

2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

Grínor Rojo: *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones 2006. 218 páginas

Si para los incondicionales de las teorías postmodernas –que hace un tiempo firmaron el certificado de defunción del sujeto y tramitaron con urgencia el testamento de sus posesiones– seguir debatiendo acerca de cuestiones como la identidad pueda ser, por decir lo menos, un asunto superado, otro sector importante de la crítica sí celebra que no se clausure el diálogo al respecto, en cuanto la vigencia de temas como la identidad nacional, universal e incluso la individual, soporta una valoración del sujeto en cuanto motor de transformación social. En su libro *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, Grínor Rojo no sólo desarrolla una serie de argumentos que respaldan la pertinencia del debate en los tiempos que corren –tiempos de un mundo en etapa avanzada del proceso de globalización iniciado con la modernidad (según la perspectiva a la que adscribe el autor)–, sino que se propone además, como plataforma de despegue de su estudio, revisar el uso y abuso de ciertos términos en boga, “términos técnicos, que contienen nociones que podrían y quizás deberían llegar a ser conceptos” (p. 9), gravitantes a la hora de desarrollar el pliego de la discusión en este campo. Partiendo justamente desde los alcances del debate acerca de la identidad y la diferencia, Rojo se sumerge además en los conceptos de nación, globalización, los avances tecnológicos, el capitalismo como “modo de producción” en que se inserta esta revolución tecnológica, y también en los aportes con los que teóri-

cos como Jürgen Habermas, Edward Said o Frantz Fanon contribuyen a desarrollar una reflexión respecto de estos temas que permita elaborar una propuesta teórica (pero por cierto engarzada en el contexto social) consistente para los sectores no aliñados todavía del todo con el relativismo hedonista de los teóricos “posmo” (denominación que con cierta ironía utiliza el autor) más acalorados.

Como ya adelantamos, el libro asume como puerto de embarque la exploración del concepto de identidad, término básico para el análisis que se propone. Desde los postulados aristotélicos y los escritos filosóficos de Leibniz, hasta Benjamin y Césaire, pasando por Nietzsche, Freud o Heidegger, entre otros, la revisión del término y de sus alcances en cuanto *ethos* sociocultural, escolta a Grínor Rojo hasta el desembarco en la perspectiva de una identidad contradictoria que se realiza en el cambio, y que, si la llevamos al ámbito de lo colectivo, nos permite entenderla como un terreno conflictivo de simultaneidad benjaminiana: “[...] quedaremos en condiciones de sostener que cada época nueva, al mismo tiempo que contiene dentro de sí la tendencia al progreso de las épocas anteriores a ella, contiene también dentro de sí las precondiciones que son necesarias para hacerles camino a las épocas que vendrán detrás suyo” (p. 27). En este sentido, la empresa de Rojo se muestra más cabalmente no como un puro ejercicio teórico, sino como una responsabilidad concreta en el contexto del “empobrecimiento democrático que actualmente nos aqueja”. La crítica debe considerarse entonces como “necesario alimento para una ciudadanía cada vez más desapoderada, menos segura de sus potencialidades, más abandonada al arbitrio y las deci-

siones de quienes ella presume que son los que saben” (p. 9).

En los dos capítulos siguientes, dedicados respectivamente a categorizar los niveles de identidad el segundo (identidad personal, identidad particular e identidad general/universal), y a rastrear el concepto de nación en sus versiones premoderna, moderna y postmoderna el tercero, es posible advertir una apuesta metodológica que a la vez que identifica y empadrona las aproximaciones que la reflexión crítica ha desarrollado sobre ambos puntos a lo largo de la historia —una historia que, como vemos, tiene a la modernidad como eje de lectura: premoderno-moderno-postmoderno—, pone de manifiesto su ánimo cuestionador respecto de las lecturas actuales que desautorizan la búsqueda de una identidad humana (universal, compartida, igualitaria), en cuanto dicho punto de vista arrastra consigo al despeñadero cualquier otro acompañante del concepto de identidad y más radicalmente desestabiliza las nociones de verdad, sentido o significado. Es esta profunda orfandad postmoderna la que Grínor Rojo pareciera querer enfrentar, reforzando aquella herencia filosófica previa pero también actualizándola a la luz de las reflexiones contemporáneas, sin perder de vista los elementos que fortalecen una idea de identidad que empodere y revitalice a los ciudadanos —rango cívico que para el autor, como vemos, no ha perdido vigencia frente a los estatus de consumidor o receptor supuestamente activo de información—.

Más adelante Rojo se hará cargo del tan socorrido concepto de globalización, que caracterizaría la era postmoderna (y de la maraña técnico-ideológica en la que opera) pero que el libro sitúa como un estadio avanzado del continuo iniciado en la primera modernidad. Y no es muy difícil entender que la clave de lectura que está aquí puesta en juego es la que vincula

