

zar un procedimiento sumamente eficaz, el de hacer frecuentes comparaciones entre poemas procedentes de distintas etapas en la trayectoria poética de Neruda (por ejemplo, "Entrada a la madera" de 1935 y "Oda a la madera" de 1953). El lector que combina la lectura de la introducción, usándola como guía, con la lectura de la antología, leyendo los textos en el orden sugerido por Pring-Mill, ve claramente el camino seguido por la poesía de Neruda durante medio siglo.

Así como Neruda dice en su *Discurso de Estocolmo* que su poesía debe concebirse como "un instrumento útil de trabajo", Pring-Mill indica que su propósito es hacer una "working anthology" que le sea útil tanto al lector que sólo quiere gozar de la poesía de Neruda como al que quiere estudiarla. No obstante, la introducción de Pring-Mill, a pesar de combinar juiciosamente la presentación del contexto biográfico con el comentario crítico de algunos textos, favorece más al lector general. El estudioso de la literatura que, luego de haber aprovechado de esta antología, quisiera leer a Neruda con mayor rigor crítico, lamentará la falta de una bibliografía de lecturas adicionales. De todos los que han escrito sobre Neruda, Pring-Mill menciona sólo a M. L. Rosenthal, para atacar, no sin justificación, su manera de ver "Alturas de Macchu Picchu" y defender el método biográfico. Esta omisión, sin embargo, no le resta mérito a la antología, ya que se cumple el propósito inicial de presentar "a spectrum of the major tendencies in [Neruda's] work at different periods".

FRANCISCO LASARTE

University of Wisconsin.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Alejo Carpentier: The pilgrim at home*. Cornell University Press, New York, 1977; 307 pp.

A la ya amplia bibliografía crítica sobre Carpentier se suma ahora este libro de González Echevarría. *The pilgrim at home* es un aporte crítico valioso y no sólo en relación a la obra de Carpentier; también son valiosas las reflexiones del autor sobre literatura hispanoamericana en general.

Rigurosas investigaciones sobre fuentes, audaces propuestas interpretativas, y una documentadísima bibliografía se unen aquí a la poco frecuente virtud dentro de los textos críticos de leerse con placer, quizás por el tipo de construcción narrativa (González E. describe su texto como "una especie de metanovela", p. 24), que lleva al autor a contaminarse con el objeto de su estudio.

Según dice el autor en el prólogo (que es también conclusión), el propósito inicial del trabajo fue estudiar las relaciones entre el artista y su obra a partir de *Los pasos perdidos*. Pero la complejidad del texto y las afortunadas inquietudes del crítico acrecentaron y diversificaron ese proyecto hasta abarcar la casi totalidad de la obra de Carpentier.

González Echevarría va reconstruyendo la cronología de la produc-

ción de Carpentier agrupando obras que dentro de una época determinada giran en torno a un concepto o posición filosófica. Desarticulando este esquema diacrónico comentaré primero la posición de González E. frente a los ensayos de Carpentier y a algunos aspectos más generales de la literatura de América latina.

A pesar de que González Echevarría advierte que no ha sido su intención presentar un bosquejo de la historia de las ideas en América latina y que, si aparecen de ese modo en su libro, debe ser tomado como "el residuo de un itinerario crítico", comenzaré por ese remanente. Al autor le molesta la forma en que muchos críticos han vuelto triviales ciertos conceptos sobre la cultura latinoamericana, que pueden reducirse a una búsqueda de la propia identidad. González Echevarría se niega a leer a Carpentier partiendo de *a priori*s pseudofilosóficos o tomando sin cuestionar las propias declaraciones del escritor para aplicarlas a su obra, pues sería —según él— la repetición de un "gesto a-crítico" (p. 20).

