



Manuel Cofiño, o la Superación de lo Real-Maravilloso

Julio Rodríguez-Puértolas
University of California, Los Angeles

En 1971 el escritor cubano Manuel Cofiño consiguió el premio de novela *Casa de las Américas* con *La última mujer y el próximo combate*¹. Cofiño, nacido en 1936, había ya publicado en 1969 una colección de cuentos con el significativo título de *Tiempo de cambio*, y más recientemente, «Cristino Mora», primer capítulo de una novela en preparación, *De dioses y miserias*, de que no tengo noticia², así como un breve escrito teórico, «Acontecimiento y literatura»³. Escasos datos poseo acerca de la biografía de Cofiño, excepto, además de los indicados, que realizó estudios de Ciencias Publicitarias y de Filosofía y Letras y que ocupa un cargo en la sección de Divulgación del Ministerio de Justicia de su país: su nombre no suele aparecer en trabajos especializados⁴; hasta el momento, lo único que conozco sobre Cofiño es un comentario de J. A. Portuondo sobre, precisamente, *La última mujer y el próximo combate*⁵. Y, sin embargo, esta novela se eleva por derecho propio hasta las cimas de la narrativa latino-americana de nuestros días.

Mario Benedetti ha afirmado: «Todavía en 1968 se podía decir que la literatura cubana no ha producido en estos primeros diez años la gran obra revolucionaria a la que tienen derecho una experiencia y un proceso tan excepcionales.»⁶ La primera etapa de la literatura cubana revolucionaria ha sido algo como una etapa de urgencia; en 1967 escribía José Rodríguez-Feo: «casi todo lo que se ha escrito hasta hoy tiene una intención moralizante: es una literatura de denuncia que tiene como propósito también alertarnos contra cualquier retorno a este pasado abolido»⁷. Transcurrido ese primer acuciante momento, la crítica está concorde en que *ha de* surgir la obra u obras de la nueva Cuba, la Cuba constructora del socialismo. Como ha explicado Julio Cortázar:

un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento... sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidas por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre⁸.

Algo muy semejante piensa también Alejo Carpentier, con palabras que parecen continuar y completar las de Cortázar: «en la expresión del hervor de ese plasma humano está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución Cubana y comienzan... ahora que el *agon*, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resulten épicas aunque el autor no haya pensado, siquiera, en una épica novelesca o en definir sus características...»⁹. En esa épica de nuevo cuño se inserta *La última mujer y el próximo combate*¹⁰. Mas para ello, para poder llegar a construir la épica de los nuevos tiempos cubanos, latino-americanos, es preciso partir de unas bases teóricas y de unas realidades históricas. Los presupuestos de Cofiño son bien claros, y en ellos se unen estética, ética, objetividad y personalidad: «Lo estético se enhebra constantemente con lo ético... Y sobre ese buscar, rastrear, sondear, bucear, investigar mediante leyes objetivas, nos trata de dar [el escritor] lo esencial y lo típico. En todo ese proceso aporta... lo suyo humano, la intimidad vivencial de su personalidad.»¹¹ Palabras en que se transparentan las ideas de Engels en la conocida carta a Miss Harkness¹², y que Cofiño tiene muy presente en su novela. Pues lo que ocurre, como él mismo afirma, es que «la literatura es uno de los medios que posee el hombre para conocerse»¹³. Es decir, para conocerse a sí mismo, su propia autenticidad, y la realidad del mundo exterior. En este sentido, y como se ha dicho, «el novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada: a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicados, muchas veces en los más esquivos»¹⁴. Todo esto es, precisamente, lo que ha hecho Cofiño, y además, él ha encontrado la realidad de la Cuba revolucionaria —con sus contradicciones, inherentes a toda realidad— en un ambiente a simple vista escasamente novelable: en el marco específico de un, a lo que parece, prosaico plan de repoblación y desarrollo forestal en un remoto rincón de la isla de Cuba. Como había previsto Rodríguez-Feo: «ahora se irán incorporando a nuestra literatura narrativa temas como la campaña de alfabetización, las movilizaciones militares frente a las amenazas del imperialismo, Playa Girón, la lucha por construir una nueva moral socialista, los problemas de la burocracia, los conflictos familiares y sociales creados por la Revolución en la ciudad y en el campo, la lucha contra los bandidos contrarrevolucionarios, etc.»¹⁵. Será preciso citar una vez más a Carpentier: «los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados»¹⁶. Cosa que, sin duda, también ha hecho Cofiño.

