

RESEÑAS

CASTRO, Andrea: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Goteborg, Romanica Gothoburgensia XLIX, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002

El Río de la Plata y su literatura fueron durante el siglo que acabó uno de los lugares de Hispanoamérica donde más se cultivó la «modalidad» de lo fantástico como forma discursiva que permitió expresar contenidos que estaban en contradicción con el realismo literario dominante.

Hasta hace no mucho tiempo, quizás unos treinta años, se pensaba que esta forma de practicar la literatura en aquel continente, había sido una cuestión de ese siglo y de autores como Jorge Luis Borges, Bioy Casares o Felisberto Hernández —para nombrar los más conocidos—, sin embargo, estudios recientes tienden a confirmar que el fenómeno no es secreto, no es menor y que sobre todo ocupa gran parte de la producción literaria del continente.

Este trabajo de Andrea Castro centra su mirada en los relatos fantásticos aparecidos en la prensa argentina de fines del siglo XIX, concretamente entre los años 1862 y 1910. Proponer una investigación sobre el relato fantástico en la prensa de fines del XIX en Argentina, hacer ese rastreo, realizar un estudio detallado de los cuentos y reconocer en ellos elementos que prefiguran el fantástico moderno son las premisas básicas de este trabajo.

A partir de una sólida argumentación que no deja en ningún momento cabos sueltos y que justifica o acuerda criterios de enfoque que le den coherencia a su discurso, Castro logra construir una obra sin fisuras y por momentos con sorprendente claridad para un trabajo de este tipo.

El título «El encuentro imposible» subraya la relación existente en los relatos estudiados, entre dos órdenes que coexisten, el dominio natural y un dominio sobrenatural que perturba al otro, produciéndose un encuentro imposible que Castro denomina «fantástico ambiguo».

Los cuentos rastreados en prensa son diecisiete, y los seleccionados para realizar el trabajo son cinco: «Quien escucha su mal oye» de Juana Manuela Gorriti, «El ruiseñor y el artista» de E. L. Holmberg, «El ramito de romero» de Eduarda Mansilla de García, «Un fenómeno inexplicable» de Leopoldo Lugones y «La corbata azul» de Atilio Chiáppori. El criterio establecido aquí para estudiar estos cinco cuentos se debe a que es en ellos donde aparece esa modalidad prefigurada del fantástico moderno. Castro deslinda de esta forma aquellos en los cuales no aparece el fenómeno antes mencionado, acotando el trabajo para permitir una mejor coherencia teórica.

La investigación intenta mostrar como aquella idea de que, lo fantástico en el siglo XIX emergía de la semántica del relato y que era en el siglo XX cuando se transformaba en un efecto o emanación del acto de narrar (Campra), no es así. El libro muestra como en los cuentos estudiados hay un antecedente del fantástico moderno porque el fenómeno se produce como consecuencia de la sintaxis narrativa.

El aparato teórico utilizado por Andrea Castro parte del trabajo de N. H. Traill (1996) —*Possible worlds of the fantastic: the rise of the paranormal in fiction*, sobre el modo «ambiguo» del fantástico—, que a su vez adapta la teoría de los mundos posibles de Dolezél, para explicar la existencia de dos órdenes en el relato, dos órdenes imposibles de encontrarse pero que al fin lo hacen y configuran el fantástico moderno (Alazraki, Campra).

Quizás el acierto mayor de este trabajo esté en la aplicación del concepto de género de A. Fowler (1982) entendidos como tipos, para ver el funcionamiento de los textos en un marco social, una contextualización del relato que permite entenderlo como un efecto de lectura que cambia, y sobre todo como un acto de enunciación que encastra en determinadas circunstancias socio-históricas.

Así, la investigación en prensa, el acertado manejo de los recursos teóricos, la adecuada organización del trabajo permiten pasar por alto lo que podría ser considerado un corpus exiguo en favor de acertadas conclusiones, entre ellas la más relevante: el fantástico moderno ya aparece prefigurado en la literatura argentina de fines del siglo XIX.

Jorge Olivera
Universidad de la República
Uruguay

MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, 405 pp.

De los múltiples relatos que se podrían hacer de la llegada de la modernidad a la literatura hispanoamericana, pocas resultarán tan fascinantes como este recorrido de una narrativa que avanza desde las reescrituras del mito de Pigmalión hasta la clonación humana, pesadilla tec-

nológica del siglo XX hecha hoy—según dicen— realidad. Daniel Mesa, profesor titular de literatura hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza y autor hasta el momento de dos estudios sobre la poesía de Julio Cortázar—*La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (Kassel, 1998) y *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (Berna, 1999)—, ofrece en este libro un prodigio de erudición y de lúcida indagación en el mundo obsesivo, obsesionante, pero poco tratado por la crítica de lengua española, de los personajes artificiales, y en su papel de guía lleva al lector de la mano por las diversas salas o etapas de esta peculiar «cámara de maravillas».

La primera sala es la Galería de Estatuas donde se exponen y estudian textos de Rubén Darío, el peruano Ventura García Calderón, el salvadoreño Salarrué, Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Gustavo Luis Carrera. Aquí, como en los capítulos siguientes, procede una forma pautada de abordar e interpretar los textos: le interesan a Mesa, sucesivamente, la visión del creador—en este caso, el escultor—, la factura y función de la criatura, las lógicas espaciales (aquí el gabinete, el taller) y temporales (ahora, para la estatua, el recuerdo monumental del pasado) que impone la criatura al texto narrativo y las que a ella le son impuestas por éste, y por último, el examen de la artificiosidad narrativa, la abundancia de las estrategias del texto dentro del texto, la *mise en abîme*, los personajes «empapados de literatura», las estructuras reiterativas, los juegos intertextuales y todos los recursos especulares que surgen de la confusión metaliteraria «ínsita en todo texto sobre criaturas artificiales: la que borra las fronteras entre relato de la creación y creación del relato» (pág. 168).

El segundo capítulo gira hacia el mundo de las muñecas y la infancia, y hacia textos de José Martí, el paraguayo Rafael Barrett, Julio Garmendia, Carlos Fuentes, Cortázar, Cristina Peri-Rossi, Silvina Ocampo y Rosario Ferré. Destaca la capacidad de las muñecas, normalmente amables e inocentes proyecciones del sujeto, de abandonar y pervertir su función primordial. Llama la atención, también, la presencia de tres autoras en esta sección—, los personajes artificiales son, casi siempre, creaciones masculinas—.

La siguiente fase del recorrido, la Fiesta de los Maniqués, se celebra con textos de Virgilio Piñera, Juan José Arreola, Alfonso Enrique Barrientes, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia y Kalman Barys. El maniquí, figura predilecta de los surrealistas, es «quizá el más perfecto representante de lo que Freud llamó das Unheimliche, lo 'siniestro', lo extrañamente inquietante» (pág. 93). De sexo inestable y absoluta inexpresividad salvo en la mirada y en la ropa que se le pone, el maniquí es todo potencialidad y convoca en su representación textual no sólo a su fabricante—melancólico, como los creadores de los demás personajes artificiales— sino, mucho más importantes, a los vendedores y a los clientes, sus enajenados usuarios.

A partir del cuarto capítulo, Mesa se dedica a sendos estudios monográficos sobre distintos textos. En «Escenas en una vitrina» analiza la *nouvelle* de Felisberto Hernández, *Las Hortensias*, «una reflexión profunda sobre las cuestiones del doble y del simulacro, de la manipulación y la locura, del arte y del sentido, cuestiones todas que encuentran en el cuerpo de la muñeca un punto de confluencia privilegiada» (pág. 130). Aquí se intensifica un rasgo ya presente en tex-

tos anteriores: la humanización de las muñecas y maniquíes se ve acompañada por una simétrica cosificación o «muñequización» de los personajes humanos que tratan con ellos.

«El gabinete de autómatas» nos lleva un paso más allá de los maniquíes, centrándose en el texto más antiguo del estudio: *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), de Eduardo Ladislao Holmberg. Aquí, más que en los demás capítulos, Mesa hace hincapié en el contexto del relato —el ambiente positivista de la generación argentina de 1880— para resaltar la crítica a la ciencia encarnada en el burdo burgomaestre Hipknock. Con el autómata, el creador vuelve a cobrar protagonismo en la *hybris* de su papel cuasi divino y, ahora más que nunca, la temática acentúa los niveles metaficcionales del texto: «Entre el autor, el narrador y el creador de autómatas suele establecerse una contigüidad que propicia la interpretación del texto como 'artefacto', lo cual —insisto— altera el régimen de lectura y revela de modo insoslayable la relación del personaje artificial con el artefacto textual» (pág. 378).

Más allá del autómata, se llega al espacio moderno del laboratorio: en «El androide hipersensible», a los intentos malogrados de clonación de la *nouvelle* de Horacio Quiroga, *El hombre artificial* (1910); y en «Andrógenas, células y celuloide», a los más exitosos experimentos de XYZ. *Novela grotesca* (1934) del peruano Clemente Palma, donde Rolland Poe, un creador de dobles de diversas actrices de Hollywood (y luego, también, del de Rodolfo Valentino), termina enamorándose de su Greta Garbo y luego de su Jeannette MacDonald. El mundo de los dobles se abre a la inevitable inquietud acerca de la identidad.

