

## 2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

**Jens Andermann/William Rowe (eds.): *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. New York/Oxford: Berghahn Books (Remapping Cultural History) 2005. X, 299 páginas.**

**Beatriz González Stephan/Jens Andermann (eds.): *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo (Estudios culturales) 2006. 412 páginas.**

A partir de la tesis de que la relación entre imagen y poder tiene una especificidad local e histórica que pone en cuestión el discurso sobre la predominancia cultural de la imagen a escala global (p. 2), *Images of Power* propone la tesis de que, en América latina, la imagen constituye un lugar conflictivo en el que constantemente se reproducen, reorganizan y resignifican las figuraciones de la identidad y de la alteridad (p. 3). Si bien por un lado las iconografías nacionales contribuyeron a estabilizar y visibilizar al Estado, por el otro, sostienen Andermann y Rowe en la introducción al volumen, las imágenes también pueden funcionar subvirtiendo el poder central que las pone en juego.

El volumen consta de trece contribuciones agrupadas en cuatro secciones. La primera presenta diversas estrategias de representación visual de la colonia y los nuevos Estados nacionales: Magali Carerra (pp. 17-35) analiza las prácticas visuales mexicanas que desde fines de la colonia y durante el siglo XIX produjeron nuevas imágenes del cuerpo vinculadas al reciente Estado-nación y a la esfera pública, reciclando la iconografía colonial; en particular remite a la pintura académica de

José Obregón y Petronilo Monroy, postulando que allí se revisa y transforma la construcción socio-política del cuerpo del sujeto virreinal (tal como aparecía, por ejemplo, en la iconografía de las castas) convirtiéndolo en cuerpo nacionalista: mientras que la iconografía virreinal representaba al indio en tiempo presente, la iconografía nacionalista lo sitúa en un tiempo originario y alegórico, el tiempo de la nueva nación. Gordon Brotherston (pp. 36-50) revisa la presencia de los códigos en el lenguaje visual mexicano a partir de la revolución, hacia 1920, en los programas nacionales de recuperación y restitución de lo que hasta entonces había sido silenciado, desde la pintura de Rivera y Toledo hasta llegar a la prensa satírica actual. Beatriz González Stephan (pp. 51-77) estudia la primera Exhibición Nacional de Venezuela, que tuvo lugar en 1883 durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco para celebrar el primer centenario de Bolívar, y releva las fisuras en el imaginario patriarcal y falocéntrico del progreso y la ciudadanía que hicieron posible la articulación de subjetividades subalternas, femeninas o mestizas en el espacio de una exhibición que las excluía. A partir de la propuesta de que los museos constituyen teatros de la memoria en los que compiten diversas versiones de la identidad que inciden decisivamente en la resemantización de los objetos exhibidos, Álvaro Fernández Bravo (pp. 78-95) estudia la creación del Museo Histórico Nacional (1889) y del Museo Nacional de Bellas Artes (1895) en Argentina como parte de un programa de educación estético-cívica en el marco de las controversias intelectuales de la época sobre el cosmopolitismo y la llamada crisis espiritual de la nacionalidad.

La segunda sección contiene tres estudios de caso sobre las vanguardias. Trinidad Pérez (pp. 99-126) se ocupa de la iconografía indigenista al servicio del Estado ecuatoriano en la obra del pintor Camilo Egas, y Florencia Garramuño (pp. 127-144) lee los primitivismos latinoamericanos no como imitaciones del primitivismo vanguardista europeo, sino en el marco de las condiciones históricas específicas, mostrando que la conversión de la samba brasileña y el tango argentino en imágenes de la nación de la mano de las corrientes tanto vanguardistas como nacionalistas son las dos caras no contradictorias sino complementarias de una misma moneda. Andrea Giunta (pp. 145-161) lee la escasa o nula repercusión en los centros artísticos internacionales de la exposición “Argentina en el mundo” organizada por el Instituto Di Tella en 1965, como síntoma de que en los centros metropolitanos productores de la modernidad ‘internacional’ se esperaba que el arte latinoamericano exhibiera rasgos locales, y no que se manifestara como momento de la historia del arte moderno, que se producía no en los márgenes, sino en el centro.

La tercera sección está dedicada a la iconografía vinculada con la emergencia de las masas y multitudes como actores políticos y culturales desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Tomando la conmemoración del 2 de julio, fecha patria local en Salvador de Bahía, Hendrik Kraay (pp. 165-194) analiza los rituales y monumentos de conmemoración mediante los cuales el Estado buscaba remodelar las representaciones imperiales de la figura del *caboclo* para construir una imagen monumental de la identidad colectiva de la República, y explica los motivos del fracaso de ese proyecto de la clase dirigente. Andrea Noble (pp. 195-216) estudia los usos y las vicisitudes de la representación fotográfica de Pancho Villa en

la silla presidencial, de diciembre de 1914, como sinécdoque de la Revolución. Graciela Montaldo (pp. 217-238) se ocupa del rol y la representación de las masas en el imaginario político del siglo XX como figuraciones de formas problemáticas de la nacionalidad, contrastando fotos de multitudes diversas en Argentina (manifestaciones electorales y partidistas, hacimientos de inmigrantes, festejos militares, tumultos en las calles, conmemoraciones) con textos de Arturo Cancela, de los años veinte, y de Osvaldo Lamborghini, de los ochenta, donde las masas son presentadas como un peligro para la nación concebida en términos de la élite, y por lo tanto siempre amenazada.

La última sección se ocupa de la construcción de nuevas territorialidades como escenarios en que se despliegan esas nuevas iconografías, y de su desmantelamiento en el proceso de globalización y de construcción de identidades transterritoriales. Claudio Canaparo (pp. 241-254) analiza en el caso argentino la transformación del ‘terreno’ conquistado a los indios –el desierto– en ‘territorio’ nacional mediante nuevas tecnologías de largo alcance: el telégrafo, el Remington, la hora oficial, la radio y la televisión. Gabriela Nouzeilles (pp. 255-270) parte de la imagen del desierto como espacio alternativo en que el viajero (explorador, aventurero, turista) va en busca de una experiencia de alteridad, y pasa revista a una serie de relatos de viaje a la Patagonia escritos por esos ‘turistas alternativos’ en la segunda mitad del siglo XIX –desde los relatos de cautiverio como el de Auguste Guinnard, hasta los de quienes, como W. H. Hudson, proyectan en la Patagonia fantasías primitivistas de liberación–. Finalmente Mary L. Pratt (pp. 217-289) elabora una reflexión política crítica sobre la imagen del ‘flujo’ como caracterización de la movilidad en la globalización neoliberal, a partir

del ‘desdoblamiento’ de la Virgen de Zapotán en la ‘virgen peregrina’ (hacia 1730), cuya imagen es llevada en peregrinación por las localidades mexicanas, y la ‘virgen viajera’, que desde 1995 viaja todos los años a Los Ángeles, donde es venerada por los mexicanos que viven en California.

Si *Images of Power* reúne un conjunto de estudios sobre diversos objetos y tecnologías visuales en un marco temporal amplio, *Galerías del progreso*, editado conjuntamente por Beatriz González Stephan y Jens Andermann, se centra en las exhibiciones y los museos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en América Latina. La propuesta consiste en releer esa circunstancia de la modernidad latinoamericana como un “aprendizaje de observar”, en concebir a América Latina como el lugar desde donde mira un “espectador ‘semi-distante’”, y donde tiene lugar “la elaboración de una *perspectiva* nacional y moderna, en el sentido de *forma simbólica*” (pp. 14 ss.). La exhibición es pensada aquí en tanto manifestación de una “percepción del mundo como ‘orden de cosas’ desplegado ante la mirada soberana del sujeto que lo contempla ‘a distancia’” (p. 9), desde la periferia latinoamericana. Al intentar “el *análisis visual del espectáculo* de la modernidad latinoamericana en sus comienzos” (p. 16) *Galerías del progreso* se inscribe explícitamente –al igual que *Images of Power*– en el proceso de emergencia de un nuevo discurso en diálogo disidente con la tradición centrada en la crítica del papel ordenador de la letra como práctica cultural y política, que consolidara *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, y que marcó los estudios de historia cultural latinoamericana entrados los años noventa.

Rebecca Earle (pp. 27-64) presenta un estudio comparativo sobre los procesos a través de los cuales el pasado precolom-

bino es convertido en patrimonio nacional y exhibido públicamente de la mano de la nueva disciplina de la arqueología por las elites gobernantes, que si bien valoraban las reliquias indígenas, no consideraban del mismo modo a los indios que vivían aún dentro de las fronteras nacionales. Shelley Garrigan (pp. 65-87) se ocupa de la conversión del Museo Nacional de México en “*evento* moderno” (p. 65) a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y del estatuto del objeto arqueológico en ese proceso. Pedro Enrique Calzadilla (pp. 89-115) estudia comparativamente las ceremonias bolivarianas de 1872 y 1874 tomando en cuenta los objetos exhibidos o puestos a funcionar en el marco de las mismas, con el objeto de relevar el giro que entre una y otra ceremonia sufre la construcción de la memoria nacional en Venezuela durante el gobierno de Guzmán Blanco.