Dice González Echevarría que "la tradición basada en la exploración de la identidad de América latina debe ser subvertida", o, más aún, hay que permitir que ella misma se subvierta. Por consiguiente, si preguntar por la identidad es primordial en la obra de Carpentier, lo que está en juego es el valor de la pregunta, y no el valor referencial de las respuestas. Es cierto, como dice González Echevarría, que la inquietud sobre nuestra identidad data de la independencia y de autores tan neoclásicos como Andrés Bello, pero los cambios desde entonces han sido cualitativos; creo que si la respuesta "nativista" o folklórica puede ser calificada como "dependiente", la producción literaria actual no puede englobarse tan fácilmente como hace el autor bajo el rótulo de "post-romántica y burguesa" (p. 20) porque sería caer en las falsas generalizaciones que él mismo critica. Además, creo, esa actitud es post-romántica cronológicamente (si no tomamos "lo romántico" como una constante que pueda aparecer en distintos períodos culturales), y en cuanto a lo "burguesa", lo es si la oponemos a una literatura "proletaria" prácticamente inexistente. Estoy de acuerdo en que lo importante es preguntarse por la identidad de América latina y no son tan importantes las posibles respuestas, pero no se puede aceptar que la pregunta no haya sufrido modificaciones desde el siglo XIX hasta la fecha.

González Echevarría sostiene, con razón, que la historia es el tema principal en la obra de Carpentier, especialmente la historia del Caribe ("el proscenio de la historia de América latina", p. 25), sitio privilegiado: allí arribaron los conquistadores, allí se escribieron los primeros textos sobre el Nuevo Mundo, allí surgieron los primeros movimientos revolucionarios. Aunque en lo esencial se mantiene en este libro el análisis de los artículos que González E. escribió sobre Carpentier hace algún tiempo (cf. "Semejante a la noche" e "Ironía y estilo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier" en *Asedios a Carpentier*), en esta obra el problema histórico se profundiza y diversifica. En el capítulo 3 sigue sosteniendo que en "«Semejante a la noche» hay una sucesión de

ciclos culturales desconectados, que siempre comienzan y acaban" y de una visión estática de la historia, pero lo circunscribe a un período concreto, los cuentos de Carpentier de la década de los cuarenta; no lo presenta como característica de la obra total según se entendía en la lectura de los artículos de 1972.

González Echevarría estudia las ideas filosóficas de Spengel, Hegel, Marx que predominan en Carpentier en diversas épocas; su estudio se detiene en el primero, quizás porque es el más discutido. El crítico intenta —y sigue— escribir sobre toda la obra de Carpentier sin recurrir a la unidad biográfica (como lo ha hecho Müller Bergh en su libro *Estudio biográfico crítico*, 1972) lo que esto implicaría "tomar al yo como origen"; se propone escribir "sobre un yo que no aparece como ordenador o básico, sino como un juego de relaciones negativas" (p. 18).

González Echevarría critica a quienes han leído toda la narrativa de Carpentier bajo el postulado de lo "real maravilloso", ya que, a pesar de que el escritor sigue defendiendo su polémico prólogo de *Tientos y diferencias*, su perspectiva ha cambiado: hay un paso de la naturaleza a la ciudad como escenario; o sea que lo "real maravilloso", además de inscribirse en una determinada corriente literaria que tiene raíces europeas, es sólo una perspectiva en la obra del escritor cubano. A pesar de que el crítico no desecha el concepto de "estilo", su trabajo incursiona en el problema de la "escritura" según lo entiende la crítica francesa actual, es precisamente en ese aspecto donde hallamos las sugerencias más audaces y, quizás, menos fundamentadas.

En el capítulo dedicado a *Ecué-Yambá-O* (1933), el crítico realiza una prolija investigación de fuentes que lo llevan a textos de base socioeconómica: *Azúcar y sociedad en el Caribe* (1927) de Ramiro Guerra y Sánchez, que analiza el auge azucarero en Cuba a partir de la Revolución en Haití, a fines del siglo xviii, que era el centro productor privilegiado anteriormente; y *Hampa afro-cubana* (1906) de Fernando Ortiz. Aunque ambos escritores analizan la historia cubana desde una perspectiva liberal y burguesa, que ve al negro como factor de retraso del progreso, influyeron en los jóvenes vanguardistas que buscaban las raíces africanas de Cuba.

