lezama y Sarduy. Pero, desafortunadamente, estos son fogonazos iluminadores que no se llegan a ampliar. Es una lástima que no se desarrollen estas intuiciones críticas.

Quizás estas fallas en *Major Cuban Novelists*. . . sean consecuencia de la brevedad del estudio. En las 108 páginas de texto que nos da Souza es muy difícil ofrecer una visión exacta de toda la novelística cubana y un estudio detallado de esos tres grandes creadores. Este libro, aunque es un esfuerzo fallido, tiene sus méritos.

Efraín Barradas