En los dos últimos capítulos, se adentra el estudio en la hiperrealidad cuyo cronista contemporáneo es, sin duda, Jean Baudrillard, un mundo en que las imágenes se han desprendido absolutamente de la realidad. En «Fantasmas artificiales», se analiza el mundo de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, maliciosa y ambiguamente prologada por Borges, donde «todas las imágenes son simulacros» (pág. 292), donde todo es elusivo y «cada palabra (múltiple y polisémica) manifiesta su condición de simulacro de un sentido que, al final, resulta inasible» (pág. 319). Por último, «Ciborg-Scheherezade o la máquina del relato» se adentra en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, una novela en que los relatos producidos por una máquina narrativa —el simulacro mecánico de una mujer, la esposa muerta de Macedonio (¿Fernández?)— deben ser desentrañados y explicados tanto por los personajes como por el lector. Como *leitmotif* de todas las lecturas del libro, este último texto «integra la representación del sujeto maquinal con una reflexión profunda sobre la complejidad semántica del acto narrativo» (pág. 325).

Resulta imposible, en el espacio de una reseña, dar constancia cabal de la precisión, el dominio de la materia y la sutileza de este denso, ambicioso y absolutamente recomendable libro. Tiene un ojo meticuloso Mesa, y una capacidad envidiable de dar vida a los textos que aborda, asediando y penetrándolos para desvelar sus enigmas, la esencia de su siniestra obsesividad.

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

WHITE, Steven F.: *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico*. Managua, Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2002, 290 pp.

En un número monográfico de la revista australiana *Ixquic*, uno de los primeros acercamientos en lengua española al llamado «ecocriticism», Jorge Paredes y Benjamin McLean enumeran los siguientes rasgos de una incipiente «literatura ecologista» en Latinoamérica: la denuncia del sistema social impuesto por el humanismo europeo; la incorporación de mitos ancestrales y populares y de las voces aborígenes silenciadas por el colonialismo; la inclusión de hechos y datos científicamente verificables; la desmitificación y reescritura de versiones oficiales de la historia para mostrar la visión del mundo del «otro»; y el «dialogismo» con expresiones discursivas postmodernas como el feminismo, el postcolonialismo, el neoindigenismo y la cultura popular (*Ixquic* 2, 2000, págs. 34-35). Todos estos elementos se encuentran de manera sobresaliente en escritores nicaragüenses como Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli, y sobre el primero de ellos Steven White, traductor del propio Cuadra, de Belli y de Lorca, y autor de *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos* (1992), ha escrito lo que debe de ser el primer libro de ecocrítica de la lengua, una obra verdaderamente pionera en su campo. No podría haber escogido a un autor más apropiado porque en efecto, como pregunta al comienzo del libro, «¿ha habido un poeta más consciente en su obra de la biodiversidad y la riqueza ecológica de un lugar donde le ha tocado vivir que Pablo Antonio Cuadra?» (pág. 7).

Respaldado por un amplio abanico de lecturas etnológicas, antropológicas, geográficas y botánicas, White se adueña de las ideas de *ecocríticos* como Cheryll Glotfelty, Jonathan Bate y Lawrence Buell, y de conceptos como *el mundo más que humano* (David Abram) que da título al libro, como la *topofilia* (Yi-Fu Tuan) y como la *biofilia* (Edward O. Wilson y Stephen R. Kellert). Así pertrechado, examina en el primero de los seis capítulos del libro —dedicados a sendas obras de Cuadra— cómo el libro *Poemas nicaragüenses* construye un mapa eco-poético de la nación, con su geografía y su biodiversidad particulares, en el que cada especie y cada lugar son portadores de la memoria colectiva de los mitos indígenas y las tradiciones populares. White señala cómo este libro de Cuadra va evolucionando a lo largo de las décadas —de acuerdo con los cambios vividos por el poeta y por la historia y ecología de su país—, y hace hincapié en el magistral «Poema del momento extranjero en el bosque», en cuya versión definitiva el invasor norteamericano huye rechazado no por las tropas de Sandino sino por la comunidad no humana del ecosistema nicaragüense: por los pájaros, plantas e insectos de la selva que se levantan en defensa de su *oikos*.

En el *Libro de Horas*, White examina cómo un catolicismo medieval, fraguado entre el hispanismo de Ramiro de Maeztu y un fervoroso pero efímero fascismo, se entreteje con los intereses nacionalistas del poeta. Para Cuadra, había un vínculo luminoso entre el arte abstracto de los indígenas prehispánicos de Nicaragua, las alegorías crípticas del arte medieval y el vanguardismo de Picasso y los demás cubistas; de ahí que intentara fusionar —en sus propias pala-

bras, dichas con plena conciencia de la *modernidad* de su apuesta— «el espíritu y la forma de los libros de horas medievales y la poesía y los cantos de los códices indios precolombinos» (pág. 76). White calibra las tensiones ineludibles de esta fusión entre el cristianismo —«la religión más antropocéntrica que jamás se ha visto en el mundo», según Lynn White, Jr. (pág. 79)— y el contradiscurso de un *ecocentrismo* indígena que reivindica las divinidades indígenas silenciadas por la Conquista. Juntos conforman una obra que es «un libro de *oración* y también de *veneración ecocéntrica*» (pág. 120).

En el tercer capítulo, basándose en la *biofilia*, es decir, en la idea de que el ser humano nunca será capaz de realizarse si actúa sin vínculos íntimos con su entorno, White estudia la simbolización del «mundo más que humano» en *El jaguar y la luna*. De nuevo la cerámica prehispanica, capaz de reducir un jaguar a la esencia simbólica del ojo y la zarpa, servirá como inspiración para Cuadra, quien en la fascinante correspondencia con su traductor, el poeta-monje Thomas Merton, describirá este libro como «el primer esfuerzo por poner en marcha en poesía el legado indígena plástico, des-arqueologizándolo, despojándolo de lo muerto, de lo pasado y arcaico y sólo dejando subsistir lo que aún es viviente y subsistente y universalizable desde mi tierra y de mi tiempo» (pág. 128).

Si el cuarto capítulo estudia la «geopsique» del Gran Lago de Nicaragua y sus islas, auténticos protagonistas (cargados de mitología y folklore) del libro *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, el siguiente ofrece un acercamiento a *Siete árboles contra el atardecer*, uno de los grandes libros de Cuadra, en el que «cada personaje-árbol-poema demuestra cómo la cultura humana está conectada al mundo físico, afectándolo, siendo a la vez, afectada por él» (pág. 199). Los siete árboles (la ceiba, el jocote, el panamá, el cacao, el jenísero y el jícaro) son una muestra de la (todavía) rica biodiversidad nicaragüense y de su protagonismo tanto en la cultura nacional como en la historia personal del poeta. White destaca la capacidad didáctica del libro, denominando sus siete poemas «canciones de la *sustentabilidad*» (pág. 207), canciones que al presentar la riqueza de la biodiversidad nicaragüense, tan importante por sus usos medicinales como por la sabiduría ancestral que encarna, la protegen. Al fin y al cabo, cabe decir—o soñar— con Jonathan Bate: ¿No es la poesía, acaso, el canto de la tierra? ¿Y no será el poeta una subespecie clave de *Homo sapiens*, un salvador en potencia de nuestros ecosistemas amenazados?

El capítulo final enfoca las últimas obras de Cuadra, *El Nicán-Náuat* y *El indio y el violín*, para ver cómo el diálogo y la reciprocidad con el medio ambiente, rasgos entrañables del modo indígena de estar en el mundo, entraron en crisis después de la Conquista. El primero de estos libros surge del encuentro entre el Cacique de Nicaragua y el capitán español Gil González; en el segundo, la reciprocidad con *el mundo más que humano* se realiza a través de metamorfosis chamánicas y del poder sobrenatural del poeta Mondoy.

White se aproxima al mundo de Cuadra desde la innovadora perspectiva de la ecocrítica, con la emotividad de sus recuerdos del poeta-amigo—fallecido en enero del año pasado (el libro termina con dos magníficas entrevistas, hechas por White, la última en 2000)— y con el convencimiento apasionado no sólo de la importancia de la obra estudiada, sino también de las posibili-

dades y las responsabilidades de una lectura ecocrítica, fundamentada —como la obra de Cuadra— en la investigación atenta de la diversidad biológica, cultural y lingüística, y en la urgencia de denunciar y combatir el «analfabetismo ecológico» imperante. Su fervorosa lucidez servirá como punto de partida y aliciente para futuros estudios, también forzosamente interdisciplinarios, sobre la imbricación de literatura y ecología en el contexto hispanoamericano.

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

VALERO JUAN, Eva María: *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Universidad de Alicante, 2003.

