

Núm. 4, octubre-diciembre.

Este número está dedicado a la celebración de tres certámenes: Concurso en Homenaje a José Enrique Rodó (1972-1973), a Benito Juárez (1972-1973) y a José de San Martín (1973-1974).

DIONISIO PETRIELLA, *San Martín y la emancipación americana*, págs. 369-376. Selección de la obra *José de San Martín (su obra, su personalidad y su papel en la gesta emancipadora de América)*. Trabajo premiado en el Concurso en Homenaje al General José de San Martín.

ORLANDO GÓMEZ-GIL, *Panamericanismo y universalismo en Rodó*, págs. 377-390. Selección de la obra *Mensaje y vigencia de José Enrique Rodó*. (Mención honorífica en el Concurso en Homenaje a José Enrique Rodó).

LUIS PÉREZ BOTERO, *La educación estética del hombre americano: Schiller y Rodó*, págs. 391-409. Selección de la obra *El genio del aire: estudios sobre las ideas estéticas de José Enrique Rodó; origen y aplicación a la educación del hombre hispanoamericano*. (Mención honorífica en el Concurso en Homenaje a José Enrique Rodó).

HUGO TORRANO, *Rodó: idealismo y cultura*, págs. 410-439. Selección de la obra *Rodó: hecho histórico; proyección de su pensamiento*. (Mención honorífica en el Concurso Homenaje a José Enrique Rodó).

JULIO C. SCHIAPPA-PIETRA, *Juárez: proyección internacional de su labor de estadista*, págs. 440-450. Selección de la obra *Juárez y su época; repercusión universal de su obra*. (Mención honorífica en el Concurso en Homenaje a Benito Juárez).

CRISTÓBAL A. ZAMORA, *Retrato de Juárez*, págs. 451-458. Selección de la obra *El pastor; Juárez: el hombre y su ciclo*. (Mención honorífica en el Concurso en Homenaje a Benito Juárez).

LUIS R. SIMBAQUEBA R.

Instituto Caro y Cuervo.

*REVISTA IBEROAMERICANA*, órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh (Pennsylvania, U.S.A.), Universidad de Pittsburgh, núms. 92-93, julio-diciembre de 1975.

Este número doble está dedicado a las letras cubanas. Lleva una introducción de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y está dividido en cinco

partes: la primera trata de Alejo Carpentier; la segunda, de José Lezama Lima; la tercera, de los nuevos novelistas; la cuarta, de la nueva crítica, y la quinta reseña algunas obras.

Emir Rodríguez Monegal explica que los trabajos publicados son el resultado en su mayoría de tres simposios dirigidos por él.

#### I. ALEJO CARPENTIER

Sobre Alejo Carpentier hay tres estudios: *El fondo histórico de "El acoso": 'época heroica y época del botín'*, de MODESTO G. SÁNCHEZ; *Viaje a la semilla y El siglo de las luces: conjugación de dos textos*, de EDUARDO G. GONZÁLEZ; *Sentido y color de "Concierto Barroco"*, de Klaus Muller-Bergh.

*El fondo histórico de "El acoso"* es una minuciosa investigación de fuentes que el autor divide en *Hechos anteriores a la revolución de 1933* y *Hechos posteriores al gobierno revolucionario de 1933*. A este propósito hace un cotejo entre un reportaje de la revista *Carteles* (1934) y *El acoso*. Al señalar otras fuentes de *El acoso* destaca el caso Soler (1933) y el asesinato de Manolo Castro (1948).

Hace el cotejo a dos reportajes aparecidos acerca del primero en la revista *Bohemia* (1933).

"Vemos, una vez más, dice el autor, que un reportaje de una revista de aquella época le ha servido al novelista para la elaboración de algunos episodios de *El acoso*".

Eduardo G. González conjuga los textos de *Viaje a la semilla* y *El siglo de las luces* en los cuales halla una situación parecida en sus etapas iniciales: "La insospechada consonancia temática entre ambas obras se hace evidente si se organiza la trayectoria de sus personajes centrales con relación a los diferentes registros de la temporalidad, según la huella que ésta imprime en los seres y en las cosas". Encuentra esa huella en el origen.

Para desarrollar el tema el autor recuerda los versos de Henry Vaughan en que alude al vacío intersticial, al vacío imaginario:

Where birds like watchful Cloks the noiseless date  
and intercourse of times divide;

La teoría temporal de San Agustín de un presente realizado en "memoria, visión y expectación" y la visión de "mónada" de Leibnitz.

