

debe el buen conocimiento de la obra de Cervantes, se ha ensañado, muy atinadamente, con las enmiendas de una serie de correctistas, nos vamos a detener sólo en las «incorrecciones» o «descuidos» que él admite, o le reprocha, en su última edición crítica" (p. 245). Con este criterio, Rosenblat pasa lista a las repeticiones, cacofonías, pleonasmos, lapsus, anacolutos, y demás fallas cervantinas, y en la mayoría de los casos logra demostrar que son usos de la lengua de la época, o —lo que es más importante— peculiaridades estilísticas al servicio de una mayor expresividad o de una intención humorística. Sólo admite, y con una reserva, ocho casos de auténtica incorrección gramatical. Es obvio el entusiasmo del autor por el texto cervantino, pero no veo que tal actitud afecte su posición crítica ni lo conduzca a ponderaciones gratuitas y subjetivas. Cuando mucho, lo lleva a la prolijidad en algunos casos.

Las "Conclusiones" de este libro tocan puntos de interés, ya no exclusivamente relacionados con la lengua. Por ejemplo, la inadmisibile afirmación de Hatzfeld de que "...el estilo barroco de Cervantes... comprende de lleno los ideales morales de la Contrarreforma y se adhiere a la disciplina de Trento" (pp. 350-352); el "realismo" o "antirrealismo" del *Quijote* (pp. 354-355); su ambigüedad humorística (pp. 357-358); la relación que ofrece entre arte y naturaleza (pp. 360-363), etc. Pero la más importante de esas conclusiones es, a mi manera de ver, la afirmación de que "Cervantes se liberó de las duras cadenas del preceptismo aristotélico, y su *Quijote* es obra de libertad" (p. 348. Yo subrayo).

El *Quijote* ya es y seguirá siendo objeto de estudios cuya perspectiva pone en entredicho a la crítica tradicional. Por ejemplo, Erich Auerbach, basado en el análisis filológico, llega a la conclusión de que toda la obra es un puro juego cómico, y Arthur Efron considera que el libro de Cervantes intenta destruir el *dulcineísmo*, esto es, la sujeción a los ideales impuestos por la cultura heredada⁴. Muy nuevas visiones del *Quijote* nos esperan. Todas ellas tendrán que basarse precisa y estrictamente en el texto cervantino, en la lengua del *Quijote*, que tan eficazmente ilumina el libro del profesor Rosenblat. Para finalizar señalo otra de las virtudes de este estudio: la ausencia de alardes eruditos y la claridad expositiva ponen esta obra para cervantistas al alcance de todo lector inteligente y sensible del *Quijote*.

TERESA AVELEYRA A.

El Colegio de México.

CHRISTIAN MEERTS, *Technique et vision dans "Señas de identidad" de J. Goytisolo*. Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1972; 82 pp. (*Analecta Romanica*, 31).

Señas de identidad de Juan Goytisolo no es una obra de fácil lectura. Su estructuración es tal, que resulta difícil penetrarla en su tota-

⁴ ARTHUR EFRON, *Don Quijote and the dulcineated world*, Austin, 1971.

lidad desde la primera lectura; y no es que se trate de una obra densa, llena de simbolismo insondable o de cosas dichas sin decir. Prácticamente podría afirmarse que muestra objetivamente lo que desea expresar; sin embargo, la dificultad que presenta al tratar de abordarla es evidente. Si se propone precisar en qué radica su complejidad, tendrá que aceptarse que es debido al manejo tan particular del lenguaje que se hace en ella y a la evidente ruptura con ciertos moldes más o menos tradicionales de creación. Por esta razón, cualquier estudio o acercamiento que se pretenda hacer de ella tendrá que realizarse muy minuciosamente y venciendo muchas dificultades, tanto de interpretación como de estructuración.

Christian Meerts en su ensayo hace precisamente esto, un estudio minucioso de la novela de Goytisolo. Según declara, su estudio global de *Señas de identidad* tiene dos tipos de enfoque: uno psicoanalítico y otro lingüístico. En el primero sigue a Lacan y lo que dice sobre el psicoanálisis con relación a la literatura; en el segundo pretende seguir a Benveniste pero en quien se apoya realmente es en Michel Butor.