La obra del peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) es una de las más consolidadas de la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica. Aclamado como uno de los mejores cuentistas de su tiempo, escribió asimismo tres novelas, algunas obras teatrales, variados libros de crítica y pensamientos, y ya son varios los volúmenes que recogen sus cartas y diarios. El libro que acaba de publicar en la Universidad de Alicante Eva M.^a Valero, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, viene a sumarse a la ya dilatada huella que la obra del peruano ha ido sembrando en la Península durante las últimas décadas. Entre los ribeyrianos españoles se encuentran Javier de Navascués, autor de varios artículos muy inteligentes sobre diversos aspectos de los cuentos, y de un libro que está a punto de ser publicado; Carlos Meneses, escritor peruano afincado en España desde hace varias décadas y amigo personal de Ribeyro, Mayte Pérez, que editó los cuentos en Cátedra, etc. A esta lista se acaba de incorporar, con un resultado excelente, la profesora de la Universidad de Alicante Eva M.^a Valero, con un trabajo que recorre los pasos del peruano por las distintas ciudades, sobre todo la Lima que se convierte, en ocasiones, en protagonista de sus relatos. Él mismo aseguró a mitad de siglo, cuando comenzaba a escribir sus textos literarios, que a Lima le faltaban novelas, que nadie se había atrevido todavía a presentarla en el ámbito del discurso narrativo.

En el análisis de Valero caben destacar cuatro elementos: en primer lugar, el estudio de la ciudad de Lima, con todos sus aspectos sincrónicos, diacrónicos, físicos, intelectuales y sentimentales. Es la parte más desarrollada, por razones obvias: Lima es la ciudad que más aparece en sus obras, y con una mayor cantidad de matices. En segundo lugar, y por orden de importancia, las ciudades europeas. Es también lógico que así ocurra, ya que Julio Ramón Ribeyro vivió en Europa desde 1953 hasta los últimos momentos de su vida, si bien siempre mantuvo el contacto con Perú, país al que regresaba con frecuencia y en el que incluso pasaba temporadas largas. Cuando comenzó a tener cargos de relativa importancia en la diplomacia de su país o al frente de la UNESCO, esas estancias limeñas fueron cada vez más cortas, pero los últimos años de su vida tendió a alargar sus vacaciones para establecer un contacto más duradero con Lima, la ciudad que, finalmente, le vio morir.

En tercer lugar, hay también una mención de aquellas ciudades a las que se considera «mágicas» o «muertas», como Ayacucho o Vézelay. Una ciudad muerta podría ser también Lima, pero considerada como ciudad antigua, colonial, desvinculada del proceso de transformación que la modernidad de mitad de siglo ha impuesto en las capitales latinoamericanas. En ese sentido, se estudian en este epígrafe ciudades que han permanecido en un estado de conservación del pasado tal, que parecen ancladas en otro siglo. Cuentos como «Los jacarandás», para la ciudad de Ayacucho, o «La piedra que gira», para la vetusta ciudad francesa de Vézelay, ilustran esta idea. Por último, hay también una reflexión acerca de la ciudad en su dinamismo, es decir, considerada como el *ubi* desde donde el protagonista desarrolla un viaje que le sirve para recuperar la propia urbe, recuperar el paraíso perdido o recuperarse a sí mismo. El viaje casi siempre es una huida hacia delante, para reencontrarse. En ese sentido, cuentos como «Una aventura nocturna», «Terra incognita», «Por las azoteas» o «La molicie», y novelas como *Los geniecillos dominicales* presentan una ciudad en movimiento, que acoge a los habitantes y les permite descubrir rincones y matices, con el fin de que ellos mismos se resitúen en el contexto social, histórico y existencial que les ha tocado vivir.

Sin duda alguna, el grupo más interesante es aquél que se refiere a la ciudad de Lima en su totalidad, ya que es un leit-motiv presente en casi todas las épocas del narrador peruano, y sobre todo, el barrio de Miraflores, que le identifica como miembro de una clase social concreta y en el que ha pasado los mejores momentos de su infancia. Es interesante que, después de haber descrito ciudades muy diversas y experimentado emociones dispares en ámbitos geográficos urbanos disímiles, al final de su vida Ribeyro vuelve a esa zona de su barrio denominada Santa Cruz, es decir, un conjunto reducido de calles que configuran lo recuerdos de su infancia, y dan título al último de sus libros: *Relatos santacrucinos*.

En definitiva, estamos ante un estudio que aporta nuevas luces sobre la obra de uno de los mejores narradores peruanos, incidiendo en un tema que se coloca fuera de las perspectivas de los estudios clásicos sobre Ribeyro, casi siempre preocupados por las cuestiones de la modernización de la sociedad peruana, la estratificación social, el sentido de la vida, pero no tanto del núcleo y el contexto geográfico urbano donde esas inquietudes se desarrollan y convergen.

Ángel Esteban
Universidad de Granada

BRIOSO SANTOS, Héctor: *Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, 342 pp.

La modernidad venezolana aparece, cada vez con más claridad, como un eslabón insoslayable para la comprensión de los procesos de transformación literaria, artística, social y política en el marco Latinoamericano. En Venezuela, esos procesos se desarrollan con una compleji-

dad y sutileza que sólo una lectura minuciosa y perspicaz, como la que aquí ofrece el profesor Brioso Santos, podrá aquilatar sus peculiaridades más sobresalientes.

Aunque al autor no se le escapa que esa complejidad y sutileza ya se está fraguando a principios de siglo con autores como Ramos Sucre e intérpretes como Paz Castillo, esta obra trata de otro momento «epifánico» del arte de vanguardia latinoamericano: la actividad del grupo autodenominado «El Techo de la Ballena». La pertinencia, la necesidad, de una obra como la que comento era sentida todavía recientemente, cuando en Caracas se realizaba (noviembre de 2002) una exposición de homenaje al Techo (cfr. *Verbigracia*, suplemento cultural de *El Nacional*, Caracas, 16-11-2002). Este libro constituye una grada definitivamente fundamental en la base del edificio —ya impostergable— que ha de albergar las lecturas de los textos (literarios y visuales) que agitaron durante una parte importante de la década de los 60 la vida cultural caraqueña. A la utilización crítica de las esenciales aportaciones de Ángel Rama, se une el manejo de un ingente material de primera mano, que el autor ha sabido recoger sobre el terreno, aprovechando la información y documentos que le han proporcionado algunos supervivientes de aquella aventura, como Edmundo Aray. En tal sentido, la investigación se presenta como rescate de una memoria todavía viva, que podría perderse, dadas las características de las composiciones del grupo. Hay, además, un tono elegíaco sobrevenido, por cuanto la composición del libro coincidió con la desaparición de autores del Techo tan singulares como Carlos Contra maestre o Salvador Garmendia.

Con un hilo argumental perfectamente trenzado, el profesor Brioso desmenuza el *corpus* (literario y plástico) de esta Ballena. El planteamiento de esa disección —debe advertirse desde el primer momento— es de carácter teórico y temático, con agudas excursiones de carácter formal. El lector no debe esperar —a pesar de lo que promete el título del primer capítulo— una «historia» canónica del grupo. Es un planteamiento que, no obstante, parece afectar a veces a la solidez expositiva de la obra, en la medida en que se dan por supuestos algunos aspectos de los que el lector no tiene —en principio— por qué estar enterado, pues, como el autor sabe, el Techo es un «gran desconocido» (22), sobre todo en España. Tal vez este inconveniente hubiera podido salvarse mediante el repaso sucinto de la trayectoria individual de cada uno de los autores, la cual se diluye en el discurso integrador del libro. El propio autor siente el peso paradójico de la necesidad de historiar un movimiento artístico contemporáneo y manifiesta la conciencia de escribir en un momento límite: «[...] es muy probable que [...] la tentación de convertir la Ballena en un hito histórico más que en un organismo artístico vivo se haga aún más fuerte tras la desaparición de Carlos Contra maestre y Salvador Garmendia y el paso de las décadas y los homenajes» (172).

Como apunta el subtítulo, la reflexión sobre el lugar del Techo de la Ballena en el seno de la vanguardia es el núcleo de la obra. Desde ese punto de vista, el objeto plantea una complejidad añadida porque, como muy bien señala el autor, «El Techo es un movimiento fuertemente inclinado hacia la plástica, más incluso que hacia la literatura [...]» (150). El análisis de las relaciones del Techo con el informalismo y la abstracción es, por ejemplo, un riguroso ejercicio de

comparatismo entre literatura y pintura. El profesor Brioso acota con claridad, por otro lado, —siguiendo en lo conceptual a Octavio Paz y en lo documental los datos acopiados por Verani— los nexos y las diferencias del grupo con una comprensión de la vanguardia casi como «universal artístico» (expresión que en la obra se aplica a lo barroco y lo romántico, 147). Esta reflexión de carácter teórico le lleva a planteamientos originales y muy iluminadores: «[...] el *ismo* es siempre, antes que nada, un animal cultural que se expresa culturalmente» (176), intuición que sin duda nace de la potencia metafórica de la «ballena» —tan bien estudiada por Brioso— y manifiesta su validez como proposición de partida para una relectura global de las vanguardias.

