

énfasis en la libertad, y la inversión de símbolos aceptados. También encuentra algunas diferencias, como la integración de elementos dramáticos para producir una obra cargada del espíritu de protesta rebelde contra todos los que quieren quitarle al hombre la libertad de su alma.

Los últimos dos ensayos son sobre el teatro de Emilio Carballido y Osvaldo Dragún. Del mexicano Carballido, Dauster anota que "desde cierto punto de vista, sus obras, hasta *Medusa*, consistirían en dos trilogías, la de la vida cotidiana y la búsqueda del ser." Después, con *Medusa*, "Carballido ha seguido de cerca el drama conocido de la fábula griega." En estas últimas obras hay una fuerte dosis de fantasía y ensueños, y un verdadero "tour de force de luces, movimienno y elementos subconscientes."

Del argentino Dragún, el ensayista ve el impacto del drama de Bertold Brecht en su creación teatral, impidiendo a toda costa la ilusión de la realidad, o sea, que todos, autor, actores y director, tienen que esforzarse por impedir toda posible identificación entre público y personajes. El objetivo es político.

Estos ensayos del profesor Dauster tienen la virtud de señalar con criterio equilibrado las rutas por donde avanza el teatro hispanoamericano actual. Estudios como el presente son valiosos y necesarios hacia la mejor comprensión de este teatro. Sin embargo, a pesar de todos esos esfuerzos meritorios de encomiar, tanto los de los autores, como los de la crítica, es lamentable reconocer que el teatro en Hispano-América todavía sigue en pañales. No ha alcanzado la madurez artística de la novela moderna, ni de la poesía de todos los tiempos. Es un teatro que sigue en el subdesarrollo, como la economía de todas esas naciones.

San Diego State University

ERNESTO M. BARRERA

ALFONSO CALDERON, PEDRO LASTRA, CARLOS SANTANDER, *Antología del cuento chileno*, Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1974.

Consagrado el género del cuento en Chile como expresión lograda—cede su primacía tan sólo a la lírica—, mucho importan los trabajos que procuran recopilar sus muestras más significativas y estudiarlas en sus líneas de desarrollo. Desde 1963, en que el Instituto de Literatura Chilena cumpliera con un cometido ejemplar de selección y crítica del cuento nacional, han aparecido nada menos que catorce antologías, de desiguales méritos y deudoras todas de ese intento ejemplar de hace años. Ninguno de esos ensayos antológicos alcanza el nivel de realización efectiva que ofrece éste que ahora comentaremos.

Por ser la labor cumplida realmente seria, no sería posible decir de este libro que sea una "antología", como ironizara alguna vez Miguel Angel Asturias, refiriéndose a este tipo de obras. Tiene ella, por el contrario, caracteres que la acreditan como un real aporte al mejor conocimiento de la historia del género en el país austral, en sus autores y textos más representativos.

Las innovaciones que ofrece son propuestas, sin duda, a un lector crítico, ya informado. Quizá esto nos haga aceptar lo que de otro modo nos parecería fuerte limitación del excesivamente sintético estudio inicial, que da por sabidos problemas que casi no se replantean, sino frente a los cuales se asume directamente una postura y se indican las vías de su resolución. Me refiero, claro, a los aspectos más controvertibles del prólogo, a la selección de títulos cumplida y a los términos con que se periodifica el desarrollo de la narrativa chilena.

En efecto, tres son los aspectos novedosos que ofrece esta *Antología*: en primer término, la fecha de inicio que para el cuento chileno proponen los antologadores. Hasta ahora, era casi indiscutible que el género en Chile tenía su primera manifestación lograda y auténticamente "nacional" en Daniel Riquelme (1854-1912): "primer autor chileno de cuentos criollistas", se lo ha llamado. Pues bien, los antologadores piensan que es con Baldomero Lillo y su generación cuando el cuento adquiere en Chile "las dimensiones de una categoría independiente y lograda" y ver su obra como una "manifestación fundacional" de la literatura chilena, por ser esa obra poseedora de una "percepción profunda y rica de la realidad" y de una "ponderable eficacia para plasmar esos contenidos sin violentar los límites" de la forma. La exigüidad de la "Introducción" en que se formula este planteamiento impide, lamentablemente, que sus redactores se exhiban en mayores consideraciones al respecto.

El otro punto discutible es, como era de suponer, el relativo a la selección misma: tópico casi inexcusable en todo comentario referido a un trabajo antológico es el de señalar sus desaciertos... Lo que aquí debe interesarnos, sin embargo, es indicar tan sólo los criterios con que los autores han obrado. Buscan ellos una correspondencia justa entre el valor intrínseco de cada texto elegido y la importancia que ese texto, junto con los demás del mismo narrador, tiene para el establecimiento de una tradición. Sin duda, es el criterio más aceptable. Y su realización práctica está cumplida con un rigor que no es frecuente hallar en estos trabajos. Todos los cuentistas antologados

efectivamente “concretizan las preferencias relevantes de las generaciones representadas, desde el modernismo hasta las últimas opciones superrealistas, en lo que se refiere a los diversos conceptos de la literatura, a la función que se le atribuye en cada momento, a los motivos y temas que expresan esas diferenciadas visiones del mundo, a los rasgos de específicas modalidades de escritura y de composición”.

