cuentos muestran la realidad tras el espejo de Alicia, con una visión que incluso no se le escapa a Julio Cortázar. Y tiene razón Cortázar al señalar la identificación entre la literatura argentina, y la uruguaya—si nos atenemos a los autores nombrados—, pues en sus obras vemos constantemente la impotencia de los personajes, la soledad, el desarraigo, la fuga de un lugar insoportable. Este lugar—quizá también común a toda la narrativa hispanoamericana, ahora personificado en Macondo, Cumala, Santa María—se descubre constantemente: “Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande. Su centro—donde todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas—quedaba cerca de un río” (“El acomodador”, p. 87); “Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano”. (“El balcón”, p. 51); “en una noche de otoño hacía calor húmedo y yo fui a una ciudad que me era casi desconocida” (“El cocodrilo”, p. 69).

Estos cuentos, muchas veces faltos de la sorpresa que preconizaba la estética clásica del cuento, serían ejemplos típicos de una variante de la narrativa que Julio Cortázar se resiste a aceptar como fantástica. Si se trata de negarse a las etiquetas, nos adherimos al rechazo, pero lo cierto es que más tarde Cortázar apunta que la obra de Felisberto tendría afinidad con el surrealismo poco ortodoxo de Jarry con lo que Cortázar también entra en el juego de la crítica que en los últimos años ha avanzado un tanto en aclarar lo que podría ser literatura fantástica. Los libros de Roger Caillois, *Images, images* (1966), Schneider, *La littérature fantastique en France* (1964), Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique* (1960), Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), y el artículo de Ana María Barrenechea (1970), han intentado concretar lo que pudiera ser fantástico. Con Todorov lo distinguimos de lo maravilloso (que se explica por un milagro, una causa sobrenatural); lo simplemente extraño (que justifica por causas físicas, con que un lápiz se caiga de la mesa). Lo fantástico se nos presenta como duda y nos crea un problema en la conciencia. Algo muy cotidiano puede convertirse en fantástico: una casa inundada y con budineras con velas que flotan en el agua, unos políticos que narran cuentos, un concertista que vende medias, alguien que no cesa de llorar en un año. Cortázar dice que los hechos mostrados por Felisberto no son insólitos, y ahí está precisamente una característica propia de la literatura fantástica: algo aparentemente anormal es a la vez tolerable, creíble por el arte de la literatura. Veamos el final de “El cocodrilo”: “Quise levantarme y lavarme los ojos pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa” (p. 86). La huella de Kafka es clara, pero la diferencia es fundamental: en Kafka los hechos no son creíbles—la conversión en insecto no es tolerable—, pero en Felisberto todo es tan normal como en la metemosis de “Axototl”, o el distensionado embotellamiento de la “Isla a mediodía”, para poner ejemplos de Cortázar. En todo caso hay una nota común a la literatura fantástica: la posibilidad de producir terror.

Quizá sea también conveniente desterrar la etiqueta del surrealismo sobre todo si es para destacar una vez más la dependencia de América Latina de una estética europea. ¿Por qué nos resistimos a creer en la existencia de un movimiento autónomo iberoamericano, aunque no lleguemos a acuñar otra etiqueta como la del “realismo mágico”? Si nos resistimos a considerar la obra de Hernández, como un mero apéndice del surrealismo, entonces será conveniente buscar primero los rasgos diferenciadores, y quizá luego buscar otra etiqueta. La narrativa de monstruos tales bien lo merece.

University of Miami, Coral Gables

JOAQUIN ROY

LUIS GASULLA. *Culminación de Montoya*. Barcelona: Destino, 1975. [Premio Nadal 1974].

Al leer la novela del argentino Luis Gasulla, *Culminación de Montoya*, honrada con el último Premio Nadal, lo primero que a uno le viene a la mente es que para el autor no han existido ni Joyce, ni Faulkner, ni Borges. Toda la narración discurre sin obstáculos hasta el final. Si además apretamos un poco más las clavijas hacia el contexto latinoamericano y argentino, nos tememos que ciertos aspectos de esta novela serán blanco oportuno de los eternos críticos que consideran que ya está bien de invasión americana, cuando—dicen—nuestro país está repleto de mejores valores. Si bien esta polémica no puede ser legítima si no está basada en justificaciones textuales, bien podemos decir esta vez que el texto de Gasulla debe ser leído como un anacronismo en el panorama latinoamericano: ni opta por la trabajosa labor de un Vargas Llosa, ni el neobarroquismo de algunos escritores del Caribe, ni elige la línea fantástica tan arraigada en su propia argentina. Gasulla parece

más bien que ha decidido permanecer al margen de todas las innovaciones estéticas, y así debe leerse la novela, como un texto tradicional, con todas las connotaciones—positivas y negativas—que lleva consigo el término.