La indagación original del profesor Brioso ofrece iluminaciones muy pertinentes en cuanto, por ejemplo, a la búsqueda del origen (telúrico; del germen casi) como un tema fundamental de esa vanguardia «universal» y por supuesto del Techo (209). Son excelentes también los análisis —desde la misma perspectiva integradora— de la visión del cuerpo (211 y ss.; 242 y ss.) y de los maniqués (217 y ss., 239 y ss.), un tema central éste en la producción ballenera (que acaso es punto de unión entre la estética surrealista y la romántica, a partir de la analogía establecida por Breton entre maniqués y ruinas en su primer manifiesto). Igualmente, las páginas dedicadas a «literatura y ciudad» (112 y ss.) son quizá de las más interesantes y ceñidas del volumen: con agudeza se indica cómo el desarrollo de Caracas puede estar en los «fundamentos estéticos más íntimos» del grupo (118), revelando su profunda modernidad, y, al plantear la relación de esa temática con lo ecológico (120), abre su lectura por una de las vías más vivas en la crítica actual.

Si los capítulos teóricos incluyen aciertos como los reseñados, el dedicado al análisis de textos es realmente iluminador. En breves comentarios muy certeros (que hacen añorar los textos originales a los que se refieren) destellan ideas muy atractivas (una «antología del atropello» en literatura, 273) y se desgranán cuestiones en absoluto menores: el análisis del «Homenaje a la necrofilia» revela que el autor podría haber realizado con solvencia la presentación histórica si hubiera querido (o tenido oportunidad y espacio). Su familiaridad con el arte contemporáneo queda demostrada (y le hubiera permitido quizá ahorrar páginas descriptivas) con la reflexión siguiente: «la distinción entre la creación artística y cualquier otro producto de la actividad humana empieza a ser puramente contextual y dependerá de la exhibición pública de la obra en una galería o en un museo, es decir, de la propia inclusión de ésta por el artista o por el crítico en la categoría de objeto de arte» (271). Es quizá controvertida, no obstante, la valoración final de la labor del Techo en términos de «éxito/fracaso» (303), de «acierto/error» (308), una dialéctica quizá impertinente para el arte en general y el vanguardista en particular (aunque quizá no para el postmoderno), como el mismo autor sabe. Quizá cupiera señalar, también, el —probablemente— inadvertido tópico de «novomundismo», que los estudios llamados postcolonialistas y ya postoccidentalistas no se cansan de denunciar, cuando se considera (como ya sucedía en la última fase del modernismo hispanoamericano) que América puede ser el lugar de regeneración de las «viejas» pulsiones estéticas europeas y norteamericanas (308).

Para terminar, la bibliografía merece también unas palabras: su articulación es compleja, de acuerdo con su carácter más documental que instrumental, al menos en lo que se refiere a fuentes primarias y materiales de prensa (es decir, ocho de sus diez apartados). Éstas hubieran podido articularse quizá mejor como crono-bibliografía, lo que hubiera afianzado la perspectiva histórica. Seguramente, un expediente semejante hubiera resuelto también la dificultad para ubicar algunas referencias (por el método empleado) y evitado la desaparición de otras.

Con estas mínimas salvedades de carácter compositivo, hay que reconocer que nos encontramos frente a una obra mayor sobre un momento particularmente complejo en el establecimiento de lo que podemos entender por «arte contemporáneo» en Hispanoamérica. Además de contextualizar exactamente la obra de autores como Salvador Garmendia o Adriano González León, «El Techo de la Ballena» revela en estas páginas su condición de espacio experimental clave para entender el proceso de transformación de la modernidad en un ámbito que trasciende las fronteras venezolanas.

Daniel Mesa Gancedo
Universidad de Zaragoza

SALVADOR JOFRE, Álvaro: *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, 278 pp.

La ciudad, hoy, se ha convertido en un espacio inquisitivo. Desde las primeras líneas de su trabajo, el profesor Salvador se sitúa —inevitablemente— bajo la advocación de Calvino para, en un agudo comentario a una cita de sus *ciudades invisibles*, sugerir que la ciudad, hoy, es, como tal ciudad, «invivable». Hay que advertir, no obstante, que el discurso del catedrático de la Universidad de Granada se aleja, inmediatamente, de cualquier tentación apocalíptica para entregarnos un riguroso ejercicio de reconstrucción del momento en que esta ciudad invivable e inquisitiva (por las preguntas que plantea, obligando a responderlas, si cabe citar nuevamente a Calvino) empezó a ser lo que ya tal vez ha dejado de ser.

Desde hace ya algunos años, el profesor Salvador venía preparando la investigación que hoy entrega completa y que mereció el año 2002 el premio Casa de las Américas de Ensayo. En distintos congresos el autor había ido anticipando algunos de los resultados de su pesquisa por las calles de la ciudad hispanoamericana del cambio de siglo y, así, había revelado pistas decisivas para la comprensión de un elemento fundamental de la modernidad en el ámbito hispánico.

El ejercicio de reconstrucción se convierte así (sin necesidad siquiera de mencionar a Foucault) en una verdadera «arqueología del espíritu» moderno: «El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares» (14). Tal es la tesis que sostiene esta investigación y que la convierte en el parangón, para las letras hispánicas (en las que sólo los estudios de José

Luis Romero y Ángel Rama —tan bien utilizados por el autor— pueden compararse), de los estudios con los que Simmel, Benjamin o Bermann empezaron a cartografiar con detalle ese territorio del espíritu en el que se han movido los más conspicuos discursos formadores de la conciencia del hombre moderno. Desde hoy, las cinco capitales hispanoamericanas estudiadas en este libro (Santiago, Buenos Aires, Bogotá, México y La Habana) han pasado ya a formar parte del atlas hermenéutico en que los tres autores mencionados habían colocado a París, Berlín, Nueva York o San Petersburgo.

El «impuro amor de las ciudades» de Casal traduce, en la lectura del profesor Salvador, la «pasión contaminada» que va a signar la relación del artista con la ciudad desde —al menos— 1890. Es, en suma, la formulación más adecuada en español de la dialéctica de entrega a la modernidad y rechazo de la modernización, tan perspicazmente analizada por Bermann en términos de representación «pastoral» y «contrapastoral» de ese proceso (términos que aparecen reiteradamente en las páginas de este libro, aunque —a mi juicio— pueden a veces dar lugar a equívoco) o de lo que Paz había calificado de «modernidad contra sí misma».

Con esos presupuestos, el autor emprende un análisis detallado de la obra en prosa y en verso de Darío, Silva, Gutiérrez Nájera y Casal, siempre con el foco orientado hacia la percepción que los cuatro autores tuvieron del espacio, irremisiblemente urbano, en el que se desarrollaron sus vidas y se fraguó su escritura. La construcción de cada capítulo refleja un equilibrio perfecto que se articula en torno a los siguientes puntos: una presentación muy ceñida del estado de la cuestión de los estudios sobre cada uno de los autores (fingiendo soslayar con sutileza en la p. 140 la cuestión de la cronología del movimiento modernista); la descripción de las ciudades en el momento en que esos autores las conocieron (con apoyo en fuentes urbanísticas y arquitectónicas); y la proyección —a partir del comentario de textos concretos privilegiados— de esa ciudad real sobre la ciudad imaginada, con el planteamiento de problemas específicos para cada uno de esos autores: el proceso de idealización y desencanto urbano en Darío; la cosificación de la historia y el surgimiento del hombre privado en Silva; el gusto por la mirada (*voyeurismo*) y la sociabilidad verbal (*causerie*) en las crónicas de Gutiérrez Nájera; el dandismo, la muchedumbre y la «nueva luz» (eléctrica) en los textos de Casal.

Llevados por un discurso fluidísimo (que apenas tropieza en algunas similitudines — p. 110— y en una confusa reiteración preposicional —p. 121—), recorre el lector el Santiago de Vicuña Mackenna y de Darío (excepcional el relato —p. 31— de la búsqueda de un artículo esquivo y su hallazgo y reproducción constituye uno de los muchos méritos de esta obra) o el Buenos Aires de Darío y Alvear. Descubre cómo la ciudad real se diluye, en virtud de la prosa dariana, en una «ciudad galante» (crisol, a juicio de Álvaro Salvador, del «galicismo mental» que señalara Valera —p. 45—) y luego en «ciudad artificial», cuando el modelo ideal se confronta con el París real de la exposición de 1900. La transformación urbana —si seguimos la argumentación de Salvador— se corresponde con la transforma-

ción de las letras, habitadas —ciudades y textos— por los mismos patricios y dandys que proyectan en uno y otro ámbito el ideal importado de sus comunidades imaginarias, como el *club* (62). Junto con ésta, otra de las analogías centrales que articulan el estudio es la que el profesor Salvador revela entre la internacionalización de las artes y las letras y la internacionalización de la economía, gracias a la fluidez del dinero. Magníficas son las páginas que se dedican a analizar cómo el dinero modifica las relaciones sociales y amorosas en el Buenos Aires de 1890 o en la Bogotá que conoció Silva por las mismas fechas. La ciudad —proletarizada— se convierte así en el reverso «infernial» (78) de la ciudad soñada por los patricios apenas unos años antes o, por su relación con el comercio, en «centro de la indiferencia» (91) —perspicacísimo corolario extraído de la interpretación que hace Simmel del dinero como instrumento absolutamente nivelador—. Desde esta perspectiva del «valor», localizado perfectamente en el contexto del «interior burgués», recibe nueva luz una cuestión central en la escritura de Silva, por ejemplo, cual es el lugar que ocupan los «objetos», las «cosas», señalada por la crítica pero muy poco estudiada, a pesar de sus estimulantes consonancias (ya no sólo textuales sino contextuales, como este estudio permite inferir) con la *Dinggedicht* rilkeana, pista que ya no podrá seguirse sin integrarla en el cauce de esta reconstrucción de la ciudad letrada.