Nuevas épocas, situaciones y realidades exigen lógicamente nuevas formas: «y a nosotros nos toca descubrir nuestra nueva forma de expresión: concepciones, técnicas, medios más de acuerdo con nuestra realidad a veces surrealista, y que el realismo horizontal no puede expresar, más conforme con nuestro caos afectivo y el barroquismo de nuestras costumbres, más de acuerdo con la desgarrada condición del hombre latinoamericano de hoy»¹⁷. Ni realismo lineal, por lo tanto, superado y en buena medida deformador, ni realismo socialista al viejo estilo, también periclitado: «crear, en pleno 1973, que cierto 'realismo socialista' es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una tácita confesión de pobreza imaginativa. '¿Por qué pretender buscar —se preguntaba el *Che*— en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?»¹⁸. *La última mujer y el próximo combate* se inserta en esta línea abierta y renovadora. La narración se estructura en torno a la figura de Bruno, experto que viene de La Habana a hacerse cargo del plan forestal y que conoce bien el lugar por haber estado por aquellas montañas años antes, durante la época de la lucha armada. La novela ofrece unos continuos cambios del punto de vista narrativo en función siempre del tiempo. La acción sucede en 1965 (cf. p. 154).

pero hay abundantes referentes a varios niveles del pasado, casi siempre por medio de monólogos interiores: quince años atrás, cuando Bruno pensaba únicamente en casarse, crear una familia y medrar en la vida de la Cuba burguesa (p. 11); ocho años atrás, combatiendo contra las tropas de Batista (*ibid.*); seis años atrás —el triunfo de la Revolución (pp. 151-154)—: «Llueve torrencialmente, pero él ve a la gente en las cunetas saludándolos, envueltos en el polvo, y bajo un sol espléndido, banderas y sombreros. Se acuerda con toda exactitud de aquella mañana de aquel día de enero... El limpiaparabrisas se mueve frente a Bruno como el péndulo de un reloj (p. 151.) Mas en cierto modo el lector se entera, ya bien adelantada la narración, que también hay en ella un tiempo *futuro*, manifestado por Sergio, el colaborador de Bruno:

(Me acuerdo de cuando me dictó la primera instrucción. La cara. No sé qué le noté en la cara. Aquel momento me viene a la memoria como algo solemne... Ustedes perdonen que les diga estas cosas, diré años después Sergio a un grupo de hombres entre los pinos y frente a aquel pino) (p. 113).

(Cuando me dictó la Instrucción número uno... Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta... (p. 260; cf. también p. 177).

Sabemos, por otro lado, que Bruno había luchado en las montañas en que ahora trabaja; las gentes lo recuerdan, recuerdan su nombre de «Pedro», sus hechos; el tiempo ha producido que ese «Pedro» se vaya desfigurando y mitificando, y así, para unos es *Pedro el Buldocero* (p. 19), para otros *Pedro Buldoza* (*ibid.*) o *Pedro el Buldoceador* (p. 21):

¿Y Pedro Buldoza cómo era? ¡Anda, dime! Dime tú que siempre estás hablando de Pedro Buldoza. Yo creo que lo tuyo son pamplinas. Bravo era. ¡Bah!, cuando menos ni lo viste. Habladurías nada más. ¡Cóño, que sí! Era bajito y trabadito y era fuerte. Y dicen que estudiado también. Sí, leído era, y caminaba rápido. Dicen que cuando subió al monte dejó un letrero en la buldoza... Yo vi el letrero, ¿sabes?, y lo toqué también. Y con él después no hablé, pero de lejos lo vi varias veces. ¡Por ésta! ¡Y no jodas más! (p. 104).

