

dencia y la técnica de los chistes. Aunque señala que “el tema de lo que hace a los chistes divertidos ha dado lugar a una pujante industria, que ostenta sus propias revistas académicas (*Humor y Humor Studies*), toda una organización profesional (la International Society for Humor Studies) y la colección “...de la Wayne State University de la que forma parte [su] libro” (18), la verdad es que todos esos trabajos no parecen aportar gran cosa, pues sólo anota que “Para muchos teóricos del siglo XX, desde Freud hasta Arthur Koestler... y Victor Raskin..., el humor es siempre agresivo en última instancia, porque los chistes se hacen siempre a costa de alguien” (112). Y así no distingue, por ejemplo, la sátira, que tiene un elemento moralista y que por eso implica un juicio de superioridad, de la ironía, donde la ambigüedad de los enunciados simplemente capta la naturaleza contradictoria de la realidad sin llegar a soluciones finales.

Por lo anterior me parece que René de Costa no comprende la esencia del humor borgeano, que a mi modo de ver implica una multiplicidad de puntos de vista y un contraste axiológico, pues cuando Borges escribe que “La guerra le dio mucho que pensar [a Teodelina]”, y a continuación explica por qué, expone los valores de esa mujer que contrastan con el consenso, y lo mismo pasa cuando Don Nicanor Paredes le dice a Borges: “Yo he estado muchas veces en la cárcel, pero siempre por asesinato”. Dentro de los delitos, el homicidio es uno de los más graves, pero no a criterio de Paredes, porque su escala de valores es diferente. Para él, robar es algo vergonzoso, pero matar a otro hombre en una pelea a cuchillo no lo es. Lo que le quiere explicar a Borges es que él es una persona decente, un hombre que se ha visto obligado a defender su honor y a defender su vida y que, como pudo morir, tuvo que matar. También Rosendo Juárez explica que “las elecciones eran bravas entonces” y que él fue “un agente electoral de valía”, y Otto Dietrich zur Linde asegura que como subdirector de un campo de concentración “no pequé nunca de negligencia”. Todos estos personajes tie-

nen valores diferentes a los nuestros y en sus declaraciones entrevemos una realidad muy distinta. No hace mucho José Miguel Oviedo me contó que un admirador se encontró a Borges en la calle y para rematar una enumeración de elogios lo calificó de inmortal. “No sea pesimista”, replicó Borges, dando otra muestra de este tipo de chistes. Con razón señala Donald Shaw que los cuentos más originales de Borges “son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas” y sus chistes expresan “la conciencia serena y juguetona que tiene Borges del absurdo como parte integral de la condición humana” (*Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999; p. 38).

De acuerdo con Pavese, “El gran arte moderno es siempre irónico” y la obra de Borges no es la excepción. La caricatura de Teodelina Villar puede parecer satírica si la sacamos de contexto, pero resulta irónica cuando leemos que el narrador se enamoró de ella, “movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el snobismo”. Por eso me parece que algunas obras como la *Retórica de la ironía* de Wayne C. Booth le hubieran permitido profundizar a René de Costa. De cualquier modo, su libro resulta útil como recordatorio de un aspecto de la obra de Borges que no ha recibido atención crítica y que hace falta estudiar más detenidamente.

Juan José Barrientos
Universidad Veracruzana

Eduardo Paz Leston (editor).
Cartas a Angélica y otros.
Victoria Ocampo. Buenos Aires:
Editorial Sudamericana, 1997.

En este volumen Eduardo Paz Leston ha prologado y anotado para La Editorial Sudamericana las cartas escritas por Victoria Ocampo a su hermana Angélica y a algunas otras. Los originales de esta compilación se encuentran en la Biblioteca de la

Universidad de Princeton, New Jersey, y la edición de Paz aclara la identidad de los corresponsales y de las personas aludidas. Los cortes efectuados por el editor fueron motivados según él por dos razones “se ha procurado no herir los sentimientos de algunas personas mencionadas en ellas y se han suprimido repeticiones y detalles tediosos. Algunas iniciales han sido cambiadas” (13).

