RESEÑA DE REVISTAS

REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh (Pennsylvania, U. S. A), Universidad de Pittsburgh, núm. 95, abril-junio de 1976.

ESTUDIOS

JUAN GOYTISOLO, *La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima*, págs. 157-175.

El estudio está dividido en cuatro partes. La primera parte presenta a *Paradiso* cuya lectura, según Julio Ortega, "es una empresa condenada de antemano a la insuficiencia", como mezcla de *histoire* y *discours*, con elementos de la novela del XIX y otros "de signo opuesto" como encuentros funcionales antes que "causales": con personajes vistos con prisma anti-realista, poseídos de pasión "metafórica, cultista y barroca". Entre la ultra-prosa y la poesía hay "vasos comunicantes", acontecimientos literales y alegóricos, simbolismo, especialmente en la lógica de las acciones; "expresión lingüística perceptible en sí misma y no como simple intermediario de su significación", metonimia y metáfora en "espléndida suntuosidad barroca", tanto un personaje como un objeto, como un episodio, suponen a otro y estos a un tercero, según afirma Julio Ortega. Las palabras muertas se hacen "cuerpo" como en la poesía árabe, se mezclan tiempo y espacio, se funden las distancias, se transtorna el tiempo. A los símiles y tropos clasificados por Esperanza Figueroa Amaral —"mundo clásico", "cosmopolitismo histórico", "geografía exótica", "mundo animal"— Goytisolo agrega "las asociaciones estrictamente insólitas, peculiares de la poesía surrealista": "Góngora —escribe Sarduy— es la presencia absoluta de *Paradiso*".

La segunda parte desarrolla el tema del estudio. En todo tiempo se han dado fórmulas eufemísticas con relación al sexo.

La boscosa frondosidad del lenguaje de Góngora —su violenta distorsión sintáctica aunada a una fulgurante capacidad metafórica— es el eje vector del proceso de singularización erótica en *Paradiso*.

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

El lector de *Paradiso* se mueve en un ámbito estrictamente cultural, en los antípodas del "realismo", y por lo tanto sufre "una quiebra abrupta" "con la introducción del término sexual común"; pero, como Góngora, Lezama trae una imagen sustitutiva. El eufemismo recuerda a veces las novelas verdes, a veces el mundo histórico o mitológico.

La extensión del lenguaje busca "una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza".

La tercera parte trata de *La Coquito,* novela picaresca de Joaquín Belda. Es una "novela verde", prohibida en España, "de comienzos de siglo", en la cual hay un continuo de símiles y tropos, de eufemismos, perífrasis, de sintaxis gongorina "con un alarde de riqueza imaginativa y poética que no encontramos en ninguno de los escritores españoles de su tiempo con excepción, claro está, de Valle-Inclán".

La cuarta parte relaciona a los dos escritores con Góngora: el cubano con evidente influencia, el español con Góngora *malgré lui.* Para Goytisolo, el encuentro con Góngora hace un papel en la narrativa hispana del siglo XX similar al de Joyce en la literatura inglesa. Ello, unido al redescubrimiento por Borges del prodigioso juego literario cervantino, ha permitido la resurrección de la novela en lengua española.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges: una teoría de la literatura fantástica,* págs. 177-189.

Emir Rodríguez Monegal contradice a Ángel Flores quien presenta a Jorge Luis Borges como el máximo representante del "realismo mágico" (en *Hispania,* vol. XXXVIII, núm. 2, mayo de 1955, págs. 187-192). Para ello hace referencia a varios textos de Borges: *El arte narrativo y la magia* (*Sur,* núm. 5, 1932) que parece preparar su *Historia universal de la infamia* (1935); el famoso *prólogo* a la *Invención de Morel* (por Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, 1940, págs. 9-13); la conferencia sobre *La literatura fantástica* dictada en Montevideo en 1949. En el primero se interesa por "situar una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo" y destaca dos formas de la narrativa: "la causalidad del mundo real" y "la causalidad de la magia". En el segundo difiere de las teorías de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte.* Ataca la novela psicológica que "propende a ser informe" y defiende "la novela de aventuras", que "no se propone como una transcripción de la realidad"; compara la novela de Bioy con la novela policial, pues en esta "los hechos misteriosos" justifican "un hecho razonable" y en aquella se presentan prodigios que "descifra mediante un postulado fantástico pero no sobrenatural". El tercero afirma que la literatura fantástica es más antigua que la realista y habla de cuatro procedimientos:

1) "La obra de arte dentro de la misma obra";

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

2) "la contaminación de la realidad por el sueño";
3) el viaje en el tiempo;
4) el doble.

