

encuentra a su paso son “figure rialzate”, seres que han adquirido ya su “autenticità definitiva”. Los protagonistas de Borges que acceden a la “autorrivelazione interiore” son también seres completos, dueños como los de Dante de una individualidad “fissa in una dimensione immutabile” (Paoli, p. 105). El motivo de “la rivelazione di una storia segreta” o de “la versione segreta di una storia conosciuta” (Paoli, p. 108) es otra coincidencia que explica (y se explica por) el afán de selectiva concisión de Borges: tanto en él como en Dante puede darse sólo el resumen de vidas que ya se saben hechas. terminadas.

Considero otro acierto de Paoli el haber señalado alguna coincidencia entre Borges y Unamuno. Creo, sin embargo, que en lo que concierne a este punto hubiera sido conveniente aclarar que, si bien esa relación fue estrecha al iniciar Borges su actividad literaria, gradualmente dejó de serlo (Cf. Stelio Cro, *Jorge Luis Borges. Poeta, saggista, narratore*, Milano, U. Mursia & C., 1971, pp. 69-74) Baste recordar dos aspectos fundamentales en los que Borges evolucionó alejándose del autor de *Niebla*. Primero, la importancia que Borges concede a “la felicidad de la frase” y muy especialmente a la sonoridad (y no sólo del verso) explicitada en entrevistas y confirmada tanto por su poesía como por su prosa. En seguida, la actitud de Borges ante la vida y la muerte, esa consistente mezcla de agnosticismo, pesimismo y estoicismo que lo lleva a apasionadas coincidencias con Schopenhauer. “Creo que desde luego, lo más noble sería el suicidio . . .” (Cf. Fernando Godoy, *Borges para millones*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1978, p. 56). Frases como ésta y otras de tono parecido dichas en entrevistas coinciden con lo que se desprende de muchos de sus poemas y de sus cuentos y lo alejan para siempre de Unamuno. “Yo, al revés de Miguel de Unamuno, que quería, curiosamente, seguir siendo Miguel de Unamuno, yo quiero dejar de ser Jorge Luis Borges, o mejor dicho, quiero dejar de ser alguien, quiero dejar de ser del todo, porque realmente la vida lo cansa a uno, eh, y yo estoy cansado de ser alguien” (F. Godoy, p.

56). No ha sido ingratitud lo que ha llevado a Borges a excluir de sus *Obras completas* su ensayo “Acerca de Unamuno, poeta”, escrito en 1923.

En contraste con el espacio abierto —ya sea éste la llanura pampeana, el desierto laberíntico o los inagotables caminos de “El inmortal”— existe e importa en Borges, dice Paoli, el ámbito cerrado en que se oculta “un alienus” de cualquier orden: el falso Villari, el hijo de Pasiphae, Tzinacán. El último capítulo, “El muro e l’ infinito” se ocupa de “La espera”, “La casa de Asterión” y “La escritura del Dios” añadiendo detalles relevantes a su lectura. Como en las otras partes de la obra hay acertadas afirmaciones sobre disturbios psíquicos de los personajes: Asterión, por ejemplo, juega en el laberinto impulsado por una desesperación en la que entra de lleno “un odio di se stesso che lo porta a farsi del male” (Paoli, p. 141).

Psicocrítica, aproximación comparatista, reconocimiento de viejas resonancias, descontextualización del término, enfoque semántico. El autor controla un lúcido y hábil eclecticismo que enriquece su lectura de los textos. No es fácil hoy ser original al releer viejas obras de Borges pero la agudeza del crítico (que se mueve con tanta facilidad en el campo de los clásicos como en el de la crítica actual) su mesura y su fineza contribuyen a hacer de éste un texto no sólo valioso sino aún imprescindible para cualquier lector de Borges.

Graciela Coulson

Carpentier, Alejo: *LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA*. México, Siglo XXI, 1978.

La penúltima novela de Carpentier está vinculada a esa vertiente de su narrativa que tuvo (y tiene) su más alta realización en *El*

*siglo de las luces* (1962). Si entonces se trató de construir un vasto y complejo relato que funcionara como signo narrativo del ciclo de la Revolución Francesa y de sus ondas expansivas, ahora se intenta similar tarea con respecto al ciclo de la Revolución Soviética y de la historia que allí comienza: la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Revolución Cubana. Una empresa de esta magnitud sólo era imaginable por un novelista muy seguro de su vigor y recursos narrativos y muy seguro también de la amplitud de sus conocimientos y de la pertinencia de su perspectiva contemporánea. Todo ello es evidente (aunque los resultados concretos de tal empresa sean en parte discutibles) para el lector de *La consagración de la primavera*.

El inmenso cuadro histórico que actualiza la novela se formula narrativamente mediante la alternancia de dos monólogos, enunciados con similar lenguaje literario, que sin duda alguna corresponde al estilo del narrador: uno es el de Vera, bailarina rusa que emigra de la Unión Soviética y desde entonces parece ser perseguida por lo que para ella es el terrible fantasma de la revolución -que se percibe sobre todo como una tenaz interferencia en su carrera artística-; el otro es el de Enrique, un arquitecto cubano que a partir de su participación en la Guerra Civil Española y de la frustración de esta experiencia tiene relaciones inestables y más o menos aleatorias con los procesos revolucionarios contemporáneos, incluyendo la lucha contra la dictadura de Batista. A la larga, sumergidos forzosamente en una historia presidida por las grandes conmociones políticas, ambos comprenden que han ingresado, con el triunfo de la Revolución Cubana, a una nueva dimensión de la existencia humana. Vera explica su situación -y la de Enrique- en los siguientes términos:

Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo [en Cuba] en el seno de una revolución [...] Enrique, burgués y nieta de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a

unimos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de la Revolución, cuya ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época. Ocurre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase mi propia *estabilidad* dentro de lo que se enunciaba en español, en francés, en inglés, con una palabra de diez letras -sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal. Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso a ser -¡por fin!- la que nunca fui (pp. 575-576).

