

por Emilio Adolfo Westphalen. Lo mismo que su convencimiento del lenguaje como *don naciente* que orienta toda experiencia hacia el misterio que la circunda no sólo para disolverla en éxtasis místico (su *noche oscura* lo es del cuerpo, no se olvide), sino para lograr la última desacralización de la palabra, concediendo así a la poesía el privilegio de asumir lenguajes transversales: más cerca del español Joan Brossa que de la simple inversión que el chileno Nicanor Parra denominara *antipoesía*. Su declarada opción —como oportunamente recoge la profesora Canfield— es eliminar la superioridad de un lenguaje sobre los otros y afirmar de su manera la relatividad de la cultura a través de objetos que, dada su híbrida complejidad, son —dice ahora el propio poeta— «pequeñas bombas semánticas contra quienes no creen en la diversidad y riqueza de la cultura planetaria o la consideran como algo monolítico».

Aun con su propósito divulgativo, este libro es mucho más que una simple carta de presentación del escritor llamado Jorge Eduardo Eielson. Con él, el lector posee un material muy importante con el cual continuar, tras un primer abordaje, la reflexión en torno a las razones últimas del ejercicio poético en su dimensión mayor. Los poemas de Eielson son ejemplares en este sentido, y la medición de Martha L. Canfield facilita y hace gustosa la aventura de seguir ese rastro escrito hasta su explosión última en figuras, en cuerpos, en un espacio de magia deslumbrante.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

Roberto González Echevarría, *Celestina's brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Duke University Press, Durham and London, 1993.

*Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, es la última obra publicada por el doctor Roberto González Echevarría en Estados Unidos, donde reside este eminente investigador y profesor cubano. Discípulo del Deconstructivismo, a partir del análisis profundo de los aspectos lingüísticos de varias obras de la literatura española e hispanoamericana de estos últimos cinco siglos, lleva a cabo un lúcido acercamiento a dos de sus obsesiones fundamentales acerca de la literatura: la modernidad de la tradición literaria hispánica, y el Barroco como expresión de esa modernidad. La unidad de esta colección de diez ensayos se vertebra en torno a estas ideas, resultando una obra de gran complejidad por la profundidad de análisis y la riqueza de conclusiones a que le lleva cada estudio separadamente.

González Echevarría discurre desde los albores de la modernidad que representa *La Celestina* hasta la ficción experimental más reciente en español, *Cobra*, de Severo Sarduy, y *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes.

*La Celestina*, aunque anterior al Barroco, tema central del libro, es tomada como punto de partida del recorrido histórico al observar la afinidad que guardan con ella la mayoría de las obras latinoamericanas contemporáneas. La modernidad que inaugura la tragicomedia radica en la crítica sistemática que lleva a cabo de todos los valores tradicionales, incluido el lenguaje como sistema de referencialidad, por medio de la exploración de la literalidad casi corpórea del lenguaje. La excesiva referencialidad del lenguaje cotidiano constituye una corrosiva crítica del lenguaje, de su misma capacidad de representación. La palabra se convierte en su referente, el lenguaje adquiere corporeidad. Pero su capacidad «mediadora» en la comunicación se pone en duda. El lenguaje interrumpe, destruye, al identificarse palabra y referente.

El «linaje» de *Celestina* al que alude el título de esta colección de ensayos es, en este sentido, toda la literatura escrita en Occidente desde 1499, aunque dicho linaje es, en realidad, reducido, pues la impactante y desnuda visión de la humanidad y de la propia literatura que presenta, la hacen difícilmente imitable. La figura de *Celestina*, de hecho, sólo reaparece en las más recientes y experimentales obras de ficción latinoamericanas: *Aura* y *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, «La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada», de Gabriel García Márquez, y *Cobra*, de Severo Sarduy, quien además lleva a sus extremos el cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje que anunciaba *La Celestina*.

