

se debe a la incansable labor investigadora de un profesor nacido en Versalles, Francia, que realiza su labor docente en Calgary, Canadá, pero que es mexicano por adopción. Zaitzeff ha señalado lo que ya va siendo más evidente para algunos estudiosos: que la labor innovadora de Torri no puede pasarse por alto al estudiar el desarrollo de la literatura mexicana, en especial de la corriente imaginativa que inició junto con Alfonso Reyes desde el Ateneo de la Juventud. Y esto lo ha señalado por medio de artículos y conferencias y de dos volúmenes esenciales: *Diálogo de los libros* (Fondo de Cultura Económica, 1980), donde recoge textos dispersos de Julio Torri y la reveladora correspondencia sostenida durante muchos años entre éste y Alfonso Reyes, y *Julio Torri y la crítica* (UNAM, 1981), donde recopila estudios dispersos escritos sobre la obra de Torri, difíciles de obtener. En este nuevo volumen, Zaitzeff presenta el estudio más completo que se ha hecho hasta la fecha de la obra de Torri. Contiene una concisa biografía literaria, a la que sigue un resumen de sus preocupaciones estéticas. Dedicado desde temprano a las letras, a Torri siempre le interesó el proceso de la escritura y el oficio del escritor, la perfección del lenguaje y la extrema brevedad. Lector incansable, hacía literatura de literatura, polarizado en un extremo por el tema de lo mexicano y, en el otro, por el ámbito de la imaginación y la fantasía. Su visión del mundo era básicamente escéptica, misantrópica y misógina. Sus armas de combate, la expresión cincelada, la ironía y el humor. Zaitzeff repasa todos estos temas con percepción y cuidadosa sobriedad. Su mayor dificultad es clasificar la escueta obra de Torri (*Tres libros*, Fondo de Cultura Económica, 1964, más los textos dispersos recogidos por Zaitzeff). Como Julio Torri era un escritor fuera de serie y hacía caso omiso de las preceptivas literarias, sus breves y exquisitas piezas son generalmente de naturaleza ambigua. Zaitzeff las agrupa en tres niveles, que comprenden: ensayo, epigrama y aforismo; poema en prosa y estampa, y cuento y otras modalidades. Con sabia prudencia quizás, el profesor Zaitzeff no se ha atrevido a utilizar la nomenclatura de micro-relato que esta lectora de Torri que suscribe se ha arriesgado a dar a sus frecuentes textos breves que comparten de la naturaleza del ensayo, de la ficción y del poema en prosa, con un intento de definición. Este capítulo, como todos los demás, abunda en certeras citas ilustrativas de las formas y estilo en que se complacía el escritor de Coahuila. Torri, según escribiera Augusto Monterroso, otro aficionado a la brevedad, al igual que Juan José Arreola, «es un lujo mexicano». Esto lo consigna Zaitzeff al comienzo del libro, a modo de epígrafe.

A más de dos textos dispersos y el epistolario Torri-Pedro Henríquez Ureña como apéndice, este volumen ofrece una utilísima bibliografía, tanto directa como indirecta. Para cualquier estudioso del desarrollo de la literatura mexicana, del cuento breve hispanoamericano o de la obra de Julio Torri, este libro ha de ser indispensable.

DOLORES M. KOCH

*Regents Publishing Co.*

CARMELO RODRÍGUEZ TORRES: *La casa y la llama fiera*. Madrid: Ediciones Partenón, S. A., 1982.

Carmelo Rodríguez Torres, escritor puertorriqueño, nació en Vieques en 1941. En la actualidad es profesor en el Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Mayagüez. Su obra como escritor se re-

monta a los años sesenta, durante los cuales colaboró en la revista *Mester*. En 1965 publicó sus poemas *Minutero del tiempo*; en 1970, su novela *Veinte siglos después del homicidio*, y en 1976, *Cinco cuentos negros*.

El tema racial ha sido de suma importancia dentro de la literatura puertorriqueña posterior a 1950. La novela de Rodríguez Torres reincide en traerlo a la superficie. *La casa y la llama fiera* es una obra que trata de una familia, Amador, perteneciente a la clase media, compuesta por Beatriz (madre), Aldo (padre), María (hija) y José (hijo). Están de visita en casa de la familia Amador dos sobrinas de Aldo, cuyos nombres coinciden con los de Beatriz y María Amador y quienes permanecen ignoradas o podría decirse marginadas dentro del círculo familiar hasta el final de la obra. Aldo y José son negros; Beatriz y María Amador son mulatas claras. Las sobrinas Beatriz y María son negras. La presencia de las niñas negras en la casa es ignorada por ser su piel negra, el signo que representa una raza que los miembros de la familia no quieren aceptar en su totalidad y que tratan de blanquear por medio de recursos evasivos.