El hecho de que los protagonistas y la inmensa mayoría de los personajes sean intelectuales o artistas determina que el universo de la cultura ocupe el primer plano no sólo de sus conciencias sino también del sistema de representaciones y significados que propone la novela. Tal se confirma mediante la anécdota que da título a la obra: la imposibilidad de realizar con autenticidad estética la coreografía de "La consagración de la primavera" en Europa, pues la música de Stravinski requeriría del genio danzístico de la cultura afro-americana, la frustración de un proyecto en este sentido por la dictadura batistiana y la final preparación del ballet tantas veces soñado en el marco de la euforia creativa que suscita el triunfo de la Revolución Cubana; anécdota que, por cierto, alcanza inmediata connotación simbólica tanto en referencia a la consagración de esa primavera histórica que es la revolución, cuanto, más específicamente, por el ámbito de significados culturales que insistentemente reafirma la novela, en relación con la plenitud del arte en la revolución: consagración del arte -podría decirse- en la primavera revolucionaria. En este orden de cosas, cuando no pocos intelectuales se empeñan en resucitar el falso dilema entre revolución y arte, la novela de Carpentier aporta una visión mucho más positiva y correcta. Después de todo, como alguna vez afirmó Mario Benedetti, "el hecho cultural más importante es siempre la revolución".

Hay sin embargo, en la novela de Carpentier, ciertos niveles discutibles. Por lo pronto, la novela se resiente por un exceso de referencias artísticas, que a veces se condensan en tupidas redes de erudición exquisita, impertinente en lo que toca al funcionamiento narrativo del texto; pero, mucho más que por esta sobredosis de información culturalista, la novela es cuestionable porque está siempre a punto de asumir como perspectiva global del relato la que es propia de los protagonistas: en el fondo, una perspectiva profundamente idealista que trastoca el sentido del vínculo entre realidad y cultura, entre proceso histórico-social y arte. Como dice Vera:

Estaba resuelta a vivir *mi* realidad, realidad del arte, que me situaba en un mundo que no era el de los transeúntes que me cruzaban en las calles (p. 497).

Ciertamente esta no es la perspectiva del narrador, pero el modo como está construida la novela, la anécdota central y las reflexiones finales de los protagonistas dan pie para confusiones: de hecho la revolución misma parece ser especialmente valiosa porque permite el florecimiento del arte, quedando en un segundo plano la realidad concreta de los "transeúntes" y sus experiencias cotidianas. La transformación de las estructuras socio-económicas queda apenas mencionada, como horizonte lejano de un enriquecedor ejercicio artístico.

El problema se complica porque la concepción de la cultura y el arte que subyace en la novela se define por su universalismo intemporal ("llegando a preguntarme si, en suma, el *corpus* de la cultura no era sino uno y universal" -p. 337), mientras que la relación entre el arte europeo y el americano parece resolverse mediante la afirmación "de los más vivificantes mestizajes que hubiesen consignado las crónicas del planeta" (p. 447). Así, centrada sobre la cultura y el arte, *La consagración de la primavera* parece responder, en este orden de cosas, a un sistema conceptual que poco tiene que ver con lo que la misma novela relata en el plano de los hechos sociales. Tal se confirmaría en alguna reciente declaración de Carpentier para

quien la cultura es "el acopio de conocimientos que permiten establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás. Eso es lo que permite a Malraux, mirando un admirable retrato japonés de hace seis o siete siglos, revelarnos que ese retrato responde a los mismos mecanismos de composición de un cuadro cubista de 1910" (*El Nacional*, Caracas, 10 junio 1979), declaración que equivale a afirmar el descondicionamiento histórico-social y la autonomía absoluta del arte.

Lo dicho hasta aquí tiende a señalar que *La consagración de la primavera* se lastra por una no resuelta contradicción interior, aunque -al mismo tiempo- resulte evidente que su amplio y denso curso ilumina instancias decisivas del mundo y la historia de nuestros días. Tal vez el texto todo tenga que entenderse como la espléndida reflexión evocativa de un escritor que -atrapado por su condición de tal- da razón de la trágica y victoriosa historia que le tocó vivir.

Antonio Cornejo Polar

De la Campa Román: *JOSE TRIANA: RI-TUALIZACION DE LA SOCIEDAD CUBANA*. Minneapolis, Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1979.

Aunque ninguna forma de arte, puede ser interpretada o analizada fuera de su propio tiempo y lugar, el teatro por su dependencia tan singular en el presente, en su propio público, es esencialmente sensitivo a su medio inmediato. Alguna crítica olvida que la actividad cultural se da en relación directa con los condicionamientos típicos de la circunstancia histórica en que se desarrolla. Según De la Campa tal pareciera ser el caso del