Paz. El libro se abre con una útil reconstrucción de la trayectoria vital y creadora de Paz y se cierra con una bibliografía; ambos trabajos pertenecen a Alfredo Roggiano. Se recogen otros veintidós artículos, todos publicados con anterioridad, en su mayoría en *Revista Iberoamericana*, que abarcan aspectos básicos de la obra de Paz: el contacto con la cultura oriental (Manuel Durán), la preocupación por las «máscaras mexicanas» (Thomas Mermall), el tema de la muerte y sus símbolos esenciales (Emir Rodríguez Monegal), el tema del tiempo (Roberta Seabrook), la tendencia hacia la exploración espacial (Rachel Phillips); no falta el análisis de poemas en particular (Monique Lemaître), la exégesis de los comienzos líricos de Paz en la década del treinta (Klaus Müller-Bergh), el estudio de las sucesivas revisiones de un mismo poema («Bajo tu sombra clara», Judith Goetzinger), la descripción de uno de los grandes poemas de la lengua, *summa* lírica de Paz (*Piedra de sol*, analizado por José Emilio Pacheco), ni el vertiginoso textualismo lúdico de Julián Ríos, suscitado por un fragmento de *El mono gramático*, o el testimonio personal de uno de sus traductores al francés (Jean-Clarence Lambert); se comentan asimismo varios de los principales libros de Paz: *Libertad bajo palabra* (Julio Cortázar), *Cuadrivio* (Alejandra Pizarnik), *Ladera este* (Juan García Ponce), *Blanco* (Enrique Pezzoni), *Renga* (Severo Sarduy), *Conjunciones y disyunciones* (Juan Goytisolo), *El mono gramático* (Pere Gimferrer y Rachel Phillips), *Los hijos del limo* (Rachel Phillips), *Pasado en claro* (Juan Liscano) y *Vuelta* (Andrés Sánchez Robayna).

A pesar de los previsibles altibajos de toda compilación de esta naturaleza, los trabajos han sido seleccionados con acierto. El volumen cuenta con esclarecedores y estimulantes aportes; se destacan por su penetración las contribuciones de Emir Rodríguez Monegal, José Emilio Pacheco, Pere Gimferrer, Manuel Durán, Thomas Mermall y Enrique Pezzoni; hay algunas notas, sin embargo, que no dejan de ser breves reseñas (la de Cortázar es de 1949). La diversidad de enfoques críticos y la inevitable heterogeneidad de las contribuciones aquí reunidas impiden la valoración individual, y nos limitamos a señalar la variedad de aspectos abordados.

Octavio Paz cumple con propiedad los propósitos del compilador: poner al alcance del público interesado una serie de trabajos dispersos que muestran el siempre renovado enfrentamiento crítico a la obra de Octavio Paz. Se trata, en conjunto, de una valiosa y altamente recomendable recopilación de ensayos que suscitará, sin duda, la atención de los lectores de uno de los mayores escritores de este siglo.

HUGO J. VERANI

University of California, Davis.

ROMÁN V. DE LA CAMPA: *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana*. Minneapolis: Ideologies and Literatures, 1979.

Fue debido en gran parte a la popularidad de *La noche de los asesinos* como la crítica teatral norteamericana comenzó a dirigir su atención al teatro cubano contemporáneo. Los estudios críticos que han salido sobre esta obra de Triana pecan de cierta parcialidad y de una aproximación incompleta, tanto hacia el autor como hacia su época. Este estudio de Román de la Campa es un intento de completar la visión crítica norteamericana sobre el dramaturgo cubano.

La tesis del profesor De la Campa es la de que los investigadores norteamericanos de Triana (cuyo trabajo reconoce De la Campa que es excelente, por ejem-

plo, en el caso de Dauster) han juzgado a *La noche...* fuera de sus contextos, tanto el biobibliográfico como el sociohistórico.

La crítica norteamericana escoge como voz representativa del teatro cubano de la Revolución a un dramaturgo que pertenece a un grupo de jóvenes de tendencia minoritaria dentro del proceso cultural de los años sesenta. La última pieza significativa de Triana publicada hasta esta fecha se estrena precisamente en 1965, año en que se registran ciertos cambios en la política cultural cubana: comenzado ya el bloqueo de la OEA, cambia la redacción de la revista *Casa de las Américas* y se inicia, unos meses después, el debate Otero-Padilla/Cabrera Infante (con el exilio de este último, de Calvert Casey y de Severo Sarduy, todos pertenecientes al mismo grupo que Triana). Este período de transición culmina con el Primer Congreso sobre la Educación y la Cultura, de 1971, y los cambios consecuentes, hacia una política cultural mejor definida.