¿Y saben lo que dicen que les respondió Pedro el Buldocero? Pues dicen que les dijo: aquí nosotros pensamos en la última mujer que tuvimos y en el próximo combate. Y dicen que les dio una palmada en el hombro y se fue sonriendo. ¡Era tremendo! Y yo les digo que es ése (p. 253).

Tres tipos de letra utilizados en la novela contribuyen, además del uso del tiempo, a crear el mundo complejo de *La última mujer y el próximo combate*: un tipo normal para el nivel objetivo; un tipo mediano para lo referente a «Pedro»; otro, en fin, más pequeño aún, para los cuentitos y breves narraciones campesinas de supersticiones, asombros y fantasías creídas, que forman el elemento real-maravilloso de la obra. Pues hora es ya de decir que Cofiño maneja con extraordinaria habilidad tal concepto y técnica carpenteriana¹⁹, si bien con unas intenciones y propósitos nada habituales, que podrían resumirse de cierto modo en unos versos de José Emilio Pacheco:

(Ya cotidianamente son diez años
casi cuatro mil días que cambiaron
el mundo y nuestra América y la otra)

de ese terrible y admirable esfuerzo
de convertir sin tregua en real-concreto
lo posible anhelado²⁰.

Lo real-maravilloso constituye en la obra de Cofiño una de las bases narrativas y estructurales. Son los campesinos quienes poseen una concepción mágica de la realidad. La novela se abre, precisamente, del siguiente modo:

«... porque aquí pasan y pasaron cosas, y ahora pasan más, y la gente discute. Aquí mismo, el otro día, no hace mucho, un muchacho de aquí cerquita, de Las Deseadas, me estaba diciendo que ahí en el caminito ese, que hay un potrero ahí, él decía que había una canita alrededor de una matita de guayaba ella, y que había un estruendo muy grande como si hubiera estado tronando y que salía mucho polvo. Entonces dice que le causó admiración, y que oyó ese ruido como tronando debajo, y salía mucho polvo... Un estruendo como si se empujara la tierra dentro de la tierra, desbaratándose la tierra abajo con la tierra, peleando la tierra por dentro. A él le dicen Tute, es primo del Pipe. Vive cerca de mi casa, y dice que empezó a escargar la lomita de tierra con un palito, y que el polvo casi lo ahoga y que fue desapareciendo el ruido aquel, y que se acabó y que se asentó el polvo. El me hizo el cuento como en el mes de marzo. Aquí también pasan cosas... (p. 9).

Truenos y rayos de efectos espectaculares, animales misteriosos, árboles devoradores, noches mágicas, espíritus, fuegos fatuos, personajes fantásticos..., en una abigarrada mezcolanza indicadora de una mentalidad primitiva y en contacto directo con una Naturaleza no aprehendida científicamente.

Pero este mundo mágico se enfrenta dialécticamente con otro tipo de realidad-real y no por ello menos maravillosa: la de la Revolución. El enfrentamiento se aprecia de forma totalmente diáfana en el siguiente pasaje:

Dicen que por el camino que va de La Legua al terraplén El Quince se ve una sombra moviéndose detrás de los eucaliptos. Dicen que la sombra es de un viejo vestido de blanco. Y dicen que a todos los que pasaban a caballo por ahí les maneaba el caballo. Que no hay manera que el caballo ande hasta que uno se baje y con el cuchillo corte las amarras... Entonces Pedro le dijo que por allí mismo íbamos a pasar... Pero Pedro que vamos por ahí, y pasamos, pero ni sombra de viejo, ni maneo de caballos, ni nada. A Pedro el Buldocero no se le podía ir con cuentos. ¡Qué va! (p. 79).

