

dos, médicos, trajes, apodos y, sobre todo, de las tapadas de Lima. En su chistoso y satírico discurso, anticipa la sátira festiva, sello distintivo de la literatura peruana limeña. También es esta obra fuente de información sobre las costumbres de la época. La profesora Chang-Rodríguez, sin modernizar el texto del todo, facilita por completo la lectura, superando esta versión corregida y anotada a la primera que apareció en *Revista Iberoamericana* (XLI, núm. 91), de 1975. El profesor Arrom se sirve de un relato peruano de fray Fernando de Torres para establecer la correspondencia cronológica del barroco de España y el barroco de Indias. Desde nuestro punto de vista, este «relato ejemplar» también muestra la capacidad innovadora del escritor mundonovista. Sobrepasando al modelo, su barroquismo raya en churriguerismo por lo retorcido de la intriga. Se trata de dos hermanos, curas renegados, que tienen relaciones incestuosas con la misma hermana, sin saberlo el uno del otro. Al quedar ésta embarazada, acusa a un inocente para evitar un fratricidio. Los hermanos matan al inocente, y al confesar ella el doble incesto, la asesinan. Al huir, los hermanos encuentran muerte alevosa por separado.

El aspecto repetitivo de la trama de este corto relato nos recuerda lo repetitivo de la intriga en la obra teatral de sor Juana *Los enredos de una casa*, que hemos clasificado en un reciente estudio sobre la literatura colonial como una sátira de la comedia de capa y espada que raya en lo churrigueresco.

Por último, el artículo de Theodore S. Beardsley describe una colección de cartas, documentos legales y eclesiásticos y otros manuscritos de la Hispanic Society of America (New York), que corresponden al temario de la prosa narrativa hispanoamericana del siglo XVII. Catorce están en español y tienen que ver con México, Nuevo México, Perú, Chile y Paraguay. Cuatro, en portugués, son sobre historia militar y comercial. Los manuscritos en español tienen que ver con la cárcel, la Inquisición, haciendas, pleitos civiles, herencias, problemas de honra y adulterio, minas peruanas, anecdotario del Paraguay. El doctor Beardsley recuerda al lector que la Hispánica cuenta con un programa de becas para estudios doctorales aplicable a esta documentación.

Además de lo reseñado, discusiones sobre los aspectos renacentistas y barrocos de las obras estudiadas y abundantes menciones bibliográficas, más una bibliografía escogida, constituyen una valiosísima guía para futuros estudios, haciendo a esta edición merecedora del calificativo de valiosa.

GRACIELA PALAU DE NEMES

*University of Maryland.*

JULIETA CAMPOS: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

Julietta Campos recibió el Premio Villaurrutia por su segunda novela, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, una obra que ha llevado a plena fruición aquellos atrevidos principios de experimentación estructural novelística planteados por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963). Con *Sabina* (1973), Campos nos ha proporcionado tal vez el mejor modelo actual de la «obra abierta» definida por Umberto Eco en su *Opera aperta* (Milán: Casa Editrice Valentino Bompiani, E. C., 1962). Desde la publicación de *Rayuela* a la de *Sabina* mide una década, durante la cual la novela hispanoamericana se ha sometido a una acrobacia creadora de diverso

resultado con libros como *La casa verde* (1965), de Vargas Llosa; *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante, y *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo. A estas obras habría que agregar la otra tendencia épico-mítica de, por ejemplo, *Cien años de soledad* o de la más actual *Terra Nostra* (1976), cuyas vastedades histórico-legendarias difieren considerablemente de las inquisiciones minuciosa y profundamente sondeadas de los momentos sincrónicos (y antiacrónicos) del tiempo.

Las novelas aludidas y muchas otras requieren el famoso «lector cómplice», quien juntando cabos, ajustando trozos de narración desarticulada, adivinando identidades que se desplazan detrás de voces o máscaras, intenta acertar con una intriga inmersa en estructuras que simulan recuperar la simultaneidad de tiempos y espacios diversos. Y, sin embargo, en aquellas novelas la fragmentación representa una especie de rompecabezas de trozos que finalmente encuentran su sitio. El posible *collage* de *Rayuela*, el montaje de los hilos narrativos de *La casa verde*, «la galería de voces» de *Tres tristes tigres* y la hermética insistencia simbólica y escénica de *Farabeuf* no edifican más que un andamiaje para la temática. Pero *no son la temática misma*. Hasta cierto grado, todas exhiben características de la «obra abierta», aunque la complejidad del rompecabezas se resuelve en resultados esclarecedores. En comparación con las novelas antes mencionadas, *Tiene los cabellos rojizos* y *se llama Sabina* es la culminación de la «obra abierta» de aquella década, porque reúne todas las características de la teoría de Eco y, sobre todo, la insistente polisemia sin resolución. Pero aún más —y he aquí la clave—: *Sabina* realiza la difícil *identidad* de raíces semánticas arraigadas en la ambigüedad con una *construcción sintáctica* edificada en el desorden mediante *el enfoque único del tiempo*: una preocupación unificadora y a la vez dispersiva del revoloteo del tiempo sin límites, del correr heraclítico sin nunca llegar, como si patinara sobre el mismo lugar.

