

quehacer renovador de los artistas latinoamericanos (y cubanos, por consiguiente). En dichas crónicas aparecen consideraciones sobre la producción reciente de José Clemente Orozco, Pedro Figari, Vicente Huidobro, Héctor Villalobos, Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez. Afirmación americanista que choca con esa banal objeción que acusa a Carpentier de europeizante. Asimismo, porque en dichos artículos, como afirmaba Alexis Márquez sobre sus colaboraciones caraqueñas, "está presente la preocupación de interpretar los hechos y fenómenos de la cultura desde una perspectiva americana".

No deben estimarse menos trascendentes las crónicas publicadas en *Carteles*. Entre las incluidas en el segundo tomo hallamos algunas que permiten confirmar cómo el novel escritor sabía captar los rumbos más certeros de la producción literaria y artística europea en dichos años. Ciertos artículos hablan sobre la difusión de la música cubana en el viejo continente con las obras de Amadeo Roldán, Eliseo Grenet, Moisés Simons y otros. (Por lo demás, el artículo dedicado a Roldán es uno de los más valiosos de este volumen). También calibraba certeramente la nueva narrativa soviética que empezaba a traducirse al francés y al español; por ejemplo, hace un agudo análisis de *El tren blindado número 14-69* de Vsevolod Ivanov, así como una esclarecedora glosa sobre el cine de la Nueva Rusia, en este caso, el filme *Tempestad sobre Asia*.

Mucho más valiosos son estos trabajos cuando advertimos la relación con la obra narrativa de Carpentier. Los cinco reportajes con el título común de "Visión de América" —relación de un viaje por el Orinoco y la selva venezolana— son el antecedente inmediato de *Los pasos perdidos* (1953), pero en ellos se exponen algunas de las ideas que fundamentarán el célebre prólogo a *El reino de este mundo* (1949) sobre "lo real-maravilloso"; el germen del cuento "Los advertidos" que escribiría muchos años después y el punto de

partida de cierto ensayo de *Tientos y diferencias* (1964): "la ausencia de un gran estilo puede determinar un estilo".

Con interés hallamos varios artículos y crónicas que ofrecen informaciones autobiográficas, por ejemplo, cuando habla en cierto artículo de la ciudad de Bakú "que visité dos veces en mi niñez". Datos de tal cariz se encuentran desperdigados por distintos trabajos. En este sentido, la serie de artículos "España bajo las bombas", recoge sus impresiones directas sobre la guerra civil y su participación en el congreso de escritores antifascistas que se efectuó en Madrid y Valencia en 1937. Igualmente en otros se habla de sus relaciones de amistad y de trabajo con distintos artistas europeos y americanos en esa etapa formatriz de su obra que se desarrolla en París antes de la segunda guerra mundial.

Sin lugar a dudas, tanto los trabajos recopilados por Márquez en *Letra y solfa* como en estos dos tomos de *Crónicas* establecen definitivamente la alta calidad de la producción periodística de Carpentier, la inquietud de sus ideas, su labor como atalaya de la cultura en un período asaz polémico de las innovaciones literarias y artísticas de la época de la vanguardia y sus observaciones sobre una etapa crucial en la historia contemporánea que precedió a la lucha contra el fascismo y la entrada de la América Latina con todo su vigor en la escena mundial.

Salvador Bueno

Cortázar, Julio: *OCTAEDRO*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, 165 pp.

Durante los últimos años Julio Cortázar ha sido agudamente criticado por no escribir un volumen de cuentos sino sólo obras "experimentales" y "de collage"; por consiguiente, precedían grandes expectativas a la aparición de su quinto volumen de cuentos. Al publicarlo, el autor argentino ha refutado dos espejismos: de una parte, enmuede-

ció las voces que habían pregonado el supuesto agotamiento de su arte cuentística; de otra, por la alta calidad del tomo, probó que sí, que es capaz de renovar su narrativa también en el género del cuento.

Su libro —una vez más— contiene ocho cuentos con una temática, estructura y lenguaje múltiples: los temas varían desde la presentación de aburridos matrimonios hasta de ardientes amores, de viajes cotidianos hasta recorridos que desembocan en frenesí, de enigmas literarios hasta llantos conmovedores. Entre los elementos formales encontramos una fascinante riqueza en el uso de la primera persona, de los diálogos disfrazados, de los planos temporales, de la inserción del “misterio” y de las autorreflexiones. Los estratos estilísticos que aparecen en este volumen abarcan tanto los lenguajes informales, cotidianos —muchas veces de vocabulario juvenil— como los llamados “estilos bellos” tradicionales, aunque éstos cumplan funciones bien distintas.

Sin embargo no es la abundancia la que constituya la novedad de este tomo poliédrico de Cortázar, pues ya desde el *Final del juego* venimos observando la misma prolijidad de su arsenal literario. Hasta se podría afirmar que todos los medios que aplica el autor en *Octaedro* están ya conocidos por sus lectores. La metaliteratura de “Ahí pero dónde, cómo” la vimos ya, entre otros, en “Las babas del diablo”; la ampliación de la realidad cotidiana por medio de “lo otro” que está tan magistralmente estructurada en “Verano” fue elaborada ya en “La puerta condenada” y en “Después del almuerzo”; la polivalencia de un enigma —“Las fases de Severo”— ha sido explotada desde uno de los primeros cuentos que publicó, desde “Casa tomada”.

Lo nuevo que nos aporte Julio Cortázar en *Octaedro* es, sin duda, sobre la base de lo obtenido en sus cuatro tomos anteriores, el notable ahondamiento de su arte cuentística. De una parte retoma el hilo “existencial, humano” que comenzó en *El perseguidor* y

lo desarrolla con gran eficacia en cada una de las piezas del tomo; de otra, combina de tal manera sus medios expresivos anteriormente elaborados que alcanza una complejidad pocas veces vista en la narrativa contemporánea.

