

inminente, agenciado por un dragón que amenaza liquidar con su aliento de fuego la gran metrópoli podrida. Estas tres historias se trazan en los primeros segmentos de la novela, y el grueso de la ficción es una prefiguración que conduce, de nuevo al final, a la epifanía de la visión de Sábato (el de la tapa, por supuesto). Mexclar la historia de Sábato y los acontecimientos que protagonizan los tres individuos trágicos, hombres-basura arrojados por las desbordantes cloacas espirituales de la ciudad, tiene doble propósito: dar la ilusión de la "realidad" (el individuo de biografía documentada), a la cual se junta la historia de los tres individuos desconocidos al lector. Pero al mismo tiempo que Sábato pretende alcanzar esta ilusión documental, la forma en que el personaje Sábato funciona dentro de los esquemas significantes de un texto literario contribuye a subrayar lo que es ineludible: la literareidad del mismo escrito. El personaje de configuraciones documentales solo funciona, hiperbólicamente, como otro de los muchos signos de la novela.

Como se ha insinuado con la referencia tan larga al "Informe", del cual *Abaddón*, de todos modos, deriva, la nueva novela de Sábato es también un mito, la tentativa de dar cuenta de una percepción de la experiencia argentina. La novela aporta varios "sentidos" que no dejan mucho lugar a dudas: cómo Sábato se opone al fácil marxismo de barra, cómo cree que el gran defecto del hombre occidental es su fe en lo racional cuando esa fe lo ha jorobado espiritualmente: el hombre tendría a bien aceptar su fundamental naturaleza irracional y cómo el mundo es regido por las fuerzas del Caos (vale decir, la Secta), cómo Sábato se opone a la opresión que es el pan de cada día de América Latina. (La novela trae algunas de las escenas más explícitas de tortura que se hayan visto en la narrativa hispanoamericana, escenas que dan la razón a Pavlovsky y su exitoso drama *El Señor Galtndez*, donde la profesión del torturador con verdadero orgullo en sus técnicas sustituye al tradicional verdugo místico de la novela eponímica de Ramón Sender. Pero estos "absolutos" aparte, la novela se basa en una búsqueda y en un juego de interpretaciones que, más que aludir a la nada que pretenden fijar, crean simulacros de verdades en vez de captarlas. Cómo Sábato lleva este procedimiento a cabo merece un estudio aparte (p.ej., el juego entre Sábato-que-escribe-la-novela y Sábato-que-ni-puede-hacer-funcionar-su-máquina: ¿cuál es la "verdad" --la novela que leemos o la hoja en blanco en la máquina de teclas trabadas?

Por eso, la novela no aclara muy bien quién o qué es *Abaddón*. Sí, es uno de los ángeles vengadores del apocalipsis según San Juan; pero dentro de la novela, quiero decir. Aunque es probable que Sábato quiere que leamos su novela como una profecía de lo que tiene que suceder en América Latina, dado el grado en que la Secta de los Ciegos ha llegado a prevalecer en todo, *Abaddón* como figura de la estructura novelística tiene que ser entendido sin referirse a claves socio-políticas. Es posible que Sábato sea el mismo exterminador, exterminando el texto con la muerte--o el decaimiento interno--de los personajes-signos. Otro ejemplo del texto que se anula. Pero, más que eso, un texto donde el exterminio de la narrativa--y así el exterminio de todos los sufrimientos, angustias, torturas, podredumbres que presenciamos al recorrer el texto--es la epifanía más gloriosa.

Arizona State University

DAVID WILLIAM FOSTER

KLAUS MÜLLER-BERGH *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. Long Island City: Las Américas Publishing Company, Inc., 1972.

El presente libro, reelaboración de la tesis doctoral del autor (Yale, 1966), es el único digno de atención de entre las obras de conjunto que han salido sobre el novelista cubano en los últimos años.¹ Es, en realidad, el primer libro sobre Carpentier, circunstancia que explica tanto sus innegables valores, como sus inevitables defectos.