Al rechazar Borges la novela realista dice que la novela fantástica no se evade de la realidad sino que expresa una realidad más compleja, expresa una dimensión trascendente como *The Invisible Man* de H. G. Wells y *Der Prozess* de Frans Kafka.

Para Rodríguez Monegal el *Realismo mágico* nada tiene que ver en estos textos con la obra de Borges.

José Miguel Oviedo, *La escisión total de Juan Goytisolo: hacia un encuentro con lo hispanoamericano,* págs. 191-200.

Las tres últimas novelas de Juan Goytisolo son, según el autor, una "bofetada en el rostro paralítico de España" al que cubre "de insultos"; pero su "violencia recae finalmente sobre él y lo mancha"; es un "maldito que maldice a los suyos".

Para llegar al análisis de *Juan sin tierra* (1975) se refiere a *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del conde don Julián* (1970); a esta última Oviedo considera "la obra maestra de Goytisolo".

En *Juan sin tierra* las "figuras forman la carne, el cuerpo mismo del narrador y es a través de ese cuerpo como Goytisolo resuelve llevar a cabo su gigantesca venganza contra España". El cuerpo es "un texto", "una carne hecha de palabras", con lo cual se señala la influencia de Octavio Paz.

"España se constituyó como una cultura represiva 'de la tradición de sensualidad hispano-árabe' " con lo cual, según Goytisolo, la literatura quedó mutilada, pues el acto de escribir es un acto sexual. Juan Goytisolo consagra largos pasajes de la novela "a la exposición de esas zonas consideradas como innobles, ahora presentadas como exquisitas y bellas": "el descenso en la escala animal" es una subida. La negación del "Dios cristiano", "el parricidio y la traición a España". Rompe "con su cultura original" mediante la "desviación sexual, moral, estética, religiosa, familiar" y lingüística. Así se convierte en *otro* "el más abyecto (el mejor) de la estirpe musulmana".

"Un ensayo llamado novela" considera el comentarista a esta obra, debido especialmente a la estructura donde "cada capítulo es un resumen y un avance dentro del movimiento general". Su prosa aparece como "artificiosa y amanerada" y antes que barroco lleva un movimiento de "pomposidad más bien neoclásica".

Goytisolo quiere dinamitar "detrás todas las puertas" y afirma: "Esta actitud es sin duda suicida; pero todos los caminos de la vanguardia de hoy abocan fatalmente a una especie de suicidio ejemplar, a un harakiri de las posibilidades expresivas".

El crítico considera la obra de Goytisolo como de "notable importancia estética". Y la sitúa en el contexto de la literatura hispano-

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

americana contemporánea que, según el mismo Goytisolo, puede ser un "deslumbrador castillo de juegos de artificio destinado a ocultarnos quizá la escueta realidad de su eclipse ante una nueva visión del hecho literario concebido como libérrima opción de lecturas, a distintos niveles, en el interior del espacio textual".

"Nueva traición a España" considera el crítico esta aproximación a la novela hispanoamericana.

JUAN ADOLFO VÁSQUEZ, *Nacimiento e infancia de Elal: mitoanálisis de un texto tehuelche meridional,* págs. 201-216.

Se han descubierto textos pre-hispánicos de "grandes civilizaciones". Pero apenas se está en proceso de "reconstruír la cosmovisión poética de muchas tribus" cuyas culturas "ocuparon pequeños territorios" y han "legado un notable corpus literario".

El autor analiza un texto tehuelche, tomado en "1965 por Alejandra Siffredi en grabación de la informante Feliciana Velásquez, de Piedrabuena, provincia de Santa Cruz, República Argentina".

Este texto se encuentra en el artículo *Mitología de los tehuelches meridionales* de Marcelo Bórmida y Alejandra Siffredi (*Runa, Archivo para las ciencias del hombre,* Universidad de Buenos Aires, 1969-1970, págs. 199-245).