El autor de *Sentido y color de "Concierto barroco"* estudia algunos mecanismos barrocos de la obra. Las conclusiones del detenido análisis son: Carpentier se basa en textos documentales; esta documentación

cumple la función de hacer verosímil lo imaginativo; rompe la cronología; introduce temas de música y arte en general; según la significación, los sistemas cromáticos de cada capítulo adquieren tonalidad y colorido. "La fija preocupación gráfica y el uso sistemático del color, a veces con efectos realistas, a menudo dentro de un esquema simbólico tradicional en la cultura hispánica, y muy frecuentemente de sostenida alegoría colorista, mediante la insistente acumulación de novedosos matices expresivos estáticos, son dos constantes esenciales de la estilística carpenteriana".

## II. JOSÉ LEZAMA LIMA

La pequeña página de SEVERO SARDUY sobre Lezama da la definición: "la verticalidad del gótico junto al río; fue también junto a otro río, el rumor de los molinos de plegaria".

JOSÉ JUAN ARROM origina el apellido del protagonista Cemí de *Paradiso* en una voz taína que designaba a los dioses y a sus imágenes al estudiar *Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima*. "El paraíso de Lezama Lima es Cuba". Ese *Paradiso* apunta hacia Coaybay, 'casa y habitación de los ausentes', el misterioso valle donde de día reposaban los espíritus para regresar en la noche a danzar, a tomar la pulpa de las guayabas y a visitar a sus amantes. La voz *manatí* que ilumina el pasaje de las orgías de Michelena, alude a "tres sirenas, que salieron bien alto de la mar" (Cristóbal Colón).

Acerca de los constantes cubanismos en las letras, presentes en *Paradiso*, concluye que "Lezama ha conseguido universalizar aspectos de la mitología, la historia, las letras, las costumbres y el habla cubanas, y darnos en *Paradiso*, lo que hoy nos parece uno de los mayores logros de la nueva novela hispanoamericana".

ROBERTO GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, en *Apetitos de Góngora y Lezama*, recuerda la clara influencia de Góngora, "figura clave" de la obra de Lezama. La popularidad del barroco en las vanguardias y entre los escritores hispanoamericanos; su origen en el gótico "punto intermedio entre el arte primitivo y el arte clásico" (Worringer).

La "amorosa exégesis" que hace Lezama de Góngora (*Sierpe de don Luis de Góngora*) termina por mostrar una "dolorosa incompletitud" gongorina.

Para expresar ello González Echavarría se remonta a la poesía renacentista deteniéndose en Petrarca, que comienza con "desarraigo del lenguaje poético"; al Canto XXIII del *Orlando furioso* y a un pasaje de la Égloga II de Garcilaso: locura en Orlando, desarmonía y complejidad en la égloga y locura también en Albanio, en las que ve el germen del lenguaje barroco. La dolorosa incompletitud tiene su polo opuesto en la noche oscura de San Juan.

Lezama al referirse al barroco recuerda el "húmedo radical" de Aristóteles. Lezama tiene un "ritual de la comida", Góngora, según Lezama, quiere "incorporar al mundo"; pero Lezama "quiere convertir la absorción en sacramento, en unión trascendente".

*Lezama Lima: el logos de la imaginación* titula GUILLERMO SUCRE su ensayo. Allí, basándose en un ensayo de Lezama sobre "la oposición entre *letra* y *espíritu* que concluye: "Vivimos ya un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza", analiza esa *segunda naturaleza* de la literatura. El esfuerzo de Lezama tiende a hacer de la obra naturaleza: se trata de "ejercer la autonomía verbal dentro de un verdadero sistema poético del mundo".

La poesía de Lezama es un "símbolo que encarna signos". Su hermetismo es diferente al de Góngora, pues aquel es un poeta órfico para quien el saber se mira en un nuevo descenso al infierno.

Tales posibilidades están estudiadas en el subcapítulo *Los dioses descendentes*, que termina: "el poema no es un equivalente del mundo, sino que el mundo debe estar regido por un sistema poético, por el principio relacionable, por el *logos de la imaginación*".

En el subcapítulo *La justicia metafórica* ve la poesía de Lezama no como "un discurrir" sino como "un *discourse*" en que el lenguaje es como memoria, memoria que acumula, que es ocio, única posesión, inconsciente colectivo, creación continua, justicia metafórica.

