

iniciales y no a textos escritos en plena madurez creativa y luego de cuarenta años de oficio.

Si bien la organización cronológica del libro es bastante práctica, también se puede argumentar que ésta reduce la producción literaria y cultural peruana a características formales y temáticas que responden a un ritmo generacional de diez años y a interrelaciones causales de afán parricida. Aspectos que tienen el riesgo de cerrar un horizonte en lugar de abrirlo.

En su aparato crítico, Higgins resume con efectividad los aportes de Luis Monguió, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, y otros. De allí provienen algunas de sus categorizaciones. Con esta operación, el autor se hace blanco, a mi parecer, involuntario, de los mismos reparos que se le hacen y puedan hacer a los citados críticos.

Uno de los aspectos convencionales y cuestionables que se encuentran en las lecturas críticas resumidas por Higgins es la idea de la aparición de poetas inconformes con la realidad que les toca vivir, una realidad que ellos rechazan para crear otra, ideal y nueva, separada de las urgencias materiales de su circunstancia social. Los aspectos más abstractos —aquéllos que tienen que ver con el lenguaje y las estructuras cosmogónicas, por ejemplo— de la obra de muchos poetas 'no figurativos' quedan así opacados.

El mayor mérito de *Hitos de la poesía peruana siglo XX* lo encuentro en la forma práctica de su organización, en la inclusión de figuras destacadas y obras importantes, y en el alto número, inusual en este tipo de libros panorámicos, de poemas analizados. Por otra parte, los análisis poéticos concretos de Higgins, de rasgos sobresalientes, muestran su manejo de una gama rica de recursos, una amplia base de investigación, y una constante y a veces sorprendente vitalidad que a conciencia arriesga interpretaciones en pro de una lectura abierta y enriquecedora.

Luis Rebaza Soralez
King's College London

Grínor Rojo. *Poesía chilena del fin de la modernidad*. Omar Lara y Manuel Silva Acevedo (*Más un anejo sobre los fueros del bolero*). Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

Grínor Rojo, actualmente profesor en la California State University, Long Beach, es un dedicado contemplador y partícipe de la literatura chilena, sin duda de las primeras en calidad y cantidad en este siglo veinte cuyo final se nos viene encima. Su trasiego por territorios del teatro chileno y, por estas fechas de 1995, su paciente y detallada labor sobre Gabriela Mistral son fe irrefutable del compromiso de Grínor Rojo con la comprensión del decir creativo de aquel país.

Los que somos adictos a la poesía latinoamericana, nos sorprendemos gratamente con la publicación de "Poesía chilena del fin de la modernidad", de Grínor Rojo, por parte de la Universidad de Concepción, en Chile (1993). Se trata de una muy inteligente travesía por varias décadas de la poesía chilena que tienen como centro las figuras de Omar Lara y Manuel Silva Acevedo, ambos homólogos generacionales de Rojo y, sin duda, representativos de la poesía viviente de esos rumbos hasta nuestros días.

Así, Grínor Rojo elabora un ensayo sobre Lara y otro sobre Silva Acevedo. Al primero lo sitúa en su itinerar sonambúlico y al segundo en su escepticismo sobre las significaciones. A partir de ellos o en convergencia hacia ellos, Rojo delimita y propone su visión del desarrollo de la palabra poética actual en el continente, aludiendo a Borges, Neruda, Huidobro Vallejo y otros autores, con lo que cumple doblemente su cometido: traza con precisión el sitio de Lara y de Silva Acevedo en tanto despliega a la vista las vinculaciones y serpenteos de toda la poesía chilena en su correlación a la europea y latinoamericana del presente siglo.