Era, por otro lado, lógico que la búsqueda del origen promovida por el romanticismo hiciera volver la mirada de los autores hispanoamericanos del siglo xx hacia el Barroco español, como el único origen común con España digno de ser recuperado. Esta búsqueda convierte a Góngora, y sus discípulos en el Nuevo Mundo, en los padres de la poesía latinoamericana. La aparición de *La Celestina* como antecesora es un fenómeno reciente que se inicia con *Aura*, pero forma parte del mismo proceso. Al retroceder hasta Rojas, los novelistas latinoamericanos están desdeñando la España que despreció e ignoró *La Celestina*. Además, coinciden con ella en el cuestionamiento y rechazo de los temas tradicionales y las fuentes de autoridad. Entre éstos, el más importante era lo telúrico, que había conducido a la rica tradición novelesca conocida como «novela de la tierra». La nueva novela es iconoclasta, irreverente, urbana en cuanto opuesta a lo rural, y dedicada a reexaminar todos los mitos literarios y culturales.

La modernidad de la estética que Lope de Vega plasma en una de sus últimas creaciones, *El castigo sin venganza*, es el rasgo que justifica su presencia en el estudio de González Echevarría. La incorporación cada vez más frecuente de códigos extraliterarios como la pintura es la clave de esta modernidad. Los juegos de espejos constituyen el principal barroquismo del drama lopediano: vivir dentro de la propia imagen, del reflejo que se proyecta en los ojos del otro, y los errores de percepción en los que caen los personajes

atraídos por el brillo de estas imágenes, constituyen uno de los principales mensajes del teatro barroco español.

Otro representante del teatro barroco español, Calderón de la Barca, es objeto de dos ensayos. El primero, centrado en la «monstruosidad» que constituirá la base del Barroco colonial, reitera la idea de la «extrañeza» propia de la identidad americana, que constituye la originalidad y especificidad de la literatura hispanoamericana. Los monstruos calderonianos son jóvenes ambiguos sexualmente, mezcla de elementos conflictivos que hacen que su apariencia sea engañosa.

El segundo ensayo dedicado a Calderón se centra en la dualidad del lenguaje que caracteriza a la poesía barroca, y la de este dramaturgo en particular, analizado a partir de un pasaje de *La vida es sueño* que se ha convertido en uno de los más representativos del autor: la amenaza de Clotaldo contra Rosaura y Clarín. González Echevarría deconstruye sistemáticamente este episodio para hacer emerger una visión global del lenguaje poético calderoniano: lenguaje como acción, como creación de su propio significado, significado sujeto siempre a dispersión, que debe ser recreado por el espectador con las claves aportadas por otras palabras que de pronto se cargan de significado en contacto con otras. Y, sobre todo, lenguaje cuya elaborada ejecución está en relación inversa con la de la tradición moderna: cuanto más profundo es el sentimiento, más intensa es su artificialidad. La poesía barroca pone en funcionamiento simultáneamente su forma y significado, sin que se lleguen a fundir, sino poniendo en movimiento el violento ritual de aproximación y separación. La poesía moderna en español, especialmente la de los autores neobarrocos, ha asumido este lenguaje poético como su origen.

El último ensayo centrado en la orilla occidental de Hispanoamérica es también un alegato en favor de la modernidad de la «tradición» literaria española, esta vez, la novela picaresca, representada por la *Vida de Lazarillo de Tormes* y dos relatos de Cervantes, «El coloquio de los perros» y «El casamiento engañoso», verdadera «metapicaresca» para el autor. González analiza los aciertos del estudio *Lenguaje y sociedad* de Harry Sieber en torno al Lazarillo quien, dejando a un lado la obsesión de los teóricos acerca del género, descubrió la principal modernidad de la obra: precisamente, la forma no literaria, de «relación legal», que era esgrimida como argumento para descalificar al Lazarillo como novela. La integración de la autoridad a la que va dirigida la confesión del protagonista en la ficcionalidad de la obra, tiñe de literariedad al discurso no literario que emplea, constituyendo una de las características del lenguaje literario moderno que Cervantes desarrollará más conscientemente.

Para González, el principal acierto de Sieber radica en su afirmación acerca de la esencia lingüística del Lazarillo: toda la novela es la historia del proceso por el cual el personaje va accediendo a las complejidades del discurso social, del código lingüístico, con el cual el protagonista vive sus experiencias.

