



Mario Vargas Llosa

poco a poco; lo que parece a primera vista totalmente imaginativo, producto de la fantasía, está en realidad enraizado en menudos acontecimientos de su vida, en sórdidos episodios cotidianos. Lo mismo ocurre en esa experiencia que tú puedes llamar diminuta y trivial del otro narrador que cuenta sus peripecias privadas a lo largo de ese año. Hay elementos allí que son tan extravagantes, distorsionados y excesivos, sobre todo a nivel del sentimiento, como en el mundo de los radioteatros. O sea que esos dos mundos en realidad no están tan diferenciados; constituyen sólo distintos grados de una misma realidad, de una misma experiencia." Pero, en realidad, estos dos niveles en los que se desarrolla la historia se comunican sólo por su sentido: el melodrama recorre tanto la vida de los personajes de la novela como la de los personajes de los radioteatros de Camacho. Pero ¿qué habría sucedido si estos dos niveles llegaran a fundirse realmente? ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si alguno de esos personajes rodiofónicos —estupradores, fanáticos, criminales— hubiera saltado de pronto de su radioteatro y aparecido, un día cualquiera, cortejando a la tía Julia?

A Vargas Llosa definitivamente le faltó la locura de su personaje, el escritor. Los presupuestos de la novela están dados, de hecho, en los radioteatros de Pedro Camacho: cada vez más la historia de Varguitas y la tía Julia se torna un melodrama radiofónico más. El autor de la novela va cediendo poco a poco a la instancia de su personaje. Vargas Llosa desaparece en el escritor, se somete, se transforma en él. Por lo menos, esto parece ser así hasta algo más de la mitad de la novela. Sin embargo, al final, el proceso se trunca: Vargas Llosa retrocede, se estanca en el convencionalismo de un relato lineal y acostumbrado para un asiduo lector de Corín Tellado; en definitiva, traiciona a su personaje: no se atreve a asumir su locura, no da el salto definitivo a ese caos narrativo que don Pedro Camacho le ofrece en bandeja; temeroso, se repliega a la fácil y trillada senda del relato lineal. Alberto ha cumplido cincuenta años y cómodamente se dispone a contarnos su vida.

Sin embargo, hay un valor indiscutible en *La tía Julia y el escritor* que es necesario reconocer explícitamente. El hecho de incorporar a la literatura (como ya anteriormente lo habían hecho otros escritores; entre ellos, tal vez el caso más sobresaliente: Manuel Puig) todo ese mundo del

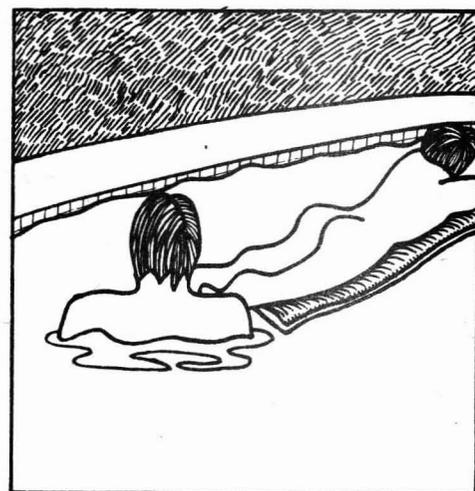
melodrama (novela sentimental, radioteatros, telenovelas, etc.) que viene a realizar subliminalmente los anhelos y expectativas sentimentales de una clase media siempre insatisfecha con sus mediocres condiciones de existencia y cuya única posibilidad de evasión es el mundo que le ofrecen esas grotescas y sublimes historias radiales, televisivas o impresas que le ponen el cielo al alcance de su sensiblería. Pero también, y sobre todo, el haberlo hecho con ese humor, esa gracia, esa sonrisa constantes —de las que ya habíamos tenido noticia con *Pantaleón y las visitadoras*— que recorren cada una de las páginas del libro y que ganan definitivamente la simpatía del lector. No cabe duda: Vargas Llosa se divirtió tanto al escribir esta novela como el lector al leerla.

Armando Pereira

Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, México, Seix Barral, 1977, 447 pp.

