

lado positivo muy importante: incitar a la lectura de la obra para ver quiénes son estos personajes, o que esta explicación sirva de extracto de las exposiciones que haga el profesor en clase. Efectivamente, le damos la razón a Tamayo Vargas; no se puede hacer una literatura de vidas de autores ni de argumentos de sus obras; para la conciencia literaria de nuestros días, únicamente así se puede entender un «manual», porque lo más importante de un autor es su obra, y casi tan importante como ésta su lectura reflexionada.

No quisiera terminar esta presentación de la obra de Tamayo Vargas sin dejar anotado otro apartado que llama poderosamente la atención del lector: ¡qué bien hilvanado está el capítulo de influencia de unos autores en otros! Observemos este ejemplo:

«Carrasquilla (Tomás) es un buen ejemplo de una «individualidad» literaria, de un auténtico creador que escapa a casilleros, y su producción es una alquimia donde se han unido el viejo gusto del realismo observador de Balzac, la fina crítica de Flaubert —enjoyado el lenguaje— y la manera muy novecientos de Wilde o Valle-Inclán, sin dejar a un lado lo «americano» puramente que adelanta páginas de su compatriota Rivera y aún de algunos de los más recientes, cuando surge la masa, el sabor local, la caricatura estética, el telón de fondo de una epopeya frustrada y cierto atisbo mágico que lo haría encontrar —salvadas muchas distancias— con otro compatriota: García Márquez» (pág. 205).

Infinidad de aciertos se seguirían enumerando en la obra de Tamayo Vargas, e incluso a costa de caer en una publicidad que no nos hemos propuesto y que, por otra parte, el autor no necesita, cerremos este comentario utilizando el mismo recurso de que él se sirve al hablarnos de *Rayuela*, sólo que aquí lo haremos más abiertamente: hay que leer y meditar sobre estas quinientas y pico páginas de Tamayo Vargas por lo que tienen de buen hacer, de densidad, de riqueza de ideas y de acercamiento a lo que será, en un futuro no muy lejano, la verdadera «historia de la literatura hispanoamericana».

ALFONSO BERLANGA

La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Chile, 1973, 238 págs.

En 1971 y en el Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile, varios catedráticos —bajo la dirección del doctor Cedomil Goic— dictaron un Curso sobre la novela hispanoamericana. El presente volumen reúne los trabajos leídos en aquella ocasión. Todos ellos tratan cuestiones críticas y metodológicas fundamentales para la literatura hispanoamericana.

La «Brevísima relación de la historia de la novela latinoamericana», de Cedomil Goic, ordena las generaciones de la novelística hispanoamericana desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. Sin embargo, el crítico es consciente de que, en ocasiones, el concepto de *generación* no basta para abarcar los cambios que se producen en la historia de la novela. Muchos de ellos, al constituirse en constantes que exceden los límites de una generación, confor-

man *períodos* más extensos. Finalmente, y dado el alcance típico de las normas impuestas para cada período, la prolongada constancia de los rasgos genéricos de la novela determina la existencia de *épocas* en la historia literaria. Una gradación decreciente, ordenada en base a los puntos de vista epocal, periódico y generacional, enmarca la sintética y ajustada presentación del desenvolvimiento de la novela hispanoamericana como un juego de oposiciones entre dos clases de novela: la moderna —edificante, racional y causal— y la contemporánea —autónoma y reveladora de una dimensión insólita del ser—, cada una con sus respectivos períodos y generaciones.

«Don Guillermo y Martín Rivas: visión en paralelo», ha llamado Hernán Loyola a su trabajo sobre las novelas de Lastarria y Blest Gana. El estudio comparativo de ambas obras le permite —después de revisar los hitos principales en la historia crítica de *Martín Rivas*— determinar los rasgos claves de la llamada por Goic novela moderna. Pero la consideración de las mismas a la luz de una interpretación sociológica lo lleva a diferenciarlas, ya que cada una de ellas revela una manera peculiar de asumir la intencionalidad político-social y los propósitos de edificación con respecto al Chile de las primeras décadas republicanas.