El estudio tiene una introducción, luego delimitación del texto, el texto de la versión 1, mitoanálisis (división del texto en escenas) y la recapitulación exegética en nueve partes con los siguientes títulos:

1 — Elal, su madre y su abuela.
2 — Dónde Elal pasó su infancia.
3 — Por qué Elal convirtió a su abuela en laucha.
4 — Elal vuela al lugar del sol naciente.
5 — Primeras travesuras de Elal.
6 — El niño Elal amansa los animales.
7 — La leyenda del cóndor.
8 — Elal baja al cóndor de un flechazo.
9 — Por qué el cóndor no tiene plumas en la cabeza.

Se destacan los principales comentarios: cueva, "símbolo universal de lugar de origen"; "forma de incesto"; poder del héroe; "vuelo shamánico" en el cisne, "ave sagrada"; "manifestación de vocación shamánica"; "conquista civilizadora" del héroe; la suprema prueba; la pluma, fuerza extraordinaria; "lucha simbólica entre realidades psíquicas y metafísicas".

Del Elal hay varias versiones. "En el presente análisis — dice el autor — sólo hemos querido estudiar un trozo del cambiante tejido

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

["como la tela de Penélope"] atendiendo a una versión impresa que lo convierte en lo que literariamente llamamos un texto".

JUAN VILLEGAS, *La aventura mítica en «La flor del aire» de Gabriela Mistral,* págs. 217-232.

Cita el autor a Gaston von dem Bussche con referencia a Gabriela:

> Su majestuoso valor americanista reside en esta vivencia constante de significaciones míticas y consumadoras a través de las cosas y hombres de nuestro continente.

Para el autor, tanto lo mítico como lo arquetípico en Gabriela se encuentra "en los poemas que cantan a América o lo primitivo como en aquellos que hablan de sus propias experiencias personales". Intenta demostrar que *La flor del aire* se estructura sobre la base de elementos de la aventura mítica y que contiene a la vez una serie de imágenes arquetípicas", así la poetisa haya dicho que se trataba de su "aventura con la poesía". "El poema trata de la iniciación de la poetisa", y "el proceso de mitificación [...] se manifiesta tanto en el espacio en que acontece la acción como en las características de los personajes". En relación con el espacio, "los elementos claves" son la pradera y la montaña.

El espacio de "la *pradera* se asocia con las aguas", "con la naturaleza en su estado de potencia creadora", y *axis mundi,* según Mircea Eliade. El carácter mítico-religioso del espacio de la montaña se asocia con el aproximarse a la divinidad. El personaje sobrenatural con quien se encuentra "se asocia con la diosa de la tradición de la aventura heroica".

Se trata de una iniciación conformada por cuatro viajes, con un "encuentro" al principio y "la unión de los dos personajes" al final. La diosa pide flores blancas y la hablante va en su primer viaje a la montaña "ácida", coge flores entre las rocas, las ofrece "frenética": azucenas, "símbolo de la pureza".

El 2º viaje lleva la misma estructura: pide ahora flores rojas. Es el viaje más arduo: lo rojo es símbolo de pasión para Gabriela y la mención del venado recuerda "la pureza y la espiritualidad". Las flores transforman a la diosa de blanca en roja y las imágenes crean una atmósfera no terrenal.

En el tercer viaje la diosa pide flores amarillas, que para Gabriela se asocian con el sol.

En el cuarto viaje la dama exige un nuevo ascenso para traer las flores que ama como recuerdo de Leonora y Ligeia (Leonora, "ingeunidad y pureza"; Ligeia, sabiduría y fidelidad"), no las halló en las ramas, ni en las piedras; "y las corté del aire dulce", con lo cual se

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

advierte "el carácter mítico-religioso del arte de segar", según Mircea Eliade. Así regresa el aventurero "con su trofeo transmutador de la vida" (Campbell).

El héroe ha vencido las pruebas. La diosa caminaba... "y yo siguiéndola, siguiéndola / por el pastal y la alameda". La diosa "va sin cara", con lo cual se integra al mundo del mito. La hablante es su sierva. El aire se asocia con el hálito vital, creador, y, en consecuencia, la palabra". La poetisa ha ofrendado "la flor del aire" a la divinidad.

NOTAS

GRACIELA COULSON, *«Instrucciones para matar hormigas en Roma» o la dinámica de la palabra,* págs. 233-237.