Las cartas fueron escritas entre el 23 de enero de 1929 y el 12 de diciembre de 1975, y llegaron a la Argentina de los lugares a los que viajaba Ocampo con mayor frecuencia: París, Londres y Nueva York. El editor distingue tres etapas en esta correspondencia. La primera (1929-1940) corresponde a la de las primeras publicaciones de Victoria Ocampo y la creación de la revista *Sur* y de la editorial Sur. En la segunda, que abarca la guerra y la posguerra (1940-1955), Ocampo publica la segunda serie de sus *Testimonios*. Y la última etapa, desde 1955 hasta su muerte en 1979, fue marcada por los premios y las condecoraciones.

En esta correspondencia Ocampo revela de la manera más llana sus convicciones ideológicas: “Está bien que exista el comunismo. Si no me gustaran tanto las cosas lindas, limpias, el lujo, (ah! J'aime le luxe, como diría Drieu), sería comunista...” (52). Combativa en el campo de los derechos de la mujer, aboga por la restauración de la pena de muerte para condenar la violación (224) o denuncia el machismo de los “cerdos sin compostura” de “los pueblos islámicos” (216). El epistolario le ofrece un espacio para iniciar futuros ensayos y conferencias a partir de meditaciones sobre temas como el cristianismo (65-76), cuidadosamente señalados por Eduardo Paz Leston en las notas. La importancia de la escritura epistolar en el pensamiento de Ocampo ha sido poco estudiada y Ocampo comprueba aquí más que nunca su relevancia. Concluye en su carta del 28 de agosto de 1946: “Cuando me pongo a escribir una carta, escribo en ella un artículo. Por esa razón, cuando escribo un artículo, escribo una carta. Por eso también escribo mal las dos cosas.” (76).

Según Ocampo “No hay pocos ejemplos de grandes escritores de cartas en la literatura,” y “La carta es, como el ensayo o la novela, un género literario” (237). Si bien forman para ella un género literario, su carácter testimonial es igualmente innegable. Estas cartas documentan la vida espiritual de las iglesias de Harlem en mayo de 1930 (42-46), la penuria y el racionamiento de posguerra en Inglaterra (55-60), la política de la natalidad bajo Mao (212), la muerte de Kennedy (156-159), de Onassis (216), la guerra de Argelia desde el relato preciso de la familia Camus (120-123), o el final de la dictadura franquista. Por eso las cartas se convierten a veces también en instantáneas fotográficas y contingentes de personas destacadas de las letras como Soledad Ortega, o Gabriela Mistral —de quien ofrece un conmovedor retrato en el umbral de la muerte (101-105). También relata sus encuentros con músicos como Stravinsky (143), o políticos como el General de Gaulle (184-186). El carácter anecdótico e intimista no falta de interés en algunos de los retratos que ofrece de los que fueron personas antes de convertirse en personajes: “En cuanto a Jacques Lacan”, escribe en 1930, “es un individuo no menos singular en otro género. Inteligente y ambicioso. Lleno de no sé qué energía desahorada que lo devora física y moralmente. Con sueños napoleónicos de poderío... Lo que puedo decirte es que la ambición de Jacques es algo por el estilo de la de Napoleón... cuando era Buonaparte” (20-21).

Encontramos a lo largo de este epistolario una Ocampo impaciente que le reprocha a Angélica con mucha frecuencia la escasez de cartas o la falta de respuestas a sus preguntas de orden casero. Más quizá que en otras correspondencias de Ocampo, la presente, por su destinatario, adquiere un tono familiar y una honestidad que revelan a menudo el carácter utilitario de sus relaciones al no poder prescindir de “buena compañía”. “Lacan es muy extraordinariamente inteligente, pero de carácter intolerable —peor que Drieu a pesar de ser total-