*Ecué-Yambá-O* presenta las ceremonias rituales de los negros no desde una perspectiva costumbrista, sino antropológica y documental. En declaraciones de 1928 —dice González Echevarría— Carpentier insistía en "el cuasi religioso concepto de la actividad intelectual", con crítica implícita a la "deshumanización del arte" de Ortega y Gasset. El crítico insiste en que la criminalidad de los personajes (a pesar de la influencia del libro citado de Ortiz) se presenta en la novela "como consecuencia de la opresión, junto a la naturaleza trágica del mundo africano". Hay un esquema básico: el mundo de los negros, regido por la magia y la fatalidad opuesto al de los blancos donde prevalece la historia y la política. Es importante esta visión crítica en relación a la de otros ensayistas porque supera análisis que sólo insisten en los elementos rituales y míticos de esta novela.

La referencia a *La música en Cuba* (1946) es importante por un

dato relacionado con la producción textual. González Echevarría dice que la búsqueda de esos datos históricos da a Carpentier un nuevo método de trabajo: la investigación histórica minuciosa desde la perspectiva de una tradición que el escritor destaca con la ayuda de diversos textos; este ensayo musicológico canaliza su ficción por una nueva ruta, hacia textos olvidados que le permitirán terminar o concretar las biografías de personajes oscuros con la ayuda de una rigurosa documentación y de una cronología también verificable. De modo que en las narraciones de Carpentier, especialmente las de los años cuarenta, surgen los datos acumulados durante la preparación de *La música en Cuba*, y forman biografías pseudo-históricas, con la excepción de *Los pasos perdidos* donde el propio narrador es objeto de la biografía; estas narraciones "serán como notas escritas por Carpentier sobre innumerables volúmenes manejados en diferentes lugares" (p. 103). Creo que es importante advertir que el vínculo entre biografía e historia existe por una común concepción constructiva, la biografía necesita de la historia y ésta se hace a través de la biografía en un entretejido que ya es el texto y que además acentúa otro aspecto de la escritura de Carpentier: la verosimilitud.

La empresa artística de Alejo Carpentier, según González Echevarría, se convierte en una búsqueda de los orígenes para recobrar la historia y la tradición, la fundación de una conciencia autónoma de América y echar así las bases para una literatura que sea fiel al Nuevo Mundo. De allí la profusión de textos diversos que se incluyen o se deslizan implícitamente en sus novelas y relatos, en busca de la memoria soterrada de América, en una "repetición y reelaboración textual, en el más tangible y concreto sentido posible" (p. 107). Hay en Carpentier una búsqueda de esa elusiva "Edad de Oro donde fábula e historia fueran una sola".

*El reino de este mundo*, como dice Carpentier en el prólogo, se basa en una rigurosa documentación y González Echevarría aporta una extensa bibliografía donde pueden comprobarse estas relaciones entre historia y relato (por ejemplo, el nombre Lenormand de Mézy perteneció a un rico hacendado de Santo Domingo, y fue, efectivamente, en su plantación donde Macandal inició su rebelión). Pero junto a este meritorio trabajo de fuentes, lo central en el extenso estudio dedicado a esta obra es probar su unidad estructural cuestionada por la crítica. En principio coincide González Echevarría con Volek ("Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* y su lugar en la obra de Carpentier", *Unión*, 1969, núm. 1). Partiendo de la única fecha expresamente citada en el texto, 15 de agosto, y sabiendo que la noche del Pacto Solemne fue el 14 de agosto de 1791, González Echevarría realiza un análisis numerológico (que remite hasta a calendarios del xvni) pleno de sugerencias. Relaciona ese análisis con un artículo de Eduardo González sobre *Los pasos perdidos* ("Los Pasos, el azar y la aventura", *RevIb*, 38, 1972), donde demuestra que la semana funciona como ordenador de la novela y que el domingo marca el final y el comienzo hacia el reino de la creatividad. En *El reino* el domingo es el día de