Instrucciones para matar hormigas en Roma (en *Historias de cronopios y de formas*) "puede paracer", según la autora, "un texto desconcertante, provocativo y agresivo". No narra nada: se trata de una acción hipotética con futuros e infinitivos.

Podría traducirse como la destrucción de lo gregario. Cortázar cumple con la nueva estética: propone un acto gratuito o absurdo como afirmación de la libertad (en realidad el surrealismo de siempre). La La autora propone "una lectura poética" del texto. Hay allí como en tantos otros textos modernos una "imbricación de los géneros". Y por ser un texto lírico "admite lo externo no *per se* sino en cuanto contribuye a la recreación de una vivencia íntima".

Si "todo poema se constituye como imagen", sin "racionalismo activo" (Bachelard), la autora presenta aquí el ritmo como anterior a la imagen. Recuerda el capítulo 82 de *Rayuela* donde se habla de "situación confusa", solo definible en la palabra, y del "balanceo rítmico" que "conjuga esa materia confusa" con "una tercera instancia": frase, párrafo, página, capítulo, libro.

El ritmo es el que "da vida y sentido" a la imagen: "cada palabra va llamando a la siguiente". Y siguiendo "el carácter distintivo de la lírica moderna", se da "la despersonalización del hablante". Algunas formas métricas de *Instrucciones* ("se estructura en cinco párrafos") resuenan en el tercer párrafo, "el más extenso y rico", consta de tres cláusulas con numerosas ramificaciones e interpolaciones): dáctilos, pentasílabos, heptasílabos, endecasílabos: la segunda cláusula lleva el momento climático y la tercera, la pausa. El cuarto párrafo "desarrolla, entre aliteraciones y anáforas, un nuevo crescendo" y se cierra con un endecasílabo sáfico. El quinto lleva un descenso de tono expresivo; "la última frase es un anticlimax" que potencia la vocal /o/. La frase final va en tres cláusulas rítmicas tetrasílabas.

La autora analiza luego la plurimembración como tema estilístico.

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

El grupo más numeroso y complejo se da "en el momento de mayor tensión".

La complejidad, proporcional "a la extensión del párrafo y a la tensión".

El climax, con siete términos; "pero en su comienzo la tensión no alcanza a ascender" y solo se inicia con los términos segundo y tercero. El 4º párrafo "resume los dos anteriores", el 5º y el 6º "son sintáctica y rítmicamente simétricos. Al final se distiende la tensión tanto por la brevedad del séptimo término como por la pausa que lo precede".

Para Cortázar textos como este parece que "se hubieran escrito a sí mismos". Y Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna* afirma que "en la palabra se desencadenan fuerzas alógicas que guían las expresiones y que, gracias a series sonoras insólitas, ejercen un encanto inusitado".

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ, *El ensayo de Manuel González Prada,* págs. 239-249.

Los aspectos de ensayista de Manuel González Prada caben en cuatro temas: "anticlericalismo, sociedad y política, indigenismo y anarquismo". Como para González Prada "la ignorancia es una de las causas contribuyentes a la difusión del clericalismo, recomienda la expansión de la educación y la ciencia". Culpa "a hombres e instituciones" del atraso nacional debido al "materialismo canibalesco de nobles y plebeyos". Los partidos políticos son "hordas"; solo "el triunfo de la revolución mundial traerá la libertad y la justicia"; "aprueba el tiranicidio". Inicia un nuevo indigenismo reflejado en su mejor ensayo: *Nuestros indios.* Para él, la república fue la continuación del virreinato. Para el indio quedó solo la servidumbre, el fanatismo y el aguardiente; a este indio debe exigírsele "orgullo y rebeldía". Fue "el más importante escritor anarquista de Hispanoamérica". Partidario de "la libertad ilimitada", predicó "la abolición del estado y la propiedad individual" (su obra *Anarquía,* 1936).

Luego el autor estudia "su voluntad de estilo". Situado dentro del modernismo, González busca "inventar, adaptar, transformar, adoptar y crear un lenguaje literario". Formuló en *Exóticas* "una teoría métrica y dio pautas para la versificación", quería una expresión clara para hablar a las muchedumbres, pero sin explicarlo todo. Rechazó "la superabundancia de artículos, pronombres, preposiciones y conjunciones relativas". Elige las "palabras por sus cualidades sonoras" y dispone "los elementos sintácticos de una manera equilibrada".

