

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: RITUALIZACIÓN 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

dramaturgo cubano José Triana aclamado y reconocido internacionalmente por su última obra *La noche de los asesinos*, premio "Casa de las Américas" 1965, pero con una trayectoria teatral que se remonta a 1957. Entre ambas fechas publicó *El Mayor General* (1960); *Medea en el espejo* (1960); *El Parque de la Fraternidad* (1962); *La muerte del Ñeque* (1963). Su producción incluye otras como "La visita del ángel", "La casa ardiendo", "El incidente cotidiano", "La casa de las brujas", "El exilio".

Dos puntos de vista surgen con respecto a la obra de Triana. Una valoración histórico-política realizada por la crítica cubana y otra abstracta, "literaria" que particularmente se ha centrado en *La noche*, y que corresponde a la foránea, según De la Campa. Esta esquivó su obra inicial y el contenido histórico yacente en su producción total. El autor del libro, para dilucidar estas interpretaciones, propone el análisis de su obra gruesa, que corresponde a sus cinco piezas publicadas y un estudio de los rasgos sociopolíticos imperantes en la historia cubana pre-revolucionaria, por la insistencia de Triana en dramatizarlos y satirizarlos.

Al producirse el triunfo de la Revolución en 1959, existen de hecho dramaturgos formados intelectualmente durante la etapa previa, como Antón Arrufat, José Triana, Virgilio Piñera, José Brene, Abelardo Estorino, etc. El gobierno revolucionario integró el desarrollo de un teatro nacional con los objetivos culturales de la Revolución. En 1961, los teatros de La Habana presentaron más de 24 obras y 21 en 1962, comparadas con 30 presentaciones entre 1954-1958. En lo que al teatro atañe, se desarrollan diversos Festivales, se instaura el premio "Casa de las Américas", diversas ediciones de libros quedan a cargo de la Editorial de Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro, se imprime la revista de teatro *Conjunto*.

Triana, como muchos otros autores, publica y estrena, durante el primer quinquenio del triunfo de la Revolución. Como lo afirma De la Campa, esta situación ha hecho

que muchos teatristas acrediten a Triana como autor que plasma la realidad revolucionaria en sus obras, ignorando que ellas están inmersas en el pasado nacional, como se deduce del estudio intrínseco de las obras. El autor señala que es "una etapa todavía impregnada por vestigios de la desintegración previa que a un nivel artístico es reflejada y satirizada por ellos" (los autores jóvenes).

Triana se exilia en Europa durante el batistato y escribe allí *El Mayor General*. Regresa a Cuba en 1959. Entre 1960 y 1965 estrena sus obras. La temática y estructura de su producción, según De la Campa, está formulada durante este período. Dice Triana refiriéndose a su retorno: "Cuando llega la Revolución, decido regresar y de pronto me encontré, es decir, reconocí de pronto a Cuba, pero ya en una forma distinta, ya había pasado aquello [...] (De "El teatro actual" citado por el autor). Triana en la misma entrevista asevera: "Me interesa el hombre y me interesa el conocimiento del cubano, porque estoy en Cuba, vivo en Cuba, nací en Cuba y trabajo para mis contemporáneos [...]. Ya he planteado a través de lo que estoy haciendo, el teatro, todo un pasado sordido que vivimos".

El análisis de De la Campa se centra detenidamente en sus obras principales que en orden cronológico van desde *El Mayor General* a *La noche de los asesinos*. El trasfondo histórico de *El Mayor General* se señala específicamente como 1929, año en que se inicia la dictadura de Machado, con alusiones en la obra a los primeros años del siglo, en que se declara la independencia de Cuba, 1902. Los veintisiete años transcurridos coinciden exactamente con el vigésimo séptimo aniversario de las bodas de Higinio y Petronila, los que según De la Campa son "como una etapa de sumisión colectiva que refleja la forma en que se entregan los seres humanos a una dictadura, sin poder evitarlo o reconocerlo". A través del análisis detallado de la estructura de la obra, de la Campa concluye que *El Mayor General* insinúa un paralelo simbólico con la historia de Cuba.