El aporte más valioso de Müller-Bergh es de carácter erudito; gracias a él contamos ya con una considerable masa de datos bibliográficos de y sobre Carpentier. La labor de hemeroteca es sobre todo

1 Los otros libros son el de José Sánchez-Boudy, *La temática novelística de Alejo Carpentier* (Miami: Ediciones Universal, 1969) y el de Alexis Márquez Rodríguez, *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970).

encomiable, tratándose de un autor como Carpentier que ha ejercido el periodismo por casi cincuenta años. La bibliografía activa y pasiva al final es la más completa que existe, aunque la lamentable decisión de organizar por orden alfabético de títulos la activa, en vez de seguir un orden cronológico, la hace de difícil manejo (otro problema de formato impuesto tal vez por la editorial es la casi total ausencia de notas al texto, lo cual no le permite a Müller-Bergh indicar sus fuentes, defecto grave en un libro erudito como el suyo). El recuento biográfico es también el más completo y detallado con que contamos.

Pero para ser un libro de carácter histórico (aun en el sentido vago que la historia literaria admite en la crítica académica) el estudio de Müller-Bergh no está basado en un desarrollo cronológico preciso: de su lectura sólo podemos sacar en limpio que Carpentier abandona la narrativa de corte nativista de *¡Ecue-Yamba-O!*, para luego pasar al "realismo mágico" de los años cuarenta en adelante. Para hacer más nítida y clara la evolución de la obra carpenteriana, Müller-Bergh debió haber tomado en cuenta y recalcado que todos los relatos incluidos en *Guerra del tiempo* (1958), con la excepción de "El acoso", datan de época anterior a *Los pasos perdidos* (1953). En vez de destacar las obvias similitudes entre estos relatos y las novelas, Müller-Bergh cebió haber subrayado sus diferencias, con las cuales podría haber montado un andamiaje cronológico más coherente. Esta falta de claridad es el defecto más visible del libro, ya que el autor opta por la acumulación de datos y detalles (hay páginas que son listas interminables de artistas o compañeros de generación de Carpentier), antes que por la elucidación crítica, o por el perfil definitorio. Lo mismo ocurre con las posibles fuentes de Carpentier, que raras veces pasan de constituir largas listas sin comentario crítico útil. Estos defectos son desde luego típicos de un primer libro sobre un autor apenas estudiado. El dilema de Müller-Bergh, deseoso de dar todo lo que ha encontrado por una parte, y por otra de ordenar coherentemente tanto material es comprensible, y su tendencia a ceder a la primera de esas tentaciones, aunque lamentable, es común. En parte, por supuesto, a Müller-Bergh lo traiciona el género a que se ciñe; el "ensayo biográfico-crítico" usual de la tesis doctoral norteamericana, que termina siendo en la gran mayoría de los casos, ni una cosa ni otra, y que al tratarse de un autor no estudiado, se convierte en panegírico y dilatado recuento del argumento de novelas para destacar la importancia de la empresa.