La acción es narrada por medio de múltiples voces narrativas que provienen de la corriente de conciencia de los personajes, manifestada a través de monólogos interiores, estados reflexivos, sueños, ensueños, un diario íntimo de una adolescente, visiones apocalípticas, profecías bíblicas y de un libro en el que su autor, Aldo, proyecta un mecanismo de escape de su realidad, creando un mundo blanquecino y sentimental. Como él mismo nos hace saber durante un estado reflexivo, se ha convertido en un escritor burgués.

Por medio de su discurso individual, cada personaje hace partícipe al lector de las frustraciones e injusticias sociales sufridas, de los sueños no realizados y de la lucha por ser aceptados en una sociedad que les pertenece, pero que los rechaza y discrimina por el color de la piel. Son éstas cuatro vidas en completo estado de enajenación, que se separan cada vez más entre sí a medida que se internan en su propia subjetividad, con el fin de sobrevivir en un mundo que no comprenden y que les niega el derecho de ser ellos mismos.

Beatriz vive en un estado de ensueño e introspección, abrumada por su doble problema: ser blanca para los negros y negra para los blancos, problema al cual se suma un matrimonio infeliz; María posa sus sueños de adolescente en York, su vecino rubio; José imagina la felicidad de llegar a tener su «bici Western Auto»; Aldo, por medio de su obra literaria, se ausenta de su realidad para penetrar en el mundo blanco de la burguesía, evitando de este modo el confrontamiento con su constante pregunta: ¿Quién soy yo? Automóviles, reuniones de literatos, licores, trajes elegantes, música clásica, pinturas famosas, son recursos que aplacan temporalmente el fuego interior que quema y hace sufrir a Aldo, pero que no solucionan el conflicto, sino que lo postergan. El llamado del «Yo» está siempre presente en su interior, aun cuando haya cerrado la puerta al pasado, a la raza.

Al terminar la novela, Aldo recupera su identidad racial cuando, al enfrentarse con sus dos sobrinas, Beatriz y María, cuando se miran en el espejo sus caritas negras, retrocede en el tiempo hasta su propia infancia: sus padres, sus antepasados, su raza. No es una casualidad que las sobrinas negras de Aldo se llamen igual que su mujer e hija de piel clara. Ellas significan la raza negra, que existe aun debajo de una piel blanqueada. Esta búsqueda y encuentro de la identidad puertorriqueña en las raíces de una cultura negra constituye el tema central de la obra, la cual se desarrolla dentro de una realidad mágica, donde el tiempo y el espacio se confunden en un mundo subjetivo casi irreal, en el que la muerte a veces se hace una con

la vida, recordándonos en ciertos momentos al mundo mágico de las novelas de Rulfo.

En *La casa y la llama fiera* observamos la incorporación de «heteroglossia» por medio de citas de obras literarias, musicales y de pinturas famosas a las que se agregan referencias bíblicas y apocalípticas, a su vez matizadas con alusiones a los libros de Allan Kardec, combinación esta última que introduce en la obra una visión de la religión afroantillana. Hay nombres clave que se repiten como *leit-motiv* en toda la obra: el negro Blanco el Mozo, la negra Matilde, la blanca Carmen, Fuenarral y una creación del autor con la cual señala al invasor blanco, «el nefilim». Hay múltiples narraciones que llegan al lector a través del discurso individual de cada uno de los personajes, de acuerdo a la objetividad o subjetividad requerida por la ideología manifestada. Todo es posible en el mundo de los narradores, donde se ha perdido el sentido del tiempo espacial y temporal y lo real se funde con lo irreal. Se establece así, por medio de las mencionadas múltiples narraciones, un diálogo interno en la obra, que involucra lo individual y lo colectivo de la problemática.

La organización de la obra está basada en números y letras alfabéticas. Las voces narrativas están numeradas desde el número uno hasta el cincuenta y dos, formato que nos recuerda la numeración de los versículos de la Biblia. Al comienzo, el espacio entre las voces narrativas es muy breve, pero, a medida que transcurre la obra, la distancia entre los números se hace más espaciada, dando lugar a un fenómeno de superposición de voces que confunde y transmite al lector el estado conflictivo y alienado de los protagonistas.

Es necesario indicar que los números ocupan un lugar importante en esta obra narrativa, no sólo como elemento organizador, sino como elemento numerológico simbólico. Los números tres, cuatro y siete se repiten constantemente en la obra y cabe hacer notar que la suma total de las cincuenta y dos narraciones también resultan en un número siete, el cual es a su vez apocalíptico religioso, además de tener otros muchos significados simbólicos: los siete sellos del apocalipsis, los siete colores del espectro solar. El número siete podría considerarse como símbolo de evolución y vida eterna.