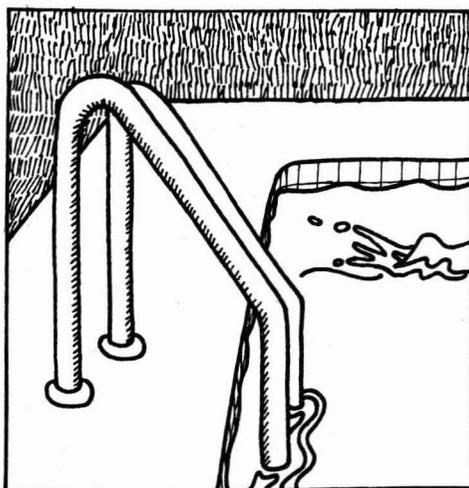
**Alejo Carpentier:
*El peregrino en su patria***

Solemos pertenecer, en la universidad al "grupo de críticos históricos inclinados a leer toda la obra de Alejo Carpentier desde el punto de vista del 'realismo mágico'" y viviendo ahora, según González Echevarría, "en el otoño de una época crítica que ha liquidado el recurso del autor como origen



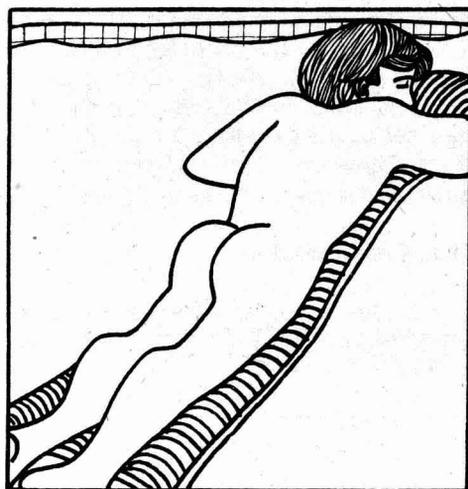
y puesto en duda las prácticas convencionales de la crítica académica", hay que confesar que su libro era entusiasmante: el tiempo del descubrimiento, de la revelación, el apocalipsis sobre la obra de Carpentier, había llegado encerrado en las páginas de *El peregrino en su patria*.* Pero, una vez más, dicha revelación del propósito artístico (de Carpentier, en este caso) se queda en mera proposición y la "metanovela" [sic] que González cree haber escrito, es sólo un "pseudoeπίgrafo" más: un ensayo crítico sin un *meta* antes o después (no en balde en este mismo "otoño", Jacques Lacan ha negado la posibilidad de un metalenguaje o, lo que es lo mismo, de una posición privilegiada desde la cual se pueda hablar del lenguaje). La meta de González parece consistir más bien en usar, sin definir, tanta terminología crítica *avant-garde* proveniente de escritores franceses (aunque usada de manera muy particular: aquella de los egresados de la universidad de Yale, en los Estados Unidos) y en citar tantos autores como le es posible. En su libro abundan, pues, los términos *estructura* (ya pasado de moda pero todavía utilizable), *borradura* ("erasure" o ¿effaçure?), *tachadura*, *trazo*, *texto*, *architexto*, *contexto*, *juego intertextual*, por citar sólo unos cuantos, que hacen muy pesada la lectura de esta "novela bizantina" [sic otra vez].

Ahora bien, si se deja a un lado el continuo y molesto pavoneo culterano de González Echevarría, su libro provee al lector de un pertinente contexto histórico y filosófico en el cual las obras de Carpentier deben ser situadas y dentro del cual deben ser analizadas. Esto es llevado a cabo por González y su análisis, tanto de la



ficción como de los ensayos de este escritor, es interesante y polémico. Su indiscutible habilidad crítica reluce, en verdad, cuando analiza un solo texto más bien que cuando trata de relacionar varios de ellos, de compararlos, o de introducirlos. Esto se debe a que González intenta manejar conceptos teóricos que no domina o que no es capaz de elucidar en forma debida en su texto como, por ejemplo, la diferencia entre la historia y la ficción, entre la novela y otros géneros narrativos (biografía, autobiografía, confesión, ensayo etc.), y, por último, la relación entre la realidad "real" (¿histórica?), el referente, y la realidad literaria. González muestra un marcado interés en relacionar la biografía del autor con sus ficticias biografías: las novelas. Esta posición crítica implica una base teórica que no puede darse como sabida y que debe, por tanto, ser planteada. Pero González no parece darse cuenta del alcance teórico que su interpretación entraña. La relación entre biografía y novela ha sido observada (Hegel) y analizada (Bakhtin) por muchos críticos. Recientemente, Michael Holquist, en su libro *Dostoevsky and the Novel*, dice por ejemplo que "las novelas son la búsqueda de una apropiada biografía..." y formula, aunque en otro contexto, la siguiente pregunta: "Si hay una diferencia entre vivir y contar ¿cómo puedo contar una historia sobre mi vida, sobre mí mismo, que sea, a pesar de todo, de algún modo verdadera?"

