

remite paradójicamente a la continuidad, es decir, a la reconquista de las raíces profundas de la mexicanidad,

El segundo estudio («Réalizations textuelles des énoncés latents d'une communauté idéologique dans le *Laberinto de la soledad*», pp. 267-277) precisa el primero mediante la construcción de un cuadro de lectura que ordena los ejes semánticos principales del texto (continuidad, ruptura, identidad, ...) y las series analógicas desde las denotaciones hasta las realizaciones metafóricas. E. C. advierte que en el *Laberinto*, «la métaphore structurelle de l'enfermement peut être considérée comme la réalisation synthétique d'un ensemble d'énoncés idéologiques» (p. 276), los cuales reproducen los que la burguesía nacional había elaborado durante el período pos-revolucionario. Así, el *Laberinto de la soledad*, como *La región más transparente*, transcribe enunciaciones potenciales de la misma comunidad ideológica. Esto no significa que Octavio Paz y Carlos Fuentes comparten aquella ideología. De hecho las marcas ideológicas se infiltran en la escritura y escapan al control del productor: pertenecen al no-consciente.

La bibliografía sumaria que termina el libro, además de su utilidad obvia, revela las principales fuentes documentales de la sociocrítica de E. C.: formalismo ruso, semiótica (esencialmente francesa), neomarxismo, sociohistoricismo aplicado a la cultura. Quizá una sociocrítica del crítico podrá explicarnos la ausencia de referencias a investigaciones fundamentales producidas por teóricos de lengua inglesa (con la excepción de M. Riffaterre, pero el campo de aplicación de éste es, antes que nada, la literatura francesa) o española. Quizá esta ausencia será una marca ideológica de un A. I. E. (no necesariamente dominante): la Universidad francesa de los años sesenta-ochenta.

Echamos de menos los errores en las referencias aducidas (muchas veces incompletas), así como las erratas, que desafortunadamente son bastante numerosas en el mismo texto.

JACQUES JOSET

*Universidad de Amberes (U. I. A.).*

ESTRELLA BUSTO OGDEN: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor, 1985.

Todo arte es un desplazamiento, plagio devoto o irreverente del mundo exterior e interior, o plagio y desplazamiento del arte mismo que lo sustenta, en un doble movimiento pendular de mimesis y ruptura. El arte intenta, una vez más, penetrar la realidad por medio de una visión simultánea en el cubismo.

Apollinaire figura como catalista de teoría y práctica del movimiento cubista desde la revista que editaba, *Les Soirées de Paris*, sus *Caligramas* y su libro *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas* (1913). Los postulados del pintor español Juan Gris fueron seminales en el cubismo, como también los de Gleizer y Metzinger en *Du cubisme* (1912), época en que Vicente Huidobro empezó a elaborar su teoría estética general aplicada a la poesía. Como el título indica, Estrella Busto Ogden analiza en este volumen la poética del creacionismo huidobriano en relación con la estética cubista. La autora sigue el método comparativo de arte y literatura propuesto por Helmut Hatzfeld y divide el libro en cuatro partes. La primera está dedicada a la formación espiritual de Vicente Huidobro. La segunda compara la teoría creacionista y las doctrinas estéticas del cubismo en sus varias etapas y con

sus contradicciones y ambigüedades. Las dos últimas analizan los paralelismos entre poesía y pintura como la puesta en práctica de ambos postulados. El trabajo estudia la producción del cubismo analítico inicial y de lo que pudiéramos llamar intracubismo o cubismo referencial, comparándola con etapas similares en la obra del poeta chileno. Mientras que *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, marca el comienzo de la era cubista, el creacionismo para Huidobro fue una conquista gradual, comenta la profesora Busto Ogden. En *Pasando y pasando* (1914) ya había formulado sus principios, y en una conferencia en Buenos Aires, en 1916, había expuesto que «la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear». De modo algo azaroso, así se originó el nombre *creacionismo*, ya firme en el manifiesto de 1925. La profesora Busto Ogden no presta atención a la polémica Huidobro-Reverdy, y quizá está bien que así sea, ya que el desarrollo de ambos frentes es simultáneo.

Si el impresionismo escamoteaba la forma para plasmar su efecto, la consecuencia natural fue diseccionar la forma para descubrir sus oscuras cualidades físicas. Desde luego, la perspectiva simultánea, el desplazamiento de los elementos y el manejo del espacio era más fácil de lograr en la pintura. El poema pierde detalles anecdóticos y gana en imagen plástica. El desplazamiento de la palabra logra en la nueva contigüidad efectos sorprendentes, quedando a veces suspendida de significado, en el esplendor de su materialidad visual o aural, e inclusive sola, flotante en el espacio, como en una pintura primitiva que sólo le afirma su existencia narcisista. Huidobro no se limita a la descomposición de planos, sino a dar vida a lo que sólo existe en la imaginación del poeta. En *Horizon carré* libera a la forma de las leyes naturales y a la palabra de las tradiciones poéticas, incluyendo objetos cotidianos, antes considerados prosaicos, y toda clase de residuos insignificantes de la actividad humana en un *collage* verbal. Es una nueva forma de reminiscencia múltiple de lo vivido, con componentes lúcidos y bordeando en el absurdo, que revela una preocupación por la factura de la obra. El acto creador se observa a sí mismo. Desde luego existen otros hilos tangenciales con otras tendencias vanguardistas, particularmente el expresionismo, pero Estrella Busto Ogden acierta en limitarse al cubismo, porque esto le permite rastrear conexiones diversas. Es de encomiar la fluidez que logra en la profusión de citas —tan numerosas como bien hilvanadas—, fuente de ideas interesantes y germinadoras. La comparación entre los postulados cubistas y la estética creacionista es quizá la aportación más importante del libro.