mente distinto—. Nos peleamos diariamente y a cada rato tomo la resolución de no verlo más. Pero como no tiene reemplazante que se le asemeje, lo sigo viendo" (24) O en éste otro comentario: "Ayer estuve también con la ministra de Alemania en Bruxelles, mujer bastante simpática. Como tengo intención de ir allí el 18 (Ansermet dirige dos conciertos en esa ciudad), me podrá ser muy útil esa relación" (25). Sobresalen también punzantes críticas como la de las "gentes del grupo de Tristan Tzara y demás cagatintas del primer élan surrealiste" (24) o del "cretino" de Freud (217) en su pormenorizante y deficiente lectura de la mujer castrada.

Con mucha frecuencia también en estas cartas encontramos algunos de sus pedidos, como los de conservar una de sus cartas (146) y un artículo que manda desde Europa para ese archivo en el que iba a convertir su propia autobiografía. Las solicitudes, a veces autoritarias (167) dejan entrever un carácter impaciente y desbordante de vitalidad. Es también interesante para quienes estudien la composición de las memorias de Ocampo descubrir, en estas cartas, cómo esa organización del material publicado luego en su *Autobiografía* ha sido un proyecto casi coactivo en el que involucró a muchos: "Angélica decile a Antonio que si me hace imprimir las memorias en Turín o Milán, se las doy a Sudamericana (él anda en tocamientos con las casas impresoras italianas para Hermes). Pero quiero mucha ilustración. Fryda pedile al fotógrafo que fotografie los Helleu que están en San Isidro" (176) Ocampo revela incluso algunos de los primeros lectores de las memorias y sus opiniones, como lo fue Roger Caillois (175), y las editoriales interesadas en su proyecto (150). También descubrimos en 1975 la reacción de Ocampo desde Nueva York a la edición argentina de su último testimonio (228). Este epistolario confirma, como ótros, el atractivo que presentaban las memorias, biografías y autobiografías en la formación literaria de Ocampo: las de Lady Ottoline (170-71), *Los castaños Boulogne* de Alain Malaroux (172), la de Jennie Churchill (222). En los comentarios a esas lecturas Ocampo rei-

tera la posibilidad que le daba la carta como espacio para la crítica literaria.

Las cartas a Angélica tienen además la ventaja de presentar a la Victoria Ocampo políglota, expresándose al son de la palabra que más pronto le llega, tan espontánea en español como en francés, salpicando su discurso de inglés cuando escribe desde Londres o Nueva York. Por esta precisa razón son lamentables las numerosas erratas en la transcripción de la correspondencia en francés ("de" y no "dé", "peinture" y no "painture" pág. 16; "lèvent" y no "levent", "ou" y no "o" pág. 44; "des" y no "de" pág. 216; "Revenions" y no "revenion", "des" y no "de" pág. 45; "heureuse" y no "he-reuse" pág. 68, entre otras) en inglés ("if" y no "is" pág. 46; "wherever" y no "wheever" pág. 141), y hasta en español ("mi" y no "mí" pág. 218; "sólo" y no "solo" pág. 238). Aunque Ocampo manifieste a veces vacilaciones ortográficas propias de su tendencia a la hipercorrección (105, 144), hubiera sido útil distinguir las erratas de esta edición de los errores cometidos por Ocampo (escasamente señalados, pág. 120). La traducción de las cartas y expresiones inglesas y francesas ha sido más lograda que su transcripción y facilitará la lectura de las mismas al lector que no hable esos idiomas.

El presente libro se cierra con una selección de fragmentos de dos cartas manuscritas de Victoria Ocampo, la biografía consultada por el autor y el índice de las cartas por fecha y lugar de envío. Las notas acertadas (al pie de cada carta para una lectura más cómoda) serán útiles para el investigador o el lector interesado en las referencias bibliográficas de Victoria Ocampo. La nota "anotada" número 10 en la página 164 deberá corregirse. Quizá falte una numeración de las cartas y un índice onomástico final para propósitos críticos. Por lo general es una edición hermosa ilustrada con fotos de los personajes aludidos en las cartas e identificados al inicio de las notas. La labor de Eduardo Paz Leston se une a la de Odile Felgine y Laura Ayerza de Castilho en la compilación de la corresponden-

cia de una de las escritoras más prolíficas de nuestro siglo que merece sin duda alguna mayor atención.

