

Escuetos y directos en estilos, carecen de adornos poéticos. Son dramas destinados a informar al público de realidades históricas, pero desde un punto de vista enteramente comunista. El propósito del autor es evidente: señalar los males y defectos de la estructura burguesa y oligárquica y desprestigiar tales sistemas para incitar a los oprimidos y a los idealistas a confiarse solamente en los partidos de la izquierda revolucionaria. El cuarto drama es enteramente diferente. Según la viuda, Georgette de Vallejo, su marido lo escribió porque «parece que Vallejo hubiera buscado hallar inconscientemente una zona de olvido entre él y la tragedia [la guerra civil] de España, tragedia de la que asimismo inconscientemente huye, refugiándose en un pasado de siglos atrás» (tomo 2, p. 147). *La piedra cansada* toma su nombre de una legendaria peña de la capital incásica de Cuzco. La primera parte de su trama es paralela a la del drama indio *Ollantay*, y la parte final repite la clásica historia del rey Edipo, ciego. Se narra la historia de Tolpor, albaniil, que se convierte en héroe guerrero y aspira al amor de una *ñusta* (princesa), y se sitúa todo en los tiempos posteriores al inca Sinchi Ruca. La trama es lenta y aun vacilante. Pero la obra es artística y eminentemente pictórica, a tal punto que merecería que se la llamara un friso incaico. Que haya sido escrita en los días en que ya se temía el deceso del poeta (julio de 1937) puede indicar que quizá Vallejo trató de terminarla apresuradamente, presintiendo sin duda su fin.

Con excepción de este cuarto drama, que es más una sucesión de cuadros murales indios que una serie de escenas dramáticas, la obra teatral de César Vallejo no puede ser en modo alguno ligada a su obra poética, que es la que le ha dado su fama. Es más bien con sus numerosos ensayos sobre el arte revolucionario y bolchevique con los que hay que relacionarla. Se trata de dramas de concientización vigentes hoy día, pues el drama latinoamericano se representa aún en las calles de las *barriadas* para mantener informada a la masa de sus problemas económicos y sociopolíticos. En cuanto al punto de vista puramente crítico, en mi opinión solamente algunas escenas de *Colacho hermanos* pasarán a la posteridad o se podrán representar efectivamente. Pero quien enjuicie los aspectos panfletarios de la dramaturgia de César Vallejo deberá mantener presente siempre que estaba destinada a las masas receptoras a ideas revolucionarias y no a los críticos de la burguesía, por los cuales el poeta siempre sintió tan abierto desprecio.

EVELIO ECHEVARRÍA

Colorado State University.

NORA JACQUEZ WIESER: *Open to the Sun*. Van Nuys (California): Perivale Press, 1979.

En Hispanoamérica han cumplido las antologías una misión importante: de un lado han catalogado a poetas de importancia y de otro han hecho perdurar algunos poemas que de otra manera no hubieran llegado a ser conocidos. Desafortunadamente, las mismas antologías han incluido casi exclusivamente a *los* poetas. Unas pocas figuras femeninas se han salvado de ser omitidas: Agustini, Storni y Mistral. En los últimos cinco años, la mujeres que hacen crítica literaria han empezado a investigar las proporciones y los cocientes en los que las mujeres aparecen en las antologías «tradicionales». Los resultados son increíbles. En muchos casos, por cada noventa y nueve hombres aparece una sola mujer. Se puede

decir que no hay muchas mujeres que sean buenas poetas, pero también se puede argüir que de los noventa y nueve hombres poetas hay muy pocos que valgan la pena y, sin embargo, han sido incluidos. No cabe duda de que ha habido discriminación contra las mujeres. Muchas causas pueden darse que responden a sociedades predominantemente sexistas. Nora Jacquez Wieser nos ofrece una que no deja de ser original: las mujeres han sido discriminadas porque su poesía ha sido en extremo íntima y sentimental. Por ello la antologista de *Open to the Sun* dice que ha escogido deliberadamente poemas que no son confesiones íntimas. Ella también afirma que es necesario hacer antologías dedicadas exclusivamente a mujeres para proporcionarles una posición equiparable en el punto de partida a la posteridad literaria y también para darles reconocimiento oficial.

