

través del distanciamiento y la discontinuidad de los episodios, rompe la referencialidad y su ilusión y, al mismo tiempo, no pierde el vínculo poderoso con el hombre y el medio. El montaje cinematográfico y los cortes estructuran la intemporalidad. Eso no impide que la vitalidad de lo primitivo huya a las exteriorizaciones, explorando los conflictos existenciales en búsqueda de una síntesis. El autor insiere, en esta interrogación sobre el universo, cuestiones propuestas desde siempre, la actualización haciéndose en el texto. El mundo subyacente es el mito, preservado por la palabra, que devela el mundo más allá del objeto. De esa manera, el mito resuelve, en el plan simbólico, las antinomias vividas como inconciliables al nivel de lo real.

El estilo inconfundible de Adonias Filho se debe al ritmo poético del lenguaje y a la frase de contorno geométrico. El lenguaje oral y el literario se enlazan en el habla contada, de frases cortas, en la prosa despojada, las pausas y reiteraciones, en el diálogo entre narradores. Las cuatro heroínas, como verdaderas matriarcas y generadoras de vida, retienen en su memoria, la sabiduría y los segredos del pasado. Jefan sus clanes valientemente, de armas en mano, personificando la dignidad y la crueldad. Adonias Filho, a través de esas figuras, recorre al sentido profundo de la estructura arquetipal. Toda una comunidad revive en sus luchas y muertes por el desbravamiento de la selva para la sembra del cacao. Entre la posesión del mundo y el descubrimiento de nuestro sitio en él, el fenómeno transfigurador de la creación literaria lleva a la plenitud de sugerencias y asociaciones. *As Velhas* revela la dimensión de intrarrealidad americana y alcanza, con este modo de significar el mundo, la universalidad que le permite permanencia.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

BELLA JOZEF

ELISA LISPECTOR. *A última porta*. Rio de Janeiro: Editora Documentario, 1975.

La nueva novela de Elisa Lispector—*A última porta*—ahonda las indagaciones de obras anteriores, buscando comprender el destino del ser humano en el plano de la conciencia del lenguaje. La búsqueda de un lenguaje perfecto y acabado es paralela a la tentativa de captar la totalidad del drama de una vida marcada por la pluralidad de problemas de la época contemporánea. La temática, obsesiva en la autora, es la imposibilidad del diálogo en la sociedad burguesa, dando como resultado la soledad y el desespero del hombre. En esta obra asume dimensión ontológica. La dificultad de comunicación de la protagonista Ana se junta a la búsqueda de lenguaje exacto para describir tensiones de conciencia y corporificar estructuras. Las limitaciones humanas buscan la perfectibilidad del hombre y la verdad poética de la narrativa, pues es en el lenguaje que el hombre *es*.

Dentro de la orientación intimista, que predomina en Elisa Lispector, *A última porta* recoloca el problema de la soledad y del misterio humano. Apenas un personaje se evidencia—Ana, mujer introvertida para quien, a semejanza de Marta (de otro libro de Elisa, *O Muro de Pedras*), la vida es ansia y búsqueda. El lenguaje trans los hechos en función de una energía emocional. La trama tiene, así, menos importancia que la atmósfera construida. E. L. zambulle en los deseos apenas expresados. Su personaje, Ana, como las demás de su universo ficcional, carga su destino como un problema cuya solución necesita ser encontrada.

En su madurez creadora, E.L. se vuelve para la significación: no quiere más, como dice a la página 8, “jugar distraidamente con las palabras”; conciente de su arte, analiza críticamente, introspectivamente, lo que se patentiza en el ahondamiento de los planos de la ficción. Hay mayor tensión de los niveles conciente/inconciente, que se manifiestan en la tensión enunciado/enunciación. La referencialidad externa—los seres que cruza, las películas a que asiste—hace resonar en Marta aquello que ve en el plano de lo imaginario. Un narrador onicente (que reúne objetos y pensamientos) hace casi desaparecer diálogos e interlocutores. Apenas un narrador-personaje trae informes sobre el sujeto de la enunciación. Ese estilo, por veces directo, se une a la subjetividad del lenguaje. El informe es presentado como venido del personaje y no del narrador que, paralelamente, dice todo sobre el personaje. El monólogo es diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un *yo* locutor (hablante) y un *yo* oyente. De la referencia al mundo íntimo se establece la relación al referente exterior (lo “real” restituído o mediatizado). Este cuestionamiento es la modalidad última del acto de lectura, al mismo tiempo *metacreación*.

