

rencia de que también la conserva el último endecasílabo. Además, aquí son nueve y no doce los versos totales del poema. Pero, en cambio, el mismo carácter epigramático e igual intención de irónica burla se aprecia en esta composición y en "Puntos de vista", de acuerdo con la tendencia que al respecto preside todos los poemas de "Gotas amargas", lo cual no debe pasarse por alto al considerar el problema de paternidad literaria aquí esbozado.

No obstante las analogías formales entre el poema en cuestión y otras poesías de Silva, la circunstancia de aparecer firmado con las iniciales "J. A. S." abre la posibilidad de que esos versos pudieran ser de don José Antonio Soffia y no de José Asunción Silva. Como es sabido, el señor Soffia fue un poeta chileno que por ese entonces ocupó el cargo de Ministro de su país en Bogotá, donde publicó varios libros de versos y quien frecuentemente firmaba sus colaboraciones en periódicos de la época tan sólo con sus iniciales, lo que ha provocado no pocas confusiones con Silva, ya que algunos le han atribuido a éste poesías debidas al lírico chileno.

Ante tal eventualidad, no tuve más remedio que dedicarme a estudiar la obra del señor Soffia. Y aunque también éste utilizó idéntica combinación métrica, el tono y la intención epigramática de "Puntos de vista" — del cual la religión sale bastante mal parada — están muy lejos del estilo y manera propios del poeta chileno, quien era un devoto creyente. En cambio, todo eso está muy dentro de las modalidades de Silva, agnóstico y descreído, como se puede deducir de su obra y de su vida. De ello resulta que esas iniciales no pueden corresponder a don José Antonio Soffia. Queda así despejada tal posibilidad, que me fue oportunamente advertida por el doctor Jaime Duarte French, competentísimo Director de la Biblioteca Luis-Ángel Arango. Por tanto, subsisten las razones para considerar que ese poema es de Silva, a no ser que alguien pueda tener argumentos en contra. Dejo así planteado el asunto, en espera de que los entendidos puedan decir la última palabra.

NÉSTOR MADRID-MALO.

Bogotá, Colombia.

NOVELA PERUANA: DE DUALISMO A DUALIDAD

Un *corpus* literario puede ser sometido a diversos tipos de análisis, que van desde el sondeo de unidades hasta el descubrimiento de las relaciones dialécticas que corren entre la obra y la sociedad como con-

junto. La necesidad de establecer expresivamente un desequilibrio que permita el desarrollo del interés, crea diversas posibilidades: las más importantes nos parecen la narración plurirradial y la marcha binaria. Esta, a su vez, puede asumir dos formas, según la prevalencia concedida a lo 'ontológico' o a lo 'psicológico': la solución dualista y la expresión dual de la realidad. El dualismo se elige cuando se opta por describir el mundo como dividido intrínsecamente en dos bandos, y cuando se sugiere que tal separación es óptica, y además, irreconciliable. La dualidad, en cambio, es medio expresivo y separación provisoria, en aras de la consistencia del goce estético: pero la suposición fundamental es que los términos no están definitivamente alejados. Hay polaridad, pero también ósmosis, compenetración, movimiento dialéctico.

En esta nota queremos señalar solamente que, en la novela aparecida en el Perú a partir de 1930, es posible constatar una prevalencia de la estructura dual sobre la plurirradial, y una evolución, lenta pero clara, desde una visión dualista hasta una forma de expresión dual y no dualista.

1) PREVALENCIA DE LA ESTRUCTURA DUAL

Si examinamos los resultados que arroja la aplicación al estudio de la novela peruana de un modelo actancial, constataremos que la 'epistème' que actúa por debajo de la concepción teórica de los novelistas peruanos es fundamentalmente dual. Y esta dualidad está determinada históricamente; el horizonte es la división en dos categorías: la máxima amplitud conceptual la obtenemos caracterizándolas como 'vencedores' y 'vencidos'. Una eventual categoría de mediación es rápidamente eliminada del campo perceptivo, y se integra, voluntaria o forzosamente, en las dos anteriores. Sin embargo, estas dos categorías no son homogéneas: predomina (sólo temáticamente) la de los vencidos. Por ello, la novela peruana puede ser caracterizada como 'trágica' o, ideológicamente 'pesimista'. No hay victoria ni siquiera en *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique: aquí la tragedia es cómica, ridícula si se quiere, pero siempre antihumana. En *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría hay una derrota cósmica y social: la naturaleza participa en el hundimiento del hombre no sólo como causa sino también como víctima. En José María Arguedas no sólo hay destierro espiritual (*Los ríos profundos*), recuperación simbólico-catártica (*Yawar Fiesta*) o explotación dependiente (*Todas las sangres*) como medio expresivo, sino incluso destrucción física de quien cometió el error de nacer indio en un país de indios (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). *Los geniecillos dominicales*

y *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro apuntan a la imposibilidad de evadirse de la mediocridad y de la monotonía: la 'orgia' soñada es absurda mientras se tenga el mal gusto de sobrevivir vendiendo insecticidas. El fracaso total, sin embargo, no es objeto de Mario Vargas Llosa: allí la corrupción tiene siempre contrapartidas, con el mismo derecho con que la 'apariencia' oculta lo vergonzoso. A la destrucción total del hombre descendemos, a través de *no una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín, hasta lo que podríamos llamar el 'mal absoluto', la desesperación total: *Los hijos del orden*, de Luis Urteaga Cabrera. Aquí la dualidad es casi 'pureza' de lo horrible.