El uso del alfabeto para organizar las retrospectivas de Aldo hacia su infancia significa un regreso a lo básico, lo inicial, sus antepasados, la raza, para poder comenzar desde allí un nuevo proceso evolutivo, que eventualmente le devolverá su identidad de ser humano, capaz de dar y recibir amor. Las letras que demarcan las mencionadas retrospectivas y que suman el número ocho, también nos remiten al simbolismo numerológico dentro del cual el ocho se podría relacionar con la forma octagonal del baptisterio usado en la antigüedad y con el octavo día en que Cristo se levantó del sepulcro después de su entrada en Jerusalén. Sería el ocho, entonces, símbolo de la resurrección, la cual, en el caso particular de Aldo, nos señala un proceso de introspección y purificación que termina en un renacer de su «Yo» auténtico, de su identidad, la cual nosotros, los lectores, reconocemos, ayudados por la voz de un narrador, superior a los narradores individuales (¿autor implícito?), que se ubica en el plano subjetivo de Aldo y desde allí nos dice:

«Se acercó a ellas, las abrazó, las besó, estrujó su rostro lleno de lágrimas y tirando de la perilla cerró la puerta. Dijo: al carajo, ustedes se quedan. Después pasó un Mercedes, un Cadillac, un Volvo y Aldo respiró tranquilamente, ni siquiera asomó el rostro para mirar a través de la celosía» (p. 153).

A través de sus obras, Rodríguez Torres muestra su preocupación por el conflicto de identidad racial y social existente en el puertorriqueño, como consecuencia de una imposición de valores ajenos a la esencia del pueblo de la isla. El tema racial se ha convertido en algo recurrente en la literatura puertorriqueña contemporánea; sin embargo, Rodríguez Torres trata de una manera diferente el mencionado tema al incorporar en su narrativa múltiples narradores, como forma de señalar las múltiples facetas que existen en el problema.

*La casa y la llama fiera* es una novela magníficamente escrita que, por su riqueza de lenguaje, la variedad de niveles narrativos y el simbolismo que se descubre a través de toda la narración, se presta para más de una interpretación literaria. Un enfoque interesante sería el de una crítica feminista o el de una crítica psicosocial. Es ésta una obra fuerte, que requiere una lectura muy detenida debido a las múltiples voces, la subjetividad de las mismas, que aun siendo de carácter individual, en determinados momentos convergen para expresar una problemática colectiva, creando distintos niveles narrativos y el lenguaje alienado de los personajes, alienación que es un signo que representa una realidad social actual en Puerto Rico.

ELIZABETH OTERO-KRAUTHAMMER

*Rutgers University.*

JAIME ALAZRAKI: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

Frente a un nuevo libro sobre una parte del *corpus* cuentístico de Julio Cortázar —y frente a un nuevo libro de Jaime Alazraki, uno de los más sólidos críticos de la literatura iberoamericana del siglo xx— lo más interesante es, precisamente, leerlo como crítica, *en tanto* crítica. Es sorprendente la frecuencia con que no se cumple (sobre todo, habrá que decirlo, por parte de los alumnos de cursos de literatura) esta simple operación: hay libros de crítica que no son leídos como tales sino por su utilidad en el orden de los elementos fácticos que transmiten. Con ese «fetichismo de la letra» del que luminosamente habló Angel Rosenblat, hay quienes leen un libro de crítica literaria para enterarse de la nómina de obras de un autor determinado, de la génesis y ordenamiento de tales obras, de los temas dominantes. ¿Y la crítica, o, mejor dicho, la crítica de la crítica? Todos sabemos que Cortázar escribió *Bestiario*, qué cuentos constituyen ese libro y de qué tratan (o parecen tratar): lo interesante, ahora, es verificar desde qué punto de vista trabaja Alazraki con esos materiales, cuáles son los modelos teóricos que usa o desarrolla, qué agregan sus disquisiciones a nuestro conocimiento y, sobre todo, a nuestra reflexión sobre el autor. Cualquiera otra lectura será un doble desperdicio: de su esfuerzo y del nuestro.

En líneas generales, este libro se propone un estudio tipológico: discriminar qué tienen de común entre sí las ficciones de Cortázar —primero las ficciones breves de *Bestiario*, pero muy pronto con extensiones que hacen a todo el resto de su obra, y que afectan muy especialmente nuestra consideración de *Rayuela*— para, de esa manera, contestar la pregunta implícita que el propio Cortázar dejó formulada al referirse a sus cuentos como pertenecientes a un «género llamado fantástico por falta de mejor nombre» («Algunos aspectos del cuento»). La duda sobre la elección del rótulo, piensa Alazraki, tiene que ver con el hecho de que, no sólo es «lo fantástico» algo muy distinto de «lo maravilloso» (como muestran, entre otros,