

acepta, podrán obviarse algunas de las muchas dificultades que tiene siempre el estudioso para enjuiciar con criterio válido nuestras letras. Por ejemplo, los impedimentos que el mismo Escobar se encarga de señalar: considerar como obra de arte genuinamente americano sólo aquella que se adscriba a los estrechos marcos de un pseudorealismo localista (regionalista) y caracterizarla con categorías simplistas que no indaguen por la función interna que los diversos factores actuantes desempeñan en las obras. Lo que pretende nuestro autor es llegar a "organizar las notas distintivas (de la literatura de Hispanoamérica) en un conjunto ordenado según normas de expresión intrínseca, y según áreas y períodos instituidos de acuerdo con criterios estético-literarios".

Esta fundamental consideración teórica la esclarece en las páginas siguientes de su ensayo, cotejando unos ejemplos concretos de narradores peruanos (Ciro Alegría, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyra) con el tradicional planteamiento que sostiene "que la novela de Hispanoamérica capta el conflicto del habitante con la naturaleza hostil; y que la pequeñez del individuo y el poder ilimitado de las fuerzas naturales son los factores decisivos en nuestra novelística" (p. 287). La precisión con que establece sus inteligentes conclusiones son verdaderos llamados a una reconsideración objetiva de los juicios que, por pereza mental injustificable, sigue cierto sector de la crítica aceptando sin reparos. No las reproducimos aquí, pues exigen la lectura directa de las pruebas aducidas, lectura que recomendamos sin reserva alguna de nuestra parte.

Del mismo tenor son todos los estudios recopilados por Escobar en este volumen: no se trata de meros ensayos descriptivos, sino de logradas y profundas interpretaciones con las que respalda los enjuiciamientos estéticos que propone.

MARCELO CODDOU P.

<https://doi.org/10.29393/At413-93TFMC10093>

*Todos los fuegos el fuego*, de JULIO CORTÁZAR. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

"Casi todos los cuentos que he escrito se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de la literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo".

Así explica su producción narrativa Julio Cortázar, el escritor nacido en 1904 en Bruselas —pero argentino hasta la médula— que es señalado

por quienes conocen su obra como uno de los primeros creadores literarios de Hispanoamérica junto a Asturias, Carpentier, Borges, Rulfo, Sábato, Vargas Llosa, etc.

Grande ha sido el éxito de sus dos novelas: *Los Premios* (1960) y *Rayuela* (1963) y de sus libros de cuentos. El aplauso de críticos europeos como Jacques Sternberg y de americanos como Carlos Fuentes, Héctor N. Schmuider o Ana María Barrenechea ha contribuido a su creciente fama.

Su producción cuentística y novelística indudablemente que tendrá que desconcertar al lector no acostumbrado a las ambigüedades, aparentes incoherencias y evidentes dificultades de la ficción narrativa actual. Cortázar ha indicado como autores de su preferencia a los americanos Carpentier, Rulfo, Asturias, Arreola, Borges y Fuentes y a los europeos Virginia Woolf y James Joyce. Con todos ellos los enlaces son evidentes y de fácil comprobación. Ha asimilado perfectamente al autor de *Dubliners* y ello es lo que le ha llevado, con seguridad, al cultivo del monólogo interior y a la creación de palabras. La admiración por el mexicano Carlos Fuentes es correspondida: éste ha publicado un extenso e inteligente ensayo sobre Cortázar en el que señala como su posible parangón al Rabelais de *Gargantúa*, al Sterne de *Tristram Shandy* y al Joyce de *Ulyses*. Sostiene Carlos Fuentes: "Si *Rayuela* es la más grande novela argentina, lo es en primer lugar porque es una obra universal, pero también porque el aspecto de ese país *nunca ha sido integrado literariamente con más exactitud y más economía*. Cortázar entrega, al fin, la imagen que toda 'literatura compadrita' apenas pudo intuir: la realidad de la Argentina es una ficción. La autenticidad de la Argentina es su falta de autenticidad. La esencia nacional de la Argentina es la imitación europea. De allí que la división formal de *Rayuela* sea, en sí, un brillante comentario". (Suplemento de *¡Siempre!*, México, julio de 1964).

Enfoque certero el del novelista y ensayista mexicano, puesto que logra captar la esencial funcionalidad de la estructura de la obra mayor de Cortázar, en que el continente expresivo está motivado intrínsecamente al quedar al servicio de su contenido significativo. Con esta novela su autor se nos revela como portador de valiosas renovaciones factuales que no pueden ser rechazadas rotundamente.

