

aquí se contempla el negrismo y, además, la circunstancia de que lo que da más valor e interés a ese último y actual período son precisamente las revaloraciones críticas del fenómeno negrista: como ésta que aquí comentamos, o el libro *La poesía negrista* (México: Ediciones Era, 1973) de Mónica Mansour, o el interesante estudio crítico *Idapo. El sincretismo en los cuentos negros de Lydia Cabrera* (Miami: Ediciones Universal, 1971) de Hilda Perera. En el orden estrictamente creativo, exceptuando la labor continuada y siempre de un sostenido nivel estético de la propia Lydia Cabrera, y, en lo poético, el cuaderno *Color de Orisha* (1972) de Pura del Prado, las demás entregas de poemas negristas que hemos padecido en estos años cercanos son más dignos de un piadoso olvido que aun de una sencilla mención. El señalamiento de tal baja de calidades no se opone a la feliz y comprensiva posición asumida por los autores: sólo cuestiona lo que tal vez no sea más que un momento de crisis debido a lo fácil que resulta caer en el mimetismo dentro de un género que a ello es tan proclive (aunque perfectamente pueda haber una convicción aún más escéptica en este punto, de la que no me siento lejano). Hacerlo notar con objetividad, porque parece conveniente, supone sólo añadir, por nuestra parte, una apostilla --que más bien debe verse como un sencillo interrogante sobre el cual decidirá el futuro --a este excelente trabajo de recopilación, investigación, encuadre histórico-crítico e interpretación del afroamericanismo que con tanto rigor y provecho se cumple en este valioso libro.

Hunter College of Cuny

JOSE OLIVIO JIMENEZ

CARLOS MARTIN, *América en Rubén Darío: Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1972.

En veinticinco breves capítulos el profesor Martín discute varios aspectos del americanismo de Darío. Sin negar el cosmopolitismo del escritor nicaragüense, el autor insiste una y otra vez en que Darío es, esencialmente, hijo de América y, como tal, "criollo universal" (p. 21). Martín resume esta tesis en el capítulo final: "Pero Darío fue ciudadano de América. Raíz y fruto del Continente. . . . El representa, siente y expresa a todo el Continente, con algo de latino, de ibérico, de hispano, de aborigen, de europeo, en una palabra, de mestizo americano" (p. 259).

Martín demuestra la preocupación político-social de Darío por la América Latina (caps. IX y X), así como su actitud frente a la América del Norte (caps. XII y XIX); señala cómo Rubén, con su "conciencia continental" (p. 97), abandona su repudio para con los Estados Unidos --reflejado, por ejemplo, en "A Roosevelt" (1904)--en favor de un espíritu pragmático de cooperación, tal como se manifiesta en "Salutación al águila" (1907). Pero sobre el panamericanismo del poeta agrega Martín: "Su panamericanidad no va en mengua de su anti-imperialismo, cuando aboga por una más vasta política neomundica, estructurada sobre fundamentos hispánicos. . ." (p. 167).

Con abundantes pruebas el autor desmiente el dictamen de Rodó sobre el no ser Darío "el poeta de América" (ver especialmente las pp. 25, 162, 255 y 259). Según Martín, "la afición de Darío por los temas americanos fue entusiasta, espontánea y, sobre todo, constante" (p. 77). Aun en sus años juveniles antes de *Azul* (1888), indica el profesor Martín (p. 78), Rubén escribió poemas americanistas como "Prensa nicaragüense" (1882), "Unión Centroamericana" (1883), "Al libertador Bolívar" (1883), "A Juan Montalvo" (1884), y "Canto épico a las glorias de Chile" (1887)¹. Debería agregarse que, en lo tocante al americanismo político de Darío, Martín no supera el bien pensado libro de Mario Ancona Ponce, *Rubén Darío y América* (México: Editorial Parresía, 1968), libro que no se cita ni una vez.