Sieber descubre así la principal preocupación de la picaresca: la importancia creciente de la escritura y su relación con la autoridad. Cervantes demostrará con su obra que esta problemática se encuentra en los mismos orígenes de la novela. «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros» son una peculiar lectura de la picaresca por parte de Cervantes, que se centra en dos creaciones de la nueva literatura: la emergencia del escritor moderno y la relación entre el texto literario y los otros códigos a través de los cuales la autoridad se ha transmitido a la sociedad. Para Cervantes, la novela remeda cualquier tipo de texto que una sociedad dada inviste de poder en cierto momento histórico. Su aportación fundamental fue demostrar que el origen de la novela no tenía tal pureza genealógica, sino que estaba inmersa en un vasto campo textual que se renueva en la Historia, procedente, eso sí, del laboratorio de Celestina.

La segunda obsesión de González Echevarría, la relación entre el Barroco y la literatura latinoamericana, que muchos autores han coincidido en señalar como la base de la inauguración de la tradición literaria y artística del continente americano, vertebrada el resto de los ensayos. El autor canario afincado en Cuba, Silvestre de Balboa, y su «poema épico» novelado, *Espejo de paciencia*, son elegidos por el investigador cubano para ilustrar la formación del mito de la «cubanidad» de la literatura por parte de los historiadores, movidos por fines extraliterarios. El *Espejo*, sin mérito aparente en cuanto a su calidad, se convirtió en la obra fundacional de la literatura cubana, ante la inexistencia de otro poema épico que pudiera actuar como cimiento para la creación de una literatura nacional, principal objeto del grupo Tel Quel. Las características barrocas del poema, la incorporación de la flora y la fauna americanas, designadas con palabras taínas, y la fusión de deidades mitológicas indígenas y cristianas, no son suficientes para justificar la elección, pero la obsesión por los orígenes que inculcó el romanticismo fue superior al rigor estético. Este proceso de elaboración externa de una literatura nacional para Cuba, sirve de pretexto para sintetizar las características del Barroco colonial en el que se inscribe este poema épico cubano, haciendo hincapié en el exceso ornamental del *Espejo de paciencia*, la caótica acumulación de fragmentos de diferentes culturas, como parte esencial del exhibicionismo público de que hacían gala los representantes del poder en las colonias, como medio para impresionar a la población nativa y para mantener la rígida estratificación social. La vida en las grandes ciudades de la América colonial era eminentemente espectacular y pública. El Barroco colonial es superficie, festival, máscara.

El *Apológético en favor de don Luis de Góngora*, del «indiano» Juan de Espinosa Medrano, el «Lunarejo», continúa las reflexiones de González Echevarría en torno al Barroco colonial, por primera vez tomando una obra crítica como foco de observación. El *Apológético*, en su reivindicación de Góngora, revela una visión de la poesía que anticipa las ideas de los simbolistas franceses, Croce, Barthes o la semiótica, al concebir la «forma» de la poesía como actividad creativa del lenguaje que une referentes y significados.

Por otro lado, su modernidad se manifiesta también en la autoaceptación resentida y alienada de la propia «extrañeza», por parte del autor, característica del Barroco colonial. La autodenominación como «indiano» refleja el resentimiento que provoca en el escritor americano el rechazo que sufre por parte de los escritores de la metrópoli, que buscan en la colonia sólo riquezas materiales, nunca artísticas. El indiano sufre un retraso congénito que le condena a explorar los modelos ya dados en busca de lo que le conforma, en busca de la fuente de su propia extrañeza.

*El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, *Motivos de son*, de Nicolás Guillén, y *Cobra*, de Severo Sarduy, completan este acercamiento a la especial relación entre el Barroco y la literatura latinoamericana, que eclosiona en la segunda mitad del siglo xx con el llamado «Neobarroco». *El siglo de las luces* replantea la escritura de la Historia confrontando las visiones europea y americana: la presencia negra en el continente americano hace entrar en crisis la concepción lineal de los hechos por parte de los europeos. Carpentier intenta en su novela elaborar una versión universal de la Historia, haciendo confluír las versiones enfrentadas por la Conquista. Lo que las une es una similar aproximación al conocimiento: lo oculto es el conocimiento real, frente a la razón, que se ocupa del orden ideal. Al convertir a los negros en los catalizadores de esta meditación sobre la historia, Carpentier está corroborando la afirmación de Nicolás Guillén sobre la presencia de los africanos en América para «dar a la humanidad su perfil definitivo», sólo que lo único definitivo de ese perfil es que se trata de un agente del cambio.