2) DEL DUALISMO A LA DUALIDAD

El dualismo ofrece posibilidades teóricas particularmente eficaces, precisamente por la nitidez de sus demarcaciones conceptuales y emotivas. La pluralidad de estímulos no agregados es categorizada con placer en una de las elaboraciones teóricas más antiguas y connaturales a la inteligencia humana: la división entre 'bien' y 'mal'. Las primeras obras del período al que nos referimos tienden a expresar la realidad en forma dualista, acentuando la absoluta separación de categorías morales, con miras a una denuncia inequívoca del abuso y de la explotación. (Decimos que 'tienden', porque los mismos conceptos de 'dualismo' y 'dualidad' son categorías, cuya 'pureza lógica' puede ser lograda sólo asintóticamente). En *Tungsteno* de César Vallejo, en las obras de Ciro Alegría y aun en *Los ríos profundos* de Arguedas, la censura es pronunciada: simboliza y expresa la irreciprocidad de la injusticia; desenmascara la ambigua ideología de la 'culpabilidad general', que oculta las ventajas nada 'generales' de los dominadores. Podemos decir, por esto, que el dualismo es una etapa necesaria en el proceso de elucidación de la dinámica social.

En *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, el conflicto es 'introducido', analíticamente, en todos los actantes. Pero la superación del dualismo no es un compromiso con la dominación: pues se profundiza, tanto los efectos del conflicto antagónico descrito en forma dualista, como las configuraciones que asume la contradicción dentro de cada uno de los personajes. Por un lado están los consorcios internacionales, el 'Zar', don Fermín Aragón de Peralta, el ejército, Braschi y los capitalistas peruanos, y por el otro, los indios, los pescadores, las prostitutas de Chimbote, el loco Moncada. Aquí ya no hay 'dualismo' sino sólo 'dualidad': Fermín y Cabrejos se declaran nacionalistas y promotores del progreso, Braschi levanta una industria, los oprimidos colaboran con sus opresores o han renunciado a liberarse. Pero esta dualidad no es nivelación agnóstica.

Es la dinámica interna de la obra la que permite captar el alcance de las opciones de cada personaje o grupo. La 'moral' ya no le es impuesta al lector: más bien la realidad es 'creada' moralmente por su presencia.

Podría parecer que, en Vargas Llosa y en Bryce Echenique, la dualidad desaparece para dar lugar a la homogeneidad: en el primero, de la corrupción y en Bryce Echenique, de la armonía. Sin embargo, la existencia misma de estas obras no se explica si se las despoja de la polaridad, expresiva y sobre todo axiológica.

Lo dicho anteriormente no significa que la dualidad asuma en todos los casos una fisonomía uniforme e inmutable. En Ribeyro y Bryce Echenique prevalece la actitud analítico-intimista, en Vargas Llosa el realismo crítico, en Congrains Martin, Miguel Gutiérrez, Guillermo Thorndike, Manuel Scorza y Luis Urteaga Cabrera la hermenéutica histórico-biográfica.

MIGUEL VALLE.

Universität Münster.

« BODAS DE SANGRE » Y LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Es bien conocida la discusión que por siglos se ha mantenido sobre la estructura dramática. Casi siempre los teóricos comienzan con el famoso tratado que Aristóteles dedica a la tragedia en su *Poética*. Son numerosos los trabajos tanto de los seguidores como de los detractores de la interpretación aristotélica del drama¹. Sin embargo, como todo ensayo tiene que limitar su objetivo y sus medios, el presente prestará más atención a la estructura de *Bodas de sangre* desde una perspectiva aristotélica general, para así determinar en qué coincide y en qué difiere este drama de los preceptos aristotélicos.

¹ Aunque varios críticos han señalado la complejidad estructural de *Bodas de sangre*, uno de los que más explícitamente la han apuntado es CHARLES LLOYD HALLIBURTON, *García Lorca, The Tragedian: An Aristotelian Analysis of "Bodas de sangre"*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, II, núm. 1 (abril 1968), págs. 35-40. Para un estudio detallado de la estructura de una pieza teatral habría que traer a colación no sólo las interpretaciones de Racine, Hegel, Nietzsche, Cocteau, Eliot... sino también esas obras teóricas que se oponen abiertamente a la postura aristotélica: desde *El arte nuevo de hacer comedias* de LOPE DE VEGA, hasta *El pequeño organón para el teatro* de BERTOLT BRECHT.