Pero memoria que no es sólo del pasado sino del futuro, de un nacimiento. En ese nacimiento, un espacio abierto, "donde será posible encontrar *el logos de la imaginación*".

JULIO ORTEGA en *La biblioteca de José Cemí* se acerca a *Paradiso* como a "una novela cuya novedad expresiva es también una libre relectura de la tradición".

Tradición como recuperación de las "eras imaginarias". Por eso *Paradiso* suscita una biblioteca: Proust, Joyce, *Wilhelm Meister* de Goethe, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. La influencia de Novalis "va más allá del modelo formal": la enfermedad, el mundo como escritura, la sobrenaturaleza, el sistema... "cuando todo parece llevarlo a Claudel, hay una conciencia crítica e instrumental que parece acercarlo a Mallarmé... en la figuración que hace de la realidad un destello de imágenes y, más esencialmente, un rumor".

El sistema de *Paradiso* aparece como una tríada de elementos y llega a tramar "la audaz confluencia de la patrística y el cabalismo". Entre las varias manifestaciones de la tríada se destaca: "la analogía de los términos de la progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento".

El sistema de Lezama provoca un deslinde de Nietzsche y un paralelismo con Proust. Para regresar a Novalis dice Julio Ortega que la correlación con Lezama tiene un origen más remoto: "la concepción órfica de la palabra poética como revelación".

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL habla de *Paradiso: una silogística del sobresalto*. Acepta su derrota ante la obra. El análisis se sitúa sobre el verbo *empezar*. Para ello se remite al contexto del episodio último en que Cemí recoge el testamento de Licario; a las apariciones de Licario en el texto como iniciador y al proceso del encuentro; a la poética de Oppiano Licario, su *silogismo poético* que es la misma teoría de Lezama; a la preparación de José Cemí para recibir las enseñanzas. Observa que la circularidad apunta a "la teoría cristiana de la resurrección" y, finalmente, sitúa a *Paradiso* en la tradición del *Satiricón*, *Gargantúa*, el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *Les Chantes de Maldoror* como concepción carnalesca en búsqueda de sobresalto que necesita la inversión y en la que opera el *silogismo poético*.

ENRICO MARIO SANTI en *Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente* destaca a los principales críticos de la revista *Orígenes* (años 40 y 50) y a sus posiciones posteriores a la vanguardia cubana. Lezama desarrolla la temática de la razón reminiscente como la crítica que más le conviene a un poeta: por una parte "una reminiscencia razonada que ahuyente el capricho de la lectura" y, por otra, precisar no la fácil influencia sino "cómo se codifica textualmente" (*Analecta del reloj*, en *Orígenes*, La Habana, 1953).

Para Vitier (*Nemósine: datos para una poética*, en *Orígenes*, 1948) es "la memoria como una de dos condiciones del merecimiento poético: la otra condición será para él una conciencia del tiempo". En su libro *Crítica sucesiva* desarrolla más tarde la distinción entre ciencia y poesía: la crítica poética trata de ser la continuación de su objeto, en contraste con el tipo de crítica filológica o histórica, siempre ancilar.

En *La expresión americana* desarrolla la teoría del método de la ficción, citando a Curtius, que contiene a Toynbee, con una frase: "con el tiempo resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ficción".

Termina el autor: "habrá, pues, que abrirle las puertas al ensayismo de Lezama y Vitier con el mismo método creador de razón reminiscente que sus textos recomiendan".

### III. LOS NUEVOS NOVELISTAS

ALFRED J. MAC ADAM en "*Tres tristes tigres*": *el vasto fragmento* define la novela para el proceso de la lectura "como una sinécdoque que es una metáfora".

Para acometer la interpretación crítica el estudio de John Updike: *Infante* (sic) *terrible*, en *The New Yorker*, 1972.

Los adjetivos de Updike son una invectiva y manifiestan no análisis sino descripción. Contradice a Updike cuando este afirma que "*Three Trapped Tigers* offers to do for the Habana of 1958 what *Ulysses* did for the Dublin of 1904"; afirma que "Updike se siente inseguro al criticar a *Tres tristes tigres* porque Cabrera Infante no hace lo que él quisiera", "no se fija en la cronología rota". "La intuición a que nos lleva Updike en su ceguera es la imposibilidad de leer (literalmente de *leer*) un texto con presupuestos fijos". Como lector, entra el autor en la reconstrucción. Texto elegíaco, texto metafórico, espacio sin espacio, personajes "reflejos de reflejos", existencias fragmentadas. Texto como tumba, "fantasmas de fantasmas", "restos de un lenguaje". "Una metáfora es una realidad de palabras, un fragmento de fragmentos; vivir en aquella realidad es suicidarse".