El extenso apéndice de más de 70 páginas y las reproducciones de fotografías y grabados de época que ocupan otras 13 son un «valor añadido» —si cabe decirlo— a la obra: constituyen la doble ilustración necesaria del discurso crítico e incluyen joyas difícilmente accesibles en otro sitio: el citado artículo esquivo de Darío sobre Vicuña Mackenna, pero también esa descripción que Gómez Carrillo realizara hacia 1914 de la Avenida de Mayo (inquietante anticipación de alguna fantasía cortazariana —«El otro cielo»—, casi postmoderna en la medida en que —sin decirlo— contempla —vive— Buenos Aires como un simulacro de París). Y en lo gráfico, también, por ejemplo, deslumbra esa imagen de México desde un globo, que hace añorar la límpida imagen aérea que ningún visitante —lamentablemente— volverá a tener jamás. Se echa de menos, quizá, en el apéndice algún texto de Silva (el único autor estudiado no antologado), tanto más cuanto que la inclusión de las «Memorias de un paraguas» de Gutiérrez Nájera parece estar reclamando su *pendant* bogotano de 1894: «El paraguas del Padre León», texto fundamental para entender la percepción que Silva tenía de la transformación de la capital colombiana entre los siglos XVIII y XX, como él mismo dice. Los dos textos, por otra parte, podrían inaugurar una historia de ese objeto «protector» tan civilizado que, tal vez, alcanza su apoteosis moderna sobre una mesa de disección. En pocas ocasiones, el *curso del discurso* se hace, como en este libro, paseo que estimula a la nueva lectura y traza ensanches para la investigación que permitirán una mejor comprensión de los orígenes de la modernidad en el ámbito hispánico.

Daniel Mesa Gancedo
Universidad de Zaragoza

CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, María del Mar: *El caballo y el jaguar. Sobre la historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, apéndice Juan Carlos Rodríguez. Granada, Editorial Comares, 2022, 270 pp.

Este trabajo centrado en el estudio de la obra de Bernal Díaz del Castillo, se inscribe en esa nueva tendencia que predomina en la relectura y reinterpretación de los textos coloniales, desde hace algunas décadas. Desde los años 70 en adelante surge un renovado interés por el análisis e interpretación de las crónicas de la conquista de América, pero analizadas desde nuevas perspectivas, teóricas, hermenéuticas y con una mayor objetividad a la que da lugar la distancia que separa a los textos de los hechos narrados.

El factor tiempo, la mayor objetividad y la desaparición de posiciones extremas relacionadas con «la leyenda negra de la conquista» o con las visiones de un acendrado nacionalismo, viciadas por pasiones de orden político, ha dado lugar a una nueva recepción e interpretación del contenido de los textos del periodo colonial. Tampoco se cuestiona ya el hecho de considerar dentro de la Literatura Hispanoamericana a los textos, ya sean éstos cartas, relaciones, diarios, crónicas.

En principio, tanto los historiadores, como los críticos literarios y demás especialistas interesados por las manifestaciones culturales de este periodo, cuentan con herramientas, métodos y criterios de análisis y evaluación más precisos y, también, con las valiosas aportaciones de las nuevas disciplinas dentro ámbito de estudios del lenguaje. También el descubrimiento de textos y códices prehispánicos y su traducción a lenguas modernas, ha facilitado el conocimiento de costumbres, creencias, cosmogonías de las antiguas culturas indígenas, al mismo tiempo que se podían conocer las visiones de la conquista desde el punto de vista de «los vencidos».

El importante y copioso material de estudio del que se dispone ha propiciado el estudio interdisciplinar de las manifestaciones culturales prehispánicas, valorar el grado de desarrollo social y económico, herramientas y modos de producción, entre otros elementos. Esencialmente, desde el punto de vista de la producción literaria, se han abordado estos textos desde una perspectiva más amplia, que permite comprender el carácter polisémico y la *hibridad* de los textos, ya que implican una parte de relato histórico, de viajes y aventuras, con interpolaciones de carácter subjetivo, autobiográfico. En otros casos, las crónicas no son otra cosa que réplicas y reinterpretaciones o réplicas de otras crónicas.

En primer lugar, la autora hace un recorrido de la visión de América y de la obra de Bernal Díaz, tal como la entendían los reconocidos y prestigiosos hispanoamericanistas como Pedro Henríquez Ureña, Arturo Torres Rioseco, Enrique Anderson Imbert, Raimundo Lazo o Jean Franco entre otros. Maestros de las letras del nuevo continente que discrepan entre si en cuanto a la valoración de los textos coloniales, pero que dejaron sentadas una serie de premisas incuestionables surgidas de sus propias lecturas de los textos.

Un nuevo punto de inflexión en los estudios hispanoamericanistas cobró fuerza a partir del conocido texto de Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, estudio que se

proponía estudiar, más allá de la relación de los hechos, la compleja relación del hombre con la historia. De esta manera, María del Mar Campos va desmitificando y deconstruyendo todo un discurso crítico asentado y considerado como irrefutable, para proponer una nueva forma de lectura y de acercamiento a la obra de Bernal Díaz del Castillo.

Para llegar a este punto del ensayo, pasa revista previamente a la concepción de América y acerca del papel de los conquistadores que predomina en cada época, ya que la historia misma y la época, condicionan la visión y el discurso sobre los hechos acaecidos en el Nuevo Mundo.

El corpus central del análisis se centra sobre la experiencia y la obra de Bernal Díaz a través de las distintas expediciones en las que participa como testigo y cronista y, en particular, sobre la conquista de México. En otro apartado, con rigor analítico y demostrativo, la autora se centra en los problemas textuales que se originan a partir de las diversas variantes de los manuscritos existentes y de algunos capítulos que sólo aparecen en una versión y no en las restantes.

Una vez delimitado el problema del corpus textual, se realiza la nueva lectura e interpretación de los hechos. De la misma, se deduce que Cortés puede considerarse como el verdadero constructor del *pensamiento salvaje*, en el sentido utilizado por C. Lévi-Strauss. Del estudio pormenorizado del relato de Bernal Díaz, se puede inferir que, los verdaderos *salvajes*, en el sentido de saltarse todas las normas y todos los límites, no fueron los aztecas, sino los conquistadores por su desmesurada voluntad de poder. Para ello utilizaron la más cruel rudeza que poseían como hombres originarios de las geografías más duras de la propia península: extremeños, andaluces, vascos y de los márgenes de Castilla.

En el *Apéndice*, a cargo de Juan Carlos Rodríguez, se pasa revista a la «legitimación» de la conquista y el modo de utilizar el poder político como una forma de cinismo privilegiado. La escritura, el texto, se convierte en un instrumento de valoración que sienta las bases y premisas del discurso del poder.

La escritura de Bernal cuestiona, desde su posición de soldado y observador cronista, el momento en que se produjo el encuentro entre Moctezuma y Cortés, o el encuentro entre el *jaguar* y el *caballo*, tal como se los describe con anterioridad y en el propio título del libro.

La escritura, el texto como documento histórico ha sentado las bases de una retórica que ha legitimado la conquista desde el punto de vista del conquistador. Bernal, por el contrario, escribe desde la sorpresa ante lo nuevo, lo distinto y la mirada que refleja un segundo espejo, constituido por el relato de los indígenas.

La diferencia radical no sólo en los hechos históricos, sino en la sorpresa absoluta que representa el discurso de las crónicas es, en última instancia el eje y el motivo central de este pormenorizado estudio y análisis del discurso de los textos sobre la conquista, en particular a través de la obra de Bernal Díaz del Castillo. Aventura del lenguaje y aventura apasionante de reinterpretación de la escritura, desde una perspectiva moderna y contemporánea, que siembra la incertidumbre sobre *la verdad* de los hechos históricos producidos en el continente americano.

Teresita Mauro Castellarin
Universidad Complutense de Madrid

El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina, (vol. VI), directora del volumen María Teresa Gramuglio, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, 524 pp.

Este volumen VI de la *Historia crítica de la literatura argentina*, forma parte del plan general del proyecto de estudio de campo, orientado y dirigido por el reconocido crítico, ensayista y escritor Noé Jitrik. En 1999 se publicó el volumen X: *La irrupción de la crítica*, dirigido por Susana Cella y en el 2000 apareció el volumen XI: *La narración gana la partida*, bajo la dirección de Elsa Ducraroff.

