

dad, mezclando lo ficticio y lo real y mostrando la interacción dialéctica de ambos planos. Pero para Theile esto no es nada radicalmente nuevo sino que está en la línea de la novela moderna que trata de incorporar aspectos inexplorados de la realidad: el pasado recordado (Proust), la conciencia difusa (Joyce), la fuerza conformadora de la historia del desarrollo y de las relaciones de los hombres (Faulkner, García Márquez) o el diálogo interno inexpressado en la vida de relación de los hombres (Sarraute, Claude Mauriac).

BRIAND JOHN MALLET, *Imagen y yuxtaposición en "La siesta del martes" de Gabriel García Márquez*, págs. 340-351. — Analiza el cuento de García Márquez y su realismo conseguido mediante una técnica de yuxtaposición y la función que dentro de tal técnica cumple la imagen "menos determinada por su contenido intrínseco (aspecto visual) que por su relación a las otras técnicas de contraste. Como tal; las palabras en juego no significan lo que están diciendo: enfrentamos el problema de comunicación y lo que queda después de terminar la narración es siempre el gran tema de la obra de García Márquez: la soledad en todos los campos".

Como de costumbre, este tomo contiene también las secciones *Chronik* 1974 y las de reseñas en ambas partes (románica general e iberorrománica).

JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO.

Instituto Caro y Cuervo.

REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh (Pennsylvania, U. S. A.), Universidad de Pittsburgh, núm. 94, enero-marzo de 1976.

ESTUDIOS

JUAN GOYTISOLO, *Lectura cervantina de "Tres Tristes Tigres"*.

El punto de partida del ensayo es la frase de Unamuno a propósito del cap. VI de la primera parte del *Quijote*:

Todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto.

Goytisolo juzga que la relación del *Quijote* con el *corpus* literario de la época no está en un capítulo sino en la totalidad de la obra. Esa relación se manifiesta en la información sobre la construcción de la obra; en la preocupación de los personajes por el código de la lengua;

en la presentación como objeto literario no como trozo de vida; en los personajes vistos como proyección literaria de un género narrativo: el Quijote de los libros de caballerías como personaje, además, de la novela italianizante.

En la segunda parte se pone de manifiesto el juego intertextual, pues el Quijote y Sancho son personajes de una crónica anterior.

Resumiendo, afirma el autor que la novela es “un relato de diferentes relatos, un discurso sobre discursos literarios anteriores”, la “historia de un escritor enloquecido con el poder fantasmal de la literatura”.

La huella del ámbito cervantino se refleja en la novela moderna cuando ésta trata de devolver a la novela sus posibilidades de expresión perdidas.

Como ejemplo se detiene en el análisis de *T. T. T.*

Recuerda Goytisolo que los críticos han visto en *T. T. T.* una obra irregular con aciertos parciales. En ella la estructura no emerge fácilmente. El autor juega con la “anacronía” entre el tiempo del argumento y el tiempo de la instancia narrativa. Hay una clara influencia de Sterne y el intento de borrar el vestigio de la trama.

Como el *Quijote*, está lleno de citas literarias, alusiones a escritores, discusiones sobre el arte de traducir. Hay referencias a Joyce, Hemingway y Faulkner. Se asemejan las discusiones entre el cura y el canónigo y las de Silvestre y Cue acerca del hecho literario.

El canónigo ha intentado escribir; los personajes de *T. T. T.* están obsesionados con la escritura. El tópico de la traducción está en ambas obras; en ambas hay relatos intercalados. Aun en la referencia al cine se repite el esquema cervantino: Silvestre y Cue son personajes de película como los protagonistas del *Quijote* son personajes de novelas de caballerías o de novela bucólica.

En ambas hay imprecisión sobre el autor y autores.

Silvestre dice: “algún día escribiré este cuento”. Artemio “alude a su futura condición de personaje”.

Goytisolo concluye:

La historia “omitida” por Cabrera Ifante [...] no es otra que la del proceso de estructuración de la novela con posterioridad al tiempo en que se desenvuelve la trama, como la historia “omitida” del *Quijote* es la que hubiera debido aclararnos el incierto proceso de su fragmentaria creación sucesiva.