El volumen de 112 páginas se complementa con un apéndice tocante al bolero como forma de la imaginación popular y diseñador de los sentimientos más formales para una cultura de

la clase media, insegura y dócil, dice Rojo; imaginación en la cual se sublima la capacidad de sufrimiento de esa misma clase media. Por último, aparece una bibliografía completa, tanto de las obras de Lara y de Silva Acevedo como de los textos teóricos y de apoyo en inglés, francés y español que sustentan las afirmaciones hechas en los ensayos. Desde el prólogo se hace evidente la incisividad y el estilo del autor de los ensayos: muere la modernidad y el inicio de otro ciclo en la poesía chilena se marca por el límite de esa fatalidad y el resurgimiento; la obra de Omar Lara se significa por “la desintegración del lar”, pérdida de la tierra que escapa veloz al roce de los pies; en Manuel Silva Acevedo hay una “esquizofrénica multiplicación de las máscaras”, un destello de intuiciones que se evaporan antes de ser totalmente asimiladas por la fruición del espectador. ¿Y el bolero? También es pérdida de la raigambre del amor y es máscara de desconsuelo o reproche que esconde más profundos dolores.

El bolero, tema conclusivo del libro de Rojo, es la bitácora de las nostalgias: el amor feliz y el desamor, los odios y las pasiones más arrebatadas, radican siempre en un pasado fugitivo, pero con la gravitación de una memoria que no encuentra reposo en un presente distinto a esos momentos que han sido (como la violeta que Borges encuentra seca en un libro) restos de una tarde inolvidable y ya olvidada. El desarraigo en el tiempo del bolero o en la geografía de Omar Lara tienen, con calidades distintas, anclajes comunes. Lo mismo se diría de la transformación perpetua de las visiones de Silva Acevedo.

Omar Lara, el de la “apetencia ambulatoria” (p. 13) avanza por lugares y se topa con “una versión arcaica de su persona” (p. 121). Las imágenes poéticas son las huellas de un viaje sobre la blanda materia del mundo: la vida.

Por el contrario, Manuel Silva Acevedo transita de regreso de sí mismo hacia el suceso del mundo: su vida. A la imaginación naturalista se le adhiere una verbalidad tecnologizante, te-

mas televisivos (p. 65) y mitología monstruosa (p. 71). El cisne, la rosa y las campanas regresan a su ser de ave, flor y objeto, perdiendo lirismo, mas ganando verdad. O mejor dicho: logrando un lirismo verdadero. Lo que observamos de esos dos poetas interrogados e interlocutados por Grinor Rojo es que la sentimentalidad heredada del triángulo mortal de la poesía latinoamericana (modernismovanguardia-contemporaneidad) ha dejado paso, en la generación de estos autores, a una persecución de formas expresivas que reflejan la velocidad peculiar de este sector de la historia a la vez que intentan calar en una nueva manera de presentir.

De nuevo el bolero: si la clase media ilustrada posee una sensibilidad dirigida, endulzada con romances cantados que suplen la vitalidad de los afectos reales, ¿cuál es el público de los nuevos poetas? El bolero, dice Rojo, atisba al “ennoblecimiento del castigo”, con un tono derivativo hacia el placer supletorio y la sexualidad interpósita (pp. 100-102). En la medida que Lara y Silva Acevedo aluden a la violencia de esos escapes, en tanto fuerzan al lector a enfrentar una verdad sin velación, tienen como público al enemigo, al ajeno, al que siente el mundo con docilidad. Estos poetas, como todos los auténticos, recomponen la sensibilidad de su público y se rebelan contra las aguas superficiales en el océano de la existencia. Y esta frase conclusiva, como letra de bolero, no es gratuita: en la superficie los peces son atrapados con más facilidad por las redes de la enajenación, que es la muerte.

Ambos poetas, inquisitoriados astutamente por Grinor Rojo, revelan el movimiento de su obra, su relación con la vida y con las situaciones humanas e históricas que les son propias. El mundo, escapado por los viajes del uno y por las máscaras del otro, deja la claridad de su esencia en las palabras de estos autores bajo la visión de Rojo. Mas deja igualmente una nostalgia irreparable: los seres voladores, nuestros congéneres —ángeles, poetas, gente común— siguen atrapados en el

planeta y cuentan sólo con la ventana del lenguaje. A la cual nos asomamos.