La Revolución va eliminando una las viejas creencias y exponiendo a los campesinos a las nuevas realidades. La llegada del cine causa tremendos efectos en la anciana Lucía («arsenal de historias afiebradas, de relatos de aparecidos, de mentiras delirantes, de cuentos de espiritismo... p. 296): la vieron

acercarse para ver por dónde entraban y salían los artistas de la pantalla, y después vieron cómo se abrían enormemente sus ojos pidiendo explicación... (*ibid.*).

Algo semejante ocurre con la luz eléctrica:

Y por primera vez, entre aquel lomerío polvoriento se encendieron un puñado de bombillos eléctricos y hubo un relumbre de brillo furtivo en todos los ojos y en todas las cosas, y el polvo se hizo una luz vola-

dora. En los niños y en las viejas hubo como un estremecimiento y un azoro, y de la explanada del campamento se elevó un murmullo de comentarios sobre la novedosa claridad... (p. 222).

En este contexto, uno de los pasajes más significativos es el siguiente:

Y Tomasa con sus cosas. Ya estaba diciendo que esa lucecita roja que anda entre las lomas es un mal presagio. Decía que las estrellas coloradas son presagio de sangre. Pero cómo se quedó cuando le dije: Tomasa, qué carajo estrella colorada, ni estrella colorada. Es el bombillito que han puesto en la punta de la antena de la ciclo-onda. ¡Lo que tiene que hacer es ir para que vea! ¡Cómo se puso Tomasa cuando se lo dije! (p. 280).

Pues la Revolución, en efecto, avanza sin pausa, como un camión por los senderos de la montaña, unos senderos que ya nunca serán como los de antes:

Aquí los caminos son misteriosos, hasta se los traga la hierba y desaparecen. Pero me parece que ahora aquí los caminos ya no se los va a tragar la hierba y que algo muy grande viene por todos los caminos. ¡Qué va, con esos camiones grandísimos ya a ningún camino se lo traga la hierba! (p. 219).

Carpentier lo dijo bien claro ya en su vieja novela *Ecué-Yamba-O*: «Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables.»²¹ O como ha señalado Portuondo en su breve comentario sobre la novela de Cofiño: «resalta la viva contradicción entre una concepción del mundo precientífica, mágica, responsable, en parte considerable, de ese 'real maravilloso' cuyo cultivo inicia Alejo Carpentier y que culmina con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y los novísimos parámetros impuestos por la interpretación marxista-leninista de la misma realidad enfrentada por aquélla»²². Ahora bien. Si sobre este esquema dialéctico se constituye *La última mujer y el próximo combate*, las cosas no son, con todo, tan elementales. Bruno ha de enfrentarse no sólo con la realización del plan forestal y con la modificación de la mentalidad tradicional campesina, sino, además, con el sabotaje y el terrorismo de un grupo de contrarrevolucionarios. Si bien Bruno logrará un triunfo total en los dos primeros niveles, morirá asesinado por los anticastistas, pero, y esto es fundamental, con «un sueño realizado» (p. 322):

Bruno diciendo que así como el cielo ordena su caos, el hombre tiene que ordenar su vida. «Sobre todo el final: las cosas son importantes o no por la forma en que terminan.» Y después repitiendo antes del combate que era tremendo que un hombre se acordara, en un momento como el que se acordó, del viejo cuento de Jack London donde aquel hombre, apoyándose en un árbol, se disponía a acabar con dignidad su vida. «¡Qué tres tipos: London, el personaje y el que se acordó!» (p. 322).