El proyecto inicial, de acuerdo con el plan general indicativo de la obra, prevé realizar un estudio pormenorizado de la literatura del país, desde las letras del periodo colonial hasta el presente. La obra en su conjunto está subdividida a lo largo de doce volúmenes, cada uno de los cuales está a cargo y bajo la dirección de expertos y reconocidos profesores e investigadores de distintas Universidades del país. Los tres volúmenes editados hasta el presente, no se corresponden con el criterio cronológico previsto desde el comienzo, sino, más bien obedece a razones de índole práctica, atendiendo a los estudios y textos ya elaborados.

Desde la aparición de la *Historia de la Literatura argentina* de Ricardo Rojas, obra casi fundacional en el estudio de la evolución de la producción literaria del país, todas las obras posteriores utilizaron el mismo criterio de evolución histórica, repertorio y análisis de los autores consagrados, clasificaciones, enumeración de otros escritores y obras relacionados por criterios *generacionales*, temáticos, de género u otras variables históricas y sociales.

Indiscutiblemente, esta obra viene a llenar un vacío en el estudio y análisis de la literatura argentina, desde una perspectiva más actual y con enfoques críticos más plurales y más actuales. Por otra parte, la obra elude, de modo deliberado, la incorporación de otros elementos contextuales que la conviertan en una historia, en el sentido canónico del término, de sucesión en el tiempo en el que se van entrelazando tendencias, movimientos, estéticas, autores y obras. Esta opción está expresada en el propio título de la obra: *Historia crítica*, lo que supone un corte sincrónico en un espacio de tiempo y el análisis de los elementos y características predominantes en el ámbito literario en ese periodo.

Esta concepción previa, que subyace en el desarrollo de los diferentes volúmenes, nos anticipa que no se pretende realizar un examen exhaustivo de cada periodo histórico, movimiento, tendencia incluyendo el catálogo de autores y obras de cada etapa. Se pretende, en cambio, explorar la tendencia emergente, en este caso en el periodo que va desde finales del siglo XIX hasta la década de los años 30 del siglo XX. Periodo signado por el afianzamiento y el desarrollo de la tendencia realista, tanto como actitud estética y como poética que se instaura, esencialmente, en la narrativa y en el teatro. El análisis comprende tanto al teatro realista más destacado de la época, como el sainete y el teatro social del grupo de Boedo. Se incluyen también, al final de este periodo, los textos de Roberto Arlt, autor de difícil clasificación, pero que introduce elementos de distorsión del realismo tradicional y utiliza formas de ruptura y de trans-

gresión, al incorporar elementos de la fantasía, que desafían, tanto en el teatro como en la prosa los paradigmas del realismo convencional.

El momento histórico de modernización del país, como producto del desarrollo económico y social, de expansión de la industria en general y de la industria cultural en todas sus manifestaciones: teatro, revistas, folletines, teatro, novela, dio lugar a la aparición de un nuevo público lector. Hecho que se produjo desde finales del siglo XIX en adelante, impulsado por la creciente alfabetización de las masas asalariadas. Fenómeno que dio lugar a la coexistencia de una prolífica literatura culta que continuaba con los modelos del realismo occidental, junto a una creciente producción de cultura de carácter popular que se nutría del fenómeno criollista que, luego, fue cediendo el lugar al folletín de tipo sentimental. El momento culminante de este tipo de literatura se produjo entre 1917 y 1925.

En el desarrollo de los temas de este volumen, se va analizando la evolución de la tendencia realista, como una producción de carácter mimético, de gran utilidad para transmitir las necesidades y problemas sociales generados por el progreso y cambio social. Se señalan, también, los matices de conformismo en algunos casos, de denuncia social en otros que adoptan las poéticas realistas.

A pesar de no seguir un orden cronológico estricto en el desarrollo de los diferentes temas y capítulos de este volumen, si se atiende en cada uno de ellos al contexto específico en el que se produjeron las diferentes formas y manifestaciones realistas, de conformidad con los cambios sociales que dieron lugar al surgimiento de un nuevo público lector, a la profesionalización del trabajo del escritor y a la diversificación de los géneros.

En el marco del estudio de las tendencias realistas dominantes en la literatura de este periodo, se incluyen también, otros aspectos y manifestaciones literarias, en algunos casos afines al realismo, en otros opuestas al mismo, pero que tuvieron un amplio desarrollo y ocuparon un espacio cultural amplio, como algunas vertientes relacionadas con el modelo regionalista y la novela de carácter histórico y testimonial.

El periodo de tiempo que se analiza en los diferentes capítulos de esta *Historia crítica*, es sumamente complejo por las circunstancias sociales, económicas y políticas que se produjeron en el tránsito del siglo XIX al XX. Al mismo tiempo, el panorama literario y cultural también cambia y se diversifica a un ritmo vertiginoso. Atendiendo a la magnitud de los sucesos que acontecen en el ámbito cultural y literario en concreto, en este volumen no se incorpora el análisis de las variedades estéticas que se relacionan con el ensayo de interpretación nacional, el surgimiento de las diversas manifestaciones estéticas de los movimientos de vanguardia surgidos en la década de los años 20, como tampoco se incluye el estudio y análisis de algunos autores relevantes como Leopoldo Lugones y la aparición de la revista *Sur*, ya que exceden la tendencia dominante del «imperio realista».

En el comienzo del volumen, María Teresa Gramuglio trata de explicitar el controvertido concepto de *realismo* y, en particular, clarificar el enfrentamiento que los seguidores de esta

tendencia tuvieron con los miembros de los incipientes movimientos de vanguardia. Amplia y reactualiza el concepto desde la teoría literaria contemporánea.

Entre los aciertos de este volumen, cabe destacar la incorporación no sólo de los autores reconocidos y cuya labor y prestigio han sido estudiados de manera amplia a través de los años, sino también la selección e inclusión de figuras y géneros menos estudiados en las historias generales. Tal es el caso de la figura de Hugo Wast y la repercusión de una revista como *Criterio*, vinculada a tendencias católicas pero que, sin embargo, dio cabida en sus páginas a autores de ficciones no admitidos en otros medios.

Destaca también el capítulo dedicado a los «viajeros culturales», quienes en sus escritos y visiones de la Argentina desde una óptica externa, fueron plasmando una imagen del país desde el siglo XIX, con la que contribuyeron a configurar una serie de tópicos que luego dominaron el ensayo de interpretación nacional desarrollado en la década de los años 30.

Es importante señalar, entre otros rasgos y méritos del texto, la inclusión de autores, marginados por la crítica ya establecida, como Arturo Cancela. Autor inclasificable por su peculiar visión satírica de la sociedad de su tiempo y por un desbordante sentido del humor aplicado a temas y problemas de la vida cotidiana en sus *Tres relatos porteños* o en la *Historia funambulesca del profesor Landormy*.

En este volumen de *Historia crítica*, caben también varias concepciones sobre el concepto mismo de *historia*, por una parte, se mantiene un cierto criterio cronológico y hay varios capítulos dedicados a autores en particular, en otros, se abordan temas colaterales, variedades regionales dignas de mención y estudio, como la obra de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Mateo Booz, entre otros. Es destacable, también, el análisis de los matices ideológicos y didácticos de algunas publicaciones periódicas *de izquierda*, como de la pedagogía católica de *Criterio*. Se incluye dentro del contexto de la obra, un capítulo dedicado al teatro independiente y a la modernización de la escena.

Sin pretender el enciclopedismo, ni el análisis exhaustivo, al modo de una historia tradicional, este proyecto de estudio en marcha, sobre aspectos y momentos destacables en el devenir de la literatura argentina, constituye una nueva aportación para el investigador y estudioso de las manifestaciones literarias y culturales de ese país. Al mismo tiempo, posibilita la apertura hacia otros estudios y análisis complementarios y, en ocasiones contrapuestos, que resultan de gran utilidad para elaborar y reelaborar el canon siempre incompleto de la historia de las letras argentinas.

Teresita Mauro Castellarin
Universidad Complutense de Madrid

ALBÍN, María C.: *Género, poesía y esfera pública. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*. Madrid, Ed. Trotta, 2002

Frente a la novela contemporánea cubana que nos habla de una continuada decadencia¹, este análisis de la obra de Gómez de Avellaneda nos trae nuevamente el discurso edénico de la literatura cubana, presente desde el comienzo en la poesía de José María Heredia. Coincidencia con la maestría de su inmediato predecesor, pero también diferencia. Y es este diálogo que mantiene la escritora cubana entre la tradición y la ruptura la base esencial de este estudio.

Un diálogo que se establece en dos planos: por un lado la teoría literaria de la más diversa raigambre según el tema de que se trate, por otro lado de la propia literatura cubana con la que se relaciona. María Albín genera el discurso crítico partiendo de la teoría de Harold Bloom en torno a la influencia —y su aplicación a una figura femenina—, lo que implica un repaso por las teorías en torno a su marginalidad y el necesario despegue de la figura masculina consagrada y que le precede: José María Heredia. El segundo enfoque establece un marco temporal que incluye el espacio literario en el que se desenvuelve la obra de la escritora cubana —el Romanticismo— entendido en una doble vertiente «la hispanoamericana y la ibérica que son en realidad una misma: la vertiente literaria del Romanticismo hispánico que es a su vez un fenómeno de carácter universal» (pág. 20). Porque en definitiva se pretende la inclusión de Gómez de Avellaneda, contemplada en su función como representante de la escritura femenina, en el mito de la escritura fundacional cubana.