El análisis de los factores determinantes en la construcción de una y otra novela, la incidencia de los mismos sobre el mundo narrativo, los motivos que presiden la trama, le permiten «poner de manifiesto el carácter de la evolución que media entre el romanticismo social de Lastarria y el de Blest Gana, gesticulante y esquemático el primero, realista y de mayor complejidad el segundo».

Para concluir, podríamos decir que ellos permiten también comprender por qué, dentro de aquel triple ritmo superpuesto —época, período, generación— de que nos hablara Goic a propósito de cualquier corte vertical en un momento dado de la historia literaria, Lastarria y Blest Gana —aunque pertenecen a una misma época y período— fueron ubicados en dos generaciones distintas: la de 1852, netamente romántica, y la de 1867, romántico-realista.

En poco más de veinte páginas, Luis Iñigo Madrigal ofrece un estudio serio y completo sobre «La novela naturalista hispanoamericana», ubicado ya desde los objetivos en una perspectiva sociológico-literaria que parte del estructuralismo genético de Lucien Goldmann:

«Pretendemos demostrar que la novela naturalista hispanoamericana surge como resultado de un momento especial en el desarrollo de América: aquel que la incorpora definitivamente al capital mundial, pero en una situación degradada, pues marca el inicio del subdesarrollo de nuestros países...»

El artículo se concreta a buscar en la novela naturalista hispanoamericana una respuesta a esta pregunta esencial: ¿De qué manera el subdesarrollo introduce variantes significativas en la literatura de los países que lo padecen? La búsqueda atraviesa tres estadios perfectamente coherentes:

- *El naturadismo en la novela* y la relación entre positivismo y naturalismo, posición política de los naturalistas, concepción de la novela como investigación social regida por las leyes de la ciencia, etc.
- *El naturalismo en Hispanoamérica* y los problemas de su surgimiento,

vigencia, características y representantes, vistos a través de breves y acertadas observaciones a la bibliografía más difundida sobre el tema —Henríquez Ureña, A. Torres Rioseco, Anderson Imbert, F. Alegria—. El crítico coincide, finalmente, con Cedomil Goic en los hitos demarcatorios del naturalismo americano (1890-1935) y en las generaciones por el distinguidas: criollista, modernista y mundonovista.

— *Hispanoamérica hacia 1880* es el título del que llamamos tercer estadio y cuya idea central podríamos sintetizar diciendo que 1880 es el año del encuentro entre la economía capitalista de las nuevas metrópolis y la tradicional de América, el momento en que nace el subdesarrollo americano.

Después de establecer como características esenciales de la novela naturalista hispanoamericana la frustración, la lucha del hombre con la Naturaleza, o la civilización y la barbarie, vistas desde la perspectiva de la burguesía, puede el sociólogo de la literatura —presentado el contexto— insertar en él el cosmos novelesco, reflejo de aquella realidad histórica, social, económica y cultural. *Amistad funesta*, de José Martí; *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres, y *El ideal de una esposa*, de Vicente Grez, son las tres novelas naturalistas que en el análisis de Madrigal, confirman la definición de la sociedad subdesarrollada como aquella en la cual «un país no quiere ser lo que es mientras no puede convertirse en lo que quiere ser» y la de su novela como «la búsqueda de valores auténticos por un héroe degradado en un mundo degradado».

Una América inventada, América mágica, América-sueño, es la que surge de las páginas del excelente artículo de Norman Cortés Larrieu sobre la «Idea de América en la narrativa del Alejo Carpentier». El autor analiza, en primer lugar, las ideas expuestas por el mismo Carpentier en sus ensayos sobre el tema. El paso siguiente consiste en acercarse a su obra narrativa para «recorrer el camino texto-contexto y... reconstruir lo que haya de universal en los sueños de este latinoamericano insigne cuando sueña a su patria grande...», cuando forja una imagen del hombre y del mundo de esa América que recorre con sus viajes y refleja en sus obras.

Lúcidos, abarcadores, son los breves estudios que sobre cuatro de las novelas de Carpentier y la idea de América en ellas subyacente nos ofrece Cortés Larrieu: *Ecue-Yamba-O*: la América negra; *El reino de este mundo*: la América esclava; *Los pasos perdidos*: la América mestiza (o de la autenticidad); *El acoso*: la América terrorista (o de la culpa). Creemos no equivocarnos si concluimos que, para el crítico, Alejo Carpentier quiso que con sus obras comprendiéramos —como el Ti-Noel de *El reino de este mundo*— que aunque «...el hombre padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices... su grandeza está en querer mejorar lo que es. Es Imponerse Tareas (y que por eso)... agobiado de penas, hermoso dentro de su miseria, sólo puede hallar su máxima medida en el Reino de este Mundo».

Del mismo modo, el hombre iberoamericano sólo podrá encontrar su grandeza en ésta, nuestra América «...donde vive, palpita, resuella, sangra, gine, clama la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra» (Alejo Carpentier, *Problemática de la actual novela latinoamericana*).

José Emilio Osses: «Las novelas en *Rayuela*». Infinitos son los ángulos desde los que *Rayuela* puede ser abarcada. José Emilio Osses se propone examinar

en ella el fenómeno de la novela en la novela, en tanto reflejo de la concepción de una obra literaria pensada como autotemática, entendiendo por tal «el planteamiento del acto que crea la obra dentro de la propia obra, a través del curso de su desarrollo y abordando los problemas teóricos y prácticos de su elaboración».

Partiendo del tablero de dirección propuesto por Cortázar, se refiere Osses a la multiplicidad de puntos de vista y de esquemas posibles de novela dentro de *Rayuela* —las formadas por los capítulos 1 al 56, por un lado, y 73 a 131, por otro; la novela escrita en fragmentos por Morelli, la concebida por Horacio Oliveira, la creada por los personajes, la que es lector puede proponer, entre otras—. Tres de ellas —la teoría de la novela como antinovela, la concepción de la obra como un proceso de creación permanentemente actualizado, *Rayuela* misma vista como un juego ficción-reflexión—, apoyándose e interpenetrándose, le permiten demostrar la unidad total de una obra concebida como autotemática.

Antonio Skarmeta: «Carlos Droguett: toda esa sangre». Psicoanálisis de la obra de Carlos Droguett y de la literatura de su generación, es el que hace Antonio Skarmeta partiendo de esta premisa:

«Desde su primer libro —*Los asesinatos del Seguro Obrero*— a *Todas esas muertes*, su última novela, Carlos Droguett ha intentado publicar una sangre.»

¿Y qué significa «publicar una sangre»? ¿Tomar la sangre como motivo literario, hacer del asesinato el héroe de sus novelas o —desde el punto de vista del narrador frente a su oficio literario— buscar un lenguaje que como el de Cortázar o el de Parra, organice palabras para romper con las palabras?

Para Droguett —dirá Antonio Skarmeta— las funciones del criminal y del artista se asimilan en una destrucción que es reacción frente a lo convencional. En efecto, así como Dubois —el asesino protagonista de *Todas esas muertes*— mata porque juzga que el universo está mal hecho, tampoco el narrador Droguett acepta las apariencias del mundo. ¿Cómo destruirlo? Descalificando el lenguaje y haciéndolo funcionar dentro de una nueva retórica que establezca «puentes» con los lectores, por medio de recursos repetidos pavorosamente, como en *Rayuela* en «...un tiempo desesperado, donde cosas y personajes aparecerán y desaparecerán, se harán trizas o se reconstruirán de acuerdo a la presión que la prosa ejerce sobre el mundo».

Proponer a Hispanoamérica la necesidad de asumir su vocación histórica en el reconocimiento de la propia degradación, es la misión que René Jara Cuadra asigna a la literatura en «Las claves del mito en *Cien años de soledad*», estudio que relaciona el análisis del texto mismo, como realidad significativa y total, con el contexto cultural y humano que le da origen: Hispanoamérica. Para el autor, el mundo de la novela —especular y espejístico— se halla configurado como un mito cuyo sentido último es la carencia de solidaridad y la incapacidad de amar. Las constantes del sentimiento del tiempo en los personajes —estatismo y circularidad— con infinitos matices en la fabulación —eternización del presente, memoria absoluta de un narrador omnisciente, fugacidad del tiempo histórico, eternidad del tiempo mítico— constituyen el objeto de estudio de la primera parte del artículo.

La noción de «la temporalidad» resulta así perfectamente coherente con

«la naturaleza del mundo de la novela», eminentemente mitopoética. En esta segunda parte, el autor analiza los motivos de la deformación de la realidad, la razón científica y la razón mágica, la voluntad funeral de los Buendía, la mujer primigenia —Remedios la Bella—, la vocación regresiva de personajes que parecen volver a lo primitivo animal o vegetal —Ursula, Rebeca, Melquíades—. El mito —espejismo, circularidad, paralización del acontecer— es el factor de tensión que determina la configuración de este mundo definido por el mismo García Márquez como centripeto. Pero el mito es también, en la definición de Edmund Leach, «un tipo de cuento que habla del pasado y sirve para justificar determinadas acciones del presente en un contexto cultural dado».

Y precisamente *Cien años de soledad* propone para René Jara Cuadra una de las concreciones más perfectas del mundo hispanoamericano, mundo regresivo, heredero de valores anacrónicos, realidad ficticia de pueblos que viven mirando hacia el exterior, tierra de utopía y maravilla, pero también de futuro sin presente, mundo condenado a la muerte como Macondo, porque —como en él— el espejismo, la conciencia de la marginalidad, la carencia de solidaridad, constituyen los rasgos de su rostro. Roto el círculo de repeticiones con la catástrofe que destruye Macondo, «El mito, la novela y el contexto» —título de la tercera parte del trabajo— permanecerán indisolublemente unidos en una posibilidad de salvación para nuestro mundo americano: la de modelar su propia historia.

Estudiar «La desintegración del orden en la novela de José Donoso» implica, para José Promis Ojeda, un recorrido descendente a lo largo de sus cuatro novelas: *Coronación*, *Este domingo*, *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche*, culminación esta última de un ciclo más allá del cual no existe otra posibilidad expresiva. En efecto, Promis Ojeda demostrará —a través del comentario argumental— que a pesar de que el concepto de orden desaparece paulatinamente de las novelas de Donoso como expresión manifiesta verbalmente, sin embargo, se actualiza constantemente como problema en la conciencia de sus personajes y llega a transformarse en imagen. Así, las tres primeras novelas constituyen la mostración de la caída de un mundo que agoniza en una total inversión de valores; todas ellas plantean una misma obsesión: la precariedad de la existencia debida a la intuición de la muerte como base de la vida. En cambio, en *El obsceno pájaro de la noche*, dicha obsesión deja de ser planteamiento para transformarse en mundo, un mundo en el que se repiten las imágenes anteriores, pero bajo el imperio del caos y la precariedad hecha lenguaje. La obra —abierta— se nos presenta como el relato de otra novela inventada por un personaje que altera los límites de lo real cotidiano para transformarlo en un universo de pesadillas y monstruos. Con ello, se consuma la caída final de la realidad en un mundo al revés que constituye una expresión genial del realismo fantástico.

* * *

En síntesis, los ocho ensayos que lo forman y las cuestiones por ellos abordadas, hacen de éste un libro lleno de ideas, heterodoxo y renovador.

MABEL SUSANA AGRETI