Los tres artículos que siguen están referidos al Brasil y redactados en portugués: De la construcción del patrimonio iconográfico nacional en la Exposição de História do Brasil de 1881 se ocupa Maria Inez Turazzi (pp. 117-150), quien sitúa esa exhibición en el marco de la economía visual metropolitana y nacional del siglo XIX y analiza el catálogo publicado en tres volúmenes y más de 1.700 páginas, evaluando la escasa concurrencia de público a la Exposição con la mucho más exitosa Exposição Industrial. Con un marco teórico que va de Benjamin, Barthes y Sontag hasta Taussig, Van Genep y Agamben, Jens Andermann (pp. 151-193) analiza las estrategias de “*exclusão inclusiva*” de la figura del indio y la cultura indígena en la Exposição Antropológica Brasileira de 1882. Al estatuto del Brasil en las exposiciones universales finiseculares se refiere el trabajo de Lilia Moritz Schwarcz (pp. 195-220), quien llega a la conclusión de que, si bien Brasil intentó

ponerse a tono con la modernidad industrial que exhibían las exposiciones internacionales, no pudo salirse del lugar del exotismo que le asignaba el discurso metropolitano.

Beatriz González Stephan analiza la mirada de José Martí sobre las exposiciones universales, en particular las realizadas en los Estados Unidos, y rastrea en sus crónicas el entusiasmo que le provocan esas “manifestaciones de la nueva cultura material de la modernidad” (p. 230), sobre las que Martí elabora una pedagogía alternativa, una educación de y por la mirada. Sobre la construcción del arte nacional a través de las exposiciones y los museos chilenos de fines del XIX versa el artículo de Carmen Hernández (pp. 261-294), mientras que Patricia Andrea Dosio (pp. 295-330) presenta las muestras de arte realizadas en el marco de la Exposición Continental Sudamericana y la Exposición Internacional de Arte del Centenario, que tuvieron lugar en Argentina en 1882 y en 1910 respectivamente. A las conmemoraciones de la independencia en Argentina (1910) y Brasil (1922) se refiere Álvaro Fernández Bravo (pp. 331-372), quien lee comparativamente las descripciones de los visitantes extranjeros –Clemenceau en Buenos Aires y Vasconcelos en Río de Janeiro–, los respectivos catálogos de las celebraciones, el *Álbum del Centenario* y el *Livro de Oro*, y la crítica al “espectáculo del simulacro” (p. 366) que desde la literatura articulan el argentino Manuel Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga* y el brasileño Lima Barreto en sus escépticas crónicas.

El volumen se cierra con un trabajo de Paulette Silva Beauregard sobre las revistas ilustradas venezolanas, en particular *El Cojo Ilustrado*, publicada entre 1892 y 1915 (pp. 373-406). Partiendo de la consideración de que las revistas ilustradas participaron del régimen visual de la exhi-

bición, típico de la modernidad finisecular, y leyéndolas como “heterotopías impresas”, que buscan conjugar el museo y la biblioteca, sin perder por ello “el carácter efímero que las une al periódico” (p. 399), la autora observa que en las revistas ilustradas caraqueñas las reproducciones (foto)gráficas –fotos de vistas, monumentos, obras de arte, copias, que a veces eran copias de copias– también tenían aura.

*Images of Power* es un volumen más heterogéneo en cuanto a su objeto: la cultura visual latinoamericana desde la colonia hasta la actualidad, mientras que *Galerías del progreso* se concentra en la cultura de la exhibición a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en los comienzos de la modernidad latinoamericana. El ambicioso y, desde mi punto de vista, logrado objetivo de los editores de ambos volúmenes consiste en contribuir a una repolitización de los estudios culturales latinoamericanos en dos direcciones: saliéndose de los límites de la ciudad letrada al ocuparse de la cultura visual, y concibiendo a ésta como un sitio clave para la construcción cultural de la escena política en América Latina.

Andrea Pagni

**Marily Martínez de Richter (ed.): *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. 178 páginas.***

Es un cotejo interesante el de la “Modernidad en las metrópolis” de los años veinte, la Buenos Aires de Roberto Arlt y el Berlín de Alfred Döblin, paralelo ya sugerido por Miguel Vitagliano en un

ensayo de 2001.<sup>1</sup> La editora seleccionó doce artículos del simposio bipartito escritos en alemán o traducidos a esta lengua. Seis enfocan la obra de Arlt, dos la novela berlinesa de Döblin –que apareció en 1929 como *Berlin Alexanderplatz*–, y los cuatro restantes comparan a ambos autores. Es una lástima que no se hayan podido publicar por lo menos estos seis también en español; porque las novelas de Arlt tienen ahora lectores en Alemania, lo que no se puede afirmar para el mundo hispanohablante ni de la novela berlinesa de Döblin ni, mucho menos, del resto de su extensa obra. Reseñamos por esta razón todas las aportaciones que comparan a los dos autores y las que versan sobre Döblin.<sup>2</sup>

Andrea Pagni compara las dos metrópolis en gestación: ambas son productos de la inmigración nacional e internacional y carecen de tradición cultural propia. Al referirse a los dos autores Pagni recurre a Foucault y Bourdieu: en tanto sujetos de la enunciación, tanto Döblin como Arlt entran a la metrópoli literaria desde los márgenes. En tanto lugar de la enunciación se constata, en los años veinte, un cambio radical del sistema literario y publicista, que permite la aparición de

un nuevo tipo de escritor, republicano y judío en Berlín, inmigrante de éxito en los medios masivos en Buenos Aires. La posición del autor dentro del campo literario, tercer criterio, es para Döblin el centro, con un radio de acción cultural incomparablemente más amplio que para Arlt, que en Buenos Aires no tiene acceso a las instituciones literarias establecidas. Pagni muestra, finalmente, las consecuencias que estas diferencias tienen en la construcción de los protagonistas y la trama de ambas novelas (pp. 31-43).<sup>3</sup>

Sabina Becker presenta los escritos teóricos de Döblin como, en su totalidad, la más importante teoría de la novela urbana moderna. Inspirada en ideas del futurismo y del expresionismo la novela ya no será un discurso narrativo mimético sino que tratará de captar estéticamente la metrópoli. El estilo será ‘fílmico’, con montajes de materiales documentales. El protagonista individual se transformará en una “sonda” (p. 119) que da cuenta de la vida colectiva en la metrópoli. En *Berlin Alexanderplatz*, esa “epopeya de la modernidad urbana”, la ciudad se cuenta sola (pp. 111-120).

Gabriele Sander presenta al autor enfrente de los “almacenes de la memoria colectiva cultural”, de donde saca sus medios productivos. Con textos de niveles y de procedencias muy diferentes, semántica e ideológicamente opuestos, construye un “espacio donde resuenan” textos dialogando entre ellos (p. 123). Sander demuestra convincentemente cómo Döblin utiliza sus materiales: de manera afirmativa o, las más veces, deconstruyéndolos, y cómo aparecen así no sólo ambientes sociales con sus protagonistas, sino juegos intra-

<sup>1</sup> En: José Morales Saravia/Barbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Veruert 2001. 172 páginas.

<sup>2</sup> El volumen presenta además una introducción de la editora (pp. 7-14) y aportaciones de Juan José Sebreli (“La ciudad de Roberto Arlt y la Buenos Aires de hoy”, pp. 15-29), Wolfgang Bongers (“Roberto Arlt: Entre *mass media* e inmigración”, pp. 45-61), Sylvia Safta (“Luces y sombras de la modernización en la literatura de Roberto Arlt”, pp. 63-76), Analía Capdevila (“Representaciones de la violencia política en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, pp. 77-84), Mirta Arlt (“Sujeto e identidad en la obra de Roberto Arlt”, pp. 85-94), Reina Roffé (“Apocalipsis Arlt. El legado”, pp. 95-110).

<sup>3</sup> En cuanto a la corrección formal de su aportación es una excepción positiva entre los textos en esta primera parte del libro.

literarios palpitantes de tensión paródica (pp. 121-132).

Helmuth Kiesel constata en ambos autores un arreglo de cuentas general con la civilización moderna y una denuncia de sus efectos patológicos. Caracteriza a sus protagonistas como tambaleándose entre la cárcel y el manicomio. Pone en duda la credibilidad o autoridad moral de los discursos de locos en la obra de Arlt (pp. 133-137). Dieter Ingenschay elige como base teórica para comparar a los dos autores la correlación que existe entre el discurso ficcional literario y el discurso científico, sociológico. Lo que Ingenschay llama el “punto cero de la realización literaria” se produciría en el momento de conceptualizar la topografía de la urbe, por un lado, y alcanzar una alta densidad metafórica y semiótica, por otro. El código común de Arlt y Döblin –no eufórico, sino “disfórico”– es el de la ciudad lumpen o canalla. Pero por medio de sus lenguajes babilónicos y los montajes de sus imágenes ambos crean una nueva estética fascinante y eufórica (pp. 139-151).