González ha intuido que hay una relación entre la biografía del autor y sus novelas, pero no ha sido capaz de formular(se) la pregunta ni de dar(se) una respuesta. Por lo cual, desde el punto de vista teórico su libro, a diferencia del de Holquist, vacila y se tambalea al carecer de una concepción de la novela como género que le sirva de soporte y, desde el punto de vista práctico (de la *praxis*), su libro se desborda por el alud de ideas, de conceptos y de tendencias críticas que él trata de aplicar simultáneamente. El uso de semejante terminología parece emanar de la necesidad de encubrir la falta de claridad de algunas ideas o del deseo de llenar más páginas ya que el decir, por ejemplo, "si el pasado como origen, como madre, es el reino de la carencia de la forma, el pasado como presente es la apoteosis de la forma, del padre —de la architextualidad" (p. 205), clama por una explicación que necesita de menos un párrafo para ser expuesta, cuando sería más fácil, quizá, remitir al lector directamente a



las fuentes (Hegel, Lacan, Derrida) y dejarlo que se las entienda como pueda. Y aunque es cierto que este tipo de oraciones empleadas por González para explicar lo explicado o para ser dilucidadas tienen, generalmente, un sentido dentro de su contexto, un significado que estoy violando y violentando al citarlas, no es menos ciertos que la utilización de esta fraseología debe ser en el ensayo justificada como necesaria y no empleada como ornamento. Por otro lado, debido al empleo de diferentes discursos críticos, su texto es tan caótico que el orden cronológico que él sigue parece surgir más bien del intento de imponerle un orden al desorden que de las razones que González aduce para haberlo escogido.

Así, en su "Preámbulo: una reflexión post-carpenteriana", con vocabulario derrideano González justifica la organización lineal de su texto diciendo que "cada conjunto de textos previamente escritos por Carpentier constituye una borradura [erasure] sobre la cual Carpentier intenta inscribir su nueva escritura" (p. 24). Su concepto del escritor y de su obra es, por tanto, hegeliano ya que cree en un desarrollo histórico (¿del espíritu o mente?) tanto de la obra (¿forma?) como del "yo" de la conciencia del escritor consciente de su obra como acontecimiento histórico y de su propia historia, adquiere mayor conciencia de su ser, de su identidad como escritor. Y puesto que "la historia es el principal asunto [o tema] en la ficción de Carpentier" (p. 25), González tiene la oportunidad de probar su tesis y de escribir *a posteriori* su propia fenomenología (¿o filosofía de la historia de la literatura latinoamericana?). Así, su crítica dura y negati-

va, aunque no por esto deje de ser a veces acertada, de las primeras obras de Carpentier se debe, pues, a su afán de probar que hay un desarrollo en la producción artística de este autor. Desarrollo que puede dividirse en cuatro "momentos" que corresponden, de un modo general, a los cuatro capítulos de que consta el libro de González Echevarría. Con el objeto de probar que los textos recientes de Carpentier tienen ya una *existencia* universal, este crítico describe el proceso histórico que se inicia con los primeros (primitivos) textos (*¡Ecue-Yamba-O!*, "Histoire de lunes" y "El milagro de Anaquillé" principalmente) publicados entre 192... y 1939; que pasa por los textos que tratan de definir la identidad latinoamericana a través de la recuperación de su pasado (*El reino de este mundo*, *Guerra del tiempo* con la excepción de "El acoso" que es posterior, y "Los fugitivos"), el periodo del realismo mágico, de 1939 y 1949, y por los textos que muestran la conciencia crítica que Carpentier tiene ya de sí mismo (*Los pasos perdidos* y "El acoso") publicados entre 1949 y 195...; y que termina con los textos en que la historia que se presenta es política y cuya escritura es revolucionaria "en su sentido etimológico, en que gira alrededor de un eje ausente constituido por el mismo movimiento de su periferia" (*El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *Concierto barroco*). Estos adquieren una dimensión histórica universal ya que su asunto es el estado o su formación y su forma, debido a la nueva escritura, es semejante a la del mundo, a la de la tierra en que vivimos. Y su autor, al no haber liquidado el futuro, logra sobrepasar a Hegel ciego ante esta categoría: "La síntesis textual de la reciente ficción de Carpentier no es, sin embargo, hegeliana sino post-hegeliana. Es el caos después del final de la historia que es simultáneamente un principio consciente de la historia" (p. 272).

Si como escritor, González es novato, como crítico es brillante. Su magnífico estudio de *El siglo de las luces*, "un experimento radical con la historia y con la narrativa", es prueba suficiente de su capacidad. González divide su análisis en dos partes: en la primera, aplica a la novela el concepto que Hegel (y también Vico) tiene de la historia, de aquí su afirmación de que el tiempo no es circular sino que forma una espiral. Esto no es, desde luego, un error sino un acierto y la aplicación del concepto hegeliano del tiempo es certera, cuidadosa-