T. T. T. permite “el placer exquisito de su reconstrucción”.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *El secreto amor de Neruda*.

El escritor peruano, crítico literario de América, estudia las *Cartas de amor de Pablo Neruda* publicadas en 1975 por Sergio Fernández Larraín. En ellas se descubre el secreto amor de Neruda: Albertina Rosa Azócar y Soto con quien tuvo correspondencia durante diez años (1921-1931), la que está consignada en el epistolario.

Con la historia de este amor, las cartas revelan la formación de Neruda, sus influencias y sus publicaciones.

En las 111 cartas del epistolario, dice Luis Alberto Sánchez, hay 12 de antología. La obra poética relacionada con las cartas se materializa a partir de la número 33.

Recuerda para la época de la 2ª carta, la relación de Neruda con Gabriela, de la que fue alumno entre 1910 y 1920; sus seudónimos, el "clamor de la tierra chilena", la confesión de Pablo: "la poesía es siempre un acto de paz" que coincide con la bíblica serenidad de Gabriela.

En la 3ª carta, dice Sánchez, Neruda quiere casarse con Albertina Rosa apenas ella llegase a Colombo para lo cual le había mandado dinero para el pasaje. "Ella no viajó. Más bien lo hizo a Bélgica sin informarle a Pablo".

La carta 11 muestra la necesidad de tenerla a su lado. Las cartas 13 y 14 son extraordinarias literariamente. La 18 lo presenta herido por el abandono en que lo tiene Albertina. La 21 equivale a la "Canción desesperada". La obsesión por tenerla a su lado crece en la 24. Ya en la 33 habla de los 20 *poemas de amor* y se ve claramente que fue su musa Albertina Rosa. "Hay allí muchas cosas para mi Pequeña lejana". En la 44 dice: "tenemos que arreglar nuestra vida".

En la 95 anuncia que están en prensa *Tentativa del hombre infinito*, *Caja de naipes* y *Crepusculario*. En la 102 la llama otra vez desde Colombo (1927).

Ella visitó a Bélgica pero no fue a verlo. Le reitera su amor "locamente" desde Ceylán.

Hay reproches en la 108 y despedida.

Neruda se casa en Java en 1930. Ella se casa con Angel Cruchaga Santamaría.

En ese período tuvo el poeta muchas musas, pero fue Albertina su verdadero amor.

Sánchez califica este idilio como "pequeño drama de tipo provinciano", pero en él se revela por la primera vez una de las insignes enamoradas de la historia, raíz erótica de 20 *poemas de amor* y una *canción desesperada*.

Albertina guardó celosamente estas cartas y finalmente pasaron a manos de un sobrino de Cruchaga, quien las pasó a Sergio Fernández Larraín.

WALTER MIGNOLO, *Aspectos del cambio literario (A propósito de la "Historia de la novela hispanoamericana" de Cedomil Goić)*.

"La necesidad de una fundamentación teórica en la historia literaria es sentida por C. Goić desde 1967". Él acepta tres condiciones para el discurso histórico:

I—debe informar sobre hechos que realmente han ocurrido;

II—debe narrar en orden los hechos;

III—los hechos deben estar conectados en forma que no sea sólo la continuidad (linearidad) temporal.

Las historias de la literatura cumplen las condiciones I) y II) pero no la III).

El *corpus* utilizado por Goic consta de treinta novelas, desde Fernández de Lizardi hasta Vargas Llosa; pero permite extenderse a un mayor número de obras. La tarea de la historia literaria es "el discurso que articula el cambio de sistemas de preferencias".

Para Goic existen dos tipos de novela o dos épocas: época moderna, hasta 1934, y época contemporánea, de 1935 en adelante. En cada uno de los sistemas hay cambios: así en la época moderna se da el neoclasicismo, el romanticismo, el naturalismo, y en el interior de cada uno, cambios generacionales.

El autor ejemplifica con la generación modernista (1897), que coincide con el período naturalista.