Son sus principales rasgos: "el mayor número de ideas en el menor número de palabras". Destreza en el manejo de la adjetivación, símiles y metáforas. Oraciones cortas. Hipérboles y exclamaciones. Se

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

dirige tanto a los intelectuales como a las muchedumbres. Busca la auténtica expresión hispanoamericana. Utiliza americanismos y neologismos y "es un empecinado cultivador del leísmo".

El autor concluye que González Prada, en estilo polémico y didáctico, piensa en un universo ácrata y en un hondo nacionalismo que lleve al cosmopolitismo. Afirma que con razón se le llama Maestro, Precursor del Nuevo Perú y Heraldo de la Revolución.

GLORIA DURÁN, *«El obsceno pájaro de la noche»: la dialéctica del chacal y el "imbunche"*, págs. 251-257.

La autora intenta dos interpretaciones más de esta compleja novela: una estructuralista y otra jungiana.

Analiza primero la "dialéctica entre la conciencia y la subconciencia, cada una encarnada en personaje distinto": esos personajes Jerónimo y Mudito habrán de integrarse en uno solo.

Para Donoso hay el temor de que la personalidad humana carezca de unidad.

La otra dialéctica, "la de la creación y la destrucción", está vista como "la del chacal y del 'imbunche' ".

Las dos figuras principales, masculina y femenina, son figuras de dos cabezas: Jerónimo es "belleza, poder y frialdad"; el Mudito es "envidia, deformación física y masoquismo". Inés, en su manifestación de doncella, encarna las cualidades de belleza física y frialdad; en su papel de vieja es "lubricidad, sabiduría y aspecto físico asqueroso". Jerónimo se transforma en monstruo, enloquece y muere en un estanque, mientras su subconsciente, "el ubicuo Mudito, sigue viviendo" como "el hijo milagroso e imaginario de una huérfana del asilo" (Boy II), "encarnación del padre que rige el mundo monstruoso".

En la interpretación jungiana la autora ve al Mudito como al "Tramposo" o al bufón que cambia de formas, que "tiene privilegios que no serán otorgados a una persona normal" y que, como subconsciente, "se arregla para invadir y destruír la parte consciente de su ser que le ha negado existencia". "Donoso ha fundido su propio mito del 'imbunche' con la vieja figura arquetípica del 'Tramposo' para crear el personaje de Mudito".

Otra figura arquetípica que Jung ha nombrado el "Anima", la vida misma, "doncella y madre, hada buena y bruja mala", está representada en "la cabeza terrible que en las noches volaba por el aire", en el cual puede convertirse Peta Ponce, el lado siniestro de Inés; como "puede convertirse en chonchón o perra amarilla".

La última dialéctica que apunta la autora "es la dialéctica entre la subconsciencia libre y el chacal" ("Anima"). "Los chacales humanos se sirven del cuerpo de Mudito para crear nuevas formas de vida". Solo "cuando su saco de 'imbunche' queda completamente vacío puede

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

Mudito realizar su anhelo de paz". "Pero el nirvana de Mudito es la pesadilla de Donoso. Es una victoria literalmente hueca. Y esta victoria, según el autor, es la única posible frente al obsceno pájaro de la noche".

HUMBERTO M. ROSI, *David Viñas, novelista y crítico comprometido,* págs. 259-265.

El autor presenta en David Viñas al escritor contemporáneo comprometido, en un doble aspecto: narrador y crítico.

Pertenece Viñas —nacido en 1929— a la promoción literaria argentina agrupada en la revista *Contorno* (1955) que promueve "una revisión sistemática de la tradición cultural del país". Su obra se centra en el cambio de "una sociedad tradicional" en "una sociedad de masas".

Sus personajes, vistos en un marco histórico de cien años, se mueven en la época del "mandón pueblerino" (*Cayó sobre su rostro,* 1955), en "la sangrienta represión de una huelga" (*En la semana trágica,* 1966), en un conflicto obrero en la Patagonia (*Los dueños de la tierra,* 1959), en el empobrecimiento de una familia de la burguesía y el triunfo de las masas peronistas (*Los años despiadados,* 1956), en aspectos negativos del régimen peronista (*Las malas costumbres,* cuentos, 1963), en "los temores y fracasos de la Argentina de 1958" (*Dar la cara,* 1962), en "la mentalidad de una casta con sus ambiciones, ambigüedades y poderío en decadencia" (*Los hombres de a caballo,* 1967) y en "la amarga frustración de un núcleo de intelectuales argentinos que simpatizan con la izquierda" (*Cosas concretas,* 1969).