En el plano estrictamente biográfico, por ejemplo, no se estudia la importancia que el divorcio y nuevo matrimonio de Carpentier a principios de los años cuarenta puede haber tenido en su obra--su primera esposa, dato tal vez significativo, era francesa (Eva Fréjavielle), la segunda, cubana (Lilia). Tampoco se da énfasis suficiente al abandono del hogar por parte del padre de Carpentier cuando éste apenas salía de la adolescencia. Pero sí se quería evitar el psicoanálisis, o simplemente pasar por alto los aspectos íntimos de la biografía del autor, hay otros elementos importantes y sin duda polémicos que deberían haberse analizado. Por ejemplo, Müller-Bergh menciona que Carpentier reinicia su carrera novelística durante el apogeo de la revista *Orígenes* (donde publica tres veces), pero deja de explicar por qué sus relaciones con la redacción de la revista fueron más bien distantes, y su colaboración en la misma relativamente parca. ¿Qué tipo de relaciones sostiene Carpentier con la izquierda cubana? Si bien es cierto que participa, con Guillén y Marinello, en el Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, Carpentier pasa las dos revoluciones cubanas, la del '33 y la del '59, fuera de la isla. Y Marinello ha sido el crítico más asiduo de su obra, destacando siempre el carácter elitista de la narrativa de Carpentier. El regreso de Carpentier a La Habana en 1959 no explica del todo su posición política en ese entonces. Para empezar, Carpentier regresa a Cuba en 1959 para fundar una empresa editorial con el peruano Manuel Scorza (ver *Mundo Nuevo*, 23, mayo, 1968, 84-86)--después de todo, la Revolución Cubana no se había declarado socialista todavía, y Carpentier no regresa a La Habana con ningún cargo oficial. Todo el período habanero de 1959 a 1967, hasta el regreso de Carpentier a París, es apenas estudiado.

En el plano crítico Müller-Bergh depende demasiado del tan vilipendiado "problema del tiempo", sin definir con rigor analítico tan escurridizo concepto. No puede apelarse simplemente al "tiempo mítico" o al "eterno retorno" en el caso de un artista moderno, a no ser que se construya una base psicoanalítica al comentario crítico, como tampoco puede hablarse de la "dolorosa y obsesiva conciencia del fluir temporal que el escritor manifiesta en *Guerra del tiempo* y también *Los pasos perdidos*" (p. 60), porque hay importantes diferencias entre estas obras. A grandes rasgos podría decirse que la concepción del tiempo en Carpentier pasa por tres momentos: uno spengleriano, otro existencialista, y por último, uno más o menos marxista. Hasta 1949, en *El reino de este mundo*, los personajes no experimentan una viva conciencia del pasar del tiempo; aparecen inmersos en ritmos históricos de los que forman parte (el hombre de cultura en

Spengler no tiene conciencia refleja). En *Los pasos perdidos* y *El acoso* (1956), hay una conciencia refleja y angustiada del pasar del tiempo y del disloque que existe entre esa duración íntima y la historia: es el momento sartreano. En *El siglo de las luces* persiste todavía, sobre todo en Esteban, esa conciencia refleja del tiempo, pero lo que más sobresale en la novela es el movimiento de la historia que arrastra a los personajes hacia una revolución final que se vislumbra en el futuro. Si fuésemos a incluir en este esquema la última novela de Carpentier, no incluida, por supuesto, en la obra de Müller-Bergh, *El recurso del método*, habría que ver decir, a Vico. La idea básica del *Recurso* es la antítesis entre Descartes (curso), y Vico (*recurso*); las curvas y recurvas de la historia, y la oposición entre la conciencia individual y los movimientos de la historia.

No podemos suscribir tampoco la ingenua conclusión de Müller-Bergh: “Resumiendo ya, nos limitamos a señalar en la obra de Carpentier un perfecto equilibrio entre el signo y el significado, entre el contenido y el estilo que le da forma” (p. 180). Me parece que es precisamente lo contrario, sobre todo tratándose de escritor que se autodenomina barroco—lo que predomina en el escritor barroco y neobarroco es justamente la infructuosa búsqueda de adecuación entre signo y significado, lo cual genera la ampulosidad, la repetición y el *exceso*. No se trata, como quiere el propio Carpentier recurriendo al viejo anhelo romántico y vanguardista de nombrar por primera vez, sino por el contrario de nombrar *otra vez*.

Aparte de estos reparos de índole general, vale la pena hacer algunas precisiones:

En la p. 18 se dice que Carpentier “Crece en el seno de una familia de emigrantes que vino a Cuba en 1902, un año después de la constitución de la nueva república...,” lo cual resulta impreciso: en 1902 es cuando Cuba es declarada independiente y la nueva república se hace vigente.