los grandes rituales propiciatorios y el lunes el de los acontecimientos y comienzos. Hay en el texto un movimiento pendular entre domingos y lunes, entre diciembre y enero (como repetición ritual de su sentido de la historia) y también entre Carnaval y Apocalipsis. Todas las repeticiones y rituales son un intento “de fusionar la dinámica del cosmos con la escritura” (p. 144). (Es curioso que en la extensa bibliografía que cita González E. no aparezca el libro de M. Bajtin, *La poética de Dostoyevski*, que trata por extenso el tema de la visión carnavalesca del mundo).

Opina González Echevarría que “el prólogo-epílogo de *El reino* es también parte de la ficción, de la mascarada barroca. Es la primera y última máscara de Carpentier en el texto [...]. Su prólogo es la falsa formulación de una ontología americana, de una presencia apócrifa de una realidad maravillosa” (p. 147). Si la historia —dice— es un ciclo de inexorables repeticiones, el eje, o el centro, es la celebración, el gozo y el temor de terminar un ciclo y comenzar otro; se está en presencia del doble signo del barroco.

*Los pasos perdidos* es la primera obra que Carpentier cataloga como “novela” y es también la que ha escrito completa tres veces. González Echevarría —superponiendo autor y narrador-protagonista— dice que “él mismo” [Carpentier] es el objeto de la biografía y también de la escritura de esta novela que, por lo tanto, considera como autobiográfica. Se percibe aquí el paso de la influencia de Spengler, notable en las narraciones anteriores, al existencialismo de Sartre, especialmente en su aspecto ético. El protagonista inicia un viaje no a través de un paisaje sino a través de “un museo imaginario o de un compendio de la historia del mundo leída hacia atrás” (p. 160). Es como un viaje de iniciación, de conocimiento, en el sentido romántico (González E. compara con el Albion de Blake o el Capitán Nemo de Verne). La búsqueda del Edén perdido, destruido por el violento nacimiento de nuestros países a través de la invasión europea, conectaría esta novela con el comienzo del *Canto general* de Neruda. El artista contemporáneo es el protagonista ya que es la única figura mítica posible en ese mundo degradado, pero también es el que destruye los mitos, incluyendo el suyo propio. La novela no se presenta como guardiana del pasado, sino como un nuevo comienzo.

El punto de vista en la narración aparece como ambiguo porque se utiliza, indistintamente, primera y tercera persona del singular, pretérito junto a presente. El narrador —sin nombre— es un espacio entre Yo y Él, entre el entonces y el ahora. El crítico proyecta este análisis a la escritura total de Carpentier; esta falta de centro —dice— es lo que genera el barroquismo de su estilo: “una excesiva acumulación de predicados que intentan definir a un sujeto siempre fugaz” (p. 166). El protagonista de *Los pasos perdidos* no termina su concierto como tampoco Carpentier termina *El libro de la gran sabana*. En esta novela no hay génesis sino “repeticiones, redescubrimientos y falsificaciones” (p. 167).

Es importante tener en cuenta que Carpentier da a propósito con-

fusos datos geográficos (si se toma la nota final en la novela como la "voz" de Alejo Carpentier, las confusiones se duplican), para que la búsqueda de El Dorado mítico siga el cauce del Orinoco. Según González Echevarría, si los datos geográficos que aparecen en la novela fueran reales, el Orinoco sería circular; de este modo Carpentier subraya el carácter ficticio del texto y la relación del narrador-protagonista con otros exploradores que buscaron El Dorado. Analizando el desarrollo cronológico de la novela dice el crítico que el sábado es el día de la ficción, o Saturnalia en el Carnaval. Éste, que está en el centro de *El reino de este mundo*, en *Los pasos perdidos* aparece al final y corresponde al espacio temporal del narrador que desde allí inspecciona lo acontecido con anterioridad; ese sábado es el espacio intemporal, y ficticio, y —como los exploradores congelados de la novela— preside sobre el tiempo de las transformaciones.