La historia (¿?) de *Sabina* es por lo menos triple, aunque única: 1) es la crónica de un instante en la vida de una mujer (semejante a *Farabeuf*); 2) es el espejo que refleja a la artista en su proceso creativo (parecido a *El hipogeo secreto*, de Elizondo, a *Tres tristes tigres* y, por supuesto, a *Rayuela*); 3) pero, sobre todo, es las dos cosas fundidas en una evasión del devenir del tiempo diacrónico hacia la muerte de Sabina, tanto personaje como novela misma. De ahí su unicidad.

El único eje concreto (¿?) de la novela, nunca unívoco, sino multívoco y fatalmente dual, es una mirada que abarca una escenografía externa y una visión interna. A las cuatro de la tarde, durante los últimos instantes de sus vacaciones en Acapulco, una mujer se asoma al balcón del hotel, que da al promontorio y al mar, y bajo el resplandor del sol, se queda inmovilizada por una visión que la persigue durante un momento aplazado que dura la novela entera. La visión de la mujer, hecha de recuerdos, fantasías y anticipaciones, y la estructura novelística nacen del mismo parto; ambas son reflexivas, fragmentadas, esparcidas, en constante devenir. Las dos luchan por sobrevivir al tiempo diacrónico rechazando toda unilateralidad.

En efecto, desde las primeras frases de la novela las contradicciones basadas en la negación crean ambigüedades y multiplicidades y, por consiguiente, inseguros y movedizos significantes. Se multiplican tiempos y espacios (por ejemplo, Venecia, La Habana, islas del Caribe, México, París y Grecia), narradores y autores (por lo menos hay cuatro al principio), probables intrigas siempre rechazadas y varias novelas que se están escribiendo (incluso ésta), y posibles verbos acumulados. Esta profusión de significantes y potencialidad de significados llegan a ser arrasadoras

cuando *el lector, el personaje y la narradora* continuamente creemos estar *a punto de averiguar o comprender algo*. Pero Campos nos retiene suspendidos y confundidos en *tensión constante* por medio de esas polivalencias que se esfuman o se multiplican, negándose una a otra mientras crean, con sus indecisas coincidencias y re- incidencias, un tiempo sincrónico que rechaza la fosilización.

Cercana a la prosa analógica, es decir, a la poesía, la «narración-veleta» de *Sabina* se sirve no sólo de lo susodicho, sino también de formas verbales predominantes y vocablos evocadores de la vaguedad que inhiben cualquier paso, sea cronológico o dislocado, a favor de una pulsación de energías latentes que desmienten la inmovilidad física de la mujer que mira el mar. Se reiteran los vocablos «recordar», «imaginar», «soñar», «intuir» y «pretender» y predominan verbos acumulados de tiempos y modos actualizantes o condicionales con la explícita evasión de los tiempos pasados: «Ella no hace sino *recordar*, o quizá *presentir*, una visión que *ha sido*, o *será*, excepcional y *debió* o *deberá* interrumpirse. Porque no *hubo* o no *habrá* tiempo» (p. 85; el subrayado es mío). Campos no se compromete con el empleo de un solo verbo ni con un tiempo verbal en que se petrifique cualquier realidad porque busca *captar sin congelar* una visión y una escritura pasada y futura en el momento presente, adjudicándole condicionalidad para que nunca acabe por ser palabra muerta sobre la página.

Aun al final (¿?) de la novela el empleo verbal y un desafío entre narradora y personaje niegan la decisión de la mujer de zafarse de su inmovilidad y de suicidarse. A modo de Oliveira en 1963, en 1973 Sabina piensa llevar a cabo una destrucción ritual: el salto al vacío. Pero ni Julio ni Julieta aseguran la muerte del personaje, e incluso ambos dan énfasis a la «caída interminable en la inmovilidad» (*Rayuela*, p. 27). En vez de alternar capítulos, como al final (¿?) de *Rayuela*, la última (¿?) frase de *Sabina* indica una invitación cíclica de otra posible lectura: «Pero éste no es el fin, sino el principio» (p. 179).