*Medea* es la primera obra de Triana, en tres actos. La ubicación histórica está dada por el autor mismo en sus acotaciones. La acción transcurre en un "solar" anónimo lo que tipifica este sistema de viviendas comunes en la época de la dictadura batistiana. Se estrena en 1960; fue escrita en 1959. El drama encierra la complejidad racial cubana. María, una mulata casada con Julián, un blanco; Erundina, una especie de mamá negra; Amparo, criada y mestiza; Perico Piedra Fina, blanco y dueño del solar. Triana enlaza la historia de este último personaje con la historia nacional, pues "Perico es hijo de un Coronel de los tiempos de don Tomás", alusión al primer presidente Tomás Estrada Palma. Triana destaca, por medio de Perico, el plano colectivo histórico, la corrupción política imperante. Perico, de simple vendedor callejero, ha llegado a ser dueño de un solar y a establecer negocios con el sobrino de un senador. Los manejos y medio de que se ha valido, coinciden con los de Cristóbal, padre de Juanelo en *El robo del cochino*, de Estorino. En la entrevista ya citada, Triana sostiene que en aquel pasado "sórdido, estábamos sometidos a esa ley, a la ley del más fuerte, a la ley de que yo era amigo de fulano y fulano me hacía Representante, Concejal, Alcalde o Presidente, y por lo tanto era el poder".

Refiriéndose a *Medea* Virgilio Piñera agrega que en esta obra Triana "tiene un acierto muy grande, que para mí es un aporte al teatro cubano: me refiero a la escena del chisme; un elemento fundamental en la vida cubana es el chisme, y Triana lo hizo teatro". Pareciera que Piñera queda corto en su observación: diríamos que esta característica universal, es peculiar de Latinoamérica y no sólo de Cuba.

En 1961, Triana escribe *El Parque de la Fraternidad*, estrenada en 1962. La época representada, según el autor. "data de hace algunos años". Según De la Campa "abarca un pasado nacional que llega hasta la dictadura del General Machado". Incluye no sólo La Habana en sus referencias, sino también Latinoamérica y los Estados Unidos, marco

histórico que ha eludido totalmente a la crítica, agrega de la Campa, incluso la cubana. El Parque de la Fraternidad existe en La Habana, "situado al lado del Palacio Presidencial". El parque fue construido para celebrar la siembra del árbol simbólico durante la Sexta Conferencia Panamericana de 1928. Dos de los personajes, el Viejo y la Negra, constituyen una versión dramática de dos seres históricos, reconocibles en la Vieja Habana, "El Caballero de París" y "La Marquesa". La incorporación de seres legendarios al modo de vida cubana son dramatizados por Triana siguiendo la norma artística de la transposición poética de la realidad.

Dice De la Campa, "toda la realidad social cubana desde el machadato hasta el batistato, e incluso las de países hermanos en Latinoamérica quedan involucradas en el marco de referencia histórica [...] La iniciación del Muchacho acentúa específicamente la ausencia de toda ejemplaridad social y moral sana así como la necesidad de regirse por la prostitución, la delincuencia, el arribismo y la mendicidad para sobrevivir". El Viejo y la Negra, el árbol sembrado en 1928, establecen un marco "extraordinariamente verídico que fundamenta la efectividad de esta obra".

*La muerte del Neque* retorna a la época ya utilizada como referencia en *Medea* y *El Parque*. Transcurre la acción en un solar criollo, en Santiago de Cuba, donde el autor residió por catorce años. La época de la pieza apunta a los años cincuenta. La vinculación de Hilario con la familia presidencial, el Senado republicano y la policía de Santiago de Cuba y La Habana, señalan "el origen nacional de su imagen social representativa". El paralelo histórico-político está indicado por la vida de los personajes principales.

Triana publica su última obra *La noche de los asesinos* en 1964 "[...] la empecé a escribir en el año 1958. No logré los propósitos que yo buscaba [...] Entonces, la guardé, la metí en una gaveta y estubo durmiendo hasta el año de 1963 en que la volví a retomar; la cosa falló en aquel momento también. Y en el año 1964 me lancé a escribirla y la escribí de un tirón".