*Motivos de son* es objeto de deconstrucción por parte de González Echevarría para demostrar que la calidad de su poesía es independiente del contenido social que siempre se ha querido destacar en su poesía. El lenguaje casi críptico de muchos de sus versos se revela como heredero de los mejores hipérbatos y juegos de palabras de sus admirados Góngora y Quevedo. El significado es la propia forma del verso. La esencia de la poesía barroca es que no hay interioridad. Todo es visible y audible, incluso si su significado no se entiende literalmente. La aportación afroantillana de Guillén, y antes que él los poetas barrocos coloniales, es la presencia del negro como figura central de la poesía. El afroantillanismo descubrió los orígenes de la literatura cubana en el momento en que encaró la presencia africana en la isla.

Por último, *Cobra* representa el extremo experimentalismo del lenguaje que inauguró *La Celestina* y que fue explorado más detalladamente por los autores barrocos. Sarduy intenta poner de manifiesto en su novela los mecanismos por los cuales el lenguaje es creado, como un paso adelante tras la sistemática deconstrucción de la identidad cubana que llevó a cabo en su obra anterior.

González Echevarría aporta así, con cada uno de los análisis en profundidad que lleva a cabo en estos diez ensayos, nueva luz sobre diferentes matices de un tema tan conflictivo como es la continuidad del Barroco a través de la historia hasta la reciente reescritura del movimiento por parte de los auto-

res neobarrocos latinoamericanos, esbozando una definición de las constantes que lo caracterizan entre sus representantes españoles y coloniales, y estableciendo las diferencias que configuran la corriente a ambos lados del océano. Si bien tanto el Barroco español como el colonial han sido objeto de numerosos estudios con anterioridad, resulta novedoso por parte de González Echevarría retrasar hasta *La Celestina* los orígenes de la modernidad que provocó el replanteamiento de los principales temas literarios, y el cuestionamiento del propio lenguaje que dio lugar al advenimiento del Barroco. Asimismo, no son muchos los estudios que han establecido los vínculos, ahora casi obvios, entre la tragicomedia española y los autores neobarrocos latinoamericanos, con su rechazo de la tradición inmediatamente anterior —novela de la tierra— y la experimentación y reflexión en torno al lenguaje. Pero al margen de estas aportaciones originales, el valor del libro radica en el mismo proceso de aproximación al texto literario que González Echevarría lleva a cabo en cada ensayo: el rigor del deconstructivismo se complementa con la intuición creadora, produciendo como resultado otro texto, cuya lógica interna guía al lector a través de la intrincada urdimbre de interpretaciones que el autor construye sólidamente asentado en los textos que interrelaciona, y la cohesión de las propias ideas que va extrayendo. *El linaje de «La Celestina»* constituye a su vez otro sólido árbol genealógico cuyas ramas se entrelazan sin quebrarse, en un intento por afianzar cada nueva idea. Cohesión de ideas que emana de la propia cohesión de las corrientes literarias que analiza, y que hacen posible rastrear el vínculo que las hermana aun por encima de categorías y etiquetas desorientadoras.

YOLANDA VIDAL LÓPEZ-TORMOS

Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México: UNAM (Textos de Difusión Cultural, Serie «El Estudio»), 1993.

Quienes en España se hayan aproximado a la crítica literaria sobre Alejo Carpentier no necesariamente serán ya conocedores de este libro, a pesar de su importancia. Sin embargo, son diecisiete los años desde su aparición original en inglés, años en los que esta obra ha tenido suficiente tiempo de ser reseñada, esto es, alabada por autores de la talla de Angel Rama o de Rodríguez Monegal. Pero, nacida en un contexto universitario como el estadounidense, ha sufrido la desventaja de no ser recibida hasta hoy en nuestras bibliotecas. Por servirnos de ejemplo, Velayos Zurdo (su última aportación al tema: *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Universidad de Salamanca, 1990) cita otros comentarios de Roberto González Echevarría menos extensos, pero desconoce éste, lo mismo que Márquez Rodríguez (*Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México,