

a amarlo de nuevo desde otro inicio, desde otra libido», de donde se desprende que el legítimo erotismo que emana del ejemplo de la Renoir empieza una vez que la función ha terminado, cuando el público se reintegra a su vida fuera del teatro, y que la expresión artística es aquí un agente que al modificar el comportamiento del espectador ayuda a la creación del «hombre nuevo».

Como se anotó al principio, este libro constituye una afirmación de la libertad de expresión literaria que defiende Cortázar. Los diversos *Territorios* sirven para confirmar, reiterar y elaborar ideas, actitudes e inquietudes que en su mayor parte aparecen ya en textos anteriores. Su aspecto innovador radica en la tentativa, *full-time*, de asociar la imagen visual y los colores con la palabra; todo esto, desde luego, matizado y orientado por la perspectiva cortazariana y, por qué no decirlo, por la manera en que concibe su vida —compleja y controversial, pero honesta consigo mismo— el ser humano Julio Cortázar.

JOSÉ CISNEROS

*University of Pittsburgh.*

WOŁODYMYR T. ZYLA and WENDALL M. AYCOCK, *Ibero-American Letters in a Comparative Perspective. Proceedings of the Comparative Literature Symposium*. Texas Tech University, Vol. X, Leeboock, Texas. Texas Tech Press, 1978.

En la Texas Tech University se realizó en enero de 1977 el Décimo Simposio Anual sobre Literatura Comparada bajo el tema «Las letras iberoamericanas en una perspectiva comparativa».

Dicho simposio contó con la participación de catedráticos de Estados Unidos y Canadá, quienes examinaron aspectos de las letras iberoamericanas en relación con las últimas tendencias narrativas: las técnicas utilizadas por algunos autores, la naturaleza experimental de algunas obras y su relación con la tradición inmediata del pasado cultural de Latinoamérica. El simposio fue dedicado al profesor Boyd G. Carter, catedrático de la Texas Tech University, como reconocimiento a su labor en el área de la literatura hispanoamericana.

El profesor Carter inauguró el simposio con una conferencia titulada «El Nuevo Mundo: creador y catalizador de un cultura». En ella se expuso el proceso de transformación del autor hispanoamericano como simple observador de la cultura en el período literario anterior al Modernismo (1876-1916), y la función de creador y recreador actual. El profesor Carter sostuvo la tesis de la internacionalidad de la prosa contemporánea a un nivel igual que el obtenido por la poesía durante la época del Modernismo.

Se entiende, desde luego, que la transformación es el inevitable producto de los diversos componentes de la cultura del Nuevo Mundo, sus variaciones y categorías temáticas tales como el criollismo, el modernismo y el costumbrismo que han dado como resultado el cambio paulatino en el arte de escribir. Dicho cambio va desde lo que Amado Nervo llamó el «hacia afuera» del autor nacional, o sea, la posición catalizadora y observadora del escritor, hasta la posición cosmopolita o «hacia adentro», en la que el escritor experimenta, asimila y recrea una realidad nacional en un estilo que le da carácter universal. Se añade a esto la literatura del exilio como producto de la presente era de alienación, la cual ha contribuido a lo que el profesor Carter llama *cross-fertilization*, o sea, la idea de que el nacionalismo

y el cosmopolismo pueden trabajar unidos, creando no la «raza cósmica» de José Vasconcelos, pero sí la cultura propia del Nuevo Mundo.

