

tendría la ventaja de diferenciar los trabajos creativos de los ensayísticos. De esta forma se conjuntarían las peripecias textuales de los cuentos de *Guerra del tiempo*, padecidas también por los fragmentos y adelantos de novelas.

La bibliografía secundaria, ordenada por libros y panfletos, tesis de grado, entrevistas, artículos y notas aparecidos en libros y revistas, sorprende al comprobar la hipótesis inicial de que el alcance de la obra de Carpentier se mide también por la vara de su crítica. El carácter heterogéneo de la crítica carpenteriana —que oscila desde acercamientos superfluos o tendenciosos hasta estudios de ardua dedicación— conduce a los autores a concluir que "(1) la crítica de Carpentier ha llegado ya a un nivel de complejidad y vuelo intelectual que rivaliza con la de Borges, Vallejo o Neruda, y tolera mal el periodismo, el escamoteo de datos o cualquier otro enfoque crítico partidista, nacionalista e ideológico".

Crítica de comentario, reseñas y artículos corresponden a la última sección del libro. Es aquí donde se registra la pluralidad de la crítica carpenteriana. Entre sus intérpretes están otros escritores latinoamericanos (como Carlos Fuentes), periodistas, "críticos-críticos" de todas las latitudes. Más que nada, los "hijos-naturales" de Carpentier, los novelistas agrupados en torno a la revolución que recibe su herencia de historiador —Miguel Barnet, César Leante, Edmundo Desnoes y el más joven Manuel Pereira (independientemente de las posturas diversas que hayan asumido cada uno de estos autores frente al fenómeno histórico), junto a los "ilegítimos" que cortan el espesor de la prosa carpenteriana como Severo Sarduy. Mucha de la crítica escrita en México sobre el novelista cubano se devela en las páginas de la *Revista de la Universidad* (las contribuciones de Inés Arredondo, Julieta Campos y José Emilio Pacheco). Falta, sin embargo, en la sección de libros de la bibliografía secundaria, el estudio de Gonzalo Celorio, *El surrealismo y lo real-maravilloso americano* (México: SEP, 1976). La diversidad de escritos sobre el autor cubano comprueba que ningún crítico puede abogar "derechos exclusivos" a su obra, y que toda reflexión sería sobre el cronista del Caribe debe asimilar el acervo de una crítica acumulada y creciente.

La *Guía* concluye con un listado de números especiales de revistas dedica-

dos a la figura y obra carpenteriana (*Casa de las Américas, Revolución y cultura*). A modo de coda, una sección de "Fichas rezagadas" reúne la crítica aparecida posteriormente a 1980, más algunos artículos de Carpentier no incluidos en la bibliografía activa, que datan desde el primer periodo de su producción hasta la última etapa.

Otros textos pudieran quedar fuera de la mano del crítico, pero esta *Guía* muestra que si el arpa es la imagen del libro, la sombra es siempre otro libro superpuesto, figura que resume el lazo recíproco y distante entre el escritor y su doble.

Adriana Méndez Rodenas

Notas

1. Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977), pp. 275-277. La información bibliográfica se toma de estas páginas.

2. Ibid., p. 277.

3. Angel Rama comenta el libro ya citado de González Echevarría y *Alejo Carpentier: El tiempo del hombre* de Eduardo González, editado por Monte Avila en Caracas (1978), en "La sinfonía de 'Los adioses' de Alejo Carpentier", *Revista de la Universidad de México*, 34, no. 10 (junio de 1980), 3.

Un bello aparecer

La falla dejada por los fundadores de la poesía latinoamericana (a la manida colección de nombres propuesta por Saúl Yurkievich, yo agregaría el saludable apellido de Parra), falla, como todas, que separa un antes de un después, no es tan sólo planteada en la producción reciente de los novísimos: hay un mediocampo que se ha jugado por la novedad de la forma, entre los cuales destaca Enrique Lihn. Y es la forma, esto es, en el culto de la forma, donde Lihn comunica con los productores actuales de poesía en Latinoamérica. Parece cerrado el ámbito de influencia del sexteto *fundación* al de la lírica latinoamericana propuesto por Yurkievich, si hacemos una excepción con Octavio Paz. La poesía de Paz es vigente en todo el ambiente latinoamericano y no sólo en él. Si rescatamos también de aquel sexteto

▲ Enrique Lihn: *Al bello aparecer de este lucero*. Ediciones del Norte, Hanover (USA), 1983.