Fenómeno cultural de la más alta significación en nuestra época es el de la reestructuración de todos los conceptos hasta hace poco aceptados como los únicos válidos para la novela. El experimentalismo formal, con el quiebre de los esquemas tradicionales narrativos; la creciente exigencia de una participación creadora del lector —esta es "la hora del lector" ha dicho Castellet—; la primacía cada vez mayor del elemento *subjetivo* sobre el plano objetivo del acontecer, con una preocupación fundamental por presentar las reacciones producidas en la intimidad psíquica de los personajes, parecieran ser los rasgos más sobresalientes del relato —extenso y breve— contemporáneo.

La narrativa de Hispanoamérica no se ha mantenido ajena a estos

cambios. Después del período de las novelas "ejemplares" del superregionalismo, es grande la cantidad de producciones de valor indudable, que permiten al crítico enterado poder hablar de "nuevos clásicos de la novela latinoamericana". Quizás sea el momento actual aquel en que la narración ha alcanzado entre nosotros su punto culminante. Viejos moldes son modificados con audacia por los escritores del presente. Se ha llegado a una real maestría en el empleo de las técnicas expresivas más complejas, como por ejemplo en el manejo del punto de vista. Los citados Fuentes y Sábato, el magistral Agustín Yáñez, etc., autores de obras de mucha significación, hacen uso con notable eficacia del *monólogo interior*. El modelo indudable de todos ellos es el *Ulysses* joyceano. ¿Cómo no aceptar el acierto con que estos autores utilizan este instrumento de asombrosa variedad que explora ágilmente uno tras otro todos los niveles de sus personajes? La mayor hondura que pudo conocer la novela psicológica decimonónica queda así largamente superada. Juan Carlos Onetti, por otra parte, en *El Astillero*, nos brinda un ejemplo sobresaliente de la asimilación positiva de los procedimientos de la narración objetiva de Robbe-Grillet y su escuela.

¿Significa esta recepción de influencias y esta obsesión técnica de los narradores hispanoamericanos de los últimos lustros un mero "afán novelesco y frívolo", y por ende, señar de carencia de "genio creador", como piensan algunos? No lo estimamos así. Nadie puede negar que las "novelas de laboratorio", aquellas en las que el narrador se sirve de asuntos y seres no por sí mismos, sino sólo en función del virtuosismo formal que le permiten desplegar, deben ser rechazadas como *subproductos literarios*. ¡Cómo no coincidir en que la obra de arte no debe ser realizada de modo matemático, ya que esto sí que la deshumaniza!

Pero ante los ejemplos señeros anotados la postura ha de ser otra. Ellos son muestra de logros estéticos cabales y la resonancia que han alcanzado es índice de su valor.

Valga esta observación general para enfrentarse con las obras de Julio Cortázar, las ya mencionadas y otras tan valiosas como ellas, casi todas de corte sorpresivo e insólito, de forma revolucionaria —y, en este sentido, como nuevas conquistas del conocimiento. Algunas alucinantes e irracionales —los cuentos de *Bestiario* (1951)—; otras reveladoras de la angustia de la incomunicabilidad básica del hombre —"Axolotl", de *Final del Juego* (1964). Cuentos humorísticos los de *Historias de Cronopios y de Famas* (1962), con ese humorismo poético tras el cual se esconde una honda problemática.

La última de las obras publicadas por Julio Cortázar es el volumen de cuentos *Todos los fuegos el fuego*, que reúne ocho composiciones, algunas de ellas aparecidas con anterioridad en diversas revistas de América. Junto a los aspectos formales resaltantes, los valores de contenido: Argentina como entidad social compleja; los personajes buscándose a sí mismos como seres humanos y anhelando un sentido para su existencia. La infancia

y la adolescencia mostradas en penetrantes análisis. Revisiones agudas y vitales de la realidad de América. Todo plasmado con un arte narrativo excelso.

En el cuento titulado "La señorita Cora" las situaciones son enfocadas desde la perspectiva múltiple de los personajes que en ellas intervienen. Los nexos son internos: monólogos silentes y diálogos rememorados aparecen yuxtapuestos, sin que ni siquiera alguna representación tipográfica indique la variación del punto de vista. Con este medio, diestramente mantenido a lo largo de toda la narración, el autor logra proporcionar en la plenitud de su vital fluidez, los procesos psíquicos entrecruzados y amalgamados de los distintos personajes. Consigue en esta creación la más honda emotividad de todo el volumen y nos revela, además, la capacidad de Cortázar para penetrar en el alma infantil, capacidad que ya habíamos visto desplegarse en dos cuentos suyos de libros anteriores: "Bestiario" y "Los venenos", este último de *Final del Juego*.