Ahora bien, es este contexto sociohistórico el que escoge la crítica extranjera para juzgar *La noche...* Partiendo del hecho de que la obra se estrena en 1965, varios críticos han visto en ella una de las primeras manifestaciones pseudodisidentes en Cuba y la culminación y síntesis de toda la obra de Triana. De la Campa logra impugnar esta interpretación con un estudio detallado de las obras completas de Triana, empleando una metodología sociohistórica similar a la que empleara Lucien Goldmann en su análisis del teatro de Genet.

El profesor De la Campa señala acertadamente que la visión integral de la crítica cubana (Natividad González Freire, Calvert Casey, Rine Leal) ha sido mayormente ignorada por la crítica extranjera, y atribuye esta contradicción a la ubicación histórica de la realidad que representa *La noche...* Porque no es tan explícita como las obras anteriores de Triana y porque fue escrita (es decir, publicada y estrenada) años después del triunfo de la Revolución, se ha interpretado como una crítica velada de la realidad contemporánea, sin reconocer en grado suficiente el hecho de que la obra de Triana se concentra en el pasado. Con *La noche...*, pues, Triana se convirtió, para muchos críticos, en el mayor exponente del desarrollo teatral cubano.

Este nuevo estudio incluye, como una de sus bases argumentativas, un bosquejo sociohistórico del teatro cubano de nuestro siglo, que emplea las categorías generacionales de González Freire. Se demuestra aquí el contexto en que se formó Triana y a partir del cual se formuló su orientación estética, que no es el contexto revolucionario.

En el capítulo sobre «La doctrina dramática de José Triana» y en los cinco capítulos dedicados a las obras individuales de Triana se desarrolla la interpretación sociohistórica, que busca una correlación entre las categorías presentes en las estructuras de la obra y las categorías del sistema social y del momento histórico del país. De la Campa postula que en las cuatro primeras obras de Triana «se rastrea la historia nacional como un marco causal que ejerce un efecto sórdido y grotesco en la realidad social representada: dependencia, fragmentación y desintegración» (p. 26). Sus piezas, como las obras de sus contemporáneos en los primeros años de la Revolución, son un medio para describir, detallar, repetir, conjurar los horrores del machadato y del batistato y los compromisos extranjeros de la pseudorrepública.

Lo que separa a Triana de la corriente puramente «política» es principalmente su técnica (que refleja, como lo indica De la Campa, «una concepción irracional del mundo»), y también la esterilidad y las actitudes evasivas de sus personajes y la consecuencia malograda de su rebelión.

Los esquemas de las piezas de Triana pueden resumirse de la siguiente manera: una tipificación general —de personajes, de espacios y de lenguaje— que separa a los personajes en dos grupos dominantes, con un efecto que De la Campa llama satírico; una manipulación del aparente conflicto entre estos grupos (que es en realidad una relación de odio y amor), para reflejar la condición patológica de su interdependencia; la dirección de energías hacia una actividad inútil, que no tiene, muchas veces, un objetivo claro, y el empleo de ciertos recursos que sirven como elementos unificadores y como claves para la interpretación. De la Campa considera que estos recursos son elementos correspondientes en todas las piezas: el chisme en *Medea en el espejo*, los juegos en *La muerte del Ñeque*, la iniciación en *El Parque de la Fraternidad*, los diálogos absurdos en *El Mayor General hablará de teogonía* y el intercambio de papeles en *La noche de los asesinos*.

Este método de análisis es efectivo para mostrar cómo ciertos elementos, como los chismes, la superstición y los juegos ayudan a los personajes a demorar su toma de conciencia. Las resoluciones esquemáticas están basadas en

aparentes actos de liberación que se convierten en ritos de sumisión. El factor acentuado no es la consumación del acto, sino la fuerza catártica aquietadora que produce la idea criminoso para los personajes-víctimas. El proceso ritual queda, por ende, invertido o frustrado y las figuras autoritarias o sus herederos son reafirmados (pp. 30-31).

El mismo patrón es más evidente quizá en *La noche...*, donde, en el segundo acto, el juego de los hijos está motivado por una defensa de los padres y se convierte en un rito de sumisión y de fantasía individual.