Las citas, de la tercera parte del libro (*escritura* en segundo grado) traen la discontinuidad y favorecen la lectura total, suscitan un aplastamiento del discurso que multiplica los funcionamientos posibles de la obra, desvía la atención de los significados. El espacio estético quiere bastarse por sí solo, marcando su especificidad. El acento pasa a ser colocado sobre el carácter significante de la producción. La narradora sitúa su discurso entre el recuerdo y la imaginación. La conciencia de la creación literaria es subrayada por las citas y por el sistema narrativo, pues el

acto de escribir se volverá él mismo objeto de descripción: el personaje hace apuntes en un cuaderno de su estado de espíritu, réplica de lo que la autora-narradora nos cuenta. Esta "mise en abyme" hace de la *escritura* el tema central de la obra. La progresión de la angustia interior, objeto del libro, consiste en aumentar la distancia entre el momento en que la protagonista procede a la relación y aquel en el cual se desarrolla en acontecimiento que ella cuenta. Ana se entrega a un esfuerzo de escritura para restituir un hecho anterior pero este mismo acto será *descrito* y va a adquirir el valor de un acontecimiento. Esta es la paradoja inherente al arte, obligada a negarse para afirmar su especificidad. La constitución del libro tiene por función representar la visión del mundo; por un lado, esta organización, constituyendo el criterio de la especificidad estética no puede reflejar exclusivamente la realidad. El escritor es el primero a comentar su trabajo, lectura que se mezcla a la creación. Los informes, determinando la conciencia del mundo, fomentan la creación. La lectura colocaría en relación el universo que evoca y el medio que está a nuestro alrededor. El universo designado por la literatura no nos envía al referencial sino significa una realidad percibida y lacunar. *A última porta* traduce esta ambivalencia: hay una segunda realidad de orden mítica u ontológica. El caminar de Ana por la ciudad corresponde a una arquitectura literaria que fuerza al lector a palpar entre vueltas temáticas o metafóricas mientras un alargamiento de la frase y de la narración prospectiva y retrospectiva subraya la impresión laberíntica. La distancia entre narración y ficción confiere al libro un carácter de laberinto. El alejamiento de Ana traduce la idea de "distancia en la existencia" (según Georges Poulet). Esta distancia entre los personajes hace con que el medio espacial se transforme en "atributo" del ser. La ruptura del matrimonio ilustra la imposibilidad impuesta a los seres, de constituir un mundo cerrado, un universo excluyendo el vacío: la comunicación no puede producirse.

El espacio externo tiene conotación negativa, sin ligazón con el resto de la naturaleza, en una discontinuidad corroborada por la organización cronológica: la realidad evocada nos llega bajo la forma de fragmentos. Es un universo hecho de momentos y recuerdos, reminiscencias desordenadas (p. 65), charlas esporádicas (en el plano auditivo). Esta discontinuidad es el propio objeto del libro. El movimiento toma el aspecto de un trayecto sin finalidad, de una huida de que no se sabe el resultado: "a pasos lentos" (p. 7), "vagarosamente" (p. 23), "perambulando" (p. 46, 57).

Detrás de una realidad espacial, se encuentra una realidad temporal, en nivel simbólico: en todos los sitios se afirma la presencia del pasado. La discontinuidad en el espacio se impone en el tiempo: el trasladar no restablece la ligazón entre los sitios ni entre los seres. El sueño proyecta en el espacio externo las quimeras del espíritu. Sirve de trazo de unión entre los sitios. Suprime la ambivalencia entre el espacio de la realidad objetiva y el del sueño. El hecho vivido y el *continuum* estético se interfieren. El "continuum" formal reduce la realidad a un lenguaje. Lejos de halagar el mundo, la forma literaria lo cuestiona, a fin de reorganizar los fragmentos de la perdida unidad humana. Como denuncia del proceso de aislamiento del ser humano, la protagonista, perdida en el pluralismo de las mallas sociales, busca consignar su experiencia, recuperando en el plano de la escritura su aventura vital: el tema de la ruptura ilustra el contratiempo que surge en todo intento de constituir un universo armonioso, excluyendo el vacío; la asociación entre el hombre y el medio espacial confirma el motivo de la separación y el aislamiento de Ana. Se deduce de las relaciones humanas la conciencia de que todo mundo cerrado se revela como capcioso.

El procedimiento de la semejanza de los sitios--el espacio externo es siempre "mundo vago e amenazador", "país extraño", "lugar extraño"--hace creer en un apagamiento de los contrastes e identidad de momentos. La distorsión de la noción espacial corresponde a la idea temporal. La metamorfosis de la "calle de la ciudad conocida" en "país extraño" acentúa una contracción del espacio, simbolizado por el "pájaro muerto", un "mundo vago y amenazador" y la irrealidad del universo vivida exteriormente e interiormente por el narrador.

La dislocación de Ana se carga de valor iniciático, pues implica en un descubrimiento, después de haber perturbado a la protagonista. El pensamiento contemporáneo, una vez más, manifiesta cierta inquietud delante del fenómeno "siglo XX", en que Foucault diagnostica el fin del hombre delante del lenguaje y de las cosas.

En conclusión: la estructura de lo real es propiciada en *A última porta* por el lenguaje y, a través de la verosimilitud del discurso (coerencia interna) se manifiesta la angustiante soledad que domina la protagonista. La angustia, por su vez, disminuye el dinamismo de la acción que, por eso, es casi inexistente. En ese mundo de fantasmas, persiste apenas la vivencia interior, en un tiempo que se detuvo. El orden cronológico desaparece. El presente, estático, se arrastra como el personaje por los laberintos de su pensamiento. El artista crea, construyendo un universo organizado que asume nuevas definiciones a través de la máscara (*persona*) del arte, emergencia del lenguaje que disimula su razón de ser. La realidad provoca el vértigo en que el hombre, eterno Narciso, se mira. Crear, es dar orden al Caos, es transformar el Caos en Cosmo, en una acción casi divina. "Elevar a voz e balbuciar a palavra. Esboçar o gesto. Tentar escalar o cimo" (p. 141).