Frente a esta ficción de profundo realismo psicológico, otra en que temática y atmósfera son de índole señaladamente absurda: "Instrucciones para John Rowell". En el subtexto mismo del texto se nos previene contra toda tentación de buscar en él una intención simbólica. Uno de los personajes secundarios comenta con el protagonista: "Ya no se sabe con estos autores jóvenes (...). Todo es símbolo, supongo". De gran riqueza signifi-cacional, la narración ofrece un apasionante juego de situaciones 'insensatas'.

Dos de las composiciones de esta nueva colección de cuentos deben enmarcarse francamente dentro de la tradición argentina de la literatura fantástica: los nombres de Lugones, Bioy Casares, Borges y Cortázar son los pilares que sostienen ese extraordinario edificio poético de la narrativa hispanoamericana, que en Cuba tiene su expresión en el Carpentier de *El reino de este mundo* y en Guatemala en el Asturias de *Hombres de Maíz*. Esas narraciones son "La isla a mediodía" e "Instrucciones para John Howell". Pensamos que en un escritor de la talla de Cortázar la distinción absoluta de las categorías estéticas de "lo fantástico" y "lo realista" no cabe: recuérdese ejemplos tan notables, cada uno en su línea, como son *Historias de Cronopios y de Famas* y la novela *Los Premios*, esta última un análisis sin contemplaciones de la sociedad argentina. En *Rayuela* (lo ha destacado la crítica), se logra cabalmente la integración de elementos fantásticos y realistas.

Una pequeña obra maestra es el cuento que da título al volumen: *Todos los fuegos el fuego*. En él el procedimiento básico es el de la yuxtaposición brusca de planos temporales, recurso técnico que cabe dentro del concepto del "asintactismo" de la literatura moderna estudiado por Dorflès.

Para quienes pudieran opinar que Cortázar ha prescindido de un compromiso verdadero con los conflictos mayores de la actualidad política de América, una lograda muestra contraria la tienen en el cuento titulado "Reunión", en que narra el desembarco de Fidel Castro en Cuba. La anécdota fue tomada de uno de los relatos de Ernesto Guevara.

Obra multifacética, nuevo ejemplo de la maestría de uno de los mayores creadores literarios de nuestra América, es este libro que ahora hemos anotado someramente.

MARCELO CODDOU P.

*La casa verde*, de MARIO VARGAS LLOSA. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.

Mario Vargas Llosa se ha convertido en un novelista de prestigio, con la publicación de su obra *La ciudad y los perros*, traducida a catorce idiomas. Allí pudimos apreciar no sólo un dominio de los recursos técnicos de la narración contemporánea, sino que también una problemática y visión crítica de la sociedad de gran resonancia. Ambos aspectos, no creemos sólo en el poder de la técnica ni en el solo interés del asunto, hicieron de esta novela una obra representativa de Hispanoamérica en los momentos actuales.

Posteriormente y ya terminada su primera novela (1962) comienza a escribir esta segunda que tituló *La casa verde*. Nos acercamos a esta obra con el mismo interés suscitado por su primera novela. Hay algo distinto, cambian los procedimientos, pero también vemos ya ciertas constantes que hacen el estilo de este autor. Así, por ejemplo, es preocupación suya cuidar del interés novelesco en el desarrollo narrativo, dejando en el ánimo del lector una interrogante que espera ver resuelta en las páginas siguientes. A esto obedece principalmente el "epílogo" de la novela, destinado a cerrar, en el desenlace, las distintas historias que componen la novela. En otro aspecto, también consideramos como característica de Vargas Llosa, y como una continuidad de su novela anterior, una visión degradante, cruda y cruel de un mundo social determinado. Visión que muchas veces se detiene en descripciones y representaciones despiadadas de situaciones humanas nauseabundas y mórbidas. Naturalmente que ello proviene de una consideración crítica, con la intención de lograr una modificación, un cambio. En todo caso, esa actitud crítica queda supeditada a la concepción artística, en procura de una objetividad narrativa. Así, el empleo de distintos puntos de vista respecto de una misma situación o actuación de un personaje, lo que lleva, a veces, a una narración concéntrica en cuanto a la materia novelesca.

Esta novela de Vargas Llosa transcurre en dos lugares distintos del Perú: en Piura, una ciudad del sur, rodeada por el desierto y donde llueve arena; y, el otro, una factoría de la Amazonía peruana, el Alto Marañón. Estos puntos constituyen el basamento de las narraciones, pues, se trata de cinco historias que se entrelazan y superponen. Una está situada en Piura, la que se centra en "La casa verde", un burdel situado en las afuera de la ciudad, en pleno desierto, al otro lado del río de la ciudad. Todo lo que en y en torno de ella se nos cuenta tiene el toque de lo terrible y fantástico; el dueño del burdel al mismo tiempo un fino arpista,