Como último aporte, Marily Martínez de Richter se ocupa de la recepción de los dos autores (pp. 153-174) presentando un diálogo póstumo entre ellos, ingenioso montaje de citas, de resúmenes e invenciones de la también autora de una novela. Es un *talk-show* competitivo, revelador y bien documentado, a veces chispeante. Dando rienda suelta a la fantasía imaginamos otros encuentros menos ficticios en el “Café Groessenwahn” (bar megalómano), el encuentro de los expresionistas, o en la galería y la revista *Der Sturm* (La tempestad) en el Berlín de 1930, o aun al principio de la Segunda Guerra Mundial en Argentina, donde el joven colega recibe al emigrante Döblin, médico judío, que decía soportar solamente dos categorías de seres humanos, a niños y a locos...

El artículo más corto del libro, de Hel-

muth Kiesel, llena poco más de cuatro páginas; pero la diferencia más sensible entre las aportaciones no es la longitud sino su desigual nivel cualitativo y formal. Muchas traducciones en la primera parte parecen estar directamente copiadas, con sus errores, de las traducciones simultáneas del simposio, algunas tienen tinte de parodiar su original. En la primera parte ha faltado también una corrección de la puntuación, de la separación de palabras, de la ortografía, incluso de los nombres propios de autores (Torcuato Tasso, p.86; Bertold Brecht, pp.21, 144, 162) y de participantes (Silvia y Sylvia Saítta, pp.5, 63). Una bibliografía de las ediciones y de los títulos más frecuentemente citados hubiera servido para una rápida orientación; del mismo modo se hubiera economizado espacio imponiendo un solo modelo para las citas bibliográficas. Incluyendo un índice se hubiera evitado la repetición de no pocas explicaciones y comentarios a lo largo del libro, y así también diferencias y/o errores dentro de estas repeticiones. Asimismo sobran muchas “notas de la traductora” para lectores hispanistas, algunas otras parecen por lo menos problemáticas en tanto definiciones. Todo eso es deplorable en una publicación de tanta envergadura.

Barbara Schuchard

**Hans-Otto Dill: *Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos. Capítulos de recepción ibero-americana de literatura europea.* Frankfurt/M., etc.: Lang (Lenguas, Sociedades y Culturas en Latinoamérica, 7) 2006. 224 páginas.**

*Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos* no sólo revisita aspectos de los nexos anunciados en el título, sino que

devela al mismo tiempo, desde una óptica original, acuciosa y fundamentada, orígenes, influencias e intertextualidades literarias hasta ahora insospechadas en el marco de estos vínculos culturales.

El primero de seis ensayos de la antología, que aparece bajo la rúbrica “Dante criollo” y se titula “Visiones paradisiacas e infernales de América desde la Conquista hasta fines del siglo xx” (pp. 15-46), explora la recepción de Dante en obras de José Antonio Pérez Bonalde, José Martí, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo (“primera dantista femenina”), Sor Juana Inés de la Cruz, y Pablo Neruda. Debido a la brevedad que exige una reseña, me concentraré en el análisis del vate chileno, que es donde este ensayo alcanza a la vez máximo esplendor. A pesar de que Neruda no fue gran conocedor de Dante, algo que Dill subraya, su análisis de la influencia del florentino en el *Canto general* resulta altamente productivo. Ambos “yoes”, tanto el de la *Divina Commedia* como el del *Canto general*, “son cantores homodiegéticos, que están dentro, no fuera de la narración” p. 34), “cuentan cosas sucedidas a ellos o a sus contemporáneos [...] son participantes activos” (p. 35). Dill, a diferencia de Borges, sostiene que ni Dante ni Neruda son “cantores”, pues tenían clara conciencia de su condición de escritores. Por ello Dante, en el Purgatorio XXXIII hace referencia a su escritura y se dirige a un lector. En este contexto Dill recuerda los versos de Neruda: “Escribo para el pueblo, aunque no pueda/leer mi poesía con sus ojos rurales”. La intertextualidad entre ambas obras es variada: ambos necesitan un guía: Dante a Virgilio, Neruda al ex minero Elías Lafertte; para ambos los muertos son “sombras”; pintan a hombres y mujeres de sus épocas, y proyectan un infierno en donde los castigados están rigurosamente clasificados. Dill puntualiza que “El mayor paralelismo

entre ambos poetas es el profundo desprecio por la *traición*. Neruda condena como Dante a los traidores políticos [...] a las penas más duras” (p. 39). La diferencia radica en que el infierno dantesco es “una alegoría del más allá [...] El más allá es, por lo tanto, el original, del cual el mundo de acá no es más que reflejo” (p. 41). Pero para Neruda, “el infierno no es mundo, sino el mundo es infierno. El infierno nerudeano no es, por lo tanto, un lugar real, sino, a la inversa de la concepción cristiano-medieval de Dante, una metáfora del mundo real” (*Ibid.*).

Otro ensayo notable es “El ‘descubrimiento’ en la visión de Góngora y de Sor Juana. Barroco español e Ilustración latinoamericana” (pp. 69-74), pues analiza las visiones opuestas de estos poetas frente a los viajes y la ciencia. “Detrás de todos los viajes Góngora veía siempre la avaricia, el afán de enriquecerse”, lo que lo torna “el primer crítico fundamentalista del colonialismo” (p. 69). Góngora somete a crítica por lo mismo a Colón, Vasco da Gama y Magallanes en *Soledades*. Ante los ojos de Sor Juana, que ama en cambio las ciencias naturales, los experimentos y las novedades del saber, los viajes son expresión de la curiosidad científica. En *Primero Sueño*, ella se desplaza, no por codicia, sino “por curiosidad científica en un viaje de descubrimiento y conquista del saber” (p. 72). La oposición representaría una “temprana expresión de la emancipación literaria e intelectual de América Latina”, y el surgimiento precoz de “una conciencia criolla y de una literatura americana” (p. 72).

“‘Ocio’ vs. ‘negocio’. Sor Juana teórica de la cultura entre Aristóteles y Marx” (pp. 75-87) aborda el empeño de conciliar dogma y ciencia por parte de la mexicana, y su concepción, aun de extraordinaria vigencia, sobre los nexos entre trabajo-ocio, y necesidad-goce. El ensayo distingue

entre los trabajos que Sor Juana escribe *por gusto* y los que hace *por encargo*. Los primeros fueron escritos en momentos de ocio, aunque entendidos éstos como aprovechamiento productivo y gozoso del tiempo: “No necesitaba descanso *de* este trabajo, sino que este trabajo *era* descanso” (p. 82). Dill destaca que Sor Juana, que obtenía elevados ingresos por sus escritos, “era poetisa profesional, la primera en Latinoamérica” (p. 83). En este sentido, ella tenía conciencia de la contradicción entre poesía y mercado, y consideraba que cuando se traslada el fin último de la poesía desde la esfera de la producción individual a la de la recepción del público, la distribución de textos atribuye el trabajo al poeta, mas el goce al lector. Esto explicaría, según Dill, por qué Sor Juana confesaba no disfrutar de los trabajos por encargo. Al igual que Aristóteles, ella recomienda y fundamenta la alternancia entre trabajo físico e intelectual, entre “negocio” y “ocio”, conformando así “su propia biografía y su multifacética personalidad [y] da un gran paso adelante hacia una teoría moderna de la personalidad” (p. 86). Uno de los aspectos más novedosos del ensayo estriba en que explora la dialéctica entre formación de la personalidad (configuración del gusto y la sensibilidad, así como de las capacidades y facultades creativas) y consumo productivo del tiempo libre, un enfoque culturalógico que amplía el horizonte no sólo para los estudios sorjuaninos sino también para los latinoamericanistas en general.

El volumen articula una hábil reflexión, por otra parte, en torno a las miradas de Charles Baudelaire a París y de José Martí en Nueva York, en “De Baudelaire a Martí o de *Las Flores del Mal* a las *Flores del Destierro*” (pp. 101-119). Ambos poetas fueron “*flâneurs*, transeúntes, paseantes” (p. 102), que observaban y describían las metrópolis en que les tocó vivir. El *flâneur*

“es el representante máximo del sentimiento de la vida moderna en la ciudad moderna” (p. 103), y Baudelaire es a París lo que Martí en Nueva York. Dill establece así entre los artistas una “afinidad espiritual” en lo relativo a la visión trágica de su personalidad, el empleo del símbolo bíblico-cristiano de la vida y la crucifixión, y llevan una vida donde el desgarramiento es un *leitmotiv*. Ambos mantienen una relación de amor y odio con la ciudad que habitan, y ven “el nuevo, moderno fenómeno urbano de la multitud, de la muchedumbre, de la *foule*” (p. 105), donde los individuos ya no pertenecen a estamentos tradicionales de tipo corporativo, sino que enfrentan el destino como individuos. En este contexto Dill enfatiza que la archicitada frase de Martí “Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas” está referida a la ciudad de Nueva York y no “como metáfora del imperialismo de los USA” (p.108), como equivocadamente sostuvieron críticos como Marinello, Portuondo y Fernández Retamar. Martí celebra, agrega el ensayo, a Nueva York como la gran metrópoli del Nuevo Mundo, multiétnica, multirreligiosa y multicultural, ciudad cosmopolita que permite y exige el surgimiento de una literatura y arte modernos.

