minuir el efecto musical, aunar contenido y forma y concentrarse en el tratamiento de temas trascendentes.

La relación existente entre poética y estética en el Modernismo, y el análisis de cómo Darío resuelve el problema de buscar alternativas a la voz lírica del sujeto romántico constituyen el tema central del capítulo seis, "Estética y voces líricas". Pérez demuestra, a través del comentario de varios textos, que durante la etapa parnasiana, el poeta crea una voz poco "natural", caricaturizada, que en muchos poemas construye un sujeto femenino hipersensible, enfermizo a la vez que infantil y sensual. Durante el período simbolista esta voz es sustituida por "la voz biográfica del yo poético auténtico" (137), voz íntima que intenta registrar la experiencia personal de Darío.

Con la rigurosidad que lo caracteriza, Pérez comienza el capítulo siete, "El estilo modernista", definiendo el concepto de 'estilo' para concentrarse en las características que singularizan el discurso modernista. Destaca la preeminencia de lo marginal en el estilo de un arte auto-referencial que comenta críticamente otro discurso artístico: el parnasianismo y el simbolismo francés.

Sin duda, Alberto Julián Pérez logra, en este excelente libro, situar el Modernismo y la obra de Darío en el lugar que les corresponde en el desarrollo de la cultura finisecular de Hispanoamérica, otorgándoles la función de generar una poesía capaz de trascender todo límite.

Ana Sierra
Seton Hall University

Alberto Escobar. *La serpiente de oro, o el río de la vida*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

Esta tesis doctoral de 1958, cuya primera parte de análisis literario, fue recogida en *Patio de Letras* (1965), apa-

rece ahora completa por primera vez después de más de treinta años de su primera redacción y merece un comentario especial.

El entonces joven estudioso de la literatura peruana hacía uso en ella del análisis textual propuesto por la estilística de Leo Spitzer, dirección prevalente en la crítica hispánica de esos años cuando todavía era muy poco conocido el formalismo ruso. Gracias a tal tipo de aproximación, Alberto Escobar, desde entonces excelente lector de muy fina sensibilidad, fue capaz de ordenar sus agudas intuiciones estéticas sobre esta primera novela de Ciro Alegría, avalándolas con una atención selectiva prestada a los más expresivos recursos lingüísticos del texto mismo, en vez de intentar la elaboración de dudoso alcance de una gramática del texto literario. Con acertada libertad el crítico establecía, en cambio, las relaciones de la obra con el contexto antropológico del que daba testimonio.

Arriesgando la unidad de su obra crítica, Escobar dedicaba la segunda parte del trabajo (*Investigación lingüística*) al estudio del habla de los balseros ofrecida en la obra, muestra de la ya temprana atracción que sentía por la lingüística. Esta segunda parte, si bien no de amena lectura, es rigurosa descripción de la mimesis dialectal y compila la documentación lingüística paralela y pertinente. En ella se puede reconocer, por tanto, el principio de otro aspecto, al que sólo cabe aludir ahora, de la personalidad científica de Escobar, el de estudioso de la lengua que habría de aportar, años después, notables contribuciones en el campo de la lingüística descriptiva. Es oportuno observar aquí que, en cuanto al recurso a la mimesis literaria de hablas regionales y sociales, es posible afirmar que, independientemente de la fidelidad objetiva de la transcripción del escritor, basta con que una obra ofrezca un sabor sugerente para que tengan presencia justificada en la construcción artística.

En la pequeña introducción a *La interpretación literaria* ofrecida en el libro, Escobar describe e interpreta con insu-

perable precisión la función intratextual de Lucas Vilca, el "narrador invisible" de una buena parte de la novela, como "expresión del grupo y testimonio de un tipo social" (p. 7) que, de un lado, delimita los mundos propuestos y, de otro, establece un puente de acceso a la obra invitando hábil y vigorosamente la solidaria participación del lector (pp. 7-8).

Después del estudio se divide en pequeños capítulos, los dos primeros de los cuales dan cuenta de la bella descripción sensorial —color, sonido, silencio— de la naturaleza del mundo balse-ro. "La naturaleza es destino" en la obra (p. 15) propone el crítico para señalar en los cinco capítulos siguientes, que completan una especie de primera unidad, la personalización del desafiante río Marañón y el asidero terrestre —con el peñón protector— que ampara la existencia de la comunidad, subrayando el juego de los cuatro elementos —agua, tierra, aire, fuego—, y para describir la tenaz dinámica de la antítesis y la simbiosis de ambiente natural y personalidad humana en el diseño de un universo artístico.

Se abre una especie de segunda unidad del estudio literario cuando éste enfoca el peculiar ser humano que responde, de igual a igual, al ineludible reto de la naturaleza. El crítico, en otros seis capítulos, hace transparente el pequeño cosmos de la comunidad ordenado por sus mitos, contenidos y ritos tradicionales y compartido en el coloquio y el relato oral con un lenguaje que, en contraste con el usado por el narrador, es, sin duda, un español de dialecto rural. En los dos últimos capítulos de la unidad, tras señalar tal contraste lingüístico, Escobar muestra también el sutil entretejido del ligero tono oral de la prosa narrativa, de modo que así ésta "contribuye a envolver, a englobar, o más rectamente, a asimilar al lector al ambiente y la experiencia" (p. 51).