SUZANNE JILL LEVINE en *La escritura como traducción: "Tres tristes tigres" y una "Cobra"* presenta el problema de la traducción a través de un texto de Juan de Valdés y otro de Joaquín Derrida para concluir con Borges que "ninguna escritura 'original' puede ser fiel al objeto, la 'realidad' que parece tratar de capturar". Desde su visión de traductora observa que "Sarduy se aproxima desde una 'estética' de la poesía, en tanto que Cabrera Infante parte de la tradición de lo que se ha llamado en este siglo la narrativa experimental".

La traducción ha sido una empresa diferente en cada texto. En el caso de *Tres tristes tigres* se trataba de una adaptación, al lenguaje norteamericano, de una versión ya existente en el inglés de Inglaterra.

Siendo *Cobra* y *Tres tristes tigres* casi "intraducibles", las traducciones de Sarduy han sido más "fieles". En Sarduy el sistema no original y, acaso, de *bricolage* se muestra como "un proceso de flujo y reflujo, de funciones que se repiten y cambian a través de todo el texto". Ello es ejemplificado en la repetición de la palabra "opio" y el juego de palabras con "apio" en relación con la dificultad de traducción... para concluir: "la única clase de traducción posible es la que intente transmitir ese código elusivo".

JUSTO C. ULLOA y LEONOR A. DE ULLOA, *Proyecciones y ramificaciones del deseo en "Junto al río de cenizas de rosa"*.

En este primer relato, de los tres que integran a *De donde son los cantantes*, ven los autores Ulloa "una línea conexiva con un mundo propiamente chino que [...] ayuda a sostener la fantástica creación literaria". En este contexto estudian y valoran el deseo como "eje principal" relacionado con el mundo novelesco de Sarduy. Este deseo se mueve en torno a los elementos *yang* y *yin*, "un perseguidor y el objeto de su persecución", por la sustitución, por el escape, la autosatisfacción, la tortura y el sadismo.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Literatura: cine: revolución*.

La promoción de las artes en la revolución cubana se hace bajo la fórmula de Fidel: "Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada". Bajo esta enseña aparece la obra *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, la cual fue el tema de una película; Rodríguez Monegal se detiene en ambos textos. Las ediciones hechas fuera de Cuba, omiten el original apéndice de cuatro cuentos que "son realmente el Apéndice de la novela". El autor se sitúa en la tradición de "biografía imaginaria". El subdesarrollo está presente en toda la obra, su protagonista, mediocre y envidioso, ataca al autor a quien llama Eddy. Se trata de una novela "construída en forma especular", "caso de ventriloquismo".

Comparando la obra con el filme, Rodríguez Monegal observa que "los cambios más importantes están en lo que se agrega", que es la base ideológica, la definición política. Tanto la novela como la película pueden verse inscritas en el "neorrealismo marxista"; ninguna cumple el propósito "de hacer un arte verdaderamente complejo no sólo desde el punto de vista formal, sino también ideológico".

EDUARDO G. GONZÁLEZ, "A razón de santo: últimos lances de fray Servando".

A propósito de *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas, el autor vuelve a fray Servando para adscribirlo en la tradición de "prisión del cuerpo"; "en la tradición romántica" en que lo inscribe Arenas; en la tradición barroca de la actitud hacia el cuerpo; en la contienda entre alma y cuerpo: "una actitud hacia el cuerpo", de Richard Crashaw, una actitud hacia la muerte, de Rousseau; la visión de Víctor Hugo en Quasimodo como "pura presencia, la negación de la máscara"; no hombre resucitado "sino la arquitectura ósea de la catedral".

Termina así: "Si algo emerge de los rumbos que he seguido es que la vieja disyuntiva entre lo racional y lo irracional se borra ante una experiencia creadora cuyo principal estatuto consiste en no temerle a los disfraces sino en adoptarlos, porque es en su superficie, siempre equívoca y cambiante, donde el hombre todavía conversa en libertad".

JOHN F. DEREDITA, *Vanguardia, ideología, mito (en torno a una novelística reciente en Cuba)*.

Hay una etapa clausurada (1969) "de la búsqueda de una definición de vanguardia idónea a la revolución".

