

a través de convenciones poéticas toda la gesta y toda la imaginación, toda la historia y toda la leyenda, toda la realidad y todo el sueño de la memoria humana.”

Grosso modo, estas son, en líneas generales, las coordenadas esenciales de este estudio lúcido y de poca común penetración crítica. Las páginas consagradas a la nueva novela latinoamericana no se limitan a las citas y referencias habituales de nombres, quiero decir, a las del ya consagrado *boom*; en este libro hay alusiones a escritores poco citados en estudios de este tipo, como Antonio di Benedetto, Alfredo Bryce, Luis Brito, Salvador Garmendia, Carlos Droguett. Las páginas dedicadas a Rulfo, a Vargas Llosa, y sobre todo a Lezama Lima, son excelentes. Moreno-Durán es, sin lugar a dudas, un brillante ensayista, y *De la imaginación a la barbarie* es algo más que una muestra. Pero su ensayo, a mi modo de ver, sería más convincente (no me refiero a los juicios literarios) si la tesis en que se apoya fuera más sólidamente fundamentada. Para Moreno-Durán (p. 34) la imaginación (léase cultura) transforma la historia de los pueblos, y llena, además “el vacío que la historia no ha podido explicar” (p. 308), lo cual nos sitúa de plano frente a la clásica y desprestigiada utopía liberal.

University of Pittsburgh

IVAN URIARTE

NOTAS

1. Digo hispanoamericana, y no latinoamericana, pues las referencias y alusiones a la novela brasileña son muy someras y escasas.

2. La incompreensión de Moreno-Durán quizá venga de la ligereza con que se refiere a las fuentes de la mitología maya-quiché centroamericana, pues a propósito del *Popol-Vuh* afirma: “se salvó de la destrucción de textos y códices de la región maya-quiché emprendida por el obispo Landa” (p. 184). Maravilla de maravillas si en realidad se conservaran las “tablas pintadas”, texto original del *Popol-Vuh*, y no tuviéramos que limitarnos a la transcripción oral del quiché que tradujo fray Francisco Ximénez.

MARCO ANTONIO FLORES. *Los compañeros*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

Conocido en el ámbito centroamericano por sus libros de poemas—*La voz acumulada*, *Muros de luz*, *La derrota*—*Los compañeros* es la primera novela de Marco Antonio Flores (Guatemala, 1937). Como la mayor parte de su poesía, nacida del compromiso por el impacto de una irreversible realidad, esta obra está más próxima a lo factual que a la ficción. Y en este sentido se sitúa en una línea que, con la publicación del *Valle de las hamacas* del salvadoreño Manlio Argueta y *Trágame tierra* del nicaragüense Lizandro Chávez Alfaro, desde 1969 comienza a destacarse en la más reciente novela centroamericana. Es curioso y alentador observar—aunque sea de paso—cómo esta nueva narrativa centroamericana, que tiene sus antecedentes más inmediatos en Miguel Angel Asturias y Mario Monte-

forte Toledo, sin descuidar el aspecto puramente formal de la narración, plantea una problemática que encuadra dentro del contexto de una realidad, cuyos elementos básicos son: la violencia, la represión cultural, la dependencia económica y las intervenciones armadas del imperialismo norteamericano.