En los seis capítulos restantes, que integran una tercera unidad, Escobar empieza postulando que, a cambio de una firme organización de exposición, nudo y desenlace, el conjunto múltiple hecho de cuadros, anécdotas y pequeños

relatos secundarios de la novela, se estructura a base de contrastes, en un devenir cambiante y a veces sorpresivo como el río mismo, principio de composición que ha sido aceptado y desarrollado después por otros críticos para estudiar la narrativa de Alegría. Desde tal perspectiva, el crítico completa su análisis con la presentación de otros temas también presentes en la novela para concluir con dos fundamentales: la fraternidad comunitaria y la conciencia de la muerte, a diario enfrentada y que, como el texto dice, "duele en la medida justa".

Si bien en este primer trabajo, Alberto Escobar ha tratado de no alejarse mucho de los límites de la descripción, es significativo que use como subtítulo una certera metáfora, **el río de la vida**, que sintetiza la cosmovisión dentro de la que el hombre de la comunidad balse-ra se concibe a sí mismo y su destino, visión en la que desembocan todas las líneas de su análisis, y que es tan valiosa como la acuñación de la noción de **mundo** (recogida del uso en Ciro Alegría), adecuada categoría analítica después fructíferamente usada por la crítica para estudiar el fascinante reflejo literario de una sociedad plural y conflictiva como la peruana.

Sería injusto juzgar este libro de Escobar echando de menos teorías de la obra de arte literaria y las metodologías de las que sólo ahora se dispone. En primer lugar, hay que reconocer que este estudio es uno de aquéllos que, en esa época iniciaban una imprescindible crítica de veras textual de la literatura peruana y latinoamericana y que supo mantenerse libre tanto de la servidumbre de la exageración terminológica cuanto del innecesario, pero usual dogmatismo de escuela. Por convicción y práctica, a lo largo de muchos años de valiosa producción, la crítica de Alberto Escobar es singular ejemplo de que la tarea de la interpretación tiene como audiencia no sólo una élite de especialistas, sino también que, nacida de la docencia académica, debe tener como destinatario al lector educado y al joven estudiante en proceso de formación.

Que tales contextos de la tarea han sido tenidos en cuenta está demostrado por algunos de los títulos de sus obras posteriores como *Patio de Letras* (1965) —en leal tributo al viejo edificio sanmarquino— y *Cómo leer a Vallejo* (1973) —reflejo del sabor de diálogo docente—. Al mismo tiempo, y revelando una auténtica conciencia profesional, es apreciable la señera ejemplaridad de la evolución del discurso crítico de Escobar hasta su *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984) y *El imaginario nacional* (1989), evolución que muestra cómo la labor científica es siempre provisional y debe, por lo tanto, mantenerse, abierta y dispuesta a asimilar nuevas contribuciones teóricas y los nuevos métodos de análisis. Cabe anotar que, cualquiera sea la dosis presente de una compleja red conceptual en sus más recientes estudios, en ellos es el mismo Alberto Escobar de aguda intuición artística y de innegable consideración hacia el lector el que se preocupa por insertar, tras cada paso del análisis, con ajustada y amable prosa, una oportuna evaluación sumaria.

Pertenece al género de la desagradable anécdota el hecho de que algunos de los trabajos de su primera época de producción como es el caso del dedicado a Garcilaso, no hayan recibido debida atención en recientes artículos que, con una recargada terminología analítica literaria y antropológica, repiten casi por entero las tempranas y acertadas contribuciones de Escobar sin reconocerle deuda alguna. Con verdadera satisfacción podemos, en cambio, señalar en esta ocasión que, por todo lo que hemos apuntado, es sin duda merecido el importante lugar que se le reconoce a Alberto Escobar tanto en el inicio cuanto en la continuidad de la evolución de nuestra moderna crítica literaria peruana ("El Perú crítico: Utopía y realidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1990, n° 31-32, pp. 176, 186, 190).

Armando F. Zubizarreta
Case Western Reserve University

José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell (Coordinadora). Madrid: Colección Archivos, 1990.

La dolorosa experiencia personal de José María Arguedas, niño blanco criado dentro del mundo y lengua quechua —víctima de una alienación de la que ya nunca pudo escapar—, dio origen a una privilegiada mirada narrativa —corroborada por el antropólogo Arguedas— capaz de aportar una visión de veras única en la narrativa peruana y latinoamericana. El novelista Arguedas primero consiguió revelar, con asombrosa fidelidad, el universo de la mentalidad indígena, así como también su parcial simbiosis con el mundo blanco, tarea que alcanzó una alucinante cumbre en *Los ríos profundos* (1958), obra cuyo lenguaje constituye una única y hermosísima alquimia verbal. Después, ampliando el foco narrativo y avanzado cronológicamente en su exploración, pudo captar el entonces todavía anónimo Perú multicultural —esa entidad histórica, social y económica en la calidoscópica combinación de un mestizaje inevitable— en *Todas las sangres* (1964).

A despecho de una cierta tendencia crítica a considerar su obra como sólo notable ejemplo folclórico y regionalista —práctica de una ciega y muy torpe marginación—, y enfrentando los avatares de una severa dolencia psicológica, Arguedas no abandonó su proyecto de dar un testimonio novelístico de la sociedad peruana y se propuso hacerse cargo de la actualidad histórica que lo agobiaba mortalmente, combinando en una última obra su desesperada batalla íntima con su angustia social. La compleja y cruel realidad de Chimbote se apoderó de la imaginación del autor y se constituyó en el mítico y neurálgico escenario del drama o, quizá mejor, tragedia. Eso es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, su novela póstuma, tan alucinada y abrumadora danza sociocultural como lo fue la *Danza de la muerte* en la cultura medieval.