La primera parte del ensayo es precisamente una interpretación psicológica de la obra basada en las actitudes del personaje central, Alvaro, con relación a su yo ("La formación del «yo» o del Círculo") y los cinco puntos que desarrolla en este inciso resultan muy aclaradores al respecto: "El espejo o el nacimiento del yo", "La matriz o el repliegue sobre el yo", "El disfraz o el juego sobre el yo", "El castillo o la conquista del yo" y "El enfrentamiento al destino por la escritura salvadora".

El espejo es analizado, según la simbología de Lacan, como el instrumento que permite al hombre, Alvaro en este caso, descubrir su propia imagen, es decir, descubrir su propio yo al enfrentarse con él mismo en las más diversas situaciones reflejadas siempre en los espejos. Al lado del espejo y siguiendo al mismo autor, Meerts coloca los espejismos, lo onírico, los sueños falaces, lo fantástico y lo hipnótico como aquello que, al reflejar la realidad falseándola, impide al yo conocerse en su totalidad.

El símbolo de la matriz lleva a Meerts a tratar de encontrar una explicación freudiana y resulta un complejo de Edipo: Alvaro busca constantemente reintegrarse a su existencia fetal, a replegarse sobre él mismo como un medio de autodefensa.

El juego sobre el yo que propicia el disfraz es analizado muy acertadamente por Meerts que señala el proceder evasivo de todos los personajes de la novela cuyas presencias son caricaturas, "farsas rituales" de su verdadera personalidad oculta por temor o por cobardía.

El símbolo del castillo representa la conquista del yo en el sentido de que, como dice Meerts, "toda libertad nace de un obstáculo superado". Una vez que Alvaro ha intentado suicidarse y que nace nuevamente a la vida a los 32 años, una vez que ha rebasado la crisis, adquiere una libertad que le permite reconstruir su pasado paso a paso, detalle por detalle, hasta concluir en el punto de partida.

Cuando Meerts plantea el quinto punto, "El enfrentamiento al destino por la escritura salvadora", empieza a hablar del lenguaje, pero siempre interpretando las intenciones del personaje central de la novela

en el sentido de que éste considera como único recurso para preservar su reconstruido pasado y dejar constancia de él, al lenguaje o escritura (tomada en el sentido de lenguaje escrito), nunca como un motivo verdadero de interés.

En términos generales, el análisis psicoanalítico de Meerts está hecho con gran cuidado; encuentra una simbología (basada en Lacan) que nunca llega a parecer exagerada o absurda sino perfectamente adaptada a los casos en los que se aplica. Sin embargo, el enfoque lingüístico falla notablemente a pesar de que es precisamente el lenguaje el elemento más importante puesto que en su utilización y manejo radica la novedad esencial de *Señas de identidad*, y puesto que la obra es producto —como muchas veces lo ha declarado Goytisolo— de una búsqueda constante de un “nuevo lenguaje” o de una nueva forma expresiva.

En la segunda parte del ensayo, Meerts ciñe la obra a ciertos postulados técnicos desarrollados por MICHEL BUTOR (*Essais sur le roman*, Paris, 1959), pretendiendo que *Señas de identidad* es casi un producto de tales postulados.

Sólo en algunos casos las confrontaciones resultan acertadas como cuando se cita: “El pensamiento novelesco comienza por concebir los grupos como sumas de individuos hasta el día en que es necesario reconocer que se puede definir propiamente un individuo como la reunión de muchos grupos” (p. 62), y se demuestra que, efectivamente, la figura de Álvaro sólo funciona en el seno de ciertos grupos (familiares, estudiantiles, intelectuales, obreros o populares). No obstante, la mayoría de las veces estas confrontaciones aparecen como excesivamente forzadas dentro de ciertos límites prefijados.

Desde luego, Meerts no descuida detalles como el del punto de vista del narrador, que tanta importancia tiene en la novela moderna, y hace un estudio muy cuidadoso de los desdoblamientos del narrador en las distintas personas gramaticales que hablan en la obra, así como de las perspectivas que elige para observar las situaciones. También establece paralelismos muy acertados entre personajes y hechos, lo cual pone de manifiesto la seriedad del acercamiento.