to a Oliverio Girondo, veremos que junto con Paz, son los poetas que podrían incidir en forma permanente en nuestra poesía porque su influencia radica más que nada en el plano de la *forma*. Y aquí hay que hacer una nueva excepción en el caso de Girondo. Si bien *En la mas-médula* es muy palpable la búsqueda experimental, en ese libro se produce un agotamiento de la matriz formal cuya causa radica, justamente, en que la experiencia de Girondo es extremadamente individual. De la *masmédula* queda poco más que en el final de *Altazor*, un silabeo asemántico que, en el caso de Huidobro se da como consecuencia de una pérdida de sentido evidente en la evolución del texto, en Girondo el sinsentido aparece en el mismo principio del poema. Lo que en Huidobro es dramático, en Girondo no va más allá del mero juego verbal. Quizás la diferencia favorable a Huidobro radique en que con *Altazor* estamos frente a un poema que poco a poco se va desestructurando. En cambio, es prácticamente imposible encontrar una noción de estructura en el libro de Girondo. En rasgos generales, sería ésa la causa de la influencia de la poesía de Paz: su apertura formal.

Desde *La pieza oscura* (1963), pasando por *Poesía de Paso* (1966) y por *Estación de los desamparados* (1982) y abriendo un paréntesis en la parte narrativa de la obra de Lihn: *Agua de arroz* (1964), *Batman en Chile* (1971), y el finísimo *El arte de la palabra* (1981), la escritura de Lihn hasta este *Al bello aparecer de este lucero* sufrió una evolución basada principalmente en la forma. Es una evolución que comienza en la memoria, pasa por el viaje y termina en la escritura de oídos abiertos a sí misma y a las múltiples posibilidades intertextuales. Y aunque el viaje sea en sí mismo una forma de escritura y que la escritura haya sido inventada para que los hombres pierdan la memoria, cuando me refiero a escritura en Lihn estoy hablando de procedimientos textuales posibles de ser localizados y comprendidos en el texto mismo. El rasgo distintivo es el metalenguaje: la conciencia del escriba, del hacedor que ha convertido el arte en una forma menos violenta que la prevista por Rimbaud para estos "horribles trabajadores". Es el martilleo de Rodin en la rodilla del pensador que lo convierte en un arte pensante de sí mismo. El metalen-

guaje en Lihn va desde la evidenciación del objeto que se construye, hasta fórmulas manidas del lenguaje coloquial hablado por el hombre común (si es que éste existe): *Ya sabe: la belleza...* El deseo de *realizar* (en el sentido de *hacer real*) que fue determinante en Andy Warhol y en el Pop yanqui está ahí en ese verso tomado del divino Herrera: *al bello aparecer de este lucero*, una mezcla de fraseo *camp* y de gravedad en la contemplación, con toda la contención cargada en el adjetivo (y la final ironía de cerrar el libro sin saber si el bello aparecer es el del lucero o el del libro saliendo de la imprenta, "apareciendo" en medio de la nada). El metalenguaje como conductor de lo poético; una derivación que está presente en toda forma artística del siglo y que, aparentemente, mientras no haya acuerdo entre lo que se dice y el decir mismo, llegó para quedarse. Una operación que amplía la modernidad en cualquier lado

que se la encuentre. La poesía de Enrique Lihn significa un avance en la búsqueda de nuevas salidas para el estancamiento y la falta de novedad de la poesía latinoamericana que circula por ahí.

Es cierto: a través de *Al bello aparecer de este lucero* cruza un aire de Nicanor Parra. Pero es que resulta imposible hoy en día entrar en lo coloquial en el ámbito hispanoamericano sin pagar tributo a la poesía de Nicanor Parra, la que, al contrario de la apariencia de "humorada" que mantiene siempre, evidencia una maestría en el tratamiento del lenguaje coloquial que hace acordar al maestro Alberto Caeiro. Cierta aire parreano en el libro de Lihn no le quita ningún mérito, sino que, al contrario, produce una suerte de diálogo intertextual de final muy feliz. Un objeto realmente bello.