Si *El libro de la gran sabana* y *Travels in British Guinea*, de los hermanos Schomburgk, son los textos que sustentan *Los pasos perdidos*, *El acoso* debe al análisis de Worringer sobre el gótico (*Formprobleme der Gotik*) el trazado del laberinto de piedra donde cae preso el Acosado (esta es la intertextualidad que propone González Echevarría). El libro de Worringer influyó mucho en la generación de Carpentier y se menciona veladamente en *El acoso*; "la verticalidad en las descripciones [columnas, luces, el altílo] —dice el crítico— son signos del deseo de trascendencia". Pero el Gótico aparece como emblema invertido ya que sus signos traicionan constantemente al fugitivo.

La multiplicidad de narradores en *El acoso* tiene como antecedente el experimento de *Los pasos perdidos*. El presente se desliza al pasado reciente que es imperfecto para llegar a fusionarse en el pasado que está fijo y se convierte en presente eterno, donde toda la historia está ordenada como una sinfonía (p. 199). Pero "la victoria romántica sobre la muerte, que proclama la biografía de Beethoven es un contraste irónico con la victoria de la muerte en la ficción [opino que el texto sobre Beethoven es otra categoría de la ficción y no el referente real]. Más que una liberación, la concordancia de sinfonía y trama es una negación de la libertad" (p. 202). Es la distancia que media entre la redención prometida por el arte y la no redención de la vida. Todos los textos en el relato traicionan a los personajes porque su significado está siempre pospuesto para un después jamás alcanzado por ellos. Para González Echevarría el epígrafe *Hoc erat in votis* (esto era lo que deseé) es el emblema de la petrificación del deseo. En una tentativa de analizar el sentido del relato desde una perspectiva psicoanalítica, dice el crítico que "si el pasado como surco, como madre, es el reino de lo informe, el pasado como presente es la apoteosis de la forma, de el padre "archtextuality". Ese padre es el *Deus architectus* de la tradición clásica y medieval, el hacedor del laberinto de piedra y el dueño de su código secreto; "su poder es un compendioso imperialismo que constantemente intenta reducir el texto a mera contingencia" (p. 205). El retorno al "architexto" combina lo auto-reflexivo de la alegoría con el gesto retrospectivo de la autobiografía. La alegoría es el residuo de la

significación, un signo vaciado, vacío de un significado que ha huido. El deseo en *El acoso* es una especie de fascinación por textos y cuerpos que conducen al terror de la petrificación, hecho que el crítico relaciona con el mito de Medusa. En el nivel histórico Batista llega a reemplazar a Machado, como el Acosado reemplaza al Becario en la novela: "el texto es un signo vacío que contendrá todos los acontecimientos históricos" (p. 211). Esos acontecimientos históricos que corresponden a la historia contemporánea de Cuba (*El acoso* es de 1953) pueden cotejarse con la realidad (no lo hace González Echevarría porque su propósito en el análisis es otro) y los datos históricos se dan a través de fragmentos, de las alusiones indirecta o sea —como es habitual en Carpentier— del predominio de los indicios sobre las informaciones: [sobre este tema véase "Texto, subtexto y contextos de *El acoso*", de M. Rein, en *Cortázar y Carpentier*, Buenos Aires, 1974].

González Echevarría incluye el estudio de *El siglo de las luces* (1962) en el capítulo "Memorias del futuro". *El siglo de las luces* a pesar de su forma anacrónica (como de novela de aventuras decimonónica), es un importante experimento con la historia y la narración. Es una revisión y no una continuación de los textos de los años cuarenta que también volvían al siglo xviii.