El modernismo, generación de Darío, se destaca de la generación precedente (criollista, 1882) y de la posterior (mundonovista, 1912). Se define como "la búsqueda de lo americano a través de lo universal" con mayor elaboración artística. Se asemeja al naturalismo por conservar "la disposición lógica de la narración", que consiste, básicamente, en la observación (descripción) de situación y personajes en tanto datos fundamentales; en la enunciación o sugerencia de una hipótesis; en la hipótesis como generadora de la narración; en la verificación de la hipótesis para formular una ley. Las diferencias entre modernismo y criollismo serían: la novela criollista es sincrónica; la modernista, diacrónica; se asemejan en la interpretación de la sociedad (*Idolos rotos* y *Sin rumbo*) en el narrador omnisciente, en la herencia familiar; el criollismo avanza desde el punto cero de la narración, el modernismo narra sobre antecedentes ignorados. *Idolos rotos* y *La Gloria de Don Ramiro* consideran el pasado como rémora del presente.

El autor hace algunas observaciones a Goic: un período es "un subsistema del sistema que es la época"; es necesario tanto una definición abstracta como una selección de variables del período.

"El período no es una estructura homogénea sino heterogénea". Vista "la posibilidad de estudiar los cambios dentro de un período, queda todavía (en el interior de una época) el problema de los cambios de un período a otro".

Presenta en el cuadro B) un esquema general de romanticismo y naturalismo y en el cuadro C) las características generales, algunas de las cuales, según mi parecer, están sujetas a ulteriores discusiones. A este propósito el autor propone la "articulación transversal" con dos posibilidades de extensión: "la discusión del esquema abstracto" y "la discusión en torno a la validez de las variables propuestas, su refinamiento o cambio".

El autor ve el cambio de épocas como un proceso de rupturas. La ruptura en Goicé es el año 1935. En un nuevo esquema se observa la diferencia entre los dos sistemas.

Luego de discutir varios aspectos sobre Generaciones de la época contemporánea (divididas en superrealista, neorrealista, de nuevos rumbos y de concentración de hallazgos) el autor se detiene en el concepto de ruptura desde la noción de "Episteme" de Foucault que contiene la de ruptura.

Los procesos de ruptura se han intuido en la producción literaria (teorías de U. Brumm y de J. Kristeva). En la propuesta de Goicé el cambio de sistema tiene dos vertientes: "el cambio del sistema de preferencias y el cambio de articulación del discurso novelesco".

El autor ve la necesidad de articular la producción literaria con la producción cultural, ve el cambio literario paralelo al cambio de paradigma filosófico.

¿Hay cambio de sistema en la novela o más bien la novela deriva hacia una nueva estructuración del discurso literario? Hay que tener en cuenta la negación de un proceso de narrativa "que comienza a mediados del siglo XII".

El autor concluye:

Para Goicé "la historia literaria necesita una reforma general". La consecuencia sería: "¿cómo debemos construirla?". Dos aspectos básicos para reconsiderar: "la epistemología del discurso literario y la de la teoría literaria".

En cuanto al primer punto, "el discurso histórico requiere un nivel de organización y comprensión de los datos que no sea su mera cronología"; así para la significación del acontecimiento A, es necesario "un discurso que re-construya A en un contexto teórico que permita su comprensión". Las propiedades del narrador serían "una función de la cual el argumento es el período o la época". Para ello habría que revisar los conceptos de períodos o épocas, como un sistema de normas, normas que varían en "el cambio de estructuración de los textos". En cuanto a la teoría literaria, debe llegar a "la construcción de una teoría, de mayor carácter empírico, que especifique las relaciones entre el sistema abstracto [...] y las manifestaciones concretas [...] también los textos en su contexto social, las condiciones de su funcionamiento".

Esta es, según el autor, una tarea para realizar. El libro de Goicé contribuye a esta tarea.

ISAÍAS LERNER, *El texto de "La Araucana" de Alonso de Ercilla: observaciones a la edición de José Toribio Medina*.

Largo análisis cuyas conclusiones son: ... "la edición de Medina, extraordinaria en tantos aspectos, debe manejarse con extrema cautela en cuanto al texto se refiere. Aquí Medina no fue consistente y terminó por crear un texto que refleja criterios filológicos extravagantes si se

los compara con el rigor y la erudición con que trató los aspectos históricos y literarios relacionados con el poema".