En casi trescientas páginas observamos las peripecias de un antihéroe, degradado coronel, que insiste en pasar a primer plano, tras ser convertido en un "outsider" por el propio sistema al que tan perfectamente ha servido. Dentro del anacronismo de la narración aún es posible observar huellas de falsa raíz cervantina, como cuando el protagonista—bastante quijote—se empeña en llamar "señora" a su Dulcinea de turno (p. 93). Además, disfruta de la compañía de un criado—Síutico—que cuenta a la difunta esposa de su amo, como si se tratara de un Sancho poco simpático (pues está marcado por pinceladas negativas del narrador). Ambos son testigos de decisiones extremas y pasionales de unas mujeres que se agregan a capataces, como Lady Chatterly "a la criolla", aspecto mucho más tolerable que la decisión de María y Jorgelina a seguir a Montoya cuando éste las rescata de las garras de un malvado carabinero (en un episodio de las más hondas reminiscencias de la literatura gauchesca, convertidas las dos hermanas en una especie de "cautiva" de 1945), justamente cuando la figura de Perón comienza a aparecer profusamente en todo el país, mediante el vehículo novelístico de unos carteles. Incluso Montoya y el criado—para seguir recordando narraciones gauchas—se alejan de la civilización que ha rechazado el coronel, de una forma que el lector no puede por menos que paralelizar a una adaptación de la huida de Cruz y Fierro: "Habían cruzado la frontera sin volverse a mirar el país que dejaban a sus espaldas" (p. 44).

En un tono que tiene sus raíces más inmediatas en el más llano criollismo latinoamericano—y que algunas veces nos da explicaciones léxicas entre paréntesis—, hay diálogos bien logrados—entre el mecánico y el camionero—, ciertas descripciones de costumbres y ambientes de campo, y un irritante contraste entre el lenguaje usado por el narrador y Montoya, y plebeyo mostrado por los demás. Entre bellas descripciones de paisajes patagones (p. 39), se deslizan fragmentos decididamente cursis: "Había fiesta en los corazones y fiesta en la naturaleza. Todo Coyayque palpitaba festivamente" (p. 65); "se acostaron y durmieron y la paz descendió sobre ellos" (p. 44); "Lupe recibiendo en su cálida carne exacerbada la pasión del macho exacerbado" (p. 83); "Jorgelina era ya una mujer y Videla, por primera vez en sus treinta y cinco años había sido el instrumento de la metamorfosis" (p. 220). Además, las expresiones fuertes se ocultan pudorosamente con puntos suspensivos que siguen a la inicial, y se observa que los militares chilenos exclaman "¡Albricias!" (p. 67), sin pestañear.

Como contrapunto a la omnipresente voz del narrador, se oye la relación del criado—al modo epistolar—, y transcripciones ensayísticas (como las páginas 183 y siguientes) sobre su vida y la del país. Por eso decimos que si el texto se lee con la perspectiva de una novela en la línea naturalista, se le perdona que no intente ni siquiera un simple "montaje" que hubiera salvado la difícil confluencia de la misma escena vista por diversas personas. Pero, en fin, no se le puede pedir más, y el lector poco exigente terminará interesado el texto, con la expectativa de un final en el que—en la mejor tradición del melodrama—muere casi todo el mundo.

University of Miami, Coral Gables

JOAQUIN ROY

PETER G. EARLE y ROBERT G. MEAD, JR. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973.

Esta obra es refundición parcial y ampliación de la conocida *Breve historia del ensayo hispanoamericano* de Robert G. Mead, Jr., publicada hace tres lustros. El pequeño libro de Mead cumplió a satisfacción la tarea de servir de guía a quienes quisieran internarse en este campo; pero, a través de los años, se fue convirtiendo en insuficiente e incompleto, porque nuevos ensayistas y algunos entonces jóvenes hicieron conocer, en estos últimos años, importantes contribuciones. La *Historia*, elaborada junto con P. Earle, se propone cubrir ese vacío.

aparece mejorada en algunos aspectos. Se han incluido guías de lecturas y bibliografías por autores en los capítulos II y III, que antes no las tenían, y han sido actualizadas las que ya aparecían en los capítulos siguientes. Este es un servicio que los lectores agradecerán.