El tercer capítulo estudia cómo Huidobro aplica sus postulados teóricos en su obra a partir de *Adán* (1916), o sea, cómo logra «la destrucción del objeto original para dar paso al objeto creado» (p. 114). Para poder establecer las relaciones entre la pintura y la poesía, la autora ilustra los ejemplos (en blanco y negro). Compara, por ejemplo, el *Guernica* de Picasso con *Altazor*. Pueden distinguirse la violencia contra la forma, las imágenes alienadas y simultáneas, o entrelazadas por valores inventados, distantes; la búsqueda de la palabra virgen, independiente del tiempo y del espacio y hasta de significado, al convertirla en sonido puro. Al igual que Picasso desplaza la posición normal de las características físicas, Huidobro transpone fragmentos de palabras, como *La violondrina* y *el goloncelo*. Sin abandonar por completo los postulados cubistas, la obra de Huidobro se hace más lírica, al igual que la de Picasso y la de Braque. La fuerza instintiva acaba por romper la angularidad inicial, a veces algo estéril, del cubismo y se hace más humana. Para concluir, añade la autora unos comentarios acerca del origen de los nombres bajo los cuales se llegó a reconocer este movimiento (cubismo, creacionismo, ultraísmo), considerando que creacionismo es el más apropiado y explícito. Pudiera añadirse que tam-

bién se refiere a la plenitud del movimiento, mientras que cubismo tiene como referencia la fase inicial que lo distinguió como ruptura con el pasado.

Quizá la máxima fascinación que ejerce la actitud creacionista se deba al poder que confiere al poeta al liberar a voluntad la palabra y la imaginación del entorno real, de atavismos y tradiciones. Así, el creacionismo legitima el acto poético en sí, autorreferente, autónomo, acaso por primera vez en la historia de la poesía, por lo menos del mundo hispánico.

DOLORÉS M. KOCH

*Regents Publishing Co., N. Y.*

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ: *Violencia y subversión en la prosa colonial hispano-americana, siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1982.

Desde las primeras letras escritas en América puede observarse una contienda con el lenguaje y con viejos moldes de expresión que, al enfrentarse con la realidad americana y los sucesos de la conquista, resultan poco apropiados. La escritura transgresora que resulta representa un ajuste a las circunstancias diferentes. La naturaleza subversiva de la prosa colonial es el objeto de estudio en este nuevo libro de la profesora Raquel Chang-Rodríguez. Concede un capítulo a cada una de las cinco obras que considera expresan mejor este carácter.

El primer ensayo está dedicado a *Relación de la conquista del Perú* (1570), del penúltimo inca Titu Cusi Yupanqui, hijo ilegítimo de Manco II y medio hermano de Tupac Amaru, su legítimo sucesor. Al comparar lo que se conoce a través de la historia y la *Relación*, recuerda la profesora Chang-Rodríguez que los antiguos peruanos ofrecieron durante treinta y cinco años una mayor resistencia a la intrusión europea que otros pueblos precolombinos, trasladando la corte incaica a otra ciudad y hostilizando a los españoles y a los indios que cooperaban con ellos. Yupanqui estaba resentido contra los invasores porque traicionaron a su pueblo y vejaron a su padre. La autora contrasta esta escritura de resistencia, en su lucha por recuperar el imperio desde Vilcabamba, con la crónica de Guamán Poma de Ayala, la de Juan de Santa Cruz Pachacuti y los *Comentarios reales* del inca Garcilaso de la Vega. Yupanqui es el primero, concluye, en señalar los problemas irresolutos de una convergencia de culturas que no llegan a fusionarse.

La relación entre las actitudes ante las letras y ante la historia se analiza en una obra anterior del inca Garcilaso, *La Florida de Inca*. Se funda esta obra en las «peregrinaciones» de tres participantes de la expedición de Hernando de Soto. Esta versión conjunta trata de seguir la debida cronología al modo historial, y de elevar a los americanos a una categoría merecedora de entrar en la historia, refiriendo las hazañas de los heroicos «caballeros españoles e indios». Se destaca en este estudio la vehemencia con que el Inca niega la antropofagia de los indios, escandalizados ante los españoles, quienes, acosados por el hambre, se alimentaban de sus compañeros fallecidos. La autora considera que *La Florida* quizá representa el primer esfuerzo de solidaridad hispanoamericanista. El Inca defiende la nobleza, valor e inteligencia de los indios floridanos con todos los datos a su alcance, como habría de hacer poco después con los del Incario. Vislumbra un mestizaje ideal, aunque difícil, entre el Nuevo y el Viejo Mundo que abraza, como el Inca mismo, las dos stirpes.