Además de comentar sobre el americanismo político-social de Darío, el libro toca, entre otros, los siguientes temas: Darío y el castellano en América (cap. VI); el paisaje nativo en Darío (cap. VII); Darío y el Brasil (cap. XI); Darío y la literatura criolla (caps. XIV y XV); primitivismo, vaticinio y magia en la obra dariana (cap. XVI); Montalvo en Darío (cap. XXI); y Martí en Darío (cap. XXII). Los dos últimos capítulos, en particular, son muy superficiales. El primero se basa en gran parte sobre el estudio de Alejandro Carrión citado en la p. 202, n. 2; el segundo deriva casi totalmente de lo que ya han puesto de manifiesto críticos como Manuel Pedro González e Iván A. Schulman (citados en la p. 209).

He aquí algunos puntos válidos, si bien poco originales, de *América en Rubén Darío*. (1) Debido a su "voluntad de lenguaje" Darío es fundador de la moderna literatura hispanoamericana, ya se trate de poetas como Neruda, Gorostiza y Paz, ya se trate de novelistas como Carpentier, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez (p. 53). (2) En muchas de sus páginas en prosa--por ejemplo, en la descripción del paisaje tropical en *El viaje a Nicaragua*--Rubén se muestra como "anuncio y anticipación del sentido vigoroso, mágico y telúrico de prosas como las de Rivera, Gallegos, Asturias, Carpentier, o muestra la apasionada penetración panteísta con los elementos de la naturaleza" (p. 57). (3) Al modo de las proleas de los *Libros de Chilam Balam* o del *Apocalipsis* de San Juan, hay trozos en poemas darianos que revelan su gran poder vaticinador. Por ejemplo, en "Salutación al optimista" (1905) y en "Santa Elena de Montenegro" (1910), Rubén prevé la catástrofe de la Primera Guerra Mundial (pp. 125-126).

El libro, aunque revela vasto conocimiento de la obra y crítica rubendarianas, adolece de tres defectos que disminuyen su valor: abundantes erratas, documentación deficiente y varios ejemplos de plagio.

Las erratas que he encontrado son las siguientes. Por "Juni" (p. 77, n. 2), léase "June"; por "have not end" (p. 83), "have no end"; por "The Star Splanged Banner" (p. 85), "The Star Spangled Banner"; por "1899" (p. 88), "1889"; por "dónde" (p. 184), "adónde"; por Gonzalo Torres Ballester" (p. 194, n. 18 y p. 269), "Gonzalo Torrente Ballester"; por "1948" (p. 198), "1968"; por "Don Hermógenes de Irisari" (pp. 212 y 266), "Don Hermógenes de Irisarri"; por "Alberto Chiraldo" (pp. 224 y 264), "Alberto Ghiraldo"; y por "tención" (p. 257), "tensión". Finalmente, en la p. 180 sustitúyase un punto y coma por el punto en la línea 6, y un punto y coma por la coma en la línea 29.

Por ser tan frecuentes los casos de documentación deficiente, sólo podré mencionar aquí unos cuantos ejemplos. (1) Es desconcertante encontrarse con muchos pasajes de poemas darianos sin que se indiquen ni el título ni la fecha (ver, p. ej., las pp. 100, 125, 139, 140, y 162); como referencia, el autor solamente apunta, entre paréntesis, el número de la página en las *Poemas completas*, ed. A. Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1968). Esto hace difícil seguir la cronología del pensamiento estético-social de Darío; al mismo tiempo, obstruye consultar en otra colección los poemas citados. (2) Al citar textos rubenianos de *Cuentos completos de Rubén Darío* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), Martín nunca nombra al compilador, Ernesto Mejía Sánchez; antes bien, siempre asocia a Raimundo Lida con el título del libro (ver las pp. 16, 133, 185, y 186), lo cual es erróneo, pues Lida no es sino el autor del estudio preliminar, "Los cuentos de Rubén Darío". (3) En la p. 102 se citan unas frases de Federico de Onís, pero sin identificar su fuente (proviene de la p. 140 del artículo "Sobre el concepto del modernismo", publicado en *Estudios sobre el modernismo*, ed. Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1968); solamente cuatro páginas más adelante (p. 106, n. 8) se menciona el título de este ensayo. (4) En la p. 134 no se indica la fuente de las citas de Pedro Salinas (son de las pp. 90 y 79 de su libro *La poesía de Rubén Darío*, Buenod Aires, Losada, 1948); del libro de Salinas se hace mención sólo muchísimo antes, es decir, en la p. 55, n. 2 (5) En la p. 180, la frase "amurallada de tradición cercada y erizada de españolismo" va sin documentación (es de "Los colores del estandarte" (1896) de Darío, y puede verse en su contexto total en las muy accesibles *Obras completas*, t. IVK, Madrid, Aguado, 1955, p. 875). (6) Finalmente, la n. 2 en la p. 79, que remite al estudio de Homero Castillo, es incorrecta. En lugar del título del ensayo, o sea "Caupolicán en el modernismo de Darío", Martín transcribe una antigua afiliación académica de Castillo: "Northwestern University". El artículo, además, no es de 1965, sino de 1953 (ver *RI*, t. 19, pp. 111-118).