La revolución industrial —se dice en *The pilgrim at home*— entró en Cuba a fines del xviii a través de la invasión inglesa (1762-1763), y provocó cambios que erosionaron el sistema colonial español. Los personajes de *El siglo...* son arquetipos de la alta burguesía comercial de la época. Aunque paralela a la acción de *El reino de este mundo*, la caída del mundo colonial es más lenta en *El siglo...*, pero igualmente revolucionaria y provocada por factores socioeconómicos determinados. Victor Hugues provoca una revolución en pequeña escala en la casona donde reina el caos después de la muerte del padre que representaba el orden en decadencia. Ese período de caos corresponde al del Carnaval, o sea la inversión antes de que un nuevo orden se establezca. González Echevarría ve cierto paralelismo entre Esteban y el narrador-protagonista de *Los pasos...*; ambos, dice el crítico, son espectadores de la Revolución, pero creo que en *Los pasos...* la revolución es un hecho incidental, mientras que en *El siglo de las luces* es el acontecimiento central. Aunque hay repeticiones y regresos, en esta novela no son circulares sino que van creando una vertiginosa construcción "en abíme" (p. 233). En vez de círculos idénticos, la historia en *El siglo...* sigue un movimiento en espiral; ya no está determinada por ciclos cósmicos conectados con la Naturaleza, sino que es producto del hombre, dice con justeza González Echevarría.

Se hace un recuento de los anacronismos que aparecen en la novela, alusiones a la pintura pre-surrealista, referencias al yo profundo, a la lucha de clases, etc.: "Lo que es peculiar en el futuro evocado en *El siglo...* es su cualidad de ser al mismo tiempo un pasado" (p. 234). La historia se convierte en un dinámico contrapunto textual entre medios y fines, y las contradicciones no se resuelven en la novela, simplemente

recomienzan una y otra vez con el libre juego dialéctico del texto. La novela se narra desde una perspectiva que es ya el futuro de esa historia.

González Echevarría hace un minucioso análisis de la intertextualidad entre *El siglo de las luces* y la Cábala judía que resurgió en el XVIII (debe recordarse que el epígrafe inicial de la novela es del *Zohar* o *Libro de Esplendores*), y representa —en este análisis— la ligazón metafórica entre historia y escritura. El crítico aplica el aforismo de Hegel “world history in world judgment”, a *El siglo...* en donde historia y juicio son uno ya que “escritura es historia. El texto es la primera y última medida de sí mismo” (p. 253).

Cambio importante en esta novela es el uso de lo paródico y humorístico (la ironía ya estaba presente en otros relatos), como opuesto a lo trágico. Esta diferencia con los textos anteriores lo conecta más estrechamente con su obra posterior: *El recurso del método* y *Concierto barroco*, novelas a las que dedica González Echevarría un breve pero no menos fructífero estudio. La crítica de *El recurso del método* —dice González Echevarría— es una parodia de la civilización occidental en los siglos XVIII y XIX y una respuesta al auge de la cultura popular. Analizándola como fenómeno de escritura es “una alegoría humorística que subraya la materialidad vacía de los signos y el salto temporal entre significado y representación” (p. 256). Los últimos textos de Carpentier tienen ese “tercer estilo o no-estilo” que propone, en *Tientos y diferencias*, como característico del arte americano. Hay en *El recurso...* un regreso a la ciudad, pero no ya al laberinto de piedra de *El acoso* sino a una ciudad de “maqueta, como de escenario para ópera cómica” (p. 257). La degradación de la arquitectura corresponde al proceso sufrido por los textos mismos; una mezcla de estilos y fuentes, de personajes históricos y ficticios entreverados en un mismo nivel. La novela está hecha con “pedacitos y piezas de otros textos literarios” unidos en una “amalgama textual” (p. 258).