Las acotaciones indican nuevamente la década de los cincuenta. Agrega Triana que los personajes "son, en último término, figuras de un museo en ruinas". De la Campa enlaza *El Mayor General* con *La noche*, pues en ambas "se acentúa el aspecto de marginalidad psíquica además de la social que caracteriza concretamente los conflictos internos de una familia, reflejando el trasfondo colectivo social al mismo tiempo". Agrega que las luchas de clase y de raza, así como la síntesis de la colectividad nacional establecidas en espacios públicos, como la rotunda-plazoleta, el patio-solar y la escalera-solar de las obras intermedias de Triana (*El Parque*, *Medea*, *La muerte del Neque*) no son logrados en estas dos.

En *La noche*, los cambios escénicos se marcan por el "constante movimiento gestulatorio de Cuca, Lalo y Beba, en sus desdoblamientos continuos". Esto, como el chisme en *Medea*, los juegos en *El Neque*, la iniciación en *El Parque* y los absurdos diálogos en *El Mayor*, resultan elementos claves para interpretar la obra en cuestión. Insiste De la Campa en que hasta la fecha ninguno de los críticos de Triana ha ofrecido una exégesis de la trama interna del teatro dentro del teatro. La crítica del pasado nacional reside en el patrón ya empleado por Triana en su producción anterior. La sátira radica "una vez más (en) la época pre-revolucionaria indicada por las acotaciones, por las edades de los hijos y por la etapa histórica en que los padres adquirieron su perspectiva social". De la Campa insiste en que Triana ya no conecta la historia personal de los personajes con figuras políticas nacionales, ni con lugares de trascendencia histórica. Queda en evidencia que *La noche* es la menos explícita por su limitada sátira social, con el contexto cubano. Pero en cambio, el autor arranca de un pasado en "descomposición, que hizo posible, abrió una ventana, abrió una puerta, abrió un camino para el mejoramiento de nosotros mismos".

En suma, la producción de Triana se caracteriza por estar inserta en épocas anteriores a la revolución, con su lacras políticas,

económicas y culturales, dominadas por dictadores o títeres en la clase dirigente. En La Habana y Santiago de Cuba residen las capas sociales opresoras, latentes en la acción dramática. Los personajes básicos son oficinistas gubernamentales, rufianes políticos y parásitos sociales. El valor mítico de la historia, complemento de la verdad histórica, se enfatiza en *Medea*, *El Parque* y *La muerte del Neque* con las evidentes peculiaridades de la dependencia económica y política sufridas por los cubanos, conjuntamente con la "ruffianería política y el pauperismo como modos de subsistencia".

El énfasis en el análisis de De la Campa, es el reconocimiento a través de la obra de Triana, de las hondas raíces primitivas de un gran sector de la población, defraudado, "incapaz de penetrar el velo ilusorio que los somete a una realidad limitada". Hay en el teatro de Triana por lo tanto una actitud de primitiva conciencia histórica ante el desarrollo social. De allí derivan las creencias fetichistas, los rituales, la mistificación, las brujerías, las supersticiones, el espiritismo. Toda esta desintegración del espíritu nacional, esta intrahistoria, la representa Triana con elementos estéticos vigentes en el momento de toma de conciencia de ese modo cubano, de "nuestras lacras", como las cataloga. Por eso, los espacios escénicos representan sótanos, desvanes, solares y parques en los cuales brotan zonas sagradas para efectuar el ritual de la acción. Acierta de la Campa cuando asevera en sus conclusiones "la función estética que inspira este teatro y que se dramatiza efectivamente por él (Triana) refleja, por ende, una condición grotesca". Como lo expresa Wolfgang Kayser, el creador grotesco no puede ni debe hacer obvio un significado. Se autoexplica que esa visión grotesca, histórica, perteneciente a un pasado caduco y anquilosado no tenga vigencia ante la nueva realidad social y política que trae consigo la revolución. Triana expresa en la entrevista tantas veces citada, "[los] personajes pueden ser personajes o héroes deleznable, pero son de una forma de ser, pertenecieron a una época, a una situación dada.