Vuelvo, con todo, a señalar las fallas del ensayo. Además de la ausencia absoluta del pretendido enfoque lingüístico, puede advertirse un uso no fundamentado de cierta terminología empleada para calificar la obra. Se dice en algún momento que es una obra abierta, sin que se demuestre que lo es efectivamente o concluyendo en ello a través de argumentos que no justifican la afirmación. Se habla de un “tejido mágico de la escritura” y nunca se explica nada sobre el “texto” ni sobre la “escritura”. Se afirma que *Señas de identidad* es un texto polifónico (“récit polyphonique”) y nunca se explica por qué (p. 8). Se habla de *Señas de identidad* como de un “nouveau roman” y difícilmente puede establecerse una semejanza entre esta novela y las de Robbe Grillet, por ejemplo. Se insiste en la importancia del lenguaje a través del cual se expresa todo y nunca se analiza realmente, ni siquiera mediante un enfoque estilístico tradicional que tomara en cuenta los recursos de estilo empleados por el autor.

Todo el ensayo de Meerts es casi puramente interpretativo. Evidentemente se trata de un trabajo serio, hecho con cuidado y atención. Resulta un gran auxiliar en la interpretación de muchos de los símbolos manejados por Juan Goytisolo, pero aparece, al mismo tiempo, un tanto incompleto puesto que deja de lado algo que el propio Meerts se propuso analizar y pasó por alto: el estudio del lenguaje en *Señas de identidad*.

BLANCA ELVIA MORA

El Colegio de México.

CÉSAR VALLEJO, *Opera poetica completa. I: Gli araldi neri. Trilce*. A cura di Roberto Paoli. Edizioni Accademia. Milano, 1973; 266 pp.
 LOPE DE VEGA, *Liriche*. Introduzione e traduzione di Roberto Paoli. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1974; 162 pp.

Registro los dos libros en el orden en que han llegado a mis manos, pero si ha de atenderse a la versión italiana, recomiendo la lectura desde el final del segundo, desde los nueve sonetos de Lope (núms. 44-52), que R. Paoli devuelve a su fuente, empalmando con el flujo y reflujo cultural entre Italia y España en una época en que el arte linda a menudo en el artificio. En ellos nos brinda una muestra de traducción artística, ejemplar por su virtuosismo y autodisciplina, en la que apenas si hay término, frase, o recurso métrico que suscite desacuerdo (quizá, preferiría "variopinto uccellino" por "pintado pajarillo" en el núm. 48, donde Paoli traduce: "dipinto uccellino").

También son muy loables las traducciones de los otros poemas líricos. Nos agrada, por ejemplo, ver cómo R. Paoli refleja con medios morfológicos propios (de la formación del nombre), la *variatio* que Lope logra mediante la posición del pronombre personal átono respecto al verbo, tras pausa o en el interior del verso: "riense las fuentes, /.../ las fuentes se ríen" — "ridono le fonti, /.../ le fontane ridono", núm. 11 (lo que no es posible, sin embargo, respecto a la concomitancia de las dos formas del futuro en "¿Cuándo saliredes, alba? /.../ ¿Cuándo saldréis a dar vida?", núm. 29). Por lo demás, el vocabulario recio y variado del escritor toscano se amolda bien a la manera tradicional que tan magistralmente elabora Lope.

Sin embargo, los módulos que aquí se manifiestan parecen estimular menos la atención del traductor, que a veces se da por satisfecho con la imitación —ya de por sí ardua— de la asonancia o de la rima. Así, en "Avvilisce il piú giocondo" núm. 26, donde oscurece el topos de la rueda de la fortuna, que *iguala* al *dichoso* con el pobre, "dando vueltas" a sus bienes; o en la secuencia, por lo demás ingeniosa, *arrovella* /.../ *gonnella*, que desfigura los versos "tocas blancas por defuera / y el faldellín de color" núm. 13, en los cuales, a falta de otros medios sintácticos, el orden es pertinente (para señalar maliciosamente el contraste entre los lutos de la viuda y sus ganas de volverse a casar. Véase otra oposición más explícita en "verde y tierna por defuera / y por de dentro