

se fortalece el sentido de nacionalismo criollo. Pedro Henríquez Ureña destaca que el siglo XVIII es “el siglo de mayor esplendor autóctono que ha tenido México”. Al mismo tiempo, como indica Alfonso Reyes, “el apogeo de la latinidad es, sin duda, la característica más singular de la época”¹.

Esta persistencia del latín, coincidente con un auge en las expresiones de creatividad intelectual y de nacionalismo, merece tal vez mayor consideración, ya que presenta un fenómeno que parece, a primera vista, contradictorio, pero que pudiera encerrar una realidad rica y compleja que nos ayudaría a entender la vida cultural, política y social de las últimas décadas de la Colonia.

De los trece ensayos, nueve son reimpresos de estudios publicados durante los últimos diez años. Este hecho no disminuye el mérito del libro porque los escritos fueron publicados en varias revistas especializadas, de difícil acceso y bajo tiraje. Reunirlos en un libro facilita al lector conocer las varias facetas de la latinidad novohispana por medio de traducciones, exégesis de textos, investigaciones bibliográficas, estudios históricos y análisis literarios. Las investigaciones de Ignacio Osorio sobre la literatura latina colonial nos revelan una veta valiosa que reclama mayor atención por parte de lingüistas, historiadores y bibliógrafos. Desafortunadamente el libro no incluye un índice que hubiera aumentado su utilidad.

DOROTHY TANCK DE ESTRADA
El Colegio de México

C. CHRISTOPHER SOUFAS, *Conflict of light and wind. The Spanish Generation of 1927 and the ideology of poetic form*. Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1989; 279 pp.

El profesor Soufas ha escrito un libro ambicioso, que promete mucho más de lo que cumple; lo cual es una lástima, porque lo que anuncia bien valdría la pena hacerse. En términos generales lo que propone es identificar la ideología que se desprende de la forma poética en que se expresan seis poetas tradicionalmente asociados con la Generación del 27: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Según explica en su prefacio, este propósito lo llevará a enfocar los textos “as products not exclusive-

¹ ALFONSO REYES, *Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1986, pp. 101-102.

ly of a creative will, but also of a dialectical engagement with its historical circumstance” (p. xv).

Como primera observación, habría que señalar que ni en el prefacio del libro, ni en la introducción, encuentra el lector una definición de lo que el autor entiende por “forma poética”, lo cual, dada la importancia del concepto para su trabajo, resulta sorprendente. Según se va deduciendo de los análisis mismos, se ve que Soufas se interesa casi exclusivamente por las imágenes que figuran en los poemas; los demás aspectos formales —el metro, el ritmo, la rima, etc.— no parecen dignos de su atención, lo cual, de nuevo, no deja de ser extraño cuando se piensa en lo mucho que estos otros recursos también pueden revelarnos sobre la ideología de un texto.

Soufas prefiere restringir su atención al campo de las imágenes, donde lleva a cabo algo así como una hermenéutica textual. Es decir, en sus lecturas de los poemas lo que propone establecer es la alegoría que, a través de sus imágenes, el texto va elaborando con respecto a su propia producción; dinámica que no es otra cosa sino la historia de los esfuerzos que lleva a cabo el poeta por expresarse, por hacer que la palabra poética coincida con el ser que pretende nombrar. Siguiendo esta metodología de análisis, Soufas propone identificar un conflicto entre dos tendencias (“el conflicto de luz y viento” que figura en el título de su libro), lo cual, a su vez, lo lleva a establecer una distinción fundamental entre los seis poetas estudiados. Por un lado están Guillén, Salinas y Aleixandre, poetas que se caracterizan, según Soufas, por su empeño en crear paisajes acordes con su voluntad (lo que el crítico llama “landscapes of will”). Por el otro están Cernuda, Lorca y Alberti, poetas que también quisieran alcanzar la plenitud del ser a través de la palabra, pero que, a diferencia de los otros tres, reconocen la imposibilidad de imponer su voluntad de esta manera. Apoyándose en un libro de Frederic Jameson, *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the modernist* (1979), Soufas termina definiendo como *rightist* (de derecha) la obra del primer grupo, y como *leftist* (de izquierda) la del segundo.