En *América en Rubén Darío*, como he dicho, hay varios ejemplos de plagio. Por plagio entiendo, según el *Random House Dictionary of the English Language*, "the appropriation or imitation of the language, ideas, and thoughts of another author, and representation of them as one's original work". Esta definición es exacta, y no hay por qué dudar de su validez en los países hispánicos.

En el primer párrafo de la p. 79 sabemos, por la n. 2, que Martín sigue el estudio de Homero Castillo citado arriba. Pero las palabras en la p. 79, "se le transformó en pesada carga, cuando no en lastre", a pesar de ser de Castillo (art. cit., p. 81), no aparecen entre comillas. Son también de Castillo las ideas y algunas frases en el primer párrafo de la p. 81. Sin embargo, como éstas van sin documentación alguna--ni siquiera un "agrega Castillo", o fórmula parecida--el lector desprevenido podría creer que son de Martín.

En el cap. XX, "Renovador americano de la prosa castellana", Martín se apropia de muchas ideas, frases e incluso citas de mi propio artículo "Rubén Darío y la renovación de la prosa castellana", que se

publicó en esta misma revista en el t. 30 de 1964, pp. 51-79. En cuanto a citas, sólo una vez me reconoce el autor como la fuente intermedia de una cita en su capítulo (p. 177, n. 7), pero no menciona, en el lugar indicado, el título de mi ensayo. Sin embargo, hay otras citas—diez en total—que coinciden, verbatim o casi verbatim, con citas de mi estudio, y me es difícil creer que se trate de una mera coincidencia.

Por lo que se refiere al texto de mi ensayo, las restricciones de espacio me permiten cotejar sólo unos pasajes de él con pasajes paralelos de Martín; de esta manera el lector podrá juzgar por sí mismo si se trata de plagio:

Judicini

Es evidente que, para Darío, la novedad de su libro arranca de su deseo de adaptar procedimientos de origen francés al idioma castellano; es el "trasplante" de esos giros y formas expresivas al castellano lo que da a *Azul*. . . su carácter innovador. (p. 54)

No obstante, nosotros creemos que es mejor considerar a Darío como escritor sincrético que incorpora en su arte *todos* los recursos de la técnica literaria francesa del momento; no cabe clasificar su arte en una sola modalidad literaria. (p. 55)

Quien tenga el prejuicio de que el modernismo en la prosa siempre representa un lenguaje florido, suntuoso y sensual se verá desmentido al leer las páginas de los últimos libros de Darío, en particular los que se escriben a partir de 1900. . . No es el Darío de la prosa de *Azul*. . . que confrontamos. En esta prosa periodística, "autobiográfica" y crítica, Darío ha dejado atrás esa prosa sencilla en la sintaxis, pero "afeitada" en el léxico. (p. 73)

Cabe decir, también, que en las pp. 183-185 Martín, sin indicarlo, copia ideas y, a veces, unas frases del magistral estudio de Raimundo Lida, "Los cuentos de Rubén Darío" (citado arriba). Sirvanos como muestra de ello estos textos paralelos:

Lida

En conjunto, pues, un idioma amplio y flexible que acoge en sí lo americano y lo español, lo regional y lo general, lo moderno y lo antiguo. (p. LII)

. . . y en "Palomas blancas...", con su elogio de los ojos verdes, recuerda la no olvidada arpa de Bécquer (p. LII).