Si sus personajes carecen generalmente de hondura, su temática "es el conflicto entre los individuos o sectores sociales que tienen el poder y aquellos que aspiran a él [...]. Lucha de clases, en fin, con víctimas pero sin héroes". Su técnica es realista, sin desdeñar "la introspección psicológica ni las innovaciones estructurales de la nueva narrativa".

Como ensayista dentro del revisionismo cultural iniciado por H. A. Murena (1940), ha escrito cuatro obras: *Literatura argentina y realidad política* (1964) que titula más tarde *De Sarmiento a Cortázar* (1971) como el primero de una serie de diez tomos que habrán de aparecer. Dos ensayos monográficos: *Laferrère: del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965) y *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo* (1973).

Viñas en sus ensayos considera "que existe una 'homología' entre las estructuras mentales de una clase social —determinada por factores económicos— y las estructuras estéticas de la obra literaria": "se advierte el intento de aplicar el método de la crítica sociológica iniciada por György Lukács y desarrollada posteriormente por Lucien Goldmann".

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

La revolución histórica argentina "comienza con el proyecto de los exiliados bajo la dictadura de Juan Manuel Rosas, los cuales logran el poder después de 1852" y realizan "la transformación del país despojando de sus tierras al indio, sometiendo al gaucho, importando abundante mano de obra extranjera, y ligando la economía nacional [...] a los centros industriales europeos. De 1880 a 1900 esta clase disfruta de su hegemonía, pero a partir de entonces comienza a ser desplazada por los sectores medios, nutridos por la inmigración, que asumen el mando con el presidente Yrigoyen en 1916".

Viene luego el modelo nacional-populista con Perón. El hilo conductor de su visión es la crítica de la "dependencia de la *élite* argentina ante los centros económicos y culturales capitalistas". "Rechaza tanto el modelo liberal-progresista como el nacional-populista".

Como crítico, parte de la base de "quitar a la literatura su aire sacramental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder".

Como constantes en la literatura argentina ve "la del viaje a Europa" y la de "la relación entre amos y criados favoritos": la primera como una "convicción de inferioridad" y la segunda como "un reflejo de la mentalidad de los grupos dirigentes tradicionales".

Busca el conflicto antes que el valor permanente; da preferencia a los dramaturgos y narradores; analiza la producción de autores de segundo y tercer orden. Da explicaciones forzadas. "La búsqueda de un mundo telúrico y virginal" hace "parte de un movimiento de la cultura occidental que se inicia en torno a 1900". Critica "el afán europeizante", pero su ideología y método "provienen de Europa. Lo valioso de la contribución de Viñas radica en su esfuerzo por efectuar una crítica literaria consistente [...] y en algunas de sus síntesis históricas [...]. Sus mejores logros se encuentran en el estudio de autores anteriores a 1916" y su "estímulo político ha contribuído a vigorizar el tono de la crítica literaria argentina".

JANINA MONTERO, *Realidad y ficción en «Hijo de Hombre»*, págs. 267-274.

El propósito del estudio es el "sistema" de Roa Bastos en *Hijo de Hombre*.

En cuanto al sistema, se destaca "que el núcleo psicológico de la novela en torno al cual se desarrolla la significación individual de los siete personajes principales" es el "saber olvidarse en vida de sí mismo": ese "héroe total y solidario" es Cristóbal Jara.

"Dada la evidente militancia subersiva, Roa Bastos evita todo posible folletinismo o propaganda a través de dos aspectos importantes" mediante la presentación, en un primer capítulo, del transcurrir histórico "que va desde la dictadura del doctor Francia (1814) hasta

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

la guerra del Chaco (1932-1935)" y mediante la presentación "de las memorias/confesiones del teniente Miguel Vera". Este narrador alterna la primera y la tercera persona; los capítulos impares narran "la experiencia vital de Vera" y los capítulos pares (3ª persona) son "la creación del hombre que 'sabe olvidarse en vida de sí mismo' ". Así, la historia de Vera se presenta escindida de la historia de los otros, excepto en el capítulo V. En este, que presenta su traición, él "queda irrevocablemente definido en una sentimentalidad pasiva rayante en el cinismo".