Enfoque dual de lo femenino y lo romántico que implica necesariamente lo biográfico, de ahí que, en primer lugar, se proceda al análisis de una de las obras olvidadas de la Avellaneda, sus memorias de viaje, que nos ofrecen una visión de la naturaleza y de otras culturas, necesarias para llevar a cabo el sentido de la naturaleza cubana presente en su lírica.

La pretensión de una escritura fundacional por parte de Gómez de Avellaneda, obliga a la lectura errada (*misreading*) de los poemas de Heredia y su equiparación con los de la escritora, que, a su vez sirven de gozne a los posteriores de Martí, porque la poetisa cubana ofrece una visión edénica de la patria que se aleja del tiempo cíclico herediano, al tiempo que recupera el concepto de alteridad, su identificación con la naturaleza y su propia voz. Pero si los textos de Martí y de Heredia establecen un diálogo con los de Avellaneda, también lo hacen los de La Sagra.

El concepto utópico de la naturaleza, necesario para la creación de un mito: lo cubano concierta la escritura de la Avellaneda con la teoría en torno a lo sublime de Kant, desarrollado por Burke². Este anhelo de lo absoluto que comporta lo sublime y que «en ocasiones se traduce como un himno hacia Dios y una nostalgia por otro mundo —un paraíso añorado— se constituye en la base del poder creador de la escritora» (pág. 311). De ahí que un poema como «Al partir» tenga una doble función, cancelar la autoridad de Heredia y trasladar su influencia a Martí, quien en «Domingo triste» y «Dos patrias» eleva su conciencia escindida a un plano superior desde el que puede contemplar la armonía del universo.

¹ Presente tanto en las novelas de Zoe Valdés como en las de Roger Salas.

² Lo sublime que produce admiración ante lo grandioso y terrible y lo bello que suscita emociones de amor y de placer.

Si de escritura fundacional se trata y de escritura femenina la función de Gómez de Avellaneda se completa con su labor de difusión como se pone de manifiesto en las revistas dirigidas por la escritora cubana *La Gaceta de las Mujeres* (septiembre a octubre de 1845) o *La ilustración. Álbum de las damas* que se amplía posteriormente en el *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, donde se incluyen artículos de la Avellaneda en los que se aboga por la emancipación femenina.

Desde esta crítica se ofrece una nueva perspectiva sobre su escritura que completan la riqueza y la complejidad de la poeta y novelista cubana, tras el rescate de textos olvidados.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid

Tres tesis sobre Darío: Del estudio teórico a la biografía

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: *Rubén Darío*. Madrid, Editorial Síntesis, 2002

ORTEGA, Julio: *Rubén Darío*. Barcelona, Ediciones Omega, Vidas Literarias, 2003

GIBSON, Ian: *Yo, Rubén Darío*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2002

Tres estudios sobre la obra de Rubén Darío aparecidos en el transcurso de un año, nos habla de la prodigiosa personalidad del autor al que van dirigidos. Pero aún sorprende más que hayan sido tres críticos de gran relieve los que se hayan decidido, casi al unísono, a dirigir su mirada analítica hacia el autor nicaragüense. Las tres obras nos hablan de las múltiples posibilidades que caben abordar en el estudio de la escritura y de la biografía dariana.

El ensayo de Ruiz Barrionuevo se centra en el análisis de la obra desde la proyección que nos ofrece el modernismo dariano y manifiesta una clara orientación crítica basada en una selecta pero fundamental documentación. Su estudio parte de la presentación del modernismo considerado como la primera manifestación de la modernidad cuyos caracteres «preludian el mundo que habría de venir con toda su complejidad», incluyendo no solo aspectos estéticos, sino sociales, económicos, laborales, etc. Obra escrita para un estudioso de la obra del nicaragüense, sin embargo evita la exhaustividad a favor de la claridad expositiva. Esta orientación didáctica, de la que este análisis es un modelo, conforma el que sea casi obligado el primer apartado: el estudio del movimiento modernista. Un estudio en el que sigue la línea trazada por José Luis Romero en su planteamiento de estructurar la cultura en Iberoamérica desde el nacimiento de las ciudades, así como la de Gutiérrez Girardot en las relaciones con la sociedad burguesa o la de Ricardo Gullón al caracterizar el estilo literario del movimiento. Análisis que se completa con la no tan habitual referencia a la iniciación poética dariana en *Epístolas y poemas y Abrojos*.

La importancia de *Azul...* se destaca en el proceso de su gestación. La génesis explicativa viene acompañada de una serie de datos sobre su recepción y la crítica inmediata que suscita. De este modo se presenta el ámbito literario que, por un lado, da origen a la miscelánea y por otro

la acepta o la rechaza. Situación que justifica el estudio y las posibles circunstancias que dieron lugar a poemas y narraciones no incluidas en la primera edición, pero que confirman de forma evidente una mayor incidencia del modernismo inicial.

En la producción poética de Darío el lugar en el que se desarrolla es clave, lo será Buenos Aires en el caso de *Prosas profanas*, como lo es Madrid en *Cantos de Vida y Esperanza*. Ruiz Barrionuevo nos ofrece el activo ámbito literario en el que se gesta la obra, así como la composición de la obra en dos ediciones—añadiendo 21 poemas en la segunda— para dar paso al estudio de los poemas incluidos. El análisis nos va presentando las distintas opiniones de la crítica, como en el caso de «Sonatina» y revitaliza la obra incidiendo nuevamente en la importancia más que del autor o del poema en sí del movimiento modernista. De este modo abre paso a uno de los temas esenciales del poemario, el erotismo, combinado con la sacralización de lo profano y su deseo de alcanzar la unidad. La presencia decisiva de «El Coloquio de los Centauros» y «El reino interior», se manifiesta en el epígrafe dedicado a ambos poemas. Y finalmente el estudio se cierra con una serie de referencias a uno de los símbolos frecuentados por Darío: la esfinge, de amplio espectro semántico.

La etapa europea de Darío se abre con *Cantos de vida y esperanza*, poemario compuesto desde la decepción que para él supuso el encuentro con la plena decadencia en España tan presente en la recopilación de artículos *España Contemporánea*. Obras coincidentes en su atención a lo hispano presente en un amplio número de poemas y que junto con la obra de Rodó definen el arielismo. Al igual que en el comentario de las obras precedentes, Ruiz Barrionuevo explica la composición de la obra, la génesis que la precede, así como presta atención a las novedades que aparecen. Situación que permite la calificación de «continuidad y ruptura» respecto a *Prosas profanas*, dado que suponen una génesis del modernismo ahora más claramente marcada por el contenido político. Los cisnes configuran el símbolo y su evolución en el extenso espectro dariano, del mismo modo que «Otros poemas» incluyen una variada temática que oscila entre el erotismo y la utilización de una mitología que se amplía hacia un personal imaginario poético. Finalmente es el tiempo quien marca de modo definitivo el cierre del poemario.

La llamada etapa de decadencia incluye la serie de crónicas publicadas, desde *España contemporánea*. Los libros poéticos se suceden a manera de cierre y en ellos la presencia de lo hispano se convierte en una continua recurrencia, incluso en la dedicatoria de *El Canto Errante* a los nuevos poetas de España.

Finalmente el estudio se cierra con una selección de textos y una recopilación de la crítica más significativa que gira en torno a la órbita dariana.

El estudio crítico-biográfico realizado por Julio Ortega nos abre la perspectiva del futuro centenario de *Cantos de Vida y Esperanza*, obra de madurez poética y para determinados críticos obra cumbre de su poética.

Un análisis de la obra dariana en la que destacan apreciaciones como la importancia del hispanismo y del idioma que forja sin rupturas Darío valiéndose de la retórica establecida, la

estrecha relación que el poeta establece entre su escritura y su vida, y por último el destacado papel que otorga a la mirada del lector partícipe.

El hispanismo dariano, subrayado por la antología, no obvia los libros precedentes, sino que se articula con ellos, pues su escritura es un enlace de dos mundos: «Darío fue un hispanista de nuevo cuño, alguien que reconoció, muy temprano, la trama de la renaciente identidad literaria en la cultura compartida entre ambas orillas de la lengua». El estudio se abre con la presentación de la dificultad que supone articular una biografía de los contradictorios y paradójicos personajes que llegan a ser los artistas excepcionales. Genialidad que justifica la biografía dariana novelada que le precedió en el tiempo, la de Ian Gibson.

La genialidad de Darío se cumple con el acierto que supuso su autobiografía: «leer su vida como un relato sobre su obra». Acierto que pertenece así mismo a Julio Ortega, por esclarecer la personalidad de Darío tan íntimamente relacionada con su escritura porque «Escribir la vida es releer la obra». La atención a la recepción de la obra dariana es coincidente en los tres estudios, no en vano Darío se erige como maestro de su generación y a él le cabe insertar la poética del modernismo de forma diversa a la del afrancesamiento del que se le acusara.