Irma Vélez
City College of New York, CUNY

José Morales Saravia (ed.): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt am Main: Veruert (Bibliotheca Iberoamericana, 74), 2000, 351 pp.

La colección de quince estudios sobre la obra narrativa de Mario Vargas Llosa (su "obra literaria" incluye su obra teatral sin que ésta se mencionara) corresponde a un coloquio celebrado en el Instituto Iberoamericano de Berlín en 1998. La mayoría de los participantes fueron hispanistas de universidades alemanas. La publicación de los estudios en lengua alemana se explica por el interés del editor de hacer conocer las pautas hermenéuticas de la recepción del autor peruano en Alemania: José Morales Saravia señala las traducciones y reseñas que aparecieron en la prensa alemana y reconstruye los horizontes de expectativa por parte del público académico y de masas. La introducción termina con una bibliografía de estudios que salieron en lengua española y alemana entre 1967 y 1999.

Los estudios singulares se concentran en una o varias novelas, bajo enfoques multidiscursivos polifónicos, interculturales, etc.. Teorías tan actuales ya no se aplican a las primeras novelas de Vargas Llosa, unos experimentos narratológicos sofisticados y calificados por la mayoría de los expertos de "modernos". Las novelas a partir de *La tía Julia y el escribidor*, en cambio, se clasifican de "posmodernas". Sólo Kleinert advierte la omisión de Vargas Llosa en colecciones de autores posmodernos. No obstante, opina que esta discusión ha originado un cambio de perspectiva fructífero: en vez de continuar analizando el ideal de totalidad, los críticos enfocan actualmente aspectos metaficcionales, intertextuales, genéricos, etc. (185), lo que constituye a la vez una *mise en abyme*

de la presente colección de estudios. Consecuentemente, el único estudio que se concentra en un texto temprano de Vargas Llosa es un análisis narratológico. Rita Gnutzmann analiza el monólogo interior fragmentado de Boa en *La ciudad y los perros* y demuestra aquellos principios que le dan coherencia, pero que pasaron inadvertidos por la crítica. Concluye que el monólogo sirve para reforzar la suposición de que el Jaguar fue el asesino del Esclavo (79). Schulz-Buschhaus, por el contrario, opina que la identidad del asesino queda como enigma insoluble (61).

Casi todos los estudios enfocan el presunto *status* posmodernista de las novelas singulares y llegan a resultados distintos —revelando en el fondo la reducida operabilidad de esta concepción: Ulrich Schulz-Buschhaus reconstruye en las "novelas criminales" *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993) la producción de un *effet de réel* y de un *plot* que contradicen la poética posmoderna. Por otro lado, carecen del efecto tranquilizante conocido por los *happy endings* de novelas criminales.

Karsten Garscha reconstruye los hipotextos (orales, escritos, oficiales, privados...) en *Pantaleón y las visitantes* (1973), novela que fue recibida negativamente por la crítica coetánea debido a su comicidad. Este cambio conceptual reside tanto en la revisión política del autor como en la extensión de la noción de literatura en una época de cultura de masas. Garscha demuestra que *Pantaleón* no es una novela trivial, sino experimental, que denuncia el pensamiento tópico y sus formas de expresión. José Morales Saravia detecta la función de lo cómico en la misma novela como salida de la negatividad estética. En vez de explicarlo como ruptura con la trilogía narrativa de Vargas Llosa, considera el humor como ruptura con el sistema literario vigente en aquel entonces —pero las novelas coetáneas de Manuel Puig, por ejemplo, demuestran lo contrario. Al igual que en el caso del autor argentino, la crítica ha detectado detalladamente los