Aunque el autor critica el reduccionismo de muchos de los estudios que han antecedido al suyo, ninguno, que yo sepa, propone una clasificación tan mecánica y maniquea como ésta. Reducir la enorme riqueza y variedad de las obras de los seis poetas a dos únicas dinámicas de producción textual, y por lo tanto a dos únicas posturas ideológicas, resulta, desde luego, muy empobrecedor. Por fortuna nuestra, también resulta muy poco convincente. Así como sería fácil citar fragmentos de la poesía surrealista de Aleixandre (de *Pasión de la tierra*, por ejemplo) que demostrarían la evidente falta de control racional del poeta sobre el material que expresa y, por lo tanto, su incapacidad para crear un paisaje acorde con su voluntad también se podría citar textos de Cernuda (su *Égloga*, por ejemplo) en que el poeta accede, por muy brevemente que sea, al ámbito deseado, es decir, en que el ser llega a habitar

el paisaje ideal que su palabra, su voluntad, ha ido construyendo. Por otra parte, tampoco hay tanta diferencia entre los demás poetas de uno y otro grupo. El crítico ha identificado dos dinámicas fundamentales que, en distintos grados, están presentes en la obra de todos ellos. Los que afirman la plenitud del ser, lo hacen conscientes de todo lo que tiende a negarla; de hecho, la fuerza de su expresión proviene precisamente de esta conciencia. Asimismo, los que niegan la posibilidad de plenitud, lo hacen con una fuerza que sólo su necesidad de seguir creyendo, y creando, puede explicar. Es decir, con el fin de comprobar su hipótesis, el crítico ha querido establecer una oposición demasiado tajante entre unos y otros.

Por otra parte, los análisis textuales no son en sí suficientemente rigurosos para justificar este tipo de clasificación. Salta a la vista que no todos los poemas se prestan por igual al tipo de lectura que el autor propone llevar a cabo. Si bien en sus comentarios sobre Salinas, Guillén y Cernuda, Soufas abre perspectivas novedosas que, en general, resultan más o menos verosímiles, no suelen ser tan afortunados, en cambio, sus análisis de Lorca, Alberti y Aleixandre. De la gran complejidad metafórica que caracteriza la obra de estos tres, Soufas nos ofrece, de hecho, lecturas bastante forzadas. En sus comentarios sobre *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, el autor afirma que el poema "Paisaje de la multitud que orina" "equates the poet's diminished capacity for vision with urination. As in the previous poem ["Paisaje de la multitud que vomita"], in which vomiting is the metaphor for the loss of control of the production of words and image-ideas that pass through the medium of the throat, urination alludes to the effect of another yellow substance, empirical or impressionistic light" (p. 194). Puesto que no hay ningún intento por justificar esta interpretación simbólica, la lectura resulta totalmente arbitraria. ¿Por qué esta relación entre el acto de orinar y el de percibir el mundo? ¿La orina del poema es amarilla? ¿Lo es la luz? ¿Y el vómito? Y si el vómito es amarillo, ¿por qué no simboliza el mismo fenómeno que la orina? ¿Por qué simboliza el vómito "the uncontrollable flood of images of the self that has overwhelmed Lorca's vision-imagination" (p. 194), mientras que la orina, al contrario, simboliza una percepción más bien convencional de la realidad ("empirical or impressionistic light")? Por otra parte, ¿el poema realmente encarna una "diminished capacity for vision"? ¿O sólo la anuncia? Y si sólo la anuncia, ¿qué debemos deducir de la discrepancia entre lo que el poema dice y lo que va siendo? En fin, los comentarios del crítico, no sólo aquí sino en muchas otras páginas del libro, suelen despertar más dudas de las que resuelve.

Es muy grande el número de poemas que Soufas pretende abarcar en su libro y, por lo tanto, muy poca la atención que puede prestar a cada uno; lo cual sólo sirve para reforzar el carácter esquemático del conjunto. Lo que se le pediría al autor sería, sobre todo, un mayor res-

peto por la evolución, dentro de cada texto, del fenómeno que pretende estudiar; una mayor sensibilidad hacia los vaivenes que caracterizan la producción poemática. De hecho, más que analizar los poemas, el crítico a veces no parece hacer más que saquearlos en busca de imágenes que vayan de acuerdo con su hipótesis. La complejidad textual se sacrifica así a la linealidad de las presuposiciones interpretativas.

Pero, con todo, la parte más discutible del libro es aquella en que Soufas intenta definir la ideología que se desprende de las formas poéticas que ha analizado. Desde luego, no creo que la manera arbitraria en que asigna las etiquetas de *rightist* y *leftist* nos ayude mucho. Para poder pasar de lo que Soufas llama la ideología poética a lo que es la ideología política propiamente dicha, el crítico tendría que cumplir con su propuesta inicial de estudiar el nexo dialéctico que existe entre la obra y el entorno histórico en que ésta se produce. Pero, en realidad (y ésta es una de las grandes decepciones que se lleva el lector del libro), este estudio histórico nunca llega a realizarse. Y eso, a pesar de las fuertes críticas que Soufas hace en contra del formalismo de críticos como Dámaso Alonso, Brian Morris y Andrew Debicki. En las dos últimas páginas del libro nuestro autor sí hace algunos breves comentarios, nuevamente muy esquemáticos, sobre la actitud ideológica que los seis poetas supuestamente habrían asumido frente a la guerra civil; pero estos comentarios, además de muy discutibles, no constituyen, ni por mucho, el amplio panorama histórico que haría falta.