Ambos alcances podrían ser ilustrados por el cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo” que con razón fue publicado en la *Revista de Occidente* antes de que apareciera todo el volumen, pues es una verdadera obra maestra, quizás la mejor pieza de la época post-rayuelana del autor.

El cuento tiene lugar —una vez más— en el subterráneo de París donde la ciudad se halla verticalmente dividida: el mundo de arriba es la odiosa megalópolis llena de fracasos humanos, el reino de abajo es el Hades moderno. Y es este último el que entraña una posible salvación por ser un “hueco”, un “agujero” en el sentido que Johnny lo utilizó en *El perseguidor*. Los planos temporales reflejan la misma estructura binaria: el argumento se narra en un presente actual que cada momento puede ser pasado /fracaso o futuro /logro/. Aparece también el *doppelgänger* que figuraba ya tantas veces en sus cuentos y, sobre todo, en *Rayuela*, pero en esta obra cobra una rica complejidad: la protagonista tiene una doble para cada nivel con sendos nombres. Se llama Ana en el teatro, tiene el nombre de Margrit si comienza a realizarse el encuentro humano, se convierte en Marie-Claude tan pronto como sube al mundo de arriba, o en Paula/Ofe- lia/ si se fracasa. El metro —ni qué decirlo— le sirve a Cortázar como una mandala, es decir, el subterráneo para él es un laberinto que por medio de sus líneas, estaciones y salidas ofrece combinaciones infinitas al viajero. Y el que baja, bajará, pues, para buscar un centro desde donde todo el sistema caótico pueda cobrar sentido. La famosa búsqueda cortazariana esta vez también se realiza a través del viaje, recorriendo distintos tramos del infierno parisiense, tarea que el perseguidor

debe cumplir por medio de un juego muy complejo.

A través de esta armazón fascinante y estructurada Cortázar alcanza a crear un dinamismo irresistible: cambia los niveles espacio-temporales sin cesar; uno por uno hace aparecer los distintos dobles; repetidamente reanuda el juego, lo cual culmina por dar un carácter circular al cuento. Otro logro es que el relato queda abierto —según exigía Morelli en *Rayuela*— y es el famoso lector cómplice quien debe terminar el juego, pues el desenlace no se concretiza. Por el metro-mandala, a la vez, el autor argentino introduce el elemento del azar posibilitando de esta manera la aparición de las “figuras”, constelaciones supra-individuales. Pero el valor máximo del cuento se encuentra en el hecho de que “lo otro” —que ha tenido ya tantos disfraces impersonales, animales [*Bestiario*], muchas veces innominados— aquí es el otro ser humano: la protagonista es una muchacha de carne y hueso, y el encuentro perseguido es una posible unión de dos hombres. El éxito es bien dudoso —¡encontrar a alguien en el metro de París!—, pero por fin Cortázar ha fijado al hombre, al hombre concreto, como objetivo de sus búsquedas; por esto, aunque no proporcionen resultados tangibles, exigen una actitud inequívoca de parte del lector.

Esta condensación de los medios expresivos, este ahondamiento del tema humano no se refieren sólo al cuento que acabamos de ver en más detalle, sino también a los demás relatos de *Octaedro*. Entre ellos destacan “Lugar llamado Kindberg” —que profundiza el viaje como recurso por excelencia de las búsquedas humanas— y “Los pasos en las huellas” en el cual Cortázar desarrolla y parodiza con matices borgeanos un tema de Henry James expuesto en *The Aspern Papers*.

Como resumen podría afirmarse que los libros “experimentales” que Cortázar publicó desde la aparición de *Todos los fuegos el fuego* no han agotado en absoluto su arte cuentística; al

contrario, parece ser que los mejores resultados de sus tentativas de renovar la narrativa se han cristalizado justamente, en sus cuentos.

*Octaedro* se publicó en el mes en que Cortázar estaba por cumplir sesenta años, y no cabe duda que este nuevo libro haría honor a cualquier joven rebelde.

László Scholz

Zavaleta, C.E.: *EL FUEGO Y LA RUTINA*. Antología. Prólogo, selección y nota bibliográfica por Luis Fernando Vidal. Lima, Ediciones Peisa, 1976; 193 pp. (Biblioteca Peruana, 57).

A la ya larga serie de obras completas y ediciones antológicas de nuestros escritores mayores (Vallejo, Martín Adán, César Moro, Arguedas, Vallejo Cochea, Sologuren, Delgado, Rose, Ribeyro, Salazar Bondy, Loayza, Heraud y la inminente de Vargas Vicuña), viene a sumarse *El fuego y la rutina* de C.E. Zavaleta. El libro reúne diez cuentos, provenientes de *El Cristo Villenas*, *Vestido de luto*, *Muchas caras del amor* y *Niebla cerrada*, ordenados retrospectivamente, señalando un ejercicio que regresa de los logros de 1970 a los inicios de 1954.

*El fuego y la rutina* permite una visión bastante amplia y variada del universo de Zavaleta. Un acceso al pormenorizado análisis de los comportamientos de sus personajes ante situaciones aparentemente pueriles, cotidianas, en las que dichos seres hallan y desarrollan inusitadas violencias. Este factor es el desencadenante, la fuerza motriz de las intrigas, elemento perturbador de toda búsqueda de la felicidad aquietadora, que es, como bien se anota en el Prólogo, un elemento revelador de las señales, las apetencias del narrador. Esta pugna entre dinamicidad y estatismo se da en un lenguaje que se hace requerimientos de precisión y objetivismo, que se pregunta constantemente por los procedimientos