“Encuentros intertextuales entre Humboldt y Carpentier en el Orinoco y en La Habana” (pp. 145-153) ofrece elementos que nos permiten entender bajo un nuevo foco la obra del cubano. Dill aclara que la influencia del alemán sobre el cubano no emerge del *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*, sino de *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. La simultaneidad y contemporaneidad de tiempos históricos en América Latina está claramente enunciada en Humboldt, quien debió su conciencia histórica a la escuela histórico-jurídica nacida de Herder. El ensayo muestra que Carpentier debe a Humboldt tanto el conocimiento de la leyenda del indio Amalivaca, clave para

su cuento “Los iniciados”, como su descripción de La Habana en *El siglo de las luces*, y la teoría de los “contextos de la iluminación”. “No es exagerado, por ende, atribuir a Humboldt una influencia sobre el desarrollo literario de Carpentier, en particular en *Los pasos perdidos*, *Los iniciados* y el ensayo-prólogo *De lo real maravilloso americano*”, sostiene Dill en su reveladora revisita de las relaciones literarias euro-latinoamericanas.

Otros ensayos interesantes, que no analizo aquí por razones de espacio, exploran la tolerancia y la otredad en la Conquista y Reconquista; la retórica clásica y la retórica latinoamericana; Zola en América; García Márquez, Bolívar y Sarmiento; y la Afroamérica guilleneana y la Euroamérica lezamiana.

A través de las páginas del libro se respira la grata y poderosa influencia de Marx y Hegel. Dill goza de la rara facultad de descubrir e iluminar nuevos intersticios en materias que ya creíamos estudiadas exhaustivamente. Sus textos resultan convincentes, pues unen la magia de la buena escritura con la sensibilidad de un artista y el rigor de un académico experimentado.

*Roberto Ampuero*

**Andreas Kurz: *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko: Die Verarbeitung der französischen Literatur des fin de siècle*. Amsterdam/New York: Rodopi (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 83) 2005. 254 páginas.**

Los estudios consagrados al modernismo llenan ya bibliotecas enteras. No obstante, la tesis de doctorado de Andreas

Kurz muestra la necesidad vigente de profundizar y revisar los juicios de la crítica literaria sobre el complejo mundo finisecular de las letras latinoamericanas. Además de tratar a los autores canónicos como Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y José Juan Tablada, Kurz se acerca también a autores “menores” como al *enfant terrible* del fin de siglo mexicano Bernardo Couto Castillo, al francófilo Alberto Leduc o al introductor de la poesía erótica mexicana Efrén Rebolledo. Otros autores como Francisco Olaguíbel, Ciro Ceballos o Balbino Dávalos quedan necesariamente al margen del estudio, pero una vez abierto el panorama de manera amplia sobre la producción en prosa de la época se ofrecen para investigaciones futuras. Todos estos autores forman un conjunto que acuñó el espíritu literario del Porfiriato, sobre todo mediante sus contribuciones en las revistas literarias. El estudio presenta al modernismo mexicano ante el telón de fondo de un panorama historiográfico amplio y sistemático, contribución muy valiosa para la comprensión del fenómeno. El análisis de los procesos de recepción de la literatura francesa se ubica en el contexto social de la “industria cultural” de la época porfiriana, arroja nuevas luces sobre la figura del artista, el auto-entendimiento y la convivencia de los autores, y aclara los límites y alcances del fenómeno modernista. Entre las muchas interpretaciones de la investigación queremos enfocarnos en las siguientes.

El autor revisa los fundamentos ideológicos del primer romanticismo mexicano, manifiestos en las revistas *El recreo de las familias* (1837-1838) y *El renacimiento* (1869). En la fase postindependentista y a causa de la intervención francesa, destaca como tendencia general el interés en la formación de una literatura de índole nacional y el rechazo correspondiente a la introducción de modelos litera-

rios franceses. La estrechez del canon de lectura benefició las posibilidades innovadoras modernistas sobre todo en la última década del siglo. El afán sintetizador de la mayoría de las corrientes artísticas podía aprovechar el vacío de la recepción de modelos extranjeros y se manifestó en una estética ecléctica. A causa del proyecto educador y nacionalista del primer romanticismo, los modernistas despliegan plenamente la vertiente evasiva y mística que heredaron del romanticismo europeo. Este último rasgo está ligado a una larga lista de nombres de escritores europeos que gozaron de una resonancia entusiasta en las revistas modernistas. Entre los estudios de traducciones y contribuciones en las revistas modernistas destacan sobre todo dos figuras clave que influyeron en el modernismo: Baudelaire y Huysmans.

Mediante el análisis pormenorizado de los órganos modernistas *Revista Azul* (1894-1896) y *Revista Moderna* (1898-1903) Kurz describe la modalidad de entender el papel del artista. Un lugar común de la crítica literaria ha sido indicar la situación precaria de los autores modernistas, que después de la desaparición del viejo sistema de mecenazgo se vieron obligados a financiarse mediante el periodismo e insertar su actividad en una economía de mercado. Al nivel ideológico, un desarrollo afín se halla en el pretendido sacerdotismo artístico modernista ante el trasfondo del desencantamiento y de la secularización. Dicha convergencia aparentemente paradójica entre marginación económica y elitismo estético muchas veces ha llevado a la crítica a deplorar la situación del artista y el desperdicio de talentos. Basándose en el análisis de las fuentes francesas, Kurz llega a la polémica conclusión de que los modernistas sucumbieron a un auto-engaño colectivo, que cimentaron mediante la recepción ecléctica de paradigmas europeos. Es decir, la

recepción de Baudelaire encauzó hacia la formación de la auto-imagen del artista como no comprendido por su muy escaso público, hecho que llevó a los modernistas al desprecio de sus contados lectores y la reclusión en la torre de marfil. Al mismo tiempo resucitó la concepción del genio romántico entre las filas de los modernistas: se instala la idea del escritor como privilegiado mediador entre los mundos, como vidente conocedor de las afinidades secretas. La búsqueda de un lugar para el arte en la sociedad del Porfiriato paradójicamente va de la mano con el creciente desdén a la burguesía. De ahí se concluye que la cofradía modernista escribió sobre todo para un reducido círculo, que estaba constituido por ellos mismos.

El estudio profundiza en el perfil de la época mediante la revisión de testimonios autobiográficos de los autores, y expone cómo los paradigmas literarios se volvieron verdaderos en las existencias bohemias de los escritores mexicanos. No sólo se explican las nociones idealizadoras acerca de la Ciudad Luz y sus venerados literatos –visiones que muchas veces se vieron frustradas al confrontarse con la capital francesa real y sus artistas– sino que también las ideas de origen baudelairiano –el *enivrez-vous* y de los paraísos artificiales– aparentemente cobraron realidad más bien en la vida de los autores, como revela Rubén M. Campos en *El Bar* o lo intenta desvelar Tablada en su escrito autobiográfico *La feria de la vida*. El enfoque sociológico de la recepción literaria arroja luz sobre esta confusión entre realidad y ficción.

Con respecto a la narrativa, el autor se centra en el papel paradigmático de *À rebours* para la formación de la literatura “decadentista” mexicana. Kurz llega a indicar los límites de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, cuya novela *Por donde se sube al cielo* (1882) injustificadamente

ha sido considerada como iniciadora del modernismo: mediante un estudio de los motivos, la estructura y el trasfondo ideológico presentes en la novela concluye que aunque sí preparara el camino para la formación del modernismo, éste no se halla formulado de manera madura. Kurz señala el papel fundamental del antihéroe decadente encarnado en la figura de Des Esseintes de Huysmans para autores como Couto Castillo y Nervo. El primer autor retoma muchos aspectos del decadentismo europeo, hecho que posibilitó que sus ficciones desempeñasen un papel trasgresor dentro del código moral porfirista. La narrativa temprana de Nervo, en cambio, muestra un distanciamiento muy marcado con respecto a sus fuentes de inspiración. Distancia también presente en el tono irónico con el que Nervo elabora sus motivos y temas de la literatura europea.

En futuros estudios sería deseable enfocar con mayor atención los mencionados autores “menores” mexicanos, quedando la posibilidad de investigar en autores particulares que contribuyeron a acuñar la forma narrativa finisecular mexicana. Los estudios comparativos de la presencia de la narrativa de Poe, Maupassant, Gautier o Bourget —entre muchos otros— presentarían una veta de investigación difícilmente agotable.

*Christian Sperling*

**Rafael Olea Franco: *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México/Nuevo León: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Literatura Mexicana, 7) 2004. 262 páginas.**

Con cierto retraso reseño este interesantísimo estudio de Rafael Olea Franco

dedicado a un argumento que ha vuelto a interesar positivamente nuestros estudios de literatura hispanoamericana y del cual el autor traza una suerte de cumplida historia en México, desde el siglo XIX, destacando la obra de Roa Bárcena y luego deteniéndose en dos escritores contemporáneos, Fuentes y Pacheco, como anuncia el título, escritores que pocos críticos dedicados a las letras mexicanas, a lo menos desde Europa, habrían pensado situar entre los cultores de lo fantástico. Por eso el libro despierta vivo interés, siendo además obra de un crítico ampliamente reconocido por sus méritos científicos.