Eduardo Milán

DE LETRAS

Ariel versus Calibán. Latinismo versus sajonismo

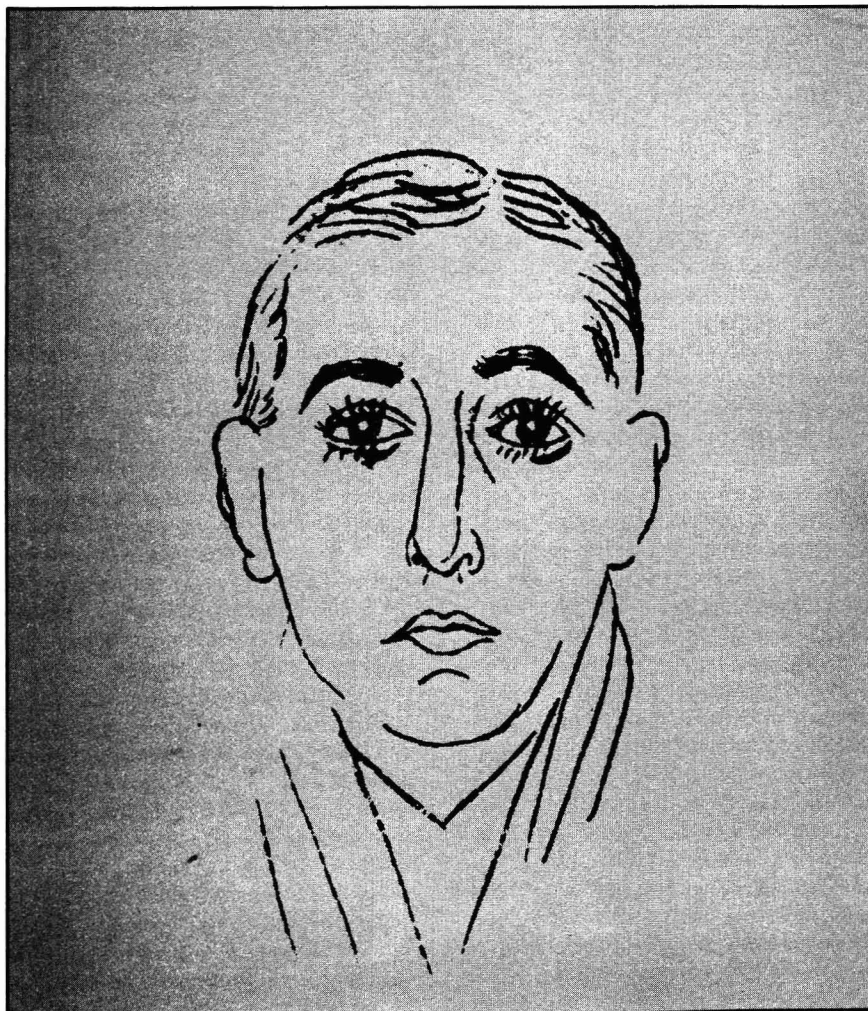
Quisiera agradecer, en primer lugar, a los organizadores de este coloquio por la invitación tan generosa para venir a presentar a ustedes un tema que, aunque muy conocido, siempre es posible revisar. Al Dr. Leopoldo Zea, viejo amigo y compañero de algunas aventuras en el Uruguay que existía antes, a Jorge Ruedas de la Serna y a Walkiria Wey, con quienes he tenido aventuras más recientes. Quiero agradecerles profundamente la invitación que me permite volver una vez más a un país que vengo visitando a lo largo de los últimos 20 años con gran provecho para mi latinoamericanismo.

Habiendo nacido en Uruguay es difícil ser allí verdaderamente americano; es más fácil ser español, francés o italiano; hasta inglés, como Borges. De manera que gracias a México, como también gracias a Brasil, me he podido volver un poquito más americano.

Algunas de las cosas que iba a decir al principio de esta ponencia ya han sido dichas en este coloquio y particularmente por el compañero Cerutti, que ha hecho, esta mañana, una distinción tan sutil y necesaria entre lo utópico y lo mítico. En realidad, yo voy a encarar el tema de Ariel vs. Calibán desde el punto de vista de lo imaginario, pues se trata de estructuras de lo imaginario latinoamericano. En realidad no tienen otra existencia.

Pero las estructuras de lo imaginario se insertan en la realidad y producen efectos a veces muy concretos; a veces, incluso, demasiado concretos. Pero aquí voy a examinar precisamente esas estructuras de lo imaginario de Ariel y Calibán no en la realidad sino a partir de un texto de un compatriota mío que es un texto muy famoso, muy citado, pocas veces leído, pero que es

* Ponencia presentada el 9 de mayo de 1984 en el Simposio *La latinidad y su sentido en América Latina*, organizado por la UNAM / SEP / CONACYT / IFAL / CCYDEL.



Vicente Huidobro