ALINA L. CAMACHO DE GINGERICH, *Vicente Huidobro y William Carlos Williams*.

Las semejanzas entre los poetas se reflejan en teorías poéticas casi idénticas: "la poética de la imaginación equivale a una estética de la inteligencia".

Para ambos "la creación poética se debe basar en las cosas del mundo de nuestro alrededor". Los antecedentes de ambos se pueden encontrar en Samuel T. Coleridge y Ralph Waldo Emerson.

Tienen en común la influencia de la pintura cubista. En Williams su admiración por Cézanne, Picasso, Duchamp. En otro orden, de Marinetti y Apollinaire.

En Huidobro, la influencia de Mallarmé y Apollinaire.

"Williams y Huidobro incorporan a su poética los principios fundamentales de la pintura cubista y dan una poesía de creación verbal que es a la vez espacial y visual".

En "Horas" Huidobro "presenta" o trata "una yuxtaposición de elementos paralizados en el tiempo". En "Ruta" ofrece "la posibilidad de por lo menos dos lecturas: una progresiva en el orden normal y otra regresiva sin que se altere la interpretación del poema". Es el paisaje mismo y no el poeta quien habla.

En *Kora in Hell: Improvisations*, Williams hace una poesía casi automáticamente, fragmenta el verso y la frase, yuxtapone elementos, objetos y perspectivas.

"La imaginación en Huidobro está al servicio de la creación de imágenes sorprendentes e inhabituales, imágenes que constituyen una verdadera 'revelación'".

El elemento metafórico es mucho menos importante en Williams.

El poema XXV de *Spring and all* resume las semejanzas y algunas de las diferencias entre los dos poetas. Ambos crean una poesía espacial y visual con predominio de la contigüidad y no de la semejanza; "en los fragmentos en prosa de *Spring and all* [...] se percibe un cierto sentido humorístico y paródico que lo acerca al Huidobro de *Altazor*".

La autora resume así las diferencias: Williams se interesa por el objeto y por sus relaciones y se interesa por lo americano; Huidobro, no. En *Altazor*, Huidobro toma el lenguaje como magia; Williams, no. Para Huidobro el poeta es como dios; no para Williams. El chileno es el poeta del viaje, el norteamericano es el poeta del baile:

"[...] the imagination of the listener and the poet are left free to mingle in the dance".

NOTAS

ALFREDO A. ROGGIANO, *Qué y qué no del "Lunario sentimental"*.

La crítica desde Amado Nervo reconoció a Lugones un lugar de avanzada especialmente en México, dice el autor y lo comprueba con numerosos ejemplos.

Le interesa destacar el juicio de Octavio Paz en "El caracol y la sirena": de *Cantos de vida y esperanza* y de *Lunario Sentimental* "parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana".

Borges afirma en el prólogo de una *Antología poética argentina*: su "obra prefigura casi todo el proceso ulterior [...]".

¿Cuál es esa prefiguración y que "constituye la evidencia positiva del *Lunario* y qué no?".

Ante todo *Lunario* es una ruptura de ciertos tópicos del modernismo en su intento de "minar la forma bella con prosaísmos".

Aparte de los elementos formales que lo acercan a la vanguardia hay en él "duda de la verdad del ser y de la realidad de las cosas" (con la visión poética del ultraísmo y del creacionismo por un lado, y, por otro, con el surrealismo); "para salvar el abismo entre lo real y lo imaginario usa la ironía. Como las vanguardias, enfrenta lo doméstico a lo cósmico y utiliza vocabulario científico.

Pedro Henríquez Ureña llamó a Lugones "Góngora americano" y el autor parece confirmarlo al señalar sus características: "aureola imaginativa" de las palabras, metáfora como "poder de revelar la analogía de lo disímil", la más avanzada poesía experimental (anterior a Gómez de la Serna) contra el desarrollo elocutivo, "representativo" del discurso y "contra el análisis sentimental del poema, como lo propondría después la vanguardia", "realidad como virtualidad discontinua del poema", ausencia de elocuencia, oratoria, descripción, explicación, pero deformación y "multiplicidad de apariencias" esto es: "la poesía - otra, el poeta - persona, la certeza de la máscara".