Son los poetas quienes mejor han dialogado con la poética dariana y las afirmaciones de Amado Alonso, Pedro Salinas y Jorge Guillén se escalonan a lo largo del estudio para manifestar la validez del personaje en un concepto personal y peculiar de su comentario, de manera que cada uno desenvuelve «la mirada crítica como otro espacio donde se despliega la espiral del conocimiento poético dariano». Al igual que Gibson, quien recoge la calificación que hiciera Juan Ramón Jiménez de Rubén Darío como poeta del mar, Ortega habla del idioma español como «un arrebató azul, un color marino, pero también un espacio estelar». A partir de *Prosas Profanas* «forjó en español una independencia del habla poética que era, además de suficiente, un nuevo idioma, en sí mismo completo». Un impulso renovador del idioma que se adapta al contenido y que se hace presente en el análisis de «Lo fatal»: afirmación negativa de lo que ya conocemos.

Acorde con la crítica contemporánea la poética de Rubén Darío se define como una poética del deseo y del erotismo, como señaló en su momento Octavio Paz, una línea que desde Freud se ha ido forjando en obras como la de Eric Fromm, o los tres volúmenes en torno a la naturaleza del amor de Irving Singer. Deseo o sueño es para Salinas el erotismo una columna que sostiene el imaginario del poeta nicaragüense, afirmación que ha de matizarse indicando que es realmente la poesía como deseo la que se enfatiza en esta poesía. Para Ortega el tema central es «una concepción de la poesía como sueño y ensueño». Afirmación que confirma el propio Darío al aunar en París «la capital del amor, el reino del Ensueño» (*La vida de Rubén Darío* escrita por él mismo). El poeta maduro se aleja del eros actuante para llegar a un Eros melancólico en el que se hace presente el otro ensueño: el del poeta social. Esta es la línea que une *Azul* con *Cantos* al remontar la filosofía del lenguaje y acceder a un ámbito ideológico y en gran medida real y pragmático donde la voz de los poetas se convierte en sinónimo de esperanza.

El deambular cosmopolita de Darío corre parejo con su proyecto literario. Busca el libro en el que reflejarse, y trata de dialogar con el lector, llevarle a conocer el mundo representado, pero, como acertadamente destaca Julio Ortega, desde la cercanía que supone el situar al espectador en el centro de la representación. De este modo la mirada dariana nos lleva al centro de la contemplación. La literatura modernista es pionera en la estética de la recepción claramente perceptible en la narrativa con sus continuos guiños al lector de quien reclama la atención. La fina perspicacia de Ortega nos remite a la estética de la recepción: «el poeta no está en el poema, sino como la mirada del lector. Así la lectura implica el poeta como lector de signos que despliega, y al lector como mirada descubierta, que sostiene el paisaje». El concepto de mirada mutua es clave, de igual modo que lo es el de representación tan explícito en poemas como «El Coloquio de los Centauros».

La actitud de Darío suficientemente renovadora, no supone una ruptura y se aleja del paricidio que caracteriza a la generación posterior, la generación de la vanguardia. Su respeto a la tradición unido a un ideal renovador supo encontrar eco y huella en los escritores de su tiempo. Si esta biografía literaria de Rubén Darío se abría con la imprescindible mención de Juan Valera, el final obligado corresponde a quienes compartieron su aventura literaria en España: Juan Ramón, Unamuno, los Machado.

Conjurar la muerte, escapar al destino: supo hacerse eco de la renovación que habría de suponer el sueño para los surrealistas y su última obra *El mundo de los sueños* pone de relieve el impacto que el ocultismo adquirió en la formulación de su poética. Un sueño que coincide con las reminiscencias proféticas del primer navegante y en paralelismo con él se considera «instrumento del Supremo Destino». A través de la acertada mirada crítica de Julio Ortega, Darío nos reescribe su identidad de sujeto como una función creativa articulada en las escrituras de la tradición y los anuncios del porvenir.

Dos acercamientos a la literatura del poeta nicaragüense, ajustadas respectivamente a un estudio crítico y a una biografía literaria. Frente a ellas se nos ofrece otra biografía del «bardo rey» en este caso una novela biográfica redactada como memoria póstuma del propio Rubén Darío. Un propósito laudable aunque pretencioso, porque el subjetivismo domina en la interpretación de los hechos. Es el Darío de Gibson.

A medio camino entre el estudio crítico y la biografía se nos ofrece la última de las obras en aparecer respecto a la órbita dariana. El eje en torno al que gira este estudio es la biografía de Darío incluyendo una antología poética, un eje cuyo centro es el hispanismo, puesto que «Darío fue un hispanista de nuevo cuño, alguien que reconoció, muy temprano, la trama de la renaciente identidad literaria en la cultura compartida entre ambas orillas de la lengua». Un propósito y un proyectó que abre el camino a la actividad desarrollada por Julio Ortega a través del Proyecto Trasatlántico. Coincide con el estudio anterior en presentar a Darío como un auténtico maestro dueño de la «fuerza innovadora del tiempo que le tocó forjar». El estudio se abre con la presentación de la dificultad que supone articular una biografía de los contradictorios y paradójicos personajes que llegan a ser los artistas excepcionales. Una dificultad que

explica la biografía dariana que le precedió en el tiempo, la de Ian Gibson. La genialidad de Darío se nos ofrece mediante el acierto que supuso su autobiografía: «leer su vida como un relato sobre su obra». Acierto que pertenece así mismo Julio Ortega, por esclarecer la personalidad de Darío tan íntimamente relacionada con su escritura porque «Escribir la vida es releer la obra». La atención a la recepción de la obra dariana es coincidente en los tres estudios, no en vano Darío se erige como maestro de su generación y a él le cabe insertar la poética del modernismo de forma diversa a la del afrancesamiento del que se le acusara.

Es a su vez una poética del deseo y Julio Ortega se hace eco de las teorías que en torno al término de deseo y erotismo se han ido forjando desde la de Freud, Eric Fromm, o los tres volúmenes en torno a la naturaleza del amor de Irving Singer, sin olvidar los estudios de Octavio Paz en torno al erotismo. La crítica (Amado Alonso, Salinas, Guillén) devela la apropiación del personaje en un concepto personal y peculiar de su comentario, de manera que cada uno desenvuelve «la mirada crítica como otro espacio donde se despliega la espiral del conocimiento poético dariano». Al igual que Gibson, quien recoge la referencia de Juan Ramón Jiménez, quien consideró a Darío como poeta del mar, Ortega habla del idioma español como «un arrebato azul, un color marino, pero también un espacio estelar». La referencia previa al erotismo nos introduce en la percepción final que otorga Ortega al tema dariano: si el erotismo era para Salinas el tema central de esta poética, para el crítico peruano lo esencial es «una concepción de la poesía como sueño y ensueño». Afirmación que confirma el propio Darío al aunar en París «la capital del amor, el reino del Ensueño» (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*). El poeta maduro se aleja del eros actuante para llegar a un Eros melancólico en el que se hace presente el otro ensueño: el del poeta social. Esta es la línea que une *Azul...* con *Cantos* al remontar la filosofía del lenguaje y acceder a un ámbito ideológico.

La actitud de Darío suficientemente renovadora, no supone una ruptura y se aleja del parriicidio que caracteriza a la generación posterior. Por otra parte, supo hacerse eco de la renovación que habría de suponer el sueño para los surrealistas y su última obra *El mundo de los sueños* pone de relieve el impacto que el ocultismo adquirió en la formulación de su poética. Considerado para sí mismo un «instrumento del Supremo Destino» Darío rescribe su identidad de sujeto como una función creativa hecha en las escrituras de la tradición y los anuncios del porvenir (pág.120).

Es el Darío de Gibson, que se nos ofrece como una mirada más de ese espectro caleidoscópico que resulta ser la bibliografía dariana en sus múltiples biografías, tras la completa y minuciosa de Edelberto Torres y la reverencial de Francisco Contreras. Biografía novelada que acumula datos superpuestos a la ficción, datos procedentes de otras biografías como la de Machado o la de Valle Inclán, Juan Ramón, etc., o bien con la referencia precisa de diversos epistolarios o la indagación en el material hemerográfico, referido a la obra del autor. De este modo se apropia la voz de Rubén a través del artificio que supone recrear su voz y su vida a través de un médium, recurso un tanto forzado que excusa la coincidencia con la excelente biografía que nos ofreciera el mismo autor sobre García Lorca. Gibson se sirve de la ficción para evitar la distan-

cia que puede oficiar el tiempo transcurrido y ofrecemos un Darío actual cuya autenticidad resulta forzada. Sin embargo trata de ofrecer con amenidad una prolija acumulación de anécdotas originadas en su vida y en el proceso de elaboración de su obra, lo que permite valorar la narración en cuanto apertura a la divulgación de una de las voces más significativas e influyentes en la poética posterior.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid