

cusiones de su análisis temático. En ocasiones su capacidad reflexiva le permite presentar la realidad histórica cubana que refleja o condiciona la obra que evalúa. Hace bien, pues, el profesor Julio Matas, prologuista del libro, en subrayar el carácter de estudio y examen de la total realidad cubana que tiene la obra. En resumen, que si bien Montes Huidobro va dando al lector los materiales necesarios para comprender los rasgos esenciales del teatro contemporáneo cubano, la significación e importancia de su trabajo se extiende mucho más allá, pues constituye un intento de interpretación de lo cubano a través de su producción dramática. De ahí el título tan sugerente de la obra: *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, cuya clave la da el propio autor: «Cuba, su vida y su máscara, el anhelo de llegar a su persona.»

Debe aclararse que el carácter documental, que en ocasiones alcanza el libro, no desvirtúa en modo alguno su neto valor de obra de crítica literaria. A través de sus páginas, Montes evalúa a los autores del teatro cubano desde José Antonio Ramos y su ya clásica *Tembladera*, hasta Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana, no sin detenerse, a veces con bastante extensión, en Marcelo Salinas, Carlos Felipe, Virgilio Piñera, Rolando Ferrer, Julio Matas, Nicolás Dorr, José Brene, José Milián y Manuel Reguera Saumel. Una omisión sí notamos y es la del teatro de José Cid Pérez.

El análisis lingüístico del teatro de Virgilio Piñera y José Triana nos parece un acierto. Muy penetrantes y precisos son los estudios que dedica a la obra de Piñera, particularmente a *Electra Garrigó*, *Aire frío* y *Dos viejos pánicos*. También merece destacarse el análisis comparativo entre *Requiem por Yarini*, de Carlos Felipe, y *El gallo de San Isidro*, de José Brene, en donde la balanza crítica se inclina, en mi opinión con razón, a favor de Felipe por la feliz integración en su obra del mundo mágico del rito yoruba.

En resumen, Montes Huidobro nos ha dado una obra seria, original, con la que pretende definir ciertas constantes temáticas y estilísticas del teatro cubano y, partiendo de ellas, efectuar una inteligente evaluación de la historia dramática cubana del siglo xx. Creo que lo ha logrado con singular acierto. La obra revela erudición y penetración crítica, aunque a veces la perspectiva del crítico resulta matizada por las ideas del autor teatral que Montes Huidobro lleva adentro. Esta interrelación, claro está, es característica casi habitual de las obras de los que como él son simultáneamente creadores y críticos literarios.

ELIO ALBA-BUFFILL  
Kingsborough College  
City University of New York  
(EE. UU.)

VARGAS LLOSA, Mario: *La novela*; ARGUEDAS, José María: *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Buenos Aires, América Nueva, 1974, 71 págs.

Recoge este breve volumen dos ensayos de otros tantos narradores peruanos en torno a un mismo problema, dos reflexiones enfocadas desde un punto de vista totalmente distinto: teórico, genérico, el de Vargas Llosa; reflexión vivencial, expresión de un quehacer angustioso, el de José María Arguedas.

Ambos ensayos son igualmente breves, lúcidos y sistemáticos, con la brevedad que exigen una conferencia y un prólogo, y por ello, esquemáticos y precisos, sin digresiones entorpecedoras ni lucimientos estilísticos que redunden en perjuicio de su inteligibilidad y comprensión.

Recoge el primer texto una conferencia pronunciada por su autor en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo en agosto de 1966. Los ocho años transcurridos desde entonces no invalidan las afirmaciones y tesis vertidas en ella.

Dos perspectivas escoge Vargas Llosa para dilucidar el tema: la novela, género superior de la literatura, «representación verbal de la realidad», ha de ser abordada tanto desde el punto de vista del autor como del lector; desde el creador como una vocación; como hecho histórico, producto social, en la perspectiva del lector.

No es novelista quien cree en una realidad suficiente, tranquilizadora. Toda novela supone una rebeldía, una insatisfacción, y la vocación del novelista consiste en interrogarse sobre el origen de esa insatisfacción, en desalojarla de sí, sabiendo de antemano que está condenado al fracaso. En la razón de ese fracaso radica su vocación.

Al partir de su propia experiencia el creador se enfrenta con el lenguaje, medio neutralizador y amortiguador. Para que sus experiencias no mueran en él se ha de valer de estratagemas: las técnicas novelescas. «La habilidad del novelista no está en crear propiamente, sino en disimular, en enmascarar, en disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe» (19).