EDUARDO MITRE, *La imagen en Vicente Huidobro*.

El autor divide su ensayo en dos partes: "metamorfosis verbales" y "poesía del vuelo".

En la primera parte observa la recurrencia de motivos huidobrosos; en una relación de causa a efecto: en *El espejo de agua* espejo es realidad fluyente; en *Ecuatorial*, es río. El viento en *Ecuatorial*: "el viejo organista hace cantar las selvas".

Continúa en *Hallali*:

"Mais le forêt métallique
chante comme un orgue" (pág. 289).

La imagen luna-reloj llega a la luna "olvidó dar la hora" y a reloj-luna: "Sobre la lejanía / un reloj se vacía".

Imagen de aeroplano en *Ecuatorial*: "oiseaux de l'horizon"; pájaro sobre los pararrayos, cerca a los faros, que no pliega las alas, hasta una magia por contagio con doble significación:

Por todas partes en el suelo.

He visto alas de golondrinas (pág. 294).

El aeroplano es cruz asociado con Cristo. Pájaro-cruz-aeroplano, borra las fronteras entre el mundo natural y mecánico.

En un espacio y tiempo mágicos va a la influencia: la madre, la casa, el nido y la infancia y la creación: crear es "volver a jugar".

La mujer se da como inocencia, "cifra y signo del ideal poético" y, finalmente, como poética de la imagen huidobriana, ("Ella").

La segunda parte se detiene en la poesía del vuelo como diferente de la materialidad de Neruda y de los cuerpos voluminosos de Lezama Lima. Huidobro hace de lo estático una realidad alada y de lo inmaterial una realidad grávida. En el proceso de inversión es importante la función del adjetivo.

Siguiendo a Bachelard se ha calificado la poesía de Huidobro como poesía del vuelo: se presenta con carácter aéreo. Hay en ella deseo de ascensión y evasión y velocidad que reflejan aspiración a lo abstracto. Su cosmogonía es cosmogónica sin Dios. La velocidad es en su poesía orientación hacia el futuro: "evolución del hombre-espejo hacia el hombre-Dios" y es el "retorno a un saber que se identifique [...] con el goce de vivir".

LUIS HARSS, *Rulfo sin orillas*.

El autor analiza un aspecto de Rulfo: "el ambiente del sueño onológico del hombre devorado por la materia".

Al contacto con la materia hay una "especie de combustión". "La cifra de esta combustión es Pedro Páramo" y el resultado el sueño del cual nace el mito como horizonte perdido.

El horizonte se acerca con los perros en "No oyes ladrar los perros"; ellos "anuncian la vida" pero también "lloran la muerte". Hay un cerro-frontera en este y en "La noche que lo dejaron solo". Y la muerte llama "atrás del monte que no dejaba volver a nadie" ("La cuesta de las comadres").

"La tierra [...] traga y devuelve" como en "La herencia de Matilde Arcángel"; Matilde viene de otro mundo remoto de "plenitud inaccesible".

El sueño emana del agua: "Es que somos muy pobres" y "El hombre", "Pesadilla de la materia" es la "pasión culpable con gusto a tierra que pronto se vuelve polvo".

La tierra llama en "Nos han dado la tierra".

El pueblo al otro lado: "Luvina, que suena a nombre de cielo". Pero el hombre, "parado en la desolación de la plaza sola, pregunta: ¿qué país es éste? y se contesta: el purgatorio".

Juan Preciado llega a Comala en el "tiempo de la canícula" con los "ojos reventados por el sopor del sueño". Y "del sueño surge el arriero sordo, su doble y hermano" y la "laguna transparente" de la llanura. El ambiente es de "Media Luna" y "la muerte — o la conciencia de la muerte — de Juan es lunar.

JACQUES JOSET, *Cronos devorando al Otoño, su hijo descomunal*.