A continuación, el profesor John S. Brushwood, de la Universidad de Kansas, presentó un trabajo titulado «La ficción narrativa en la década del setenta: Autor, intelectual y público», en el que se refirió a la novela contemporánea mexicana, estudiando los textos de Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Gustavo Sainz y Salvador Elizondo, porque en dichos escritores se definen más claramente las características principales de la novela mexicana desde 1967: la virtuosidad técnica, la fascinación con el acto de crear, el uso de la metaficción y, por último, una tendencia a establecer una mejor comunicación con el lector. Las primeras tres características, presentes en la técnica empleada por Carlos Fuentes en *Terra Nostra* (1975) o en la metaficción de *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, han provocado el alejamiento paulatino de un público lector insatisfecho. Este fenómeno narrativo ha creado un tipo de novela *in*, de cuya lectura tan sólo resalta el cuidadoso desenvolvimiento de la trama y el abandono total de los caracteres, origen de la metaficción, o sea, la invención de la invención como una forma más de alienar al lector y obligarlo a formar parte del texto. Basta para ello mencionar la novela de Héctor Manjarréz *Lapsus* (1971), donde el autor obliga al lector a inventar capítulos y situaciones, colaborando así en la elaboración estética del texto. Esto es, el lector como cómplice del autor, según la teoría de Julio Cortázar. El problema que se plantea aquí es el de la sistemática disminución de lectores a medida que los textos se hacen más difíciles de leer y asimilar. Sin embargo, existe también una tendencia alentadora, aunque no general, que sin significar un retorno al pasado trata de establecer la comunicación con el lector. Tal es el caso de Gustavo Sainz, quien en sus novelas *Gazapo* (1965), *Obsesivos días circulares* (1969), *La princesa del palacio de hierro* (1974) y últimamente por *Puerta al cielo* (1976), ofrecen un concepto nuevo de aprecio e interés hacia el lector, hecho que ya tiende a ser imitado por otros escritores.

El profesor Harley D. Oberhelman, de la Texas Tech University, desarrolló el tema de «El empleo de la técnica narrativa de Faulkner en la descripción de un dictador y su influencia en Gabriel García Márquez». La publicación de *El otoño del patriarca* (1975) confirma, según el profesor Oberhelman, la influencia de la técnica narrativa de William Faulkner en la obra del más leído escritor latinoamericano: García Márquez. Dicha influencia, confirmada personalmente por el escritor colombiano, ha resultado en el brillante estilo y en la creación de complejas estructuras narrativas, que tienen el común interés de elevar temas regionales al nivel universal bajo el signo de un juicio moral. Es curioso anotar que escritores inmediatamente anteriores a la generación de García Márquez estuvieron limitados a la presentación de caracteres de descontento social, abuso económico o infortunios geográficos que despersonifican al ser humano. Además, entre ésta y la generación de García Márquez está presente «The lost generation of North American Writers», tales como Dos Passos, Caldwell, Hemingway, Steinbeck y, sobre todo, Faulkner, a quien García Márquez considera dentro de la temática narrativa como un escritor del Caribe, ya que el condado de Voknapapathawpa se encuentra también bañado por el Mar Caribe. Existen asimismo algunas relaciones directas en las descripciones de *El otoño del patriarca* y la técnica de Faulkner, especialmente en lo que se refiere al desarrollo del cuento corto, la limitación geográfica, su universalidad y la manera concisa y final en que se presenta la obra. Pero parece que la narrativa de García Márquez ha obtenido un final perfecto, defi-

nitivo, en tanto que la de Faulkner ha quedado inconclusa con *The Reivers* (1962), año de su muerte.

Un interesante tópico titulado «Comparación entre la literatura mexicana y chicana» fue presentado conjuntamente por los profesores Sabine R. Uribarri y Dick Gerdes, de la Universidad de New Mexico. En él se trata de definir y comparar la literatura mexicana con la literatura chicana en relación a su contexto cultural, a su nacionalismo y a su identidad y diferencia con la cultura hispánica, con el objeto de llegar a la afirmación de que la literatura chicana ha alcanzado un alto grado autónomo de sofisticación en la literatura universal contemporánea. La literatura chicana no es, pues, una parte, extensión o manifestación de la literatura mexicana. Su influencia se entiende como la reacción natural a la presencia anglo-americana en Aztlán desde 1848, formando parte de la corriente que usa al arte como protesta social. Dicha influencia está dentro del concepto general del mexicanismo en el arte chicano, un nacionalismo cultural a base de paralelismos que incluye el período precolombino, el mestizo, el revolucionario, el del «paraíso perdido» y el de la desilusión en la búsqueda de sus raíces culturales en medio de dos culturas. Estos paralelismos no están exclusivamente relacionados con la cultura mexicana, sino, en general, con la latinoamericana. Se concluye, así, que la realidad chicana es todavía una zona sin identificación en medio de dos mundos en oposición, pero una realidad indestructible que afirma su propia existencia, su independencia y autonomía mediante la lucha por una identidad cultural propia.