mente desarrollada y probada; pero González no se muestra todavía tan seguro de sí mismo como para decir explícitamente qué camino está recorriendo, qué texto —*archi-texto*— le sirve de base, aunque al principio de este capítulo (“Memorias del futuro”) dice que “Carpentier rescata al surrealismo y a Hegel de su propio pasado” (p. 203). Sin embargo, en la segunda parte, al admitir que en el texto se encuentra presente lo oculto y lo irracional, González nombra su fuente, la Cábala, y acepta analizar esta novela en forma “tradicional”: simbólica. Y, de esta forma, González se vence a sí mismo superándose. Su estudio es tan soberbio que a través de la Cábala no sólo logra probar lo que ha dicho anteriormente sobre la novela basándose en Hegel —la espiral— sino resumir y aclarar, hasta donde le es posible, lo que ha dicho sobre las otras novelas en los capítulos anteriores. En esta parte, verdadero *tour de force*, González se atreve a definir los términos que emplea (“emblema”), menciona a Hegel de pasada y aclara la diferencia entre la concepción histórica de éste y la que Carpentier plantea en esta novela: “Si, en la famosa sentencia [*dictum*] de Hegel, la historia del mundo es el juicio del mundo, en *El siglo de las luces* historia y juicio son uno —la escritura es historia. Es en este contexto que el epígrafe tomado del *Zohar* adquiere su significado último: como en el pensamiento cabalístico, la escritura es el mundo. El texto es la primera y la última medida de sí mismo” (p. 253). En este último capítulo, González estudia brevemente *El recurso del método* y *Concierto barroco* señalando la influencia de Vico en ella, puntualiza que hay un lazo entre las novelas de Carpentier y dos novelas latinoamericanas contemporáneas: *Cien años de soledad* de García Márquez y *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes y esboza, por último, la posibilidad de establecer más vínculos o relaciones ya que la obra de Carpentier “es un almacén iconográfico, un monumento —la fundación [*base*] de la casa de la ficción latinoamericana” (p. 274).

Por su deseo de abarcar tanto material que lo conduce a hacer uso de tales generalizaciones cuyo resultado es una vaguedad por la que el lector tiene que vagar y no precisamente en su patria, el libro de González fracasa como “summa”, como enciclopedia de la ficción latinoamericana moderna y contemporánea; pero por su carácter polémico, esta compilación de ensayos críticos sobre los textos de Alejo Carpen-

tier es un punto necesario de partida para el estudio de las obras de este autor, y un punto central de retorno para la discusión teórica y crítica de la literatura latinoamericana de la cual Carpentier forma parte. Sí, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* suscita la discusión e invita al diálogo.

M. E. Cossío-Ameduri

* Roberto González Echevarría: *Alejandro Carpentier: The pilgrim at home*; Ithaca U. Press, Ithaca, 1977.

Cine y comunicación social

La comunicación de masas, como objeto de estudio y de divulgación, parece estar de moda permanentemente, como otra más de las paradojas producidas por ella misma.

Entre el torrente —digamos, mejor, el cúmulo— de obras dedicadas a estos temas hemos recibido el ambicioso trabajo que aquí reseñamos, cuyo autor, después de leer gran parte de lo que se ha publicado en lengua inglesa sobre el cine desde una perspectiva sociológica, afirma al iniciar su trabajo: “Puedo decir con toda honestidad que semejante esfuerzo no merecía la pena. Los pocos estudios notables están sumidos en un mar de mediocridad”.

Ante esta situación, ¿qué nos ofrece Tudor? No se trata solamente de una descripción del carácter históricamente ex-

cepcional de Hollywood como paradigma de comparación con otros modelos de producción (cap. 3), ni de una síntesis de las teorías sobre el lenguaje cinematográfico para ofrecer un esquema alternativo de interpretación. (cap. 5). Se trata, más bien, de rescatar al espectador como participante activo y eventual transformador del producto cinematográfico, y no como simple víctima de sus efectos (caps. 1, 2 y 4) y la necesidad de considerar los focos institucionales (cine y sociedad) en sus posibles relaciones con los focos analíticos (cultura y estructura social) (cap. 6).

Este último punto, por su vastedad, queda sólo esbozado implícitamente en estos primeros seis capítulos, y el autor se limita, en la segunda parte del libro, a poner en práctica la consecuencia última de este planteamiento: la consideración de películas concretas, agrupadas en las clasificaciones más tradicionales y definitivamente más útiles para estudiar el cine como fenómeno social: los movimientos cinematográficos (cap. 7) y los géneros tradicionales (cap. 8). Esta última decisión, se nos dice, refleja la realidad más específica del medio y da pie para estructurar los capítulos más sustanciales del libro, debido en gran medida a la pretendida ausencia de análisis del desarrollo de cada género.

Aunque el capítulo dedicado al único movimiento cinematográfico comentado en el libro (el expresionismo alemán de los años veinte) deja sin explicar satisfactoriamente las condiciones que produjeron el nacimiento y el breve éxito regional de un grupo de películas con características simi-