El autor recuerda la gestación de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez (1968-1975) en siete años, gestación que cambia el plan primitivo.

En la estructura observa una novela contenida potencialmente en la 1ª frase; la importancia fundamental de la cronología que en su juego de adelantos y retrocesos distribuidos en seis fragmentos lleva reglas bastante rígidas; todos los fragmentos "remiten, en sus respectivos comienzos, al momento del descubrimiento del verdadero cadáver del dictador". El tiempo moldea la figura del personaje central, que no tiene nombre ni descripción completa y su nacimiento consta en tres actas.

El personaje-mítico es divinizado por los hombres y es eterno para muchos; se da en la novela "un asalto fracasado a la eternidad", fracaso que consiste en la constante de la soledad. El autor aparece como deicida por la agonía de Cronos.

Visión del mundo latinoamericano, visión última del autor, enmarcada ahora en la frase descomunal, con "voluntad de experimentación formal". El autor apunta algunos rasgos de estilo: una sola frase para un episodio; acumulación de imágenes; frecuencia del verbo ver...

El autor también da rutas comparativas: el *Señor presidente*, *El recurso del método* y, para la valoración, *Cien años de soledad*. Alude además a posibles estudios sobre evolución de la estructura del novelista; a un retorno al pasado y salto al porvenir literario del autor; a la tradición temática de la dictadura y a separación, imaginación y rigor matemático, "asedio a la eternidad y desmoronamiento en la muerte".

Destaco, entre todas, una frase del autor que puede definir la novela: ... "realización paródica para una antología esperpéntica".

DOCUMENTOS

ZENAIDA GUTIÉRREZ-VEGA, *Pedro Henríquez Ureña, maestro continental: cartas a José María Chacón y Calvo, Francisco José Castellanos y Félix Lizaso (1914-1919, 1935)*.

La autora presenta once cartas: nueve a José María Chacón y Calvo, una a Félix Lizaso y otra a Francisco José Castellanos.

Las cartas están precedidas de una nota bio-bibliográfica.

Nacido en 1884, sale de Santo Domingo en 1900, para una primera estancia en Estados Unidos (1901-1904), etapa ampliamente estudiada por ALFREDO A. ROGIANO en su obra *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (1961).

1906-1911: México;

1911: La Habana y México;

1914: La Habana y Estados Unidos;

1916: alumno y profesor de la Universidad de Minnesota;

1917: vacaciones en España;

1919: renuncia a Minnesota y va a España;

1920: vuelve a Minnesota;

1921: México;

1921-1946: Argentina.

Pedro Henríquez Ureña, maestro de América, "sabiduría caudalosa, como signo de un genuino espíritu humanístico" como dijo de él Alfonso Reyes, fue siempre fiel a su vocación de americano, en la investigación, el pensamiento y la acción. Su labor pedagógica muy importante en Estados Unidos, en México, en la Habana, se desarrolló ampliamente en sus años de la Argentina como profesor universitario y como miembro del Instituto de Filología, dirigido por Amado Alonso.

La autora hace una detenida descripción de sus actividades en los distintos países entre las cuales sobresale su labor en México como integrante de la Generación del centenario: cofundador de El Ateneo de la juventud, promotor de la Escuela de Altos Estudios y profesor de literatura española.

Destaca también su labor de periodista de las distintas épocas, su afecto a Cuba y la literatura cubana.

Su desvelado interés de humanista y de poeta, por la cultura hispánica, se revela especialmente en *Plenitud de España* (Buenos Aires, 1940) y en su extraordinaria tesis de grado *La versificación irregular en la poesía castellana* (1918). Poeta, dramaturgo, historiador, crítico y ensayista. Su vocación americana dejó consagrada al continente la mayor parte de su obras *Apuntaciones sobre la novela en América* (1921), *La utopía de América* (1925), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), *Sobre el problema del andalucismo dialectal en América* (1932), *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), *El teatro de la América Española en la época colonial* (1936), *Historia de la cultura en la América Hispánica* (obra póstuma: 1947).

Contiene la revista interesantes reseñas.

CECILIA HERNÁNDEZ DE MENDOZA.

Instituto Caro y Cuervo.