La Universidad de California, en Irvine, estuvo brillantemente representada por el profesor y crítico Seymour Menton, quien presentó una disertación titulada «Periodización y tipología en la novela de la revolución cubana». Seymour Menton expone el proyecto de la revolución cubana de crear, con la fundación de la Casa de las Américas, el centro cultural de Latinoamérica, en un desarrollo en el que, a la vez, la novela cubana pasa por cuatro períodos cronológicos, que son: 1959-60, 1961-65, 1966-71 y 1972-77, asunto que ya Menton ha desarrollado en un libro *ad hoc*. Dicha división cronológica se encuentra profundamente influenciada por la política revolucionaria cubana hacia el arte, expresada oficialmente por el propio Castro desde 1968 en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos y afirmada en los diez puntos de la Primera Convención Nacional de Educación y Cultura celebrada en La Habana en abril de 1971 y por la convención del partido comunista cubano de 1976. Se sostiene así la tesis de la paulatina desaparición de la novela cubana desde 1971, año de la publicación de *La próxima mujer y el último combate*, de Cofiño López, y de la utilización, con fines políticos, del Premio de la Casa de las Américas, como reflejo de la política internacional cubana hacia el Caribe, África y el movimiento chicano. Este fenómeno de periodización, semejante al experimentado por los gobiernos revolucionarios de Francia en 1790 y de México en 1920, donde hubo etapas de espontaneidad artística, en Cuba se controla, desde 1960, con la fundación de la Casa de las Américas. En 1961 se cierra *Lunes de la revolución* y se inicia un período de autocritica, en donde la novelística se dedica a una crítica del período pre-revolucionario y que termina en 1965. La publicación de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, inicia un período de producción abierta que termina abruptamente en 1970 con la aprobación pública que Fidel Castro da a la intervención militar rusa en Checoslovaquia y las inmediatas controversias de Padilla, Arrufat y Cabrera Infante. Desde 1971 hasta 1977 la producción novelística cubana ha sido seleccionada más por su grado de compromiso con la revolución que por su valor literario; pero han aparecido también obras que demuestran, si no una tendencia anti-revolucionaria, sí una situación de anti-

Estado, como son los casos de Desnoes, López Nussay y Ricardo Arenas. Dichos autores amplían el gran interrogante de que el verdadero artista será siempre un enemigo del Estado, cualquiera que éste sea, pues su función principal y única es la de la crítica del ser universal.

A continuación, el profesor Frank Dauster, de la Rutgers University, desarrolló el tema titulado «Contenido social y forma revolucionaria en el drama hispanoamericano contemporáneo». En dicho trabajo se presenta al drama como lo más politizado de las artes hispanoamericanas, por ser ésta la forma artística más difícil de controlar y censurar, sobre todo en el plano del teatro experimental y universitario. Pero además de ser ésta una muestra del radicalismo político, es a la vez un movimiento comunal de integridad artística que combina su compromiso social con las últimas formas dramáticas experimentales, como las del teatro europeo del absurdo, por ejemplo, buscando así una forma nueva de comunicación con la realidad del Tercer Mundo, o sea, que, por un lado, está la tendencia que usa al teatro como decidido instrumento revolucionario de cambio, y por otro, la que, sin olvidar su compromiso de impacto social, crea un teatro artístico. Según Dauster, autorizado especialista norteamericano en el teatro de la América hispánica, tres son las características principales que se observan en el teatro hispanoamericano contemporáneo: 1) La influencia de dramaturgos extranjeros y la intensa interpretación del teatro épico; 2) La creación de variantes sociales en el teatro del absurdo; 3) El esfuerzo por revitalizar las formas tradicionales del teatro usándolas como comentario social. Dichas características y la obvia influencia del teatro de Brecht se encuentran en el teatro revolucionario y el teatro del absurdo, en grupos tales como el Teatro del Pueblo en Argentina, el teatro experimental de Cali en Colombia, el nuevo teatro de Puerto Rico y Cuba, el teatro chileno de Jorge Díaz y otros.