Los compañeros es una especie de proceso verbal de la guerrilla guatemalteca en el período que, de cualquier manera, va desde el triunfo de la Revolución Cubana hasta 1969. Señalemos, para comenzar, que es precisamente su carácter verbal, lo que la sitúa y define frente a sus predecesores: Asturias y Monteforte Toledo. En éstos el planteamiento social es claro y directo, mientras que en Flores todo planteamiento social está obviado a través de un lenguaje totalmente despojado de artificios literarios, y cuya fuente directa es la palabra hablada, dicha o pensada. La divergencia, pues, está no tanto en el tratamiento o procedimientos novelísticos propiamente dichos, sino más bien en la concepción del lenguaje. Así, si *El señor presidente* es un libro “eminentemente político en el sentido de que es una novela inspirada en una dictadura”—según decir del mismo Asturias—, *Los compañeros* es también una novela profundamente motivada en dos dictaduras guatemaltecas: la de Ubico y la de Ydígoras Fuentes. Pero el tratamiento del lenguaje es funcionalmente distinto. La pirotecnia verbal con la que se inicia *El señor presidente* no corresponde al sarcástico juego de palabras con que se inicia *Los compañeros*. En la primera la palabra, el lenguaje, actúan como juego literario (“Alumbra, lumbre de lumbre”. . .), mientras que en la segunda el juego es un atentado contra la literalidad del lenguaje, “contra la buena literatura” (“Saque el peine: peineme. También peneme: arreglélo, acomodémelo”). Y estas diferencias no son superficiales, dado que las diferencias de lenguaje implican, generalmente, diferencias de sensibilidad, que incluso varían la visión del mundo y de la vida. Para confirmar este aspecto, y poder apreciar el empleo del lenguaje en *Los compañeros*, empleo que es recuperación, recreación antipoética, recordemos la última concepción que Asturias tenía del lenguaje (en *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, de Luis López Alvarez): “*Maladrón* es un libro para mí muy importante. En primer lugar, es un libro en el que trato de emplear el español más lujoso, porque ahora hay una tendencia en América Latina, en nuestros escritores, de empobrecer el estilo y de empobrecer nuestra lengua, de dar los hechos muy directamente, sin preocuparse de la belleza del ropaje literario que va acompañado”. En este sentido la novela de Flores es una novela totalmente centrada no en el lenguaje como hecho individual, creador, sino en el desencadenamiento de la palabra hablada, generadora y constituidora del discurso narrativo. Hasta ahora, en la narrativa centroamericana, este aspecto del lenguaje había permanecido entre comillas (como por ejemplo en Salarrué y en Fernando Silva), y es la primera vez que hay la intención de un drenaje total, de un desbrozamiento entre lengua y habla (“langue et parole”, no propiamente en la distinción de Saussure, sino en la de Hjelmslev). Evidentemente Marco Antonio Flores no enriquece el castellano sino que más bien pone en juego todas sus posibilidades y absorción del habla en una región de Centroamérica así como en otras regiones lo han hecho Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante.

Es necesario aclarar que si *Los compañeros* es una novela que abarca un período histórico que va desde 1942 hasta 1969, su afán no es fabular ni darnos una visión histórica de todas las tiranías guatemaltecas que se inician sucesivamente con la caída de Ubico y el fracaso de la Revolución de Octubre. Esa complejidad—característica de una novela como *Conversación en la catedral*—está salvada por el procedimiento de ensamblaje de una serie de monólogos y de *flash back*, que constituyen el procedimiento narrativo de la obra.

Ahora señalemos brevemente algunos rasgos esenciales de su estructura. Espacio novelístico: ciudad Guatemala, La Habana, ciudad México, París, Madrid. Protagonista: ninguno, pues de cualquier manera el Bolo, el Patojo, Chucha Flaca, el Rata (y Tatiana, joven lesbiana seducida y abandonada por el Bolo en su efímero pasaje por la Habana), constituyen ese personaje múltiple y contradictorio: los compañeros. Los compañeros son la mancha brava del barrio, con rasgos comunes, y con proyecciones distintas que van a anudarse en el compromiso social, quizá sólo para nunca dejar de ser los compañeros. La adolescencia putera y violenta, prefigura una toma de conciencia que nunca es aclarada por el narrador inexistente. *Los compañeros* es la visión, el intento de conciliar dos mundos paralelos: el de la adolescencia irresponsable y la posterior toma de conciencia para transformar una realidad que no llegan nunca a vislumbrar, pues esa toma de conciencia es como la continuación del mundo burdelero y fabuloso de las primeras parrandas. Ninguno de ellos tiene plena conciencia del rol histórico que han asumido, y el fracaso de la lucha—una vez en el exilio—tampoco parece aclararles gran cosa. La verdad es que la novela no pretende ser una reivindicación de las guerrillas, ni tampoco una condena. Pero la dialéctica que mueve a todos los personajes es el deseo de transformar la realidad, de darle vuelta a la tortilla, de la misma manera que se realiza un sueño o un capricho de adolescencia. Las críticas a la revolución cubana en su nexos con la guerrilla guatemalteca, y al partido comunista guatemalteco, son obvias dentro del discurso narrativo. La ayuda o la intervención cubana en las guerrillas fue negativa en el sentido de no comprender ni medir el alcance de las formas de lucha en que se enrolaban los compañeros. En esta perspectiva la novela es sumamente compleja, y no es posible, en los límites de una reseña, confrontarla con la realidad histórica. Ahora bien, si hay algo que no necesita confrontación alguna es la visión interior que de las guerrillas guatemaltecas obtenemos. La captura y tortura del Patojo (hijo de un militar) es verdaderamente impresionante en su brutalidad, en el estoicismo del personaje que confunde el dolor, los golpes, las descargas eléctricas con lejanos sucesos de su infancia y adolescencia. Ello está dado a través de un monólogo integrado a todo el mundo pavoroso y bestial que lo rodea: esbirros, militares, norteamericanos (miembros de la CIA), especializados en torturas. La novela es dada como una autobiografía que se desplaza y niega a sí misma, y el personaje que de alguna manera la narra y escribe es el Bolo, poeta irresponsable, nostálgico, que nunca tiene las agallas de incorporarse verdaderamente a la lucha, pero cuando huye a Europa—París y Madrid respectivamente—tomo conciencia de ello tardíamente.

Quizá la falla de *Los compañeros* sea el negarnos una perspectiva histórica, que hubiera permitido una mayor coherencia del discurso narrativo. Con todo, *Los compañeros* abre nuevas posibilidades para la exploración del lenguaje centroamericano a diversos niveles, y su carácter testimonial, casi confesional, nos proporciona material suficiente—obviando el consabido mensaje, pues el mensaje está en el lenguaje—para reflexionar acerca de las posibilidades de transformar una realidad alienante, sólo aparentemente incommovible y definitiva.

University of Pittsburgh

IVAN URIARTE

LUIS ALBERTO SANCHEZ. *El señor Segura hombre de teatro*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 2a. edición, 1976.

En *El señor Segura hombre de teatro*, Luis Alberto Sánchez aborda desde una perspectiva social y literaria la obra del comediógrafo peruano Manuel Ascencio Segura. Aunque la primera edición data de 1948, circunstancias extraliterarias entorpecieron su difusión. Ahí se publicaron, por primera vez, gran parte de *La pelimuertada* y de *La Pepa*, comedias inéditas de Segura.

Luis Alberto Sánchez—como lo reconoce—ha tenido la fortuna de contar con el archivo familiar de los Carvajal Segura. A partir de este material Sánchez reconstruye la peripecia literaria y biográfica del fundador del teatro peruano.

Contrastando con el actualismo extremo de un sector de la crítica, Sánchez nos llama la atención sobre un autor del siglo XIX, que a pesar de su importancia había quedado relegado. Por otro lado, en un momento de predominio de tendencias analíticas estrictamente formalistas, Luis Alberto Sánchez pone en juego su visión totalizadora y dialéctica de la literatura.

A pesar del título modesto de su obra, Sánchez va más allá del mero enjuiciamiento literario de su personaje. A través de las páginas de su libro vemos a un Segura soldado, periodista, político; desfilan personajes de la Lima bohemia; observamos las rivalidades entre “chapetones” y “criollos”, el caos, las asonadas populares y los motines cuarteleros de los cuales Segura fue testigo ejemplar.

Sánchez analiza la obra de Segura con objetividad; resalta sus aciertos descriptivos y psicológicos pero al mismo tiempo señala su mal gusto literario: “Lejos del epíteto justo y compendioso, se caracteriza por sus prolijas enumeraciones. En ello residen por igual su monocordia y su gracejo” (p. 217). Al mismo tiempo se destacan sus rasgos de moralista: “El gesto de Segura muestra la enarcada ceja del moralista, que hace reír sólo por la violencia del contraste y la acidez de la censura” (p. 217).

Manuel Ascencio Segura se nos revela no solamente como escritor infatigable sino también como un entusiasta animador y combatiente del teatro peruano. A menudo lo vemos tratando de conseguir el apoyo necesario para evitar que el teatro peruano no se apagase ni disminuyese. En el largo período