Open to the Sun incluye a veinticinco poetisas contemporáneas. Las más antiguas, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, aunque constituyen solamente una quinta parte de las seleccionadas, son las únicas que, al final del libro, tienen una bibliografía especial. El resto solamente tiene una nota biográfica fundamental y la enumeración de sus volúmenes publicados. Las poetisas * que aparecen son Claudia Lars, de El Salvador; Cecília Meireles, del Brasil; Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, de la Argentina; Amada Berenguer, Nancy Bacelo y Cristina Meneghetti, del Uruguay; Rosario Castellanos, de México; Eunice Odio, de Costa Rica; Blanca Varela, del Perú; Francisca Ossandon, de Chile; Olga Elena Mattei, de Puerto Rico-Colombia; Belkis Cuza Male, de Cuba, y «El grupo de Nicaragua», que incluye a Mariana Sansón, Lygia Guillén, Vidaluz Meneses, Ana Ilca, Gioconda Belli, Rosario Murillo y Yolanda Blanco. Hay grandes omisiones. Por ejemplo, faltan Ida Gramko, de Venezuela; Clara Silva, Ida Vitale, Idea Vilariño, del Uruguay; Lucía Fox, Cecilia Bustamante y Raquel Jodorowski, del Perú; Yolanda Bedregal, de Bolivia; Julia de Burgos, de Puerto Rico, por no enumerar sino a las principales. La antologista pide disculpas por haber excluido a «muchas buenas poetas». Yo entiendo muy bien las enormes dificultades con que la antologista se ha enfrentado porque las he experimentado en mi propia investigación. Dado que la poesía, generalmente, se publica en ediciones pequeñas que circulan en reducidos medios intelectuales, resulta casi imposible conseguir los libros de poesía después de unos pocos años de su aparición. Casi no existe intercambio entre los países, y hasta el presente han sido únicamente las antologías las que han salvado del olvido a algunas poetisas *. Esta antología, *Open to the Sun*, y otras que vengan irán llenando los vacíos que existen en la difusión de las poetas. También se hace necesario que haya más cooperación entre las antologistas y entre las mujeres que hacen crítica literaria en todo el mundo. La idea de hacer antologías bilingües es excelente, y *Open to the Sun* abre rutas lingüísticas paralelas a los lectores de español y de inglés. Principalmente en los Estados Unidos, con la aparición de *Women's Studies*, hace falta literatura bilingüe. Este es un ejemplo que se debe imitar.

La antologista, al evitar los poemas confesionales, ha escogido aquellos que muestran a la mujer en sus numerosas vinculaciones con su ambiente. Jacquez Wieser dice: «Al leer los poemas de estas mujeres nos enteramos de su mundo, a veces penoso, desesperado, matizado de suicidios y otras tragedias. Pero a veces su mundo es gozoso, idealista y ciertamente siempre sondea en las raíces de la existencia.» Es interesante el comentario que hace de que la mayoría de las poetisas * son blancas, de la clase media y alta. Muchas de ellas desempeñan papeles culturales en sus países y están al día en la problemática presente.

Esta antología constituye un aporte valioso, pese a sus limitaciones. Las traduc-

ciones acompañadas de los poemas originales son apropiadas y se ciñen a pautas académicas. Este volumen es interesante, revelador de la sensibilidad femenina y cubre una variedad de temas. Realmente llena un vacío en la poesía hispanoamericana. Es de esperar que encuentre acogida entre los estudiosos de la poesía.

LUCÍA FOX-LOCKERT

Michigan State University.

IRLEMAR CHIAMPI: *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. Presentación de Emir Rodríguez Monegal. São Paulo: Perspectiva (Colección Debates), 1980.

El conjunto de la crítica literaria latinoamericana ha sido enriquecido. En obra de gran erudición y con un seleccionado instrumental teórico, una especialista brasileña en literatura hispanoamericana reinterpreta el realismo maravilloso. Analizándolo en la totalidad de sus mecanismos de significación y en sus vinculaciones con las ideologías americanistas, profundiza las conclusiones de la crítica anterior con respecto a nuevas técnicas y distinta actividad escritural en la nueva novela por un lado y al enriquecimiento de la representación de la realidad en el discurso literario por otro.

La importancia y la calidad de la moderna producción literaria de América Latina ha sido reconocida unánimemente, ya sea por la crítica y público continentales, ya sea en otros centros otrora irradiadores de modelos y patrones literarios y estéticos. Esa literatura es producto de la evolución de las formas de representación de la realidad en la narrativa a partir del agotamiento de la temática y los recursos expresivos del realismo regionalista de las primeras décadas del siglo. Teniendo al frente a precursores como Borges, Onetti, Bioy Casares y José María Arguedas, que trajeron para el discurso literario la reivindicación americanista de una autoridad-identidad para el continente, ese proceso de renovación del lenguaje ficcional hispanoamericano tuvo como uno de sus «adelantados» indiscutibles el realismo maravilloso, que se inició con Asturias y Carpentier a fines de los cuarenta y culminó con la obra-síntesis de García Márquez *Cien años de soledad*.

El lugar privilegiado que el realismo maravilloso ocupa en esa producción literaria se explica no sólo por sus realizaciones en sí mismas, sino también por el papel de catalizador que ejerció sobre el resto de la literatura, trayendo para el ámbito latinoamericano el principal foco de sus influencias. El modo como el realismo maravilloso supo absorber y realizar poéticamente las nuevas categorías de interpretación de la realidad americana que el pensamiento continental iba formulando lo coloca en una posición de relieve dentro de esa vasta empresa de definición ontológica y cultural que se ha ido revelando en el conjunto del discurso producido en América. Emir Rodríguez Monegal, en su presentación de *O realismo maravilhoso*, habla de la modalidad como «un tipo de discurso que permite determinar las coordenadas de una cultura, de una sociedad, de un lenguaje hispanoamericanos».

Sin embargo, frente a la complejidad de aquella modalidad y, sobre todo, acostumbrada a trasladar muchas veces un instrumental inadecuado e incapaz de rendir cuentas de nuevos y revolucionarios sistemas de significación en la narrativa, la crítica latinoamericana perdió el rumbo en su tarea de análisis del fenómeno