A grandes rasgos podríamos decir que para Soufas una escritura de derecha se caracteriza por ser una exaltación de la voluntad individual. Asimismo, una escritura de izquierda sería aquella en que la negación de la voluntad individual refleja una sumisión a fuerzas históricas de carácter colectivo. Esta explicación, desde luego, resulta demasiado simplista, como también lo resulta el marco de referencia en que se apoya. En primer lugar, ¿por qué conceder tanta importancia a la cuestión de la voluntad? ¿Las otras facultades mentales no tienen también un papel que desempeñar en la producción de esta poesía? Si el nacionalismo que surgió en España durante la década de los 30 era un movimiento con fuertes resonancias irracionalistas, ¿no encontraría resistencia, más que apoyo, en el discurso eminentemente racional (aristotélico, casi) de un Jorge Guillén?

Por otra parte, ¿cuáles son esas fuerzas históricas a las que Soufas alude de manera tan vaga? Demuestra tener una idea muy confusa al respecto cuando, en sus comentarios sobre los tres poetas “de izquierda”, equipara el marxismo de Alberti con el *duende* de Lorca y el *daimon* de Cernuda. Tanto el *duende* como el *daimon* son fenómenos que rebasan la voluntad individual del poeta, pero no por eso constituyen fuerzas *históricas*; tampoco su percepción por parte del poeta lo lleva necesariamente a abandonar su voluntad individual para someterse al devenir colectivo: al contrario, como nos enseña el caso de Cernuda, por

ejemplo, muy bien podría ser motivo para que el poeta se sienta aislado de este devenir, encargado de una misión metafísica (y no histórica) que los demás mortales ni siquiera pueden entender. Soufas, sin embargo, insiste en ubicar los tres conceptos (*duende*, *daimon* y marxismo) en una misma categoría, y así llega a la conclusión, más que discutible, de que el camino seguido por Alberti fue también aquel que siguieron Lorca y Cernuda; de que, “compelled by forces greater than themselves to abandon private landscapes”, los tres “discover new standards by which to define themselves in the form of temporality and history and, ultimately, politics” (p. 241). En fin, por no contar con un marco de referencia histórica adecuado, por ni siquiera reconocer la existencia de una tradición liberal, alejada tanto de la “izquierda” como de la “derecha”, sus conclusiones sobre la ideología de la poesía que estudia resultan totalmente inaceptables.

Finalmente, unos comentarios sobre las páginas de la “Introduction” en que Soufas analiza “The Generation of 1927 as an ideological concept”. Este análisis tiene como propósito justificar la decisión del autor de abandonar la metodología “generacional” a favor de un enfoque historicista. Puesto que se sigue usando el término “Generación del 27” a lo largo del libro (está incluso presente en el título de la obra) y puesto que, como hemos visto, el crítico nunca llega a aplicar el enfoque historicista que anuncia, podríamos decir que estas páginas salen sobrando. Sin embargo, en el curso de las mismas se formulan algunas aseveraciones que merecerían ser discutidas.

Al exponer su punto de vista, Soufas deja claro que, si rechaza la nomenclatura de “Generación del 27”, es porque rechaza cualquier metodología basada en un concepto “generacional”. Este concepto, que se deriva directa o indirectamente de las teorías de Julius Petersen, tiene muchos defectos, dice Soufas; sobre todo, tiende a reducir la pluralidad de opiniones y perspectivas a una sola postura de conformidad y similitud. Se trata, además (agrega Soufas), de una construcción ideológica destinada a defender ciertos valores muy precisos: en el caso de la Generación del 27, los valores nacionalistas del régimen franquista.

Hay un fondo de verdad en lo que señala: en último término, toda generación literaria es una invención interesada, sea de los críticos, de los creadores, o de ambos grupos a la vez. Pero, con todo, creo que Soufas exagera. Si se aplicara al pie de la letra, es probable que la metodología de Petersen sirviera para reforzar una visión “nacionalista” de la historia —“una unidad de ser debida a la comunidad de destino”— parecida en ciertos aspectos a aquella que defendieron, en el campo político, los ideólogos de Franco. Sin embargo, en realidad, son muy pocos los que se han propuesto aplicar esa metodología con tanto rigor. A diferencia de lo que dice Soufas, las teorías de Petersen han caído en descrédito desde hace tiempo y si se sigue usando el término “generación”, es más bien en el sentido dialéctico que propusiera Ortega: como una

simple instancia de mediación, cambiante y plural, entre el individuo y las ideas de su tiempo. La historia literaria necesariamente tiene que identificar similitudes, y no sólo diferencias, entre las obras que estudia; pero decir que los críticos de la poesía española de entreguerras, llevados por el concepto generacional, no han hecho más que reducir la enorme variedad de la lírica de esa época a una sola propuesta unánime y uniforme, es una exageración muy burda, que pasa por alto no sólo la diversidad ideológica de los estudios que se han dedicado al tema en los últimos años, sino también el criterio pluralista que ha inspirado muchos de ellos.