La alusión al *Che* es transparente, lo mismo que la comparación entre el guerrillero muerto en Bolivia y Bruno, asesinado en la montaña. Lo que Cofiño parece decirnos no es exactamente que Bruno sea otro *Che*, sino que se puede ser el *Che* de diferentes modos. Y de la misma forma que la figura de Guevara ha pasado a la Historia y se ha convertido en un mito revolucionario —*funcional*,

no se olvide—, también la de Bruno; recuérdese lo dicho «años después» por Sergio: «Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta» (p. 260). Recuérdese que «Pedro» se incorporó míticamente a la realidad campesina ya en la época guerrillera, como Bruno se ha incorporado después. Todo lo cual no significa en modo alguno que Cofiño sustituya sin más unos mitos por otros, sino que continúa manejando dialécticamente algo que parece insoslayable: la necesidad de ensoñación que existe también en medio de la planificación, del racionalismo socialistas, de toda auténtica Revolución. Pues la importancia de los sueños es que pueden realizarse, y convertirse en «lo real-concreto». Que Cofiño supere de la forma en que lo hace la idea de lo real-maravilloso no significa que no esté en deuda con Alejo Carpentier, como es lógico. Como, por otra parte, lo están otros autores jóvenes, Antonio Benítez y Reynaldo Arenas, por ejemplo²³. Curiosamente, ciertos elementos de *La última mujer y el próximo combate* se hallan muy cercanos a otros de la primera novela de Carpentier, *Ecué-Yamba-ó*, considerada por muchos, incluso por su propio autor, como poco lograda y desfasada²⁴. Véanse, como muestra, estos dos textos:

Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Orbita. Espiral de aire en rotación infinita. Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca... (ed. cit., p. 41).

Cerca del mar. Ahora avanzan hacia el mar. Arrecifes y dientes de perro. Arideces de rocas. Rocas de variadas dimensiones... La brisa fuerte. El mar. Líneas alternas de turbio verde. Después, todas las tonalidades del azul. Ópalo diluido. Azul marino. Disolución de cobalto... (Cofiño, p. 108).

La semejanza es también muy próxima entre las páginas 40 y 43 de *Ecué-Yamba-ó* y las 109-110 de *La última mujer y el próximo combate*, descriptivas ambas de un ciclón; lo mismo ocurre con la descripción de la ciudad en una y otra obra (Carpentier, pp. 136, 156-157, 162; Cofiño, pp. 166-167). Y también con *Los pasos perdidos*. Los héroes de ambas novelas vuelven a sus respectivas casas tras largo tiempo: sus pensamientos son muy semejantes:

Y ahora vuelvo a encontrar la que fue mi casa, como si entrara en casa de otro. Ninguno de los objetos que aquí veo tiene para mí el significado de antes, ni tengo deseos de recuperar esto o aquello... El olor peculiar de este apartamento me devuelve a una vida que no quiero vivir por segunda vez... (*Los pasos perdidos*, ed. cit., p. 242).

Estás aquí, en el lugar donde fuiste otro, mirando los recuerdos que han dejado agarrados a los objetos. Y es que vamos dejándonos, nos hacemos y nos deshacemos y los objetos siguen ahí, testigos inalterables del cambio... (Cofiño, pp. 164-165).

Ya mencioné más arriba cómo Cofiño, en su tratamiento del tiempo, nos sorprende de pronto con un narrador que habla «años «después», de una forma en cierto modo similar a lo que ocurre en *Los pasos perdidos* de manera esquemática y simbólica con la taberna que lleva por nombre el tan inquietante de *Los recuerdos del porvenir*: el héroe de Carpentier llega a decir:

Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles (p. 252).

Mas con una diferencia: Bruno, y gentes como Bruno, han hecho realidad ese futuro considerado como utópico. *El siglo de las luces*, en fin, está también presente en Cofiño; baste citar la despedida de Víctor y Sofía: *mujer y el próximo combate*:

«¿Así que eso es todo? —preguntó todavía el hombre—. ¿No nos queda nada?» «Sí. Algunas imágenes», respondió Sofía²⁵.