Olea Franco se pone de entrada la pregunta si es una realidad que la literatura fantástica representa una tradición cultural enraizada en México. La respuesta será positiva, y el estudioso emprende la tarea de demostrar cómo se ha ido trabando el género, a partir del siglo XIX hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XX, examinando también cómo los lectores han recibido este género literario, la polémica sobre el concepto de literatura fantástica, partiendo de las distintas versiones que “Lanchitas”, de Roa Bárcena, ha originado, en un largo recorrido que el estudioso ilustra centrando su discurso en “La leyenda de la calle de Olmedo”, versión de Vicente Riva Palacio y de Juan de Dios Peza.

Al comienzo el crítico trata el tema de lo fantástico en un nivel que define justamente “abstracto y general”, puesto que no implica directamente textos narrativos, y llega a definir los matices del género, subrayando cómo en México el género fantástico presenta una estrecha relación con el discurso histórico acerca del mismo país. Sucesivamente, el examen va dirigido a la obra de José María Roa Bárcena, a la serie de adaptaciones de la leyenda de este escritor, deteniéndose el crítico sobre todo en la realización de Artemio de Valle-

Arizpe, donde se aprecia una estética y una cosmovisión “cambiantes”, aunque todas las versiones nuevas demuestran un fuerte enlace con la tradición cultural del siglo XIX.

El tercer capítulo va dedicado a *Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes, y en este libro al cuento “Chac Mool”, que para el estudioso representa lo más logrado en el siglo XX dentro de lo fantástico clásico, y se conecta positivamente con el fondo legendario del siglo XIX, cuento que resulta “central para la consolidación del género en México”. El libro de Fuentes *Los días enmascarados* dio lugar a una fuerte polémica en el país, acerca de la “pertinencia” de la literatura fantástica al México moderno, polémica que con la publicación de *Aura*, del mismo Fuentes, y su acogida más que favorable significó la aceptación del género. Los años sesenta, pues, ven la legitimación de lo fantástico dentro de la creación literaria mexicana, y en 1972 la publicación de *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco, autor que el crítico trata en el capítulo cuarto, no solamente renueva el género, sino que resulta decisiva para que siga vigente en pleno siglo XXI, naturalmente con modalidades originales, conectándose, sin embargo, con la tradición clásica y con lo fantástico elaborado por Carlos Fuentes.

El estudio de Olea Franco no pretende, conscientemente, ser exhaustivo, pero viene egregiamente a marcar un punto importante dentro de un tipo de creación literaria que se consideraba generalmente propia del pasado, o del ámbito rioplatense y que en Poe y Rubén Darío tenía sus iniciadores. En estas páginas lo fantástico revela su continua vitalidad, en forma nuevas, y en un ámbito totalmente distinto, México, y esto hasta nuestros días. Lo que demuestra, como escribe el autor, “que la literatura presente es siempre deudora del pasado, incluso más como voluntad expre-

sa que como herencia inconsciente”, rasgo que “resulta tan fuerte que propicia la proliferación de rasgos metaliterarios”; y eso imprime a los textos una “gran modernidad artística”, que ha llamado la atención de la crítica. El autor de este ensayo formula tales juicios sobre todo a propósito de *El principio del placer*, de Pacheco, pero su validez es general. El discurso del crítico mexicano resulta más que convincente y su aporte al examen de lo fantástico en México más que positivo.

Giuseppe Bellini

**Frauke Gewecke: *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. 3ª ed. revisada y actualizada. Frankfurt/M.: Vervuert 2007. 286 páginas.**

It is possible to see the Caribbean as the paradigm of modern global

ization: the product of European colonialism, ‘native’ labor, in this case imported mainly from Africa, neo-colonial domination, mainly by the U.S.A., and continuous struggles for self-determination from the beginning until today, and therefore to see the Caribbean as a particularly important challenge for ambitious scholars. But the risks of projects in Caribbean Studies are exceptionally daunting. The torn history of the region resulting in very specific developments in many separate territories, the large variety of languages and cultures, and the complicated interactions between territories within the Caribbean and with global actors produce enormous difficulties for scholars even in dealing with only one territory or culture at a time. Frauke Gewecke has taken up the Herculean task – or, considering the rapid and diverse evolution of the

region, should one think of Sisyphus? – of producing a book about the Caribbean as a whole, its history, politics and culture. Considering the difficulties of this enterprise, its achievements are impressive.

This is the third edition of a book which, after its original publication in 1984, was republished with revisions in 1988, and which now appears with further expansions and improvements in an updated edition. In the edition of 2007 historical and cultural developments have mostly been traced into the recent past, the bibliography has been updated, the chapter on “counterculture”, e.g., now includes more recent details, and a valuable new section on the Caribbean diaspora has been added.

The book is conceived as a survey, and the author is aware of the restrictions this format imposes on her work (p. 8). Considering the historical and thematic scope of this project, the author successfully performs a delicate balancing act. On the one hand she provides useful factual information on all territories of the Caribbean; on the other hand she presents relevant developments with precise differentiations and indications for further interpretations. This precarious balance is supported by a strong sense of proportions. The historical approach to the region covers the earlier periods rapidly and gets more detailed in more recent periods. The chapters on the decades since the 1980ies cover every territory as well as the interaction between Caribbean and external actors. For valid reasons, a separate chapter on the influence of the U.S.A. is also included. While some readers may conclude that, at times, a little too much emphasis is placed on formal political processes like elections, at the cost of causal and structural analysis, everybody will profit from the rational, dispassionate and precise synthesis of difficult and controversial developments.

The discussions of the invasion of Grenada by the U.S.A. or of the situation in Cuba are examples of a balanced scholarly approach, which is maintained throughout the book. However, this does not imply an impossible search for ‘objective’ description. The preferences of the author are tied to impulses of emancipation from (neo-) colonial forms of political and economic domination. Her rational stance does not hide this fact, but presents it for inspection and discussion.

The second part of the book, which deals with the cultures of the Caribbean from colonial dependence to the recent past, shares with the first part the carefully structured historical approach, the inclusive but highly detailed description of the Caribbean as a whole and a careful balance between the genre of the survey and suggestions for critical interpretations. The impressive familiarity of the author with a wide range of literatures, especially in Spanish and French, provides a solid foundation for brief introductions to a large number of authors and various themes shared by most of them, mainly relating to history, violence, identity, resistance and interactions with the respective ‘motherland’ and with the U.S.A. Evidently, the author bases her description on her high awareness of the “ethnic-cultural fragmentation and variety of languages” (p. 165) and cultures of the region, and deals with them with erudition and competence. However, how can one pursue questions of aesthetic and cultural analysis in such limited space? Part Two presents a concise introduction to the literary histories of the major Caribbean languages. Necessarily, some aspects appear in somewhat foreshortened form. However, this does not diminish the overall usefulness of this part of the book as a concise introduction to the written literatures of the Caribbean.

In two brief chapters on “countercultures” and on Caribbean culture in Europe and the U.S.A. the author goes beyond the traditional concept of literature as the domain of the literate elite. Dealing with “countercultures” the author focuses on the various oral traditions whose importance in the Caribbean can hardly be overestimated. Some scholars of popular Caribbean culture, like Carolyn Cooper, and some scholars of Rastafari might wish for a more radical and detailed approach and both might want to foreground the dynamics of race and the creative potential of creolization, which the author, however, does not exclude. Considering the purpose and the scope of the book, this chapter serves as a valuable introduction to the importance of the people’s culture in the Caribbean.

The final chapter, added in this new edition, offers an instructive look at the Caribbean diaspora in Europe and in the U.S.A. The competent approach to the changing and culture-specific forms of migration and life in the diaspora permits a view of Caribbean creativity which is certain to arouse the interest of students and other readers. The inclusion of the diaspora completes this solid book about the region by adding an important dimension to the representation of Caribbean life and culture.

Frauke Gewecke’s book *Die Karibik* achieves the ambitious goal of providing a survey of the Caribbean as a whole. The difficult work of teaching Caribbean Studies in the German speaking parts of the world has an excellent tool in this impressive volume. One may hope, in spite of the echoes of Sisyphus, that the next update, years from now, might intensify the analysis of the interaction between the political and the cultural, now dealt with in separate parts and connected by many cross-references. The Herculean effort might then, in fact, be eased a little if some of the factual

presentation were farmed out to various webpages. This edition of Frauke Gewecke’s book demonstrates once more that the brutal history of the Caribbean and the resilience and creativity of its people also inspire excellent, and very useful, scholarship.