El concepto “generacional” tiene sus inconvenientes, pero, desde luego, menos que la propuesta alternativa que ofrece Soufas y que consiste en reducir toda la literatura española producida entre 1898 y 1936 a una sola tendencia, que Soufas identifica con el término sajón de *modernism*. (Otro eco, sin duda, de su lectura del libro de Jameson.) En todos los escritores españoles de esta época, dice Soufas, se encuentra “a common rejection, by various means, of the tenets of nineteenth-century realism-naturalism”; consideración fundamental, según él, y que, en todo caso, resulta “more significant than the formation of self-enclosed, autonomously functioning literary groups or generations” (pp. 20-21).

Tales criterios me parecen mejor diseñados para rescatar la individualidad de cada texto que para escribir la historia literaria de una época. Entre la perspectiva general (“a common rejection”) y la perspectiva particular (“by various means”) tiene que existir alguna instancia intermedia —llámese generación, grupo o movimiento literario— para que la historia tenga alguna utilidad como tal. Por otra parte, también resulta muy discutible el denominador común que Soufas dice encontrar en todas las obras de la época indicada. La poesía moderna no puede caracterizarse por su rechazo al realismo y naturalismo de la poesía del siglo XIX, por la simple y sencilla razón de que la poesía del siglo XIX nunca fue ni realista ni naturalista. En otro momento el autor caracteriza la poesía moderna por su tendencia anti-mimética, lo cual, si un poco más coherente como planteamiento, también resulta excesivamente vago e impreciso. ¿Qué entiende el autor por una poesía “anti-mimética”? ¿Se refiere simplemente al hecho de romper con la noción clásica del arte como imitación de un orden ideal, ruptura que, desde luego, no se inició en 1898, sino mucho antes, con los románticos, a principios del siglo XIX? ¿O se refiere más bien a esa búsqueda de un lenguaje autónomo preconizada por los ultraístas y los creacionistas en los años de primera vanguardia (1918-1924), propuesta radical que representó una ruptura muy evidente con respecto a la mayor parte de la poesía escrita en España durante las dos primeras décadas del período señalado por Soufas (1898-1918) y que, de hecho, sólo coincide con una parte muy pequeña de la poesía escrita en los años restantes del

mismo lapso (1918-1936)? Si el autor entiende el concepto en el primer sentido, entonces su periodización para ser consecuente consigo misma, debería abrirse mucho más hasta abarcar la mayor parte del siglo XIX; y si lo entiende en el segundo sentido, debería, al contrario, limitarse a un lapso mucho más breve. Es decir, en cualquiera de los casos, la periodización carece de una justificación conceptual adecuada, lo cual no es nada sorprendente. Puesto que Soufas prefiere pasar por alto toda cuestión de grupos o movimientos literarios (promociones, por cierto, que no son nunca ni tan autónomas ni tan encerradas en sí mismas como él quisiera hacernos creer), no tiene las herramientas necesarias para delimitar la época que ha escogido.

Así, la dificultad que el autor encuentra para llevar su análisis del campo formal al campo de la ideología política, se compagina con su incapacidad para insertar la obra que estudia dentro de un marco coherente de la historia literaria. Como único punto a su favor queda su lectura fenomenológica de los poemas que, si bien no explica por qué estos seis poetas constituyen "one of the most significant literary milieus of the Spanish twentieth century" (p. 243), al menos nos permite, a veces (sobre todo, en los casos de Cernuda, Salinas y Guillén), seguirlos un poco más de cerca en sus distintas tentativas por expresarse. Contribución ésta que sin duda apreciaríamos mucho más si no nos fuera ofrecida disfrazada de otra cosa.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

JORGE B. RIVERA, *Roberto Arlt: "Los siete locos"*. Hachette, Buenos Aires, 1986; 75 pp.

ANA MARÍA ZUBIETA, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Hachette, Buenos Aires, 1987; 204 pp.

Desde mediados de los años sesenta en que se redescubre la obra del escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) hasta hoy día, el interés de la crítica por su narrativa, principalmente, ha ido en aumento. En los ochenta han aparecido varios estudios sobre su obra que, por lo general, son reelaboraciones de trabajos que primero fueron tesis universitarias. Pensamos en particular en los libros de Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (Hispanamérica, Gaithersburg, 1980); Aden Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* (Tamesis Books Limited, London, 1982) y Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* (Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984). Los dos libros que aquí comentaremos han sido publicados en Buenos Aires a un año de intervalo.