Martín

Como se ve, la novedad de su estilo tiene origen en su deseo de adaptar procedimientos del idioma francés a la prosa castellana. Es el trasplante de esos giros y formas expresivas al español lo que lo situó, ante el asombro de la crítica, como el máximo innovador a partir de la publicación de *Azul*. (p. 179)

. . . Darío es un mestizo genial que incorpora a su arte todos los recursos de la técnica literaria no sólo francesa, sino de otras latitudes, especialmente lo de mayor actualidad en el momento. Es un escritor sincrético cuyo arte es imposible calificar en una sola modalidad literaria. (p. 179)

Los libros de Darío, escritos a partir de 1900, desmienten la engañosa creencia de que siempre escribió una prosa florida, suntuosa y sensual. Su expresión ya no es la de *Azul*, sino más periodística, autobiográfica y crítica (p. 194).

Martín

En su expresión cabe lo americano y lo español lo regional y lo universal, lo moderno y lo antiguo. (p. 184)

. . . sones del arpa olvidada (*sic*) de Bécquer cuando canta los ojos verdes en "Palomas blancas". (p. 184).

Es evidente que los textos de Martín no son sino una paráfrasis de los textos de Lida.

El libro tiene un "Índice de nombres propios" y un "Índice general", que recoge los títulos de los capítulos, así como el sumario de éstos. Falta, sin embargo, una bibliografía de las fuentes citadas.

América en Rubén Dario es, en gran parte, un libro muy derivativo y poco científico. Dista mucho de ser una obra de consulta imprescindible.

University of California, Berkeley

JOSEPH V. JUDICINI

OCTAVIO PAZ. *Teatro de signos|Transparencias*. Selección y montaje de Julián Ríos, (Madrid: Editorial Espiral, Fundamentos, 1974).

Este libro no contiene nuevos textos de Paz. Es un ensamblaje literario de Julián Ríos; un "montaje", como él prefiere llamarlo, en el cual se establece un juego en perpetua mutación entre fragmentos en prosa y fragmentos poéticos de la obra de Paz. Responde a la idea moderna, de la que Paz habla en *Corriente alterna*, según la cual:

La expresión más perfecta y viva del espíritu de nuestra época, tanto en la filosofía como en la literatura y las artes, es el fragmento. Las grandes obras de nuestro tiempo no son bloques compactos sino totalidades de fragmentos, construcciones siempre en movimiento por la misma ley de oposición complementaria que rige a las partículas en la física y en la lingüística.

Juego erótico del lenguaje en el cual las imágenes se asemejan a las moléculas de Jacques Monod atrayendo a nuevas imágenes que se desdoblán y separan en imágenes hermanas, ofreciéndole al lector un panorama caleidoscópico del mundo poético de Paz. Transitamos así por un cosmos de signos y una constante transmutación de transparencias de diáfanos planos superpuestos. El "collage" de Julián Ríos es excelente y es el resultado no sólo de un conocimiento profundo de la obra de Paz sino también de una aguda sensibilidad artística. La tapa y la contratapa ilustran los dos temas principales del libro. El juego erótico-poético, simbolizado por la reproducción de un bello grabado tántrico que representa a la pareja en el momento de la unión sexual o "maithuna" y las transparencias.

Tufts University

MONIQUE LEMÂÎTRE

BORGES ON WRITING, Editado por di Giovanni, Halpern y MacShane. New York: E.P. Dutton. 1973.

El título de este libro hace pensar al interesado en leerlo que se tratará de las ideas de Borges sobre el arte de escribir. Desgraciadamente la lectura nos decepciona, porque es mucho menos de lo que prometa su título.

La presentación editorial del libro es bastante sencilla. El texto es la transcripción de unas cintas grabadas durante tres seminarios ofrecidos por Borges en la Primavera de 1971 en la Columbia University. La división del libro se ajusta a los temas de dichos seminarios: la ficción, la poesía y la traducción. Como apéndice se incluye un texto de Borges titulado, "The Winter's Apprenticeship."

La primera parte, la ficción, emplea el cuento, "El fin del duelo", leído por di Giovanni, como foco de la conferencia. Borges interrumpe la lectura cada dos o tres frases con explicaciones de color local, situación histórica, revelación de nombres, etc. (Explicaciones a veces laboriosas pero necesarias para un público norteamericano). Aún Borges admite que todos estos detalles son secundarios a la discusión de la creación literaria: "I'm afraid we've spent far too much time on details of local color and so on; I wonder whether any of you would like to talk in a more technical or literary way." (41)