Benjamín Valdivia
Universidad de Guanajuato

Helene Carol Weldt-Basson. *Augusto Roa Bastos's I the Supreme. A Dialogic Perspective*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.

En su *Histoire des oracles* (1687), Fontenelle anotó que quienes profieren un oráculo tienen el cuidado de hacerlo en una forma extremadamente oscura, de modo que cualquier suceso futuro pueda adecuarse a los límites posibles, casi infinitos, de la predicción. De manera análoga, muchos críticos literarios han elaborado discursos fascinantes por su hermetismo. Por el contrario, el libro que nos ocupa consigue, con sencillez o talento —quizá, al cabo, son lo mismo—, siempre con soltura, el mayor mérito al que puede aspirar un crítico: iluminar diversos aspectos de la obra que no pudimos entrever, conceder ciertos datos que tal vez mengüen nuestra ignorancia y develar otras rutas de gozo en la lectura de la obra analizada.

Doscientos setenta y dos textos configuran la bibliografía de este estudio. Helen Carol Weldt-Basson, su autora, ha concentrado su atención dentro del marco teórico auspiciado por Bajtín, apoyándose, además, principalmente, en varias nociones propuestas por Tzvetan Todorov. Múltiples referencias y contrastes históricos, filosóficos, sociológicos y poéticos son rastreados en *Yo el Supremo*; Weldt-Basson se esmera por apresar las más importantes. Cuatro aspectos de la obra de Roa Bastos son desarrollados con amplitud: la “voz” narrativa, el simbolismo, la historia o trama, la intertextualidad. El lenguaje y el mito, elementos esenciales en la novela, son examinados sólo puntualmente; no obstante, la propiedad de las citas y el hincapié que la autora hace en el contexto guaraní y latinoamericano nos hacen comprender sus alcances.

Es sabido que Santos Banderas, el personaje de Valle-Inclán en *Tirano Banderas* (1926) es, probablemente, quien inaugura la saga literaria de los dictadores en América del Sur. “However —escribe Weldt-Basson—, in contrast to El Supremo, Santos Banderas is not the novel's protagonist, nor is his consciousness represented” (p. 26). Es cierto, sin duda, pero también es cierto que Roa Bastos no escatima el reconocimiento de su deuda (p. 27). Esto complejiza más al protagonista: sus rasgos y actitudes están hechos de retazos de otros, ficcionales e históricos; su condición de tirano es el ápice de la soledad, y las corrientes de la soledad siempre conducen, tras las lecciones de Freud y de Jung, a una conciencia dolorosa, o menos vaga, de sí mismo; en consecuencia, la “voz” narrativa tiene que ser, necesariamente, una suerte de caleidoscopio: transformarse constantemente es inevitable para quien, como El Supremo, es el compendio de una muchedumbre. De aquí emana la estrategia narrativa del autor; de aquí, también, la conveniencia de usar la perspectiva sociológica bajtiniana, sobre todo su propuesta de “polifonía”, para investigar dicha novela.

Recordemos: para Bajtín la novela no posee el menor canon y es, en el sentido de lugar de encuentro de lenguajes, paródica. Bajtín notó que la novela acoge diferentes lenguas, géneros, estilos, dialectos de clases sociales, formas de narración escrita, etc.; en suma, que toda la expresión lingüística puede convivir dentro de la novela. Si ésta se percibe coherente es porque ha unificado las perspectivas, las apreciaciones, las definiciones de otros, extrañas, y ha admitido la coexistencia de esas voces, con todo su carácter polémico y contradictorio una —“polifonía” o, como alternativamente se menciona, un “dialogismo”—. Partiendo de este punto de vista, y ayudada por anteriores pesquisas de interpretación y por sutiles taxativas (por ejemplo, la discriminación genetteana entre el autor y el narrador), Weldt-Basson enfrenta “several passages in which voices are, in fact, quite difficult