*Michael Hoenisch*

**Matías Montes Huidobro: *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies 2004. XII, 738 páginas.**

**Yara González Montes (ed.): *Matías Montes Huidobro: su obsesión por la escritura*. Miami: Ediciones Universal (Col. Polymita) 2007. 304 páginas.**

*El teatro cubano durante la República*, obra voluminosa de más de 700 páginas, viene de una pluma bien conocida dentro del mundo literario y teatral, de un destacado poeta, novelista, dramaturgo y crítico, conocido y reconocido, por cierto, ante todo fuera de Cuba. Nacido en 1931, Matías Montes Huidobro hizo su aparición como dramaturgo en la escena habanera a comienzos de los años 1950, como él mismo realiza, siendo “el más joven de todos los dramaturgos entre un extenso grupo que iba haciendo su entrada en el teatro cubano en esos años” (p. 335). A finales de 1961 emigró para instalarse en los Estados Unidos, y es en y desde el exilio donde escribe su obra: dos tomos de poesía, ocho de narrativa, seis de obras de teatro, unos diez libros de crítica y más de 120 ensayos en revistas y publicaciones colectivas.<sup>1</sup> También este

<sup>1</sup> Según la bibliografía activa contenida en el libro editado por Yara González Montes, pp. 257-267 (hasta el año de 2005).

libro es obra escrita en el exilio, lo que conlleva dos aspectos que el mismo autor no pasa en silencio. Por un lado señala (p. 12) que por no haber tenido acceso a los fondos de las bibliotecas y archivos en Cuba puede haberle escapado algún material valioso. Por el otro admite, aunque sólo en algún que otro contexto, que una obra determinada (del pasado ante-revolucionario) puede ser leída y valorada de modo diferente, “con resonancias políticas, que tal vez serían opuestas” (p. 128), dependiendo de la orilla en la que esté ubicado el crítico.

Montes Huidobro intenta, y consigue con profusión de datos y materiales, dar una vista panorámica del teatro cubano durante el periodo republicano (1902-1959), y demostrar que a pesar de tantas condiciones adversas (políticas, sociales, infraestructurales) existe ya mucho antes de 1959 un teatro nacional auténtico e innovador. Divide su libro en dos partes, que corresponden a dos etapas –la que va de 1902 a 1939 (“Toma de conciencia del teatro cubano”) y la que comprende los años desde 1939 hasta 1958 (“El teatro moderno entra en acción”)– y en capítulos centrados ya en un autor individual, ya en varios autores agrupados en derredor de un tema o género compartido. Se analizan, para cada pieza tenida en cuenta, el argumento y las intrigas, los personajes y el desarrollo de la acción, elementos estructurales y, si hay lugar, símbolos, arquetipos y códigos paralingüísticos junto con una valoración, en la mayoría de los casos, estética e ideológica. Son en total más de 30 dramaturgos los que Montes Huidobro presenta, pero son tres figuras las que dominan el panorama: José Antonio Ramos (1885-1946), Carlos Felipe (1911-1975) y Virgilio Piñera (1914-1979).

Para el primer periodo se destaca en un principio el lastre del melodrama, heredado del teatro español, lo que implica “una anquilosada, pedestre y poco imaginativa

concepción burguesa dentro de las fronteras del melodrama” (p. 87). Pero son dignas de interés algunas muestras del “costumbrismo burgués”, como la obra de Gustavo Sánchez Galarraga, quien según Montes Huidobro quiso ser “el cronista ‘social’ de la burguesía habanera de su tiempo” (p. 121); o la pieza *Estampas rojas* (1934) de José Cid Pérez, obra de denuncia que anticipa el teatro popular posrevolucionario, pero expresión de “un socialismo sin hoz y sin martillo” y “respuesta social-cristiana al compromiso marxista” (pp. 206, 207).

Sobresale durante esa época la “figura monumental” de José Antonio Ramos, al que son dedicados varios capítulos y subcapítulos (no conexos, ya que se sigue *in toto* un esquema estrictamente cronológico, teniendo el lector que recomponer, para obtener una vista coherente de la obra del autor correspondiente, las piezas varias como para un mosaico). Son cuatro las obras de Ramos que se analizan a fondo: *Tembladera* (1917), obra antiimperialista que representa la primera etapa nacionalista del autor, “un ‘clásico’ de la escena cubana” y “una obra dramática que en su género no va a ser superada en el teatro cubano del siglo xx” (p. 167); *La leyenda de las estrellas* (1935), comedia influenciada por Pirandello con una primera manifestación, en la escena cubana, del “teatro dentro del teatro”; *La recurva* (1935), pieza que dramatiza el conflicto ideológico de dos hermanos enfrentados en una “lucha cainística”, según Montes Huidobro “metáfora total de la vida cubana despedazada en luchas fratricidas” (p. 267), pero también en el teatro cubano la “primera manifestación de un existencialismo claustrofóbico” (p. 259); y, finalmente, la última obra dramática de Ramos, *FU-3001* (1944), que sería más bien una “regresión dentro de su dramaturgia” (p. 272), ya que “se mueve entre las fronteras de la alta comedia o la come-

dia de costumbres, de un lado, y la farsa de otro” (p. 273).

En la segunda parte se ve claramente a qué grados de “modernidad” va llegando el teatro cubano a partir de los años cuarenta, apartándose los dramaturgos de lo estrictamente mimético y de la hasta entonces prevaeciente preocupación por temas nacionales, para crear un teatro lúdico, ritual y experimental. Se repasa toda una serie de autores y tendencias: entre otros, el teatro simbolista de Flora Díaz Parrado; la adaptación de elementos de la cultura popular afrocubana en obras de Paco Alfonso; actividades del “Teatro Popular”, fundado en 1943 por el mismo Alfonso, que siendo militante del Partido Socialista Popular contribuyó con varias muestras de “teatro proletario”, salvándose (según Montes Huidobro) tan sólo *Sabanimar* (1943), ya que el mensaje marxista “se humaniza” (p. 468).

El que primero sobresale durante esa segunda época es Carlos Felipe, de quien son analizadas (entre otras) las siguientes piezas: *Esta noche en el bosque* (1939), obra pirandelliana metateatral (con una clara referencia a *Questa sera si recita a soggetto*), “que sintetiza el cambio que se avecina en la escena cubana” (p. 343); *Tambores* (1943), obra que se asocia a la vertiente afrocubana y que, sirviéndose del solar habanero como “microcosmos de la marginación”, crea “un mural de la vida cubana de las clases populares siguiendo la tradición del sainete criollo” (pp. 282, 283); y *El chino* (1947), que Montes Huidobro considera –al igual que *Tembladera* de José Antonio Ramos (y *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera)– “una obra clave” del medio siglo, psicodrama de una “cubanía freudiana” (p. 413), en cierto modo un Pirandello cubanizado, que a pesar de la contextualización cubana lleva a planteamientos universales “sobre la interacción entre la realidad y la ficción, la memoria y el olvido, la inconsistencia de lo real” (p. 420).

A Virgilio Piñera, el segundo dramaturgo de suma categoría en esta época, quien estrena sus primeras obras a partir de finales de los años cuarenta, son dedicados cinco capítulos, algunos entre ellos (ante todo el último) proyectando las fobias y frustraciones del propio Montes Huidobro en el análisis (que por ello no gana en profundidad). Me limito a comentar el análisis por lo demás muy bien logrado de tres obras dramáticas: el de *Electra Garrigó* (1948), que después de largos párrafos acerca de las opiniones críticas, por lo general refutadas por Montes Huidobro, que la pieza recibió en Cuba, intenta dilucidar en qué consiste la “nacionalización” de la materia clásica; el de *Jesús* (1948), que se centra en la indagación del choteo, constatando que “la obra en sí es una aplicación defensiva del choteo frente a la adversidad de la vida cubana” (p. 488); y el análisis de *Falsa alarma*, publicada en 1948 pero estrenada sólo en 1957, que representaría algo así como “la nacionalización del absurdo” (p. 617), con un “contexto real” que para Montes Huidobro “es cubano”. Y prosigue: “Todo este absurdismo refleja un estado de demencia nacional donde el lenguaje acabará acuchillándonos como parte de una paranoia colectiva que anticipa al castrismo, en la misma medida que el expresionismo alemán es parte intrínseca del proceso histórico germánico” (p. 628).

Esta afirmación es en sí absurda, y la referencia a la “paranoia colectiva” bien puede aplicarse también a otros ámbitos: concretamente al del primer exilio “duro” de Miami y al propio Montes Huidobro; por ejemplo, para su primer teatro y su –a pesar de todo importantísimo– estudio anterior sobre el teatro cubano<sup>2</sup>, obras

<sup>2</sup> *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal (Col. Polymita) 1973. 469 páginas.

donde él se sirve de la misma retórica panfletista como los que quiere combatir. No se trata aquí de entrar en debates político-ideológicos; ni quiero ser injusta con el autor y su nuevo libro, que es una fuente inagotable de información y que sobresale, además, por el alto nivel teórico y la consiguiente precisión en los análisis. Tampoco quiero ni puedo negarle al autor su derecho de dejar constancia de su posición de *exiliado* y oposición al régimen castrista o a cualquier ideología socialista, marxista, comunista... Donde sí me veo autorizada a manifestar, a este respecto, reservas es cuando la posición ideológica del autor le induce, en el contexto de los análisis, a invectivas anti-castristas y valoraciones injustas o ambiguas. Tratar a Castro de “tirano” y “monstruo”, de “arquetipo paranoico y esquizofrénico[...]”: el Hitler que se inventaron los cubanos” (p. 252), y englobar gran parte de la literatura posrevolucionaria bajo el epíteto de “realismo chancletero” que sería “la respuesta de la grosería revolucionaria a las formas de conducta de la burguesía” (p. 385) es simplemente superfluo y bien puede ser pasado por alto. Algo distinto sucede con ciertas valoraciones cuando el propio punto de vista ideológico está en medio; por ejemplo, en relación con las valoraciones negativas del teatro de Paco Alfonso, que no toma en cuenta ni la función ni el contexto en el que fuera escrito; o cuando Montes Huidobro intenta compatibilizar la admiración incondicional que dispensa hacia la obra de José Antonio Ramos (al que dedica su libro) con la militancia de éste en el Partido Socialista Popular, incurriendo en contradicciones o conjeturas infundadas para acabar diciendo contra toda evidencia: “Lo cierto es que en su teatro no nos deja pruebas *muy logradas* de su conversión al marxismo [...]” (p. 279; las cursivas son mías).