En la p. 29 se lee que “Los largos años de destierro, el inicio de una cuajada madurez, despertaron su conciencia nacional imbuyendo en su alma la convicción y la necesidad de universalizar las experiencias del vanguardismo”, lo cual no compagina con lo que se dice en seguida, a saber, que Carpentier se dedica a leer sobre el continente americano para poder llegar a “definir la realidad del continente”. El movimiento es precisamente el inverso, lo cual hace coherente lo que dice el propio Carpentier. El reparo que Carpentier le hace al vanguardismo, específicamente al surrealismo, es su carácter universalizante, que pretende borrar las diferencias y fronteras culturales, negándoles su especificidad (la base freudiana del surrealismo pretende dar con un código universal). De ahí su rechazo del surrealismo e inmersión en lo americano.

En la p. 31 hay una errata que merece señalarse: el viaje a la selva de que habla Carpentier fue en 1947 y otro en 1948.

En la p. 32 encontramos lo siguiente: “En 1956 publica *El acoso*. Carpentier me aseguró que esta novela corta surge de un sangriento incidente verdadero, ocurrido en La Habana, asolada por pandillas de terroristas enemigos, en los tiempos que siguieron a la caída del dictador Machado. En los primeros años del régimen de Fulgencio Batista el autor estaba...” A pesar del aludido testimonio del autor, se trata de una imprecisión: en *El acoso* hay incidentes ocurridos durante la lucha contra Machado (atentado a Vázquez Bello), e incidentes de la política cubana de los años cuarenta (asesinato de Manolo Castro, etc.). La oración siguiente es ambigua, ya que Carpentier se refiere sin duda al *primer* régimen de Batista (1940-44), cuando el autor se encontraba en La Habana, no al segundo y más notorio período que sigue al golpe de 1952, cuando Carpentier vivía en Caracas.

En la p. 57, hablando de *El acoso*, se alude al “billete que ha de resultar falso”; pero justamente la ironía final es que el billete resulta ser bueno. La última oración del relato reza: “Démelo—dijo el policía, viendo que era bueno: ‘Se hará constar en el acta.’”

En la p. 69 se conjetura que el mito que sirve de base a “Los advertidos” lo recoge Carpentier cuando “viajó a las regiones de los petroglifos, en el Alto Orinoco.” Lo cierto es que los petroglifos se encontraban a diez horas de viaje del caño Guayabero a donde llegó Carpentier en 1948, y que los vio en un libro publicado por Alain Gheerbrandt producto de la expedición franco-venezolana de 1948-50. Ver de Carpentier, “El gran libro de la selva”, *El Nacional* (Caracas), 14 de mayo de 1952, p. 16.

En las pp. 92-93 Müller-Bergh explica que las ideas de Spengler las asimila Carpentier del grupo surrealista que colaboró en la revista *Imán*. Lo cierto es, sin embargo, que Carpentier asimiló esas ideas a partir de 1923, a través de la *Revista de Occidente*, antes de viajar a Europa. La idea de la decadencia europea no era la más importante de Spengler, aunque sí la más vulgarizada por el título de su libro; ni

tampoco era suya exclusivamente, sino que era moneda corriente entre intelectuales y artistas de la época. Pero un conocimiento más íntimo de Spengler y el surrealismo le habría revelado a Müller-Bergh que no hay nada más encontrado que las teorías del alemán y las de los surrealistas. Ce ahí la ruptura de Carpentier con estos últimos.

Cornell University

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA

FRAY RAMON PANÉ; “*Relación acerca de las antigüedades de los indios*”: *el primer tratado escrito en América*. Nueva versión, con notas, mapa y apéndices por José Juan Arrom. México: Siglo XXI Editores, 1974.