Viene la otra etapa titulada "épica de vanguardia" concientizada en *Sachario* y en *La última mujer y el próximo combate*, esta última llamada por José Antonio Portuondo "épica de la edificación socialista". La conclusión es: "Los escritores jóvenes cometerán una injusticia consigo mismos si desatienden de (*sic*) los logros positivos de la novelística del primer decenio de la revolución".

## IV. LA NUEVA CRÍTICA

ALEXANDER COLEMAN, *Martí y Martínez Estrada: historia de una simbiosis espiritual*, traducción de Pedro Bovi-Guerra.

El entusiasmo de Martínez Estrada en 1960 en la Cuba revolucionaria, aparece a lo largo de este ensayo.

Fuera de los tres volúmenes que allí escribió sobre Martí, dejó *Mi experiencia cubana*.

El período cubano da a su pensamiento un matiz utópico; dio a su vida interés en la suerte y el destino de la revolución junto al deseo de servirla.

A su regreso de Cuba, respondió en México a Emanuel Carballo: —“Yo puedo decirle que en mí mismo se ha operado [...] un fenómeno religioso de transmutación ... De modo que he vuelto hecho un sacerdote, mi amigo: ateo, incrédulo, antieclesiástico, ácrata, todo lo que usted quiera, pero religioso. Esto es lo que yo he aprendido en Cuba”.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *La nueva novela vista desde Cuba*. Se divide el ensayo en ocho partes. Está situado entre 1959 y 1971: “la política cultural del gobierno revolucionario cubano ha tenido una importancia decisiva en la creación y promoción de la nueva novela latinoamericana”. “La intelligentsia latinoamericana se puso al servicio de la revolución”. Hay un aspecto de la cultura latinoamericana, que tiene una sede y una ideología. “El triunfo de la revolución cubana es uno de los factores determinantes del boom”. La institución centralizadora es la Casa de las Américas. La política cultural centrada en la Casa de las Américas hace sentir un impacto en América Latina y fuera de ella.

Rodríguez Monegal pregunta: “¿qué impacto ha tenido Cuba en la valoración de la nueva novela?” Para responder a ello se detiene en tres series de novelistas cubanos a partir de la revolución.

Excluye a Alejo Carpentier porque ya era famoso antes de la revolución. Recuerda, sin embargo, los servicios y los cargos de Carpentier, para concluir que le “parece suficientemente significativo que en por lo menos doce años de política cultural cubana, Alejo Carpentier no haya sido destacado por la crítica cubana con trabajos de la calidad de los que se han publicado sobre él” fuera de Cuba, “en el mismo período de tiempo”.

En 1966 aparece *Paradiso* editado por la UNEAC luego de que Fidel Castro le da la aceptación, “a pesar de que reconoce su inoportunidad política” por su tema de la homosexualidad. Al libro se hicieron varias reseñas, pero en general se marginó de ellas su problema central. En La Habana se publica más tarde (1970) la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* en que la conspiración del silencio no funciona.

El segundo grupo lo constituyen las promociones más recientes. Se ha desconocido o atacado a dos de los autores: Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, que están fuera de Cuba; se ha silenciado a Reynaldo Arenas, que vive en Cuba. Se han promovido Edmundo Desnoes y Lisandro Otero. Pero las novelas promovidas "no han logrado ingresar a la lista de grandes novelas latinoamericanas"; la crítica en este punto ha fracasado.

El tercer grupo es el de los autores hispanoamericanos de los últimos veinte años. Después del caso Padilla, Fuentes y Vargas Llosa insisten en el derecho de "criticar los errores de la política cultural cubana" a pesar de ser adictos al socialismo; Cortázar y García Márquez apoyan a Cuba. Fuentes y Vargas Llosa han sido rechazados por Cuba. Cortázar ha mostrado relaciones ambiguas con Cuba.

En la serie *Valoración múltiple*, fuera de la recopilación de Lezama Lima, las hay de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.

Las conclusiones del autor: material crítico escaso en Cuba; estrategia cultural que destruye valores por métodos no críticos. El efecto de la falta de crítica seria (como la de Reynaldo Arenas) ha tenido "un efecto lamentable en América Latina". "No es justificable que en el continente entero la valoración de la nueva novela se haga de acuerdo a patrones estratégicos que ni siquiera funcionan siempre en Cuba". La crítica debe ser literaria.

#### V. RESEÑAS

Las reseñas con que finaliza la *Revista Iberoamericana* aluden a obras cubanas.

CECILIA HERNÁNDEZ DE MENDOZA.

Instituto Caro y Cuervo.