La continuidad temática y estructural en la obra de Triana ayuda a lograr otro objetivo crítico, es decir, a relacionar *La noche...* con su modelo más directo, aunque cronológicamente más alejado, *El Mayor General...*

De la Campa cita la entrevista que apareció en *Conjunto*, en 1967, en la que Triana declara que había comenzado *La noche...* en 1958, sin éxito, y que la dejó a un lado hasta que en 1964 «me lancé a escribirla y la escribí de un tirón». En sus acotaciones, Triana indica que los personajes de la pieza son «figuras de un museo en ruinas», y para el estreno de la pieza Triana y Vicente Revuelta investigaron «la realidad representada, por su carácter anacrónico».

Aparte de esto, los paralelos entre *La noche...* y *El Mayor General...* son aparentes: personajes psicológica y socialmente marginados; un enfoque en los conflictos internos de una familia oprimida por su condición de unidad pequeñoburguesa (contra la cual no se rebela); la ausencia del conflicto racial y de clase más directo que se encuentra en las otras piezas de Triana, y el empleo de un espacio privado en vez del espacio público de las otras piezas (el solar, el parque); y el empleo específico de dos mujeres y un hombre para formar un triángulo conflictivo, que está oprimido, a su vez, por una autoridad ausente de la acción (o presente de mala gana, como el Mayor General).

En un nivel conceptual, pues, es posible situar *La noche...* como contemporánea de *El Mayor General...* y como la obra que más similitud demuestra en un plano estructural. Se sugiere en la creación de Triana (1958-1965) una progresión cíclica similar al patrón de las piezas individuales: es decir, que la progresión de sus obras como conjunto culmina, como la acción de sus obras individuales, en un retorno al mundo privado, derrotado, de personajes cobardes o psicológicamente incapacitados.

La noche..., como las otras piezas de Triana, pertenece al período creador de los primeros años de la Revolución, en que la situación prerrevolucionaria ocupa un plano importante en la creación literaria; De la Campa considera que la obra de Triana es, en realidad, un producto de esos años prerrevolucionarios, y en eso también tiene razón. Por más revolucionaria que sea la técnica dramática, los ejercicios de liberación son, después de todo, vanos, y las figuras que representan a la autoridad no resultan derrotadas por sus víctimas.

Es cierto, además, que el público extranjero ha consagrado a Triana como autor universal en base a la pieza que más lo aproxima a Kopit, a Albee o a Genet. La doble marginación de estos dramaturgos —que son los que se citan más frecuentemente como puntos de referencia cuando se habla de Triana— y el papel de «niños terribles» que les asigna el público burgués no facilitan tampoco que se categorice al Triana de 1958-1965 como dramaturgo plenamente identificado con el proceso constructivo de la Revolución.

De la Campa opina que la crítica norteamericana ha mostrado cierta tendencia a proyectar su propia visión de la «universalidad» en sus interpretaciones de Triana, aislando *La noche...* del resto de sus obras, y proyectando asimismo un juicio propio de la pieza para demostrar algo que es esencialmente anacrónico al asignarle a *La noche...* un contexto contemporáneo. Lo que le atribuye la crítica extranjera de más positivo es más bien algo no aplicable al teatro cubano de hoy, que se ha apartado de su papel anterior de crítico burgués de un Estado burgués para ir asumiendo el papel de crítico constructivo dentro de un Estado obrero. Al definirlo como «autor universal», la crítica extranjera hace énfasis en los elementos enajenados de su obra. De la Campa sugiere que es necesario volver a las otras piezas de Triana, no para negar su valor como dramaturgo universal, sino más bien para revalorizarlo como dramaturgo cubano con un papel histórico muy valioso en el desarrollo lógico del teatro de su nación.

Al presentar este estudio en parte como respuesta a la crítica norteamericana, quizá hubiera reforzado su tesis el profesor De la Campa enlazándola más detalladamente: a) con la corriente histórica del teatro cubano: elementos criollos, lenguaje, acción, caracterización y problemática que relacionen la obra de Triana con sus predecesores de los siglos XIX y XX, y b) con sus contemporáneos, es decir, con las preocupaciones temáticas y formales expresadas en la narrativa, el teatro y la poesía, que contribuyan a fijar a Triana más firmemente dentro del grupo minoritario de su generación de transición. De esta manera quedarían mejor definidas las bases fundamentalmente nacionalistas de la polémica con la crítica extranjera.

Y sugiero esto porque el libro es una contribución valiosa a la crítica teatral contemporánea y puede servir de puente para establecer un diálogo entre los investigadores cubanos y los norteamericanos.

JUDITH A. WEISS

Mount Allison University, Canada.