La única representación femenina en el simposio estuvo a cargo de la profesora argentina Angela B. Dellepiane, de The City University of New York, quien presentó «Un panorama comparativo entre la narrativa del cono Sur y el Paraguay». La autora compara las diversas temáticas y estructuras formales en la prosa de la ficción de los últimos quince años, 1960-1975, concluyendo que dicha narrativa no se aparta de las tendencias generales del continente. En dicha comparación se utiliza el método aplicado por el profesor chileno Cedomil Goić, esto es, el uso de «sistemas de referencias» objetivados por «tipos diferenciales de sensibilidad», en los que las generaciones literarias constituyen las variaciones del sistema periódico. Se estudian, así, las variaciones del 57 y del 72, en las que resalta la efectividad de expresión, lo grotesco y laberíntico como objetos de representación y lo imaginario y fantástico como exteriorización de formas. Se escogen como representantes de la generación del 57 a Donoso, Di Benedetto, Puig y Benedetti, y de la del 72, a Skármeta, Gudiño Kieffer, Cristina Peri Rossi y Eduardo Galeano, y se comparan dentro del marco propio del Paraguay, aceptando la terminología de Barreiro Saguier sobre literatura de intrafontera y extrafrontera, con Ferreira, Appleyard, Villagra Marsal, Rivarola Matto y Ruiz Nestosa. La profesora Dellepiane observa que toda esta narrativa se encuentra en un estado evolutivo, por lo que todavía resulta imperfecta una valorización adecuada, debido además a la cercanía con que la observamos.

Otras contribuciones al simposio fueron las del profesor Robert J. Morris, quien con su tema «El legado neoplatónico en *Maria*, de Jorge Isaacs», trató de demostrar la influencia de obras tales como *Diana*, de Jorge Montemayor, y del ambiente

humanístico de la época de Isaacs, en abierta oposición a la influencia de Chateaubriand y Saint Pierre indicada por diversos críticos.

El profesor Gregory Rabassa, de The City University of New York, realizó «Un vistazo comparativo a la literatura hispanoamericana y del Brasil. El peligro de una decepción». En ella examinó el autor las similitudes y oposiciones de ambas narrativas, mencionando el poco conocimiento que se tiene de Guimarães Rosa, Clarice Lispector y Nérida Piñón en comparación con Cortázar y García Márquez; no obstante, la literatura brasileña ha alcanzado en la actualidad una posición de privilegio, separada pero igual al resto de la literatura latinoamericana.

Para concluir el simposio, el profesor Daniel R. Reedy, de la Universidad de Kentucky, examinó las estructuras míticas de Julio Cortázar en su obra *Rayuela*, explicando los diversos simbolismos y ritos relacionados con la mitología clásica.

En general, el simposio deja un saldo de información y crítica que será aprovechado por los estudiosos del tema, lo cual indica la necesidad y utilidad de su realización.

JOSÉ CORREAL

*University of Pittsburgh.*

SYLVIA MOLLOY, *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Al comienzo de este libro Sylvia Molloy acusa su «costumbre» de leer a Borges. Que los textos de Borges hayan llegado a ser a través de la lectura, de la frecuentación crítica, *manidos*, es lo que cabe aceptar con cierta consternación a los que los descubrían asombrados no hace tantos años. Molloy trae una cita de Proust como epígrafe de su libro, cita que recoge ese proceso que va del asombro a la lectura: «Sus rasgos se me habían vuelto corrientes, cargados de un sentido mediocre pero inteligible como una escritura que se lee; en nada se parecían a esos caracteres extraños, intolerables, que su cara me había presentado por primera vez.» Pero este párrafo no sólo confiesa la frecuentación, por un lector, de los textos de Borges; también, y sobre todo, entrega una clave que la escritura de Borges ha promovido: lo fecundo de una lectura (hasta su previsible destino que es el cumplirse) radica en el asombro inicial que ha sabido provocar. Unas palabras de Borges son invocadas repetidamente a lo largo del libro de Molloy: «La inteligencia es económica y arregladora y el milagro le parece una mala costumbre.» La lectura que hace Molloy de Borges busca demorarse, morar en el asombro producido por lo que en principio es inasimilable. No intenta convencer al lector del academicismo de sus procedimientos críticos, no intenta impresionarlo con proclamaciones metodológicas. Sabe, como el secreto que discretamente aludido se lee en filigrana a lo largo de este trabajo, que no hay garantías para la «buena» lectura, salvo la eventualidad del buen leer. El buen leer es, ante todo, un suceso, no asegurado por una premisa, sino capturado por la perversidad inútil de una demora, de una deriva.

De hecho, el libro de Molloy no se detiene en las constantes temáticas de Borges, no se «disciplina» a través del análisis minucioso de la estructura de uno o varios relatos. Más bien se disemina en la declinación diversamente entonada de ciertas variantes. Estas variantes (añicamiento o pulverización del personaje, técnicas de composición varias) resultan declinadas con un rigor que la lectura aislada de un capítulo no sabría discernir.