De la Campa, con su estudio afinado y certero, nos entrega un análisis que desentraña la realidad socio-histórica y política cubana en la obra de uno de los dramaturgos fundamentales en el teatro latinoamericano.

Si algún reparo mereciera el trabajo, sería desde el punto de vista formal. De La Campa en su introducción, adelanta su tesis de "La doctrina dramática de José Triana" y luego centra el enfoque en el estudio de las obras. Esta aserción temprana nos parece más una conclusión que un marco referencial. El autor evidentemente conoce el resultado de su investigación, pero no el lector, quien puede prejuzgar la validez del juicio por extemporáneo. En conclusión, *José Triana: ritualización de la sociedad cubana* es un aporte innegable al estudio de la dramaturgia latinoamericana contemporánea. Demuestra que si el arte explica y refleja estructuras sociales, económicas y culturales, también critica y busca destruir tales estructuras. Esa es por lo demás la función del escritor con su sociedad y su tiempo.

Pedro Bravo-Elizondo

Rowe, William: *MITO E IDEOLOGIA EN LA OBRA DE ARGUEDAS*, Lima, Cuadernos del INC, 1979, 220 pp.

Convertida en una obra valiosa y representativa de la autenticidad y universalidad que ha alcanzado la narrativa latinoamericana, la producción novelística de Arguedas concita, de parte de críticos nacionales y extranjeros, una atención cada vez más totalizante e integral.

El trabajo de W. Rowe, publicado en la serie *Cuadernos del INC*, se inscribe dentro del grupo de estudios que analizan el conjunto de la obra narrativa de José María Arguedas y que tratan de dar cuenta del sentido de ella en relación al contexto histórico, social y cultural peruano contemporáneo, cuyos rasgos más relevantes son su comple-

jididad y heterogeneidad estructurales, producto directo del proceso colonial sufrido y aún subsistente en nuestro país.

Siguiendo un criterio ya establecido en otros estudios (Urrelo, Cornejo), Rowe aborda su objeto crítico tomando en cuenta el criterio cronológico de aparición de las obras. De este modo, los seis capítulos que conforman su trabajo dan razón, cada uno de ellos, de las narraciones arguedianas según la data de su edición. En el primer capítulo nos ofrece su versión de *Agua y Yawar Fiesta*; el capítulo dos tiene la particularidad de dilucidar una cuestión clave y peculiar al arte de Arguedas: el problema del lenguaje. Por razones que Rowe esclarece con suficiente profundidad, y que tienen que ver con el abismo existente entre la cultura andina y la cultura occidentalizada, el dualismo quechua-español del que hablaba Mariátegui, el problema del lenguaje, en cuanto instrumento de representación y de comunicación, fue para Arguedas el escollo mayor para la creación literaria, colocando en un lugar secundario, por ejemplo, la cuestión de las técnicas narrativas.

En los capítulos siguientes, Rowe propone su lectura interpretativa de las obras mayores de Arguedas: *Los ríos profundos*; *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* e incluso se ofrece una nota de menor extensión sobre *El Sexto*, novela que no siempre merece atención de parte de los estudiosos. Un aspecto en el que Rowe establece relaciones de correspondencia con la crítica última sobre Arguedas es el de considerar que éste no puede ser juzgado y valorado dentro de los márgenes rígidos del indigenismo clásico. Arguedas rebasa significativamente estos márgenes por tres razones según Rowe: la primera por la amplitud del enfoque, puesto que en esta obra narrativa, casi desde sus primeras manifestaciones, tenemos una imagen interna no sólo del indio y del gamonal, clásica dicotomía que nos presentaban las novelas indigenistas, sino del conjunto de sectores que integran la sociedad andina. Y en sus dos últimas novelas Arguedas nos presenta una visión global de la sociedad peruana aun en sus relaciones con