"La organización final de los capítulos con su alternancia simétrica se debe a Vera", según la doctora Monzón en su carta-epílogo.

"La obra es entonces una dicotomía estructural" (se ve en el esquema gráfico) que testimonia y presagia al Paraguay, "a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires ...".

NECROLOGÍA

José Olivio Jiménez, *H. A. Murena (1923-1975)*, págs. 275-284.

El autor define a Murena como "vocación de pureza y pasión trascendente". "Vivir, dice, fue para Murena un estar ante la muerte".

Si es más conocido por sus ensayos, debe reconocerse que carece en ellos de objetividad, que él mismo los llamó "mitos". Sus razones se hallan "mediante el buceo en el *misterio* y una indispensable *pulsación religiosa*". En *El ultranihilista* habla de éste como de quien "está en la mayor cercanía que se puede alcanzar respecto de lo sacro", y en *El arte como mediador de este mundo y el otro* expresa que la "esencia del arte es la nostalgia por el otro mundo".

Fue un escritor anacrónico pero incitador "al parricido de los mayores de su generación".

Quizá llegue a quedar como "un inquietante y personal poeta". David Lagmanovich lo vio desde un contorno sentimental y anecdótico y su lengua poética "como un instrumento de penetración, un medio de intensificación del conocimiento". La poesía de Murena es una parábola que "está sostenida sobre una tensión entre el verbo y el silencio", silencio como metáfora de la muerte. En 1949 lo entusiasmó el "poder nominativo de la palabra" y en los últimos años le "preocupa tanto el silencio como la palabra". Fue sometiendo el lenguaje "a un despojamiento y un accesit" que empezó en *Relámpago de la duración* (1962) y cristalizó en *El demonio de la armonía* (1965).

En novela sigue la secuencia tradicional, a veces con "pasajes de alto vuelo poético", a veces con preocupaciones éticas y metafísicas. Su segunda trilogía tiene "dimensión barroca y de trazos grotescos" dentro de la tradición de Quevedo y Goya. Algunas de sus novelas evocan

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes

"los años duros del peronismo". Escribió también cuentos y obras de teatro.

A Murena se le ubica en la generación del 40 — para algunos en la del 45 —, generación de los parricidas. "Se le incluye entre los *neorrománticos*, por su común reacción ante lo que consideraban el artificio y desvío practicados por la literatura precedente y por su decidida voluntad de sumergirse a brazo partido en la vida y la realidad". Colaboró "en las más importantes publicaciones literarias y periodísticas de la Argentina". "Fue miembro del Comité de Colaboración de la prestigiosa revista *Sur*". Cuando murió representaba en Buenos Aires a la editorial venezolana Monte Ávila.

BIBLIOGRAFÍA

ROSA RODRÍGUEZ REEVES, *Bibliografía de y sobre Manuel Rojas*, págs. 285-313.

Es este un gran trabajo investigativo, sumamente valioso para el conocimiento y estudio del gran novelista y cuentista.

RESEÑAS

Como de costumbre, esta entrega de la *Revista Iberoamericana* contiene interesantes reseñas.

CECILIA HERNÁNDEZ DE MENDOZA.
Instituto Caro y Cuervo.

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, Madrid, tomo LVIII, 1976.

MARGHERITA MORREALE, *Lectura del primer capítulo de la Sabiduría en los romanceamientos bíblicos contenidos en Esc. I, 1.6, "General Estoria" y Esc. I. 1.4*, págs. 1-33.

FRANCISCO R. ADRADOS, *La "Vida de Esopo" y la "Vida de Lazarillo de Tormes"*, págs. 35-45. — La *Vida de Esopo*, obra bien conocida en Europa y en España a través de una traducción latina, es analizada en este artículo como fuente del *Lazarillo* con el que coincide en términos generales. Rodríguez A. muestra que La *Vida de Esopo* y

THESAURUS. Tomo XXXIV. Núms. 1, 2 y 3 (1979). Cecilia Hernández de Mendoza, reseña a ...
Centro Virtual Cervantes