Situación que ha sido ligeramente modificada y desarrollada en *La última*

¿Cuántos mundos hay? Uno los hace y los destruye. Siempre vamos dejándonos. Nos hacemos y nos deshacemos, pero no con palabras sino con actos... Cosas que se disipan en humo y sólo quedan los recuerdos, y uno... algún hábito o alguna huella que nos queda (p. 101).

Expresiones del tipo «Y fue el silencio de repente...» (p. 205) recuerdan de inmediato un típico recurso expresivo de Carpentier, que no es preciso comentar aquí más por extenso.

Será necesario añadir que los *Cien años de soledad* de García Márquez están también presentes en la novela de Cofiño, pero, como señala Portuondo, el mundo de éste es, con todo, «el polo opuesto de Macondo». Indiquemos, por último, que algunos rasgos de Brupo coinciden también con otros del indeciso intelectual de *Memorias del subdesarrollo*; para quien haya leído la novela de Edmundo Desnoes, el siguiente pasaje de Cofiño le resultará, sin duda, familiar:

... tropieza con los recuerdos. Por un instante ve a Laura esperándolo a la salida de El Encanto, esperándolo cargada de paquetes... Laura, que siempre sonreía y hacía planes... una casa en Altahabana... Bruno choca con los recuerdos, y mira lugares, aceras, calles que guardan un cariño doloroso que nunca se fuga de la piedra... (p. 162).

No se trata, de ningún modo, de calcos ni de influencias en sentido convencional. Cofiño ha llevado a cabo con *La última mujer y el próximo combate* un intento, logrado, de superar los límites de lo real-maravilloso, que ya empezaba a encerrar con síntomas de asfixia, a la novelística de los grandes narradores latinoamericanos. Que el propio Carpentier, en una de sus últimas novelas, *El recurso del método* (México, 1974), haya reducido el realismo mágico a unos escuetos límites, es buena prueba de lo recién dicho. Y así, Manuel Cofiño ha conseguido una novela ni panfletaria ni sermonaria, en el camino correcto de la novela revolucionaria, aquella que, aprovechando todo lo conquistado formalmente por la nueva narrativa latinoamericana, lo injerta con sabia maestría en el tronco de nuestra propia experiencia cotidiana de pueblo empeñado en la construcción del socialismo²⁷.

NOTAS

¹ Utilizo la segunda edición, México: Siglo XXI, Editores, S. A., 1972.

² «Cristino Mora» apareció en *Casa de las Américas*, 78, mayo-junio 1973, págs. 73-78.

³ *Casa de las Américas*, 75, noviembre-diciembre 1972, págs. 99-103.

⁴ J. M. Caballero Bonald, *Narrativa cubana de la Revolución*, Madrid, 1969; 2.ª ed.; Julio Ortega, «Sobre narrativa cubana actual», en *Nueva narrativa hispanoamericana*, II, 1972, 65-87.

⁵ «Una novela revolucionaria», *Casa de las Américas*, 71, 1972, págs. 105-106.

⁶ Mario Benedetti, «Situación actual de la cultura cubana», en el volumen colectivo *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, 1971, pág. 10.

⁷ «Breve recuento de la narrativa cubana», *Unión*, 4, 1967, pág. 131. El propio Che Guevara hablaba de «lo malas que suelen ser las novelas con temas de la reciente Revolución, que consideraba falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados» (apud María Rosa Oliver, «Solamente un testimonio», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 388: se publicó originalmente en 1968, núm. 47).

⁸ «Algunos aspectos del cuento», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 186; se publicó originalmente en el número doble 15-16.

⁹ «Problemática de la actual novela latino americana», en *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, 1969, p. 46.

¹⁰ Cf. Portuondo, art. cit., pág. 105.

¹¹ «Acontecimiento y literatura», págs. 99-101.