ese proceso de expansión a las necesidades de un sistema capitalista que si no crece, muere. “Para ello bastará con que recordemos que, cuando la pujanza de su crecimiento lo empuja, es el sistema capitalista el que se embarca, el que se tiene que embarcar, de manera forzosa, *porque no puede dejar de hacerlo, porque sus necesidades de sobrevivencia lo obligan a ello*, en aventuras de invasión-apropiación de mercados y fuentes de alimentos y materias primas en zonas del planeta que se encuentran fuera del espacio de su funcionamiento histórico [...]” (p. 122). En este escenario de capitalismo globalizante, las herramientas tecnológicas que lo hacen posible dejan caer su máscara de aparatos de felicidad y *comfort* para revelar un círculo vicioso en el que la máquina no otorga sino poder a quien la controla: “[...] nosotros nos sentimos más cerca del sentido común que distingue claramente entre la herramienta y la dirección que a esa herramienta le imprime no tanto la fuerza del trabajador que la usa como el poder del individuo que es su dueño y la controla” (p. 102). Como ejemplo elocuente (e inquietante) de esta radiografía al rol de las nuevas tecnologías, Grínor Rojo incluye un fragmento de una entrevista concedida por el gerente general de Microsoft en Santiago de Chile al diario *El Mercurio*: “Internet es un continente gigantesco donde la capital es Estados Unidos, el lenguaje es el inglés, y la moneda de transacción es el dólar” (p. 104).

Pero es interesante que en un tinglado aparentemente pesimista que denuncia la hipertrofia de un sistema que expande sus territorios de dominio hacia “la colonización de los últimos enclaves precapitalistas: ‘la naturaleza y el inconsciente’” (p. 120), la propuesta de Rojo es más bien alentadora, pues la lectura en concierto de Fanon, Said y Habermas, está al servicio de una propuesta teórica instalada en el

campo de la acción ciudadana: “Que no sean así el capitalismo y el imperialismo los que le pongan su sello a nuestro mundo del futuro, sino que seamos nosotros, los ciudadanos, los que, habiendo hecho entrar a ese par de monstruos en cintura, seamos capaces de inventar y fijar los parámetros del nuevo espacio y el nuevo tiempo de la historia mundial [...]” (p. 188). En ese mismo tono, el epílogo del libro (“epílogo nostálgico”) es una exploración del rol que la literatura (cómo no, su tierra natal) tiene en la construcción/representación de una identidad.

Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando? es un libro audazmente crítico, que funciona a la vez como libro de consulta en cuanto examina varios conceptos de primera necesidad hoy por hoy, pero que también ilumina con una aproximación lúcida al uso que de ellos hacemos como miembros activos y conscientes del constructo social.

Catalina Donoso Pinto

José Manuel López de Abiada/José Morales Saravia (eds.): *Boom y Post-boom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Editorial Verbum (Verbum ensayo) 2005. 343 páginas.

Estas ponencias de una sección del congreso de hispanistas en Leipzig 2001 investigan la relación entre el *boom* como empresa comercial y la Nueva Novela como fenómeno literario, así como la recepción de *boom* y *post-boom* tanto por los autores hispanoamericanos como por el público lector sobre todo europeo.

Michael Rössner asigna en sus reflexiones acerca del rol de las letras latinoamericanas en el mundo al *boom* un papel

de primera en la etapa preglobalizadora de la división del trabajo internacional en el campo de la cultura: en la actual época postcolonial, la periferia –América Latina, seguida por Asia y Europa del Este– produce la gran literatura, mientras que el centro –el Occidente, en primer lugar los EE.UU.– la distribuye en el mercado universal mediante la mercantilización, la crítica y la teorización.

José Manuel López de Abiada y Waldo Pérez Cino se dedican a las intrínsecas calidades del *boom* expresadas en el nuevo canon más allá del consenso de la crítica y del pequeño grupo de autores protagónicos. Para ellos, la refiguración canónica fue efectuada por el patrocinio tanto académico como editorial, por la canonización mutua de los mismos canonizados, y por la consagración por prestigiosos premios. Caracterizan el *boom* políticamente por el compromiso sartreano, la solidaridad con la Revolución Cubana y la unión con las izquierdas europeas, literariamente por el rechazo del realismo indigenista y regionalista tradicional, la aceptación de las tres claves carpenterianas: lo real, lo maravilloso y lo americano, y los nuevos criterios canónicos: predominio del espacio urbano, experimentación lingüística y formal, un concepto universalista y existencial de la literatura, y la búsqueda de la identidad cultural latinoamericana.

Duna Gras ofrece un contrapunto al *boom* al describir la posición conflictiva del peruano Julio Ramón Ribeyro, desde todos los puntos de vista un *outsider*: por el escaso y tardío éxito comercial, el cultivo del cuento contrario a la novela preferida por el *boom*, y la dedicación al diario íntimo, no exento de resentimientos hacia los autores del *boom*.

En un excelente, bien documentado análisis Burkhard Pohl muestra cómo el *boom* debe su auge a la calculada actividad editorial española, que acompaña la

mercantilización del libro con propaganda apropiada inclusive lucrativos premios con sus efectos propagandísticos, conllevando la subsiguiente profesionalización de los autores privilegiados. El *post-boom* significa, según Pohl, un relevante cambio en la gestión: el editor aficionado a las bellas letras tipo Carlos Barral es sustituido por equipos de comerciantes expertos no en literatura, sino en el *marketing* racionalizado.

Gesine Müller presenta el tránsito hacia el *post-boom* dentro del *boom* con el ejemplo de José Donoso y Carlos Fuentes, que se distancian autocríticamente de su empeño anterior de expresar la identidad latinoamericana y, sobre todo, de su antiguo compromiso político, a favor de la privatización del quehacer literario, sin precisar las razones de su abjuración.

Sobre el fin del