Derribando los confines del género con *Rayuela*, Cortázar proponía más de una lectura y, por tanto, coleccionó noventa y ocho «capítulos prescindibles» en una sección aparte de la intriga principal, incluyendo allí la «morelliana» o teoría de la antinovela, una especie de autocontemplación del proceso creativo, y trozos de libros y periódicos que comentan, coinciden con, o contrastan con, la novela tradicional. En cambio, *Sabina* no sólo derriba, sino borra los límites genéricos entre novela, poesía y ensayo. Tanto las noticias al día como las alusiones y crítica literarias, tanto la teoría novelística como la autocontemplación de la escritura, se intercalan y se discuten dentro del relato originario y con una parecida propensión a la comicidad, lo lúdico y lo literariamente sacrílego de su antecedente *Rayuela*.

Conocida cuentista de *Celina o los gatos* (1968), teórica y crítica literaria de lo hispánico, lo francés y lo norteamericano (*La imagen en el espejo*, de 1965; *Oficio de leer*, de 1971, y *Función de la novela*, de 1973), Julieta Campos publicará en breve su tercera novela, *El miedo de perder a Eurídice*. Su primera novela, *Muerte por agua* (1965), nos brindó una narrativa de sutiles monólogos interiores, parecidos a la «subconversación» de las novelas de Nathalie Sarraute, «una prolongación, una saturación, una cristalización de los momentos de conciencia» (*La imagen en el espejo*, pp. 41-44). Desistiremos de describir aquí en detalle los laberintos de su segunda novela, quedándonos más bien en los intersticios de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, sugiriendo unos aspectos de su unicidad en cuanto a dechado literario de la «obra abierta» latinoamericana, culminación de una década iniciada con *Rayuela*, de Cortázar. Ahora esperamos a Eurídice sin comprender

cómo sería posible sobrepasar la hermosura de su hermana mayor, la que *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*.

EVELYN PICON GARFIELD

*Brown University.*

OSCAR HAHN: *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia Editora de Libros, 1978.

La lucha entre contenido y forma, entre realidad e irrealidad, entre razón y fantasía, parece resumir, en la historia de la literatura, las fronteras por donde se desliza el pensamiento humano. Desde los libros sagrados, poderosos pilares de la literatura fantástica que condujeron y conducen pueblos y hombres, hasta los rebotes naturalistas del realismo socialista (que también conducen pueblos y hombres), el escritor se ve en la penosa necesidad de tomar partido en lo que se denomina (sin mucha precisión, por cierto) la realidad, comprometiéndose de acuerdo al sentido de sus circunstancias, ya sean modeladas por su libre elección o por las imposiciones de los gobiernos o la moral de turno. Pero no repetiremos aquí las consignas de los bandos en pugna o de la sapientísima clase intermedia, aunque señalaremos que es precisamente la literatura fantástica la que ha sido llevada de aquí para allá, y viceversa, por los contendientes.

Es difícil bucear en lo fantástico sin caer de bruces en lo mítico, en lo medular primitivo, en la respuesta sin pregunta posible de los orígenes, y es tal vez por eso que, al paso del tiempo, lo que debería ser la norma se transforma en la excepción y lo que es acercamiento se convierte en transgresión. Las sociedades modernas tratan de dominar lo fantástico ya sea sometiéndolo a sus propias necesidades o eliminando por completo ese factor de desorden; y esto se debe a que los gobiernos le tienen miedo a la fantasía, a su mensurable carga subversiva, tal vez porque ella se siembra en los bosques de la libertad. Así, la televisión americana hace tanto por destruir la fantasía como el más elocuente editorial de *Pravda*.

En América Latina lo fantástico no es tema de todos los días, como quisiera el alma romántica de algunos; sin embargo, los controles de la razón y el orden establecido todavía no trabajan con el mismo poder «persuasivo» de los países desarrollados en ese inmiscuirse de lo real en lo irreal o ese juego de los múltiples rostros de lo maravilloso. Sólo los teólogos de lo social y lo político, con sus dogmas de siempre bajo el brazo, amedrentan a los pobres de corazón, mientras a los otros, los demonócratas, los barren a fuego de exilio y ametralladora.

¿Quién, de niño, en algún pueblo perdido (o no perdido) de Latinoamérica no escuchó y vio fantasmas, demonios, aparecidos, duendes y demás amigos de lo insólito, a través de bocas familiares y puertas entreabiertas? ¿Quién, de niño, allí no escuchó la terrible lección de lo absurdo en casa de Dios?: «Polvo eres y en polvo te has de convertir.» ¿Será posible otro cuento más fantástico?

La valiosa antología preparada por el crítico y poeta chileno Oscar Hahn sobre el cuento fantástico latinoamericano en el siglo XIX nos permite ver de cerca, con doce lentes precisos, los diversos aspectos mediante los cuales lo irreal forma lo real; o como el mismo Hahn lo dice: «Los materiales narrativos del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX provienen de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y debates intelectuales de cada momento histórico-literario. Esto prueba que ni siquiera la literatura fantástica, considerada por