¹² Cf. por ejemplo György Luckács, «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels», en *Sociología de la literatura*, Barcelona, 1966, pág. 220.

¹³ Art. cit., pág. 103. Compárese con lo dicho por Alejo Carpentier: «La novela, para mí, empieza cuando, trascendiendo el relato, llega a ser un instrumento de investigación del hombre», en Mario Vargas Llosa, «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha*, 12-III-1965, pág. 31.

¹⁴ Angel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 210: se publicó originalmente en número 26.

¹⁵ Art. cit., pág. 134.

¹⁶ *Los pasos perdidos*, Barcelona, 1971, pág. 271.

¹⁷ Jorge Enrique Adoum, «El intelectual y la clandestinidad de la cultura», en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, pág. 43.

¹⁸ Benedetti, «El escritor latinoamericano y la revolución posible», *Casa de las Américas*, 79, 1973, pág. 141. Sobre el Che Guevara, cf. más arriba, nota 7.

¹⁹ Cf., entre la abundante bibliografía, Emil Volek, «Realismo mágico: notas sobre génesis y naturaleza en Alejo Carpentier», *Nueva narrativa hispanoamericana*, III, 1973, 257-274, así como, del mismo crítico, su comunicación al V Congreso Internacional de Hispanistas, Burdeos, 1974, de próxima publicación en las oportunas *Actas*.

²⁰ «Si cumpliste veinte años en el 59...», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 375, se publicó originalmente en número doble 51-52.

²¹ Edición de Buenos Aires, 1968, p. 56.

²² Art. cit., pág. 105.

²³ Cf., respectivamente, Benedetti, «Situación actual de la cultura cubana», pág. 25; Roberto González Echevarría, «Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Nueva narrativa hispanoamericana*, I, 1917, 117.

²⁴ Cf. sobre *Ecuá-Yamba-ó*, especialmente, Pedro Lastra, «Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier», *Anales de la Universidad de Chile*, 125, 1962, págs. 94-101, y antes, Juan Marinello, *Literatura hispano-americana. Hombres. Meditaciones*, México, 1937, págs. 165-178.

²⁵ *El siglo de las luces*, Barcelona, 1970, pág. 338.

²⁶ Art. cit., pág. 10b.

²⁷ Portuondo, art. cit., pág. 106.



DE PROXIMA APARICION:

CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS ZAVALA, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), 2 vols.

Se trata de la primera historia de la literatura con intención rigurosamente metodológica en que la literatura se estudia en su auténtico contexto histórico-social, desde el feudalismo al franquismo, como una «rama de la historia». Así, se integra la literatura con la sociedad, la política, la economía, en las coordenadas de la dinámica histórica.

Un acontecimiento en la historia de nuestra crítica base para nuevos estudios, un libro polémico con el que, a partir de ahora será preciso contar.

SUMARIO: Explicación previa. Bibliografía general. I. Edad Media. 1) El feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII. 2) La crisis del siglo XIV. 3) La disgregación del mundo medieval. II. Edad conflictiva. 1) El imperio y sus contradicciones. 2) Del humanismo a la mística. 3) Crisis y decadencia imperial. III. El despotismo ilustrado. IV. El siglo de la burguesía. 1) Liberalismo y contrarrevolución. 2) Triunfo de la burguesía. Tradición y revolución. 3) Afirmación e inseguridad burguesas. V. El siglo XX: Monarquía en crisis, República, Guerra Civil. 1) Arte deshumanizado y rebelión de las masas. 2) La Guerra Civil. VI. La dictadura: del nacional-sindicalismo a la sociedad de consumo. 1) La postguerra inmediata o los mitos frente a la historia. 2) Continuidad y pueblo en marcha.

En el próximo número:

José Antonio Maravall, Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros.

Alejandro Losada, La literatura urbana como praxis social en América Latina.

Edmond Cros, Foundations of a Sociocriticism. Methodological Proposals and an Application to the Case of the *Buscón*.