¿Por qué existe el novelista, por qué es útil, por qué se consumen novelas? «La novela es un testimonio del estado de la cultura, que nace en un determinado momento de la evolución humana y que ese momento se puede (...) precisar» (28).

Desde su nacimiento, en la Alta Edad Media ha cumplido la novela un papel desmitificador, turbador, no mostrando lo que los hombres deben ser, sino lo que son, lo que creen que son, lo que quisieran ser. De ahí su papel subversivo; de ahí su campo de acción: el hombre; de ahí la persecución al novelista desde el mismo momento en que el género nació.

Destaca Vargas Llosa otro aspecto de la función social del género: su estrecha relación con el momento histórico en que nace. Es fundamental señalar que la novela intenta recuperar una realidad social que está a punto de desaparecer; refleja a una sociedad en el último estado de corrupción, pero al mismo tiempo actúa como un exorcismo contra ella convirtiéndose en una de sus lacras.

El *boom* de la novela hispanoamericana refleja con toda claridad que la realidad social está a punto de cambiar la piel, de sufrir grandes cambios y revoluciones.

Un último aspecto es el referido a las técnicas novelescas, que el autor agrupa en tres grandes apartados denominados, respectivamente, técnicas de los «vasos comunicantes», técnicas de las «cajas chinas» y técnicas de «muda o salto cualitativo».

Consisten las primeras en «asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones que ocurren en tiempos y lugares distintos» (41). Despiertan en el lector una inquietud que le hace depositar su confianza en lo que lee.

«Introducir entre el lector y la materia narrativa intermediarios que vayan

produciendo transformaciones en esta materia, aportando nuevas vivencias, nuevas tensiones, nuevas emociones, para que el lector esté siempre dentro del hechizo indispensable para la cabal realización de una novela en el espíritu del lector» (45) es la base de la técnica de «cajas chinas».

El último grupo, las técnicas de la «muda o salto cualitativo» «consisten en una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza».

\* \* \*

Frente a la exposición desapasionada, fría, imparcial del autor de *La ciudad y los perros*, el ensayo de José María Arguedas carece, quizá, de la sistematización expositiva, pero alude a una problemática personal, vivencial, no sólo de creación, sino de experiencias vitales más desgarradoras y angustiosas. Para Arguedas, crear es la búsqueda angustiosa de un lenguaje, de una expresión que oscila entre el castellano universalizador y el quechúa, lengua hablada en el sur y en el centro de Perú.

Se centra Arguedas en la significación de sus obras *Agua* y *Yawar Fiesta*, considerándolas como la exposición de una problemática que abarca tanto al indio como al resto de los grupos andinos, ya que, si bien *Agua* (escrita «con el arrebato de un odio puro») está inmersa en la intransigente dialéctica campesino oprimido-terrateniente dominador, *Yawar Fiesta* (novela «de los pueblos grandes») encierra en sí toda la problemática social peruana, desde el indio hasta el militante revolucionario.

Donde el ensayo de Arguedas se hace materia vivencial es en el apartado que dedica a «la lucha por el estilo». Arguedas nos confiesa el largo camino recorrido desde el primer relato de *Agua* hasta *Los ríos profundos*. El castellano de *Warma Kuyay* era apto para expresar «la historia de mí mismo, de mi romance», pero «no me servía para la interpretación de las luchas de la comunidad, el tema épico. En cuanto se confundía mi espíritu con el del pueblo que habla quechua, empezaba la descarriada búsqueda de un estilo» (64).

Constata Arguedas la profunda escisión lingüística que separa al natural del Sur del del resto del país. Se da cuenta también de que en un futuro la lengua quechua se apartará definitivamente del castellano. Frente a este bilingüismo afirma Arguedas su fe en el castellano como idioma literario del indio en la novela indigenista.

El largo proceso lingüístico, la búsqueda de un estilo propio concluye en *Los ríos profundos*: «Uno solo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes...» (68).

*Optar por el castellano, por la universalización frente al regionalismo*, le parece a Arguedas el camino legítimo para la literatura indigenista, al mismo tiempo que el instrumento para incluir esa literatura en el conjunto de la cultura peruana.

TOMÁS VACA  
Universidad Complutense  
Madrid  
(España)