A obra de Elisa Lispector corresponde a un espacio ficcional que cuestiona el signo. El libro, objeto y sujeto, es trampolín de una investigación que lleva su autor a una ímpase problema: la creación.

Reorganizando un sistema de símbolos de contenido universal, en su reflexión sobre los límites del proceso

estético, Elisa Lispector concluye por un código propio, etapa de su prospección cognitiva del mundo.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

BELLA JOZEF

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, ed. *Narradores hispanoamericanos de hoy*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina, 1973.

DONALD N. BLEZNICK. *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*. Santiago, Chile: Helmy Giacomán Editor, 1972.

ENRIQUE PUPO-WALKER. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973.

Al mismo tiempo que ha sido testigo de la desaparición del héroe tradicional en la literatura, el lector avieso ha tenido oportunidad de comprobar a lo largo del presente siglo la difuminación del autor como creador omnisciente de la ficción. El narrador, máscara del autor, ha ido dejando senderos y rincones del texto a la imaginación y conclusión del lector, nuevo protagonista y copartícipe en la obra. También la perspectiva del narrador se ha multiplicado en un prisma plurifacético, como queriendo exaltar la falta de centralidad de un creador solitario. En el terreno de la crítica literaria--reflejo de lo acaecido en las ciencias sociales--es fenómeno reciente la decisión del autor el dejar que otros participen en resolver el problema central. Surge así la tarea del pluriautor, el producto de la confluencia de varias miradas sobre el mismo hecho literario. Nace un nuevo género de la crítica literaria: el difícil arte de la compilación.

Naturalmente, este procedimiento editorial tiene también otro origen distinto al reseñado tan simplemente. El volumen colectivo es en sentido lato una *antología*, palabra que en su arcano significado viene a querer decir "ramillete, manojo de flores", etimología que puede llegar a inspirar irónicos comentarios. La historia del libro nos revela la muestra más antigua en la llamada *Antología Griega*, de Meleagro, colección de epigramas y poemas compilados alrededor de un siglo antes de Cristo, y más tarde ampliada por Filipo de Tesalónica durante la centuria posterior. Estas rarezas bibliográficas no parecían estar reservadas a la aristocracia cultivada, sino que incluso hay pruebas de su lectura masiva.¹ Recordemos, no obstante, que los grandes libros religiosos de nuestra civilización son en sí antologías: la Biblia y el Corán son compilaciones de escritos de diversos autores, mediatizados por la inspiración divina o recopilados por un editor anónimo.

Un rasgo separa las antologías clásicas y las compilaciones del tipo que vamos a comentar. Tradicionalmente la antología era la reunión de piezas de poesía, y más tarde también de prosa breve. La compilación de crítica es tardía, como también lo es el desarrollo de la misma crítica literaria. Por otra parte, la compilación de muestras con el común denominador de un tema o un autor, se acerca más a la reunión de textos jurídicos diseminados en ordenamientos diversos, separados por el tiempo y espacio. Ciertamente es que numerosas sociedades se han regido frecuentemente por la cohesión teórica--ya que no material--de ordenamientos diversos no recogidos en códigos (Gran Bretaña sería el ejemplo clásico), pero por otra parte observamos la obsesión codificadora del derecho napoleónico, y así nacen los códigos. En cierta manera, algunos volúmenes de crítica colectiva tienen un origen similar: artículos que permanecen aislados en las revistas, son usados frecuentemente como leyes que resuelven problemas de lectura--conducta literaria--, hasta que llega el compilador--legislador literario--que los codifica en un cuerpo unificador. La intención del compilador--legal o literario--es siempre loable, pero los resultados de su tarea pueden convertirlo en un ser odiado por los excluidos (en la literatura), o los incluidos (los delincuentes protegidos por la oscuridad de las leyes sin recopilación). En todo caso quedarán en la sombra las íntimas dificultades del trabajo.

Si la antología clásica se proponía la recolección de productos ya florecidos, el procedimiento opuesto será encargarse y contratar el fruto antes de germinar, confiando en la competencia de su autor. En resumen, no se recopilan obras, sino promesas de cosechas. Cualquiera que haya intentado (y conseguido) reunir varios trabajos prometidos por distintos autores con el noble (y suicida) deseo de dar a la posteridad un volumen homogéneo sobre un aspecto de la cultura, podrá fácilmente contar los sinsabores, satisfacciones, ansiedades y fracasos que tal tarea

¹Véase, por ejemplo, el curioso libro de Laura Riding y Robert Graves, *A Pamphlet Against Anthologies* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1928). Entre otros detalles, se cuenta que en las tumbas de los legionarios romanos se hallaban antologías de poemas y marchas militares.