Quema en las manos este librito que contiene el primer texto escrito en el nuevo mundo en un idioma europeo. En él se da testimonio del primer contacto sostenido y fructífero, intelectual y espiritualmente, entre seres provenientes de mundos que habían permanecido aislados por milenios de oscura historia. Pané vino a La Española con Colón en 1494 para aprender de los indios, para oír de labios de aquellos mansos hombres y mujeres que poblaban las islas del mar Caribe, la historia de sus creencias y mitos--y para observar cómo aquellos seres humanos tan distintos de sí, llevaban a cabo, en tan recóndito paraje, la común tarea de vivir. Y es ello precisamente lo que Pané logra, con una humildad no sólo encomiable, sino ejemplar para los estudios etnológicos que habían de nacer de encuentros como el suyo. Pané tuvo que empezar por aprender el idioma de los indios, para escuchar, para comprender, y para entablar un diálogo verdaderamente trascendental entre culturas.

La paciente y minuciosa labor filológica de reconstrucción del texto de la *Relación* llevada a cabo por José Juan Arrom, es digno homenaje a la empresa de Pané. Los problemas confrontados por Arrom son en sí una lección extraordinaria, no sólo del proceso de edición, sino de la problemática naturaleza de cualquier texto--tanto como lo podría ser uno de los conocidos ejercicios literarios borgianos.

El texto de la *Relación* sólo existe en traducciones, versiones o resúmenes más o menos fidedignos de otros cronistas, como Colón, Las Casas y Pedro Mártir. La única versión completa es la que figura en la traducción al italiano que publicó Alfonso de Ulloa en 1571, de la desaparecida *Historia del Almirante don Cristóbal Colón por su hijo don Fernando*, en cuyo capítulo LXI, el hijo del descubridor había insertado íntegra la *Relación* del ermitaño. Pero además, Pané, según logra fijar Arrom (ya que ni de su nombre y apellido estábamos seguros) era catalán, y por lo tanto escribía el castellano con cierta dificultad. A esto hay que añadir los inmensos obstáculos que presenta la reconstrucción de voces taínas, sobre todo si se toma en cuenta que han pasado por un oído catalán, que las ha transcrito en castellano, y de las cuales sólo poseemos versiones italianizadas. Sólo cotejando las versiones de Ulloa con las ofrecidas, sobre todo, por Las Casas, y acudiendo al caudal de su vastísima erudición, logra Arrom rescatar esas voces de la algarabía lingüística en que se hallaban. Es de ese modo, y apelando a los ecos que del texto quedan en otros cronistas, a medida que vierte de nuevo al castellano lo escrito por Pané, como logra Arrom reconstruir, como Pierre Ménard cierto capítulo del *Quijote*, el “original” de la *Relación*.

El propio Pané ya se había enfrentado en La Española a dilemas que viajeros y etnólogos habrían de encontrar siglos más tarde al intentar escribir recuentos de sus experiencias en el Nuevo Mundo, a saber: ¿cómo escribir desde y sobre un mundo nuevo, o, como ha dicho Roberto Fernández Retamar, desde *otro* mundo? Esto, que puede parecer abstracto, fue para Pané un problema muy concreto. Al ir recogiendo mitos y leyendas de boca de los indios, Pané fue intentando reconstruir cronológicamente la mitología taína; sólo que los informes que recibía, por supuesto, no les eran dados en forma ordenada. Al terminar su *Relación* Pané presiente que le falta orden: “Y puesto que ellos no tienen escritura ni letras, no pueden dar buena cuenta de cómo han sabido esto de sus antepasados, y por eso no concuerdan en lo que dicen, ni aun se puede escribir ordenadamente lo que ellos redieren” (p.24). Sumóse a esta inconveniencia otra que el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos* de Carpentier iba a sufrir: “Puesto que escribí de prisa, y no tenía papel bastante, no pude poner en su lugar lo que por error trasladé a otro” (p.28). No deja de ser extremadamente sugestivo que el primer texto escrito en América exhiba tantas características que habrán de