El libro editado por Yara González Montes, profesora emérita de la Univer-

sidad de Hawai y esposa de Matías Montes Huidobro, es un homenaje bien equilibrado al poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, como explica la editora en su breve introducción, en cierto modo una ampliación de la colección de ensayos que publicaron en 1997 Jorge M. Febles y Armando González-Pérez, *Matías Montes Huidobro. Acercamientos a su obra literaria*. Se han reunido 16 ensayos, algunos publicados anteriormente, que proporcionan una aproximación no al conjunto de la obra del autor cubano, pero sí a algunos aspectos de su trayectoria literaria y dramática; para nombrar algunos momentos clave sólo de su teatro: *La navaja de Olofé* (1982), “obra ritualista llena de intenciones míticas y sexuales” (p. 85) según Armando González-Pérez (“La aportación literaria de Matías Montes Huidobro al tema negro”); *Exilio* (1988), que dramatiza, según José A. Escarpanter (“El metateatro en *Exilio*”), “tres momentos significativos del acontecer histórico para muchos cubanos” (p. 149) —el exilio en la etapa final de la dictadura de Batista, los primeros años de la Revolución en Cuba, y de nuevo el exilio en Nueva York, durante los años ochenta—, pieza que como apunta el crítico “no incursiona en el trillado camino del sentimentalismo y la nostalgia que conforma buena parte de la dramaturgia producida en la diáspora cubana” (p. 149); y *Oscuro total* (1998), obra inspirada en un hecho sangriento ocurrido a fines de los años ochenta en Beverly Hills —la muerte violenta de un matrimonio a manos de sus propios hijos— que es analizada por Phyllis Zatin (“*Oscuro total* entre la tragedia griega y el teatro del absurdo”) como “obra absurdista” e “imagen metafórica de la violencia y el abuso del poder” (p. 170).

En el último ensayo, con unas 50 páginas, el más largo del volumen, la editora repasa la ensayística de Montes Huidobro,

destacando (en la introducción) que las experiencias profesionales compartidas “y la propia cercanía matrimonial” le han permitido establecer mejor que cualquier otro investigador “esa valiosísima relación que existe en su obra entre la crítica y la creación, verdaderos vasos comunicantes” (p. 14). Tiene sin duda razón, como lo tiene también el autor de una reseña que ella cita, con beneplácito, acerca del libro que yo comenté (si bien de una perspectiva crítica distinta): “Carga las explicaciones de una subjetividad que, aun respetando las normas de la academia, la libera de su aire distanciado y doctoral. El texto es también un inventario de las fobias y pasiones de su autor, por eso, y por su habilidad para contarnos la trama de las obras [...] se lee con el interés de una novela amena” (p. 250).

*Frauke Gewecke*

**Arturo Echavarría: *Lengua y literatura de Borges*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (La crítica practicante. Ensayos latinoamericanos, 1) 2006. 194 páginas.**

**Arturo Echavarría: *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura, 33) 2006. 176 páginas.**

No es habitual encontrarse con la reedición de un ensayo académico; la mayor parte de las veces, el recorrido de éstos es breve y casi íntimo: de la mesa de trabajo del autor a la imprenta, de allí a las estanterías de los interesados en el tema —a menudo amigos o colegas del autor— y a las de las bibliotecas, donde la relevancia

de una obra queda puesta de manifiesto en el deterioro del volumen y en la cantidad de subrayados y anotaciones que sus lectores le han hecho. Quizás no esté de más decir, en ese sentido, que el ejemplar de *Lengua y literatura de Borges* de Arturo Echavarría, que se conserva en la biblioteca del Seminario de Filología Románica de la Universidad de Gotinga está subrayado una y otra vez, y apenas se mantiene entre sus tapas. Una segunda prueba —ya no de carácter local— de la importancia del libro de Echavarría, publicado originalmente en 1983, es su reedición el año pasado.

Entre los méritos que justifican su importancia debería destacarse el hecho de que ninguna teoría entorpece el análisis, que se basa en una lectura atenta y carente de dogmatismos cuyo presupuesto es la continuidad conceptual de ensayo, cuento y poesía, así como entrevistas y otros paratextos, en la obra de Borges. Echavarría fue uno de los primeros críticos, junto con Jaime Rest (*El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, 1976) y Gabriela Massuh (*Borges: una estética del silencio*, 1980), en interesarse por la forma en que Borges comprendió la naturaleza y los límites del lenguaje e incorporó al análisis una perspectiva diacrónica de notable importancia si se considera la evolución del pensamiento borgeano desde sus primeras manifestaciones en la década de 1920 hasta la muerte del autor.

Según Echavarría, Borges concibió el lenguaje “como un sistema arbitrario de símbolos independientes de la realidad objetiva y que, por ello mismo, tiende a falsearla” (p. 51), cuyo carácter es “comunitario e impersonal” (p. 55) a la vez que temporal, por cuanto es de “índole sucesiva”, y por el hecho de que el transcurso del tiempo altera el sentido de las palabras que lo componen (p. 69), es

intemporal, debido a que utilizar una palabra “equivale a reproducir una imagen que, con pequeñas variaciones, es comparada por todos los que pertenecen a ese ámbito lingüístico, tanto en el presente como en el pasado” (p. 70). La tesis central del libro es que Borges, partiendo de una concepción escéptica de las posibilidades del lenguaje como medio de expresión, acorde a su concepción del manejo “difícil y problemático” del idioma como instrumento (p. 74) y a la dificultad de innovar en él, desarrolló una estrategia de enriquecimiento del lenguaje consistente en la superación de sus limitaciones mediante una red de alusiones “externas” e “internas”, que la crítica posterior denominaría “intertextualidad” e “intratextualidad”. Mientras que las primeras consisten en alusiones a otros textos del autor, y en ocasiones al mismo texto que contiene esas alusiones, básicamente en la forma de palabras como “noche”, “sombra”, “orillas”, etcétera, cuyos sentidos se amplían y vuelven más densos debido a su uso diferencial por parte de Borges, las segundas son alusiones a textos de otros autores y suponen la participación activa del lector para su interpretación, una de las preocupaciones centrales de la literatura del escritor argentino. El resultado es una estética de la “incredulidad” (p. 178), que advierte acerca de “los peligros inherentes en todo lenguaje cuando se toma como fiel espejo de la realidad” (pp. 133-134, cursivas del autor).

Echavarría organiza su ensayo en tres capítulos. El primero (pp. 25-102) desarrolla la sistematización del pensamiento de Borges en relación al lenguaje y la literatura que he esbozado, y concluye con la constatación de numerosas y profundas similitudes entre las ideas del escritor argentino y las de Fritz Mauthner. El segundo (pp. 103-132) ilustra esta concepción en su poesía, prestando especial aten-

ción al desarrollo del pensamiento de Borges en torno a la metáfora y la creación de un vocabulario poético personal. El tercero (pp. 133-178) se ocupa de la narrativa de Borges y la reflexión en ella sobre lenguaje y literatura; cuatro profundos análisis –de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El acercamiento a Almotásim”, “Los teólogos” e “Historia del guerrero y la cautiva”– conforman este capítulo. El más extenso de estos análisis es el del primero, por considerarlo el relato “donde se encuentran mejor ejemplificados en la obra cuentística gran parte de los postulados teóricos acerca del lenguaje y la literatura que comentamos en el primer capítulo” (p. 133). El “Prefacio” de Klaus Meyer-Minnemann (pp. 9-15) contextualiza el texto y aporta información relevante sobre la obra.