En la nomenclatura crítica empleada el lector enterado reconocerá el magisterio del Dr. Cedomil Goić. A él pertenece también el establecimiento de la seriación que ha aplicado en diversos trabajos suyos a la novela, aunque ahora en esta *Antología* tal periodificación no aparece rigurosamente establecida: se menciona, por lo general, la denominación de periodos y generaciones propuesta por Goić, pero no se aclara su contenido, lo que puede significar extrema desorientación para quien desconozca los estudios del profesor chileno (pensamos, fundamentalmente, en sus libros *La novela chilena*, de 1968 y su *Historia de la novela hispanoamericana*, de 1972). En otras oportunidades se desestima tal denominación, para acudir a aquellas todavía mayoritariamente prevalecientes en la crítica (así, p.ej., se habla de Francisco Coloane como miembro de la “Generación del 38”).

Echamos de menos las siempre útiles notas referenciales; no basta la mención de las primeras ediciones de los cuentos: el lector seguramente querrá saber qué ha pasado con la crítica de la narrativa corta en el período transcurrido entre la *Antología* del Instituto y la actual. Por otro lado, esta última trae siete cuentistas que no aparecían en el libro del año 63 y aporte valioso habría sido indicar qué estudios existen sobre esos autores.

Pero señalar estas carencias no debe hacer creer que el libro nos merece un juicio desfavorable. Por el contrario, y ya lo hemos dicho, su publicación constituye un indiscutible acierto, precisamente cuando ya la tantas veces citada *Antología* del Instituto es prácticamente inhallable.

Barnard College

MARCELO CODDOU

JOSEFINA LUDMER. *Cien años de soledad: una interpretación crítica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporánea, 1972.

En los apenas ocho años desde la publicación en 1967 de *Cien años de soledad* y su consagración como la obra paradigmática del “boom” de la nueva novela latinoamericana (más de cuarenta ediciones en ocho años), la cantidad de ensayos críticos sobre esta novela ha alcanzado proporciones sorprendentes. Como es de suponer, gran parte de esta crítica es efímera y no poca caerá en el olvido, sin mayor destino que las compilaciones bibliográficas. Sin embargo quedarán como prueba fehaciente de este quehacer crítico unos cuantos tanteos interpretativos que podemos decir que alcanzan niveles de penetración verdaderamente profundos. De estos tanteos, uno se destaca como posiblemente el de más envergadura que se haya escrito hasta la fecha: *Cien años de soledad: una interpretación crítica*, de Josefina Ludmer.

Las razones por las que se destaca este estudio de Ludmer son las siguientes: 1) la interpretación sociocultural de la novela basada, no directamente en conceptos marxistas de la crítica literaria (aunque ellos subyacen comentarios y habrán estimulado su primer interés en la novela),¹ sino más bien en conceptos derivados de variantes de la crítica estructuralista; 2) la superación de las críticas simplistas que consideran por un lado a la novela de García Márquez como un escrito prescindible porque parece que no trata seriamente la experiencia humana, y por otro lado como un escrito “tradicional” que ejemplifica el llamado “olvidado arte de contar” (la frase es de Ricardo Gullón), que poco tiene que ver con las estructuras objetivas de novelistas como Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa; 3) el empleo de conceptos lingüísticos para abordar el problema de la estructura novelística; 4) la comprobación de una estructura subyacente estática, que se opone a—o complementa—la estructura del argumento progresivo; 5) el reconocimiento de un esquema mítico que sirve de base tanto para la fábula del argumento progresivo, como para el esquema de valores que se plasma en la estructura, la cual subyace

¹ Por ejemplo, su primer punto de partida es el mito de Edipo y lo que esta clase de mitos encierran de tabúes esclavizantes para una sociedad. Macondo es una sociedad cerrada “gracias” a este mito, y llega a liberarse de la soledad destructora del hombre cuando el tabú es violado por el último Aureliano y Amaranta Ursula (ver “Introducción. Los niveles elementales de la ficción”). Es más, Ludmer reconoce en el mundo penetrado por el mito, por el tabú esclavizante, la escisión burguesa, denunciada por el marxismo, entre el cuerpo y la mente. Su reconocimiento de este aspecto de la ficción, claro está, es la aceptación implícita de una actitud condentatoria por parte de García Márquez ante la “estructura social” del mundo que él está evocando. Para ver la distancia entre Ludmer y la crítica socialista, incluso la de nuevo cuño, sólo se tiene que hacer un cotejo entre ella y David Viñas.