El primer magistrado de *El recurso...*, déspota ilustrado, se opone al Señor Presidente de Asturias, que personificaba las fuerzas telúricas. El personaje de Carpentier es el futuro del siglo XVIII, el producto de la revolución burguesa, es una figura tragi-cómica, un figurón que semeja un maniquí. El texto pone de manifiesto su deshumanizada vacuidad y el punto de vista de la narración oscila entre la perspectiva del primer magistrado y una tercera persona que establece un irónico contrapunto entre el parloteo contradictorio, sus órdenes y su oratoria (p. 261). La momia (que regala al Museo del Hombre) y el Jefe de Estado son máscaras del Carnaval, dos figuras centrales en *El recurso...*, “El emblema de este centro desplazado y móvil del texto es... la imagen momia-feto del dictador; pero él es solamente uno de los varios emblemas degradados del centro” (p. 264). En *El recurso*, el discurso y la puesta en escena son operísticos, de modo que la ópera es como emblema del texto, cuya característica es la indiscriminada mezcla de varias artes, disolución de géneros y estilos. La desarmonía es el elemento constitutivo de *El concierto barroco* y la contradicción entre armonía= concierto y barroco=desorden, se plantea desde el mismo título. Las es-

cenos del Carnaval son aquí de gozo y constante disolución y no sombrías como en *El reino... El concierto* describe un regreso de América a Europa; todo el texto está compuesto por historias repetidas, no en versión original que siempre se deforma y olvida (como la ópera sobre Moctezuma y la Conquista de México). La esencia del recontar es que todas las versiones forman parte del absurdo de la ópera.

En la recapitulación final, González Echevarría dice que en oposición a los primeros trabajos los de estos últimos decenios plantean la posibilidad del regreso; el narrador protagonista de *Los pasos*, Ti Noel y el Acosado nunca alcanzan un verdadero retorno. Los personajes de la nueva ficción de Carpentier consiguen regresar y comenzar de nuevo. El nuevo comienzo ocurre sólo en la certidumbre de que ellos deben siempre comenzar otra vez, que los pasos hacia el pasado están perdidos y los del futuro ya están aquí, listos a comenzar un siempre repetido viaje en el tiempo, cuya anticipación es el texto mismo y sus memorias del futuro viaje. "Por lo tanto, si el pasado está perdido, el presente nunca está aquí, excepto como futuro, entonces Carnaval y Apocalipsis son uno y el texto es una revolución" (p. 269-270).

ANA ROSA DOMENELLA

El Colegio de México.

JOSEFINA LUDMER, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977; 214 pp.

Ya en su trabajo de 1970, *Cien años de soledad, una interpretación*, Josefina Ludmer puso de relieve por lo menos tres aspectos del trabajo crítico que en el libro sobre Onetti reaparecen y, en alguna medida, se refinan: ante todo, la voluntad de considerar textos latinoamericanos como ejemplos de procesos complejos, lo que presupone una suerte de contraataque al simplismo con que interesadamente se considera la literatura del área; luego, la voluntad de manejarse con un aparato teórico preciso y riguroso, no sometido al comentario o a la glosa, actitud que caracteriza gran parte de la crítica latinoamericana; finalmente, la voluntad de llevar a sus límites lo que ciertos conceptos pueden proporcionar aplicados a textos literarios, sobre todo los que hacen a la esfera psicoanalítica.

Podría decirse que *Onetti*, en ese sentido, lleva esos principios hasta la excelencia por lo cual el libro adquiere carácter de trabajo ejemplar de una nueva crítica literaria latinoamericana. Estimo que ha de convertirse en un instrumento indispensable no sólo para trabajos futuros sobre el escritor uruguayo, sino para comprender una vasta red de problemas que atañen tanto a la producción literaria como a la producción crítica. Si, como muchos pensamos, se trata de abrir caminos entre la fascinación vanguardista de modelos que, como el estructuralismo, fatalmente llegan tarde a nuestras orillas y escapan por lo tanto a una dis-