*El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* es una profundización a la vez que una actualización, veintitrés años después de publicada la primera obra, del pensamiento de su autor sobre el escritor argentino. Sus nueve ensayos –todos excepto uno aparecidos anteriormente en publicaciones especializadas– son ejemplo de una cierta paradoja conocida al interesado en la literatura de Borges, que consiste en que los estudios dedicados a su narrativa son mucho más extensos que los relatos breves que les sirven de asunto, y –a diferencia de éstos– no aspiran a la totalidad. El primero (pp. 11-46) se ocupa de “El jardín de senderos que se bifurcan” utilizando la noción de espacio textual y mostrando un gran conocimiento por parte del autor del poco conocido tema del jardín en la historia cultural china. El segundo (pp. 47-69) tiene por tema las referencias a la historia de Irlanda y del Imperio Británico en “La forma de la espada” y los antecedentes de este relato en *The informer* de Liam O’Flaherty y el film del mismo nombre de John

Ford. “La muerte y la brújula” es el asunto del tercer capítulo (pp. 71-90), en el que Echavarría estudia la “inversión”, que considera uno de los procedimientos principales en la obra del argentino, y aborda la cuestión de los arlequines y el carnaval en ese relato a partir del aporte teórico de Mijail Bajtín. El cuarto capítulo (pp. 91-101) se ocupa de las coincidencias entre el relato “La muerte y la brújula” y un pasaje de *El águila y la serpiente* del mexicano Martín Luis Guzmán. Quizás uno de los capítulos más interesantes del volumen, el quinto (pp. 103-118) evalúa la figura de Pierre Menard en el marco del simbolismo francés y se detiene en los puntos de coincidencia entre Borges y el español Miguel de Unamuno. El sexto capítulo (pp. 119-126) se ocupa del breve relato “His End and his Beginning”. El séptimo (pp. 127-140) propone una lectura de “Acercamiento a Almotásim”, que enfatiza la aparición en él de elementos como la fusión de géneros y la transgresión de límites narrativos, elementos constitutivos “en la narrativa que vendrá con posterioridad” (p. 127), y profundiza en la noción de tradición literaria según Borges. En el octavo (pp. 141-149) el autor se interesa por la concepción de éste acerca del canon; su análisis parte de los aportes de Harold Bloom y John Guillory sobre el tema. El noveno capítulo (pp. 151-172) historia la recepción crítica de la obra de Borges desde sus comienzos, deteniéndose en algunos de los hitos de esa recepción, como los debidos a Enrique Pezzoni, Ana María Barrenechea, Gabriela Mas-suh, Jaime Alazraki y Emir Rodríguez Monegal.

Los ensayos de *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* muestran que Echavarría se siente actualmente más cercano a “las posiciones que interpretan a un Borges contextualizado en una realidad geográfica y cultural” y ya no

piensa en su obra como “orbe cerrado de lenguaje” (p. 168). Estos ensayos, así como *Lengua y literatura de Borges*, y todo lo hecho entre una obra y otra son ejemplo de un interés continuo y profundo por la obra de Borges que es también el testimonio de una vida.

Patricio Pron

**Julio Herrera y Reissig: *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas de Aldo Mazzucchelli. Montevideo: Taurus 2006. 441 páginas. [Existe también en CD-Rom.]**

Esta primera edición completa del texto de Julio Herrera y Reissig escrito hace más de cien años, se debe a los meritorios esfuerzos de Aldo Mazzucchelli de sacar a la luz, descifrar y componer el manuscrito olvidado en la Biblioteca Nacional del Uruguay. Una sensación es el contenido del libro considerado por el poeta como obra capital, de tendencia tajantemente insultante para con su patria, declarada por él nada menos que imbécil, por lo que tuvo que desistir de su publicación. Lejos de constituir, como insinúa la solapa trasera, una sorpresa para un autor considerado como esteticista apartado de las contingencias político-sociales y socioeconómicas, el texto explica, por su rechazo integral de la sociedad uruguaya, la total ausencia de ésta en su lírica llena de mundos artificiales.

El tratado se basa en las diferencias establecidas por el filósofo positivista Spencer entre el “civilizado” europeo y los “bárbaros” asiáticos, africanos e indios, entre los que cuenta Herrera y Reissig también a los uruguayos todos. Las ase-

veraciones del autor –que hoy se llamaría un “eurocentrista”– rozan peligrosamente el racismo, pues aplica la noción de “herencia” a las facultades emocionales e intelectuales, y diferencia entre razas superiores (los europeos, sobre todo los anglo-teutones), e inferiores (los afroasiáticos, los charrúas uruguayos, los indios, y los uruguayos mentalmente mestizos de charrúas y gallegos). Aunque mencione sólo de paso a Sarmiento, su ideario parece más sarmentino que spenceriano: encuentra la Argentina, por la mucha inmigración europea fomentada por Sarmiento, más civilizada que su propio país. En resumidas cuentas, este poeta modernista representa el pensamiento positivista y científicista decimonónico, sobre todo el biologismo y psicologismo finisecular.

Pero sería injusto reducir el libro a esta ideología que el autor comparte con sus contemporáneos occidentales, influido además por el pesimismo nietzscheano. Cada línea refleja su preocupación por crear una sociedad que influya positivamente en los individuos, por sacar al país del subdesarrollo económico-social y abrirlo a la modernidad. Lo que le importa no es la europeización, sino la modernización. Europa sólo es metáfora y ejemplo del proceso renovador con el cual sueña. Queriendo modernizar la vida social, política y, sorprendentemente, la economía, Herrera y Reissig es más radicalmente modernista que los demás modernistas, que se contentaban con modernizar la poesía. Reprocha a sus compatriotas la falta de laboriosidad, la ausencia de espíritu empresarial, su afán de consumir y disfrutar sus rentas en vez de invertir, como los europeos, capitales en industrias modernas, reconociendo que por la abstención en este campo y la febril actividad inversionista europea se produce una nueva dependencia llamada por él “neocolonia-

lismo” –pocos escritores latinoamericanos de su tiempo usaban este vocabulario avanzado–. Su compatriota y enemigo número uno, Rodó, según Herrera y Reissig el “autorcillo de *Ariel*”, consideraba, al contrario, la industrialización y aplicación de ciencia y tecnología como calibanesca obra norteamericana opuesta al cultivo de la poesía, campo predilecto del arielismo latinoamericano.

Más aún: Herrera y Reissig quería revolucionar, no sencillamente europeizar, la literatura uruguaya, hacer de ella literatura “subversiva” –tal vez sea él el primero en utilizar este término posmoderno–, mencionando como modelos a los naturalistas y simbolistas Ibsen, Sudermann, Zola, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Wilde, d’Annunzio, a los pensadores Marx, Hartmann, Haeckel, Renan que, más que europeos, eran modernos, revolucionarios y subversivos. Rechaza, en cambio, a los tradicionalistas europeos Alejandro Dumas y Lamartine y a la folclórica zarzuela española. Se burla del criollismo vernáculo latinoamericano y, en particular, de la literatura gaucha y gauchesca, así como de la literatura contemporánea uruguaya conservadora, burguesa, “decente”, afirmativa de los valores morales predicados por la clase dominante.

La ideología de los políticos, burócratas, carreristas, parásitos y explotadores, sobre todo su militarismo y antisemitismo, es el blanco principal de su crítica demolidora. Una parte del libro trata del “pudor” –las costumbres obsoletas en la vida pública, amorosa y familiar– ridiculizando los prejuicios de casta, el rígido catolicismo hispano con sus prohibiciones y tabúes. En su sociología de la vida sexual uruguaya fustiga con particular ímpetu el machismo y la situación inferior y discriminada de la mujer, resultando uno de los primeros feministas en Latinoamérica. Otra parte trata de las “cachondeces”

uruguayas: la vida en los prostíbulos, la discriminación de las concubinas, la violencia contra la mujer y los niños; en fin, desenmascara como hipocresía esta vida escondida que es el reverso de la medalla del pretendido “pudor”.

La obsoleta moral medieval la identifica con la de las sociedades primitivas, de los “salvajes” asiáticos y africanos y de los indios, los habitantes del “Tercer Mundo”, y sólo a veces la deriva, lo que me parece más acertado, de la rígida moral hispánica. Ella, en la visión spenceriana de Herrera y Reissig, no es producto de las condiciones económico-sociales atrasadas, sino que resulta de una heredada psicología primitiva, caracterizada por irreflexión, impulsividad, superstición, acción refleja (pasividad), falta de previsión e inexistencia de las facultades de generalización y abstracción: antítesis del racionalismo europeo. La posesión o ausencia de estos atributos depende según el autor de factores biológicos y psíquicos heredados, climáticos, así como de la influencia del entorno social en los individuos.

El texto, a pesar de la ambición de Herrera y Reissig de escribir una obra científica de sociología y etnología, es una brillante pieza de literatura, un descomunal ensayo al estilo de Montaigne, un libro satírico a la altura de Erasmo, un anecdotario o colección de ejemplos, parábolas y *faits divers* de las costumbres montevideanas al estilo de los moralistas franceses, de *Les caractères* de La Bruyère, y, con su demoledora ironía que va hasta el sarcasmo, más agresivo que las nostálgicas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. El tratado brilla por su estilo novedoso, un fuego de artificio de acertadas anáforas, metonimias, hipérbolas y metáforas inusitadas, por su prosa surrealista *avant la lettre*. La antítesis, principal figura retórica moralista, la emplea constantemente para probar la contradicción intrín-

seca entre su país y Europa, entre moral oficial y praxis clandestina, entre lo obsoleto y lo moderno. Destaca por su lenguaje crudamente sexológico con vocablos como clítoris, pene, vulva, masturbación, etc., inusual en las bellas letras latinoamericanas de aquel entonces.

Esta primera edición crítica del manuscrito incoherente y no definitivo adolece necesariamente de un sinnúmero de repeticiones, lo que mengua enormemente el placer de la lectura. Una segunda edición debe reparar este defecto por una rigurosa eliminación de las redundancias, remitiendo al texto integral del CD. Hay que corregir también varios errores de ortografía del autor que escribe *Jadig* por *Zadig* (p. 366), *Onhet* por *Ohnet* (p. 328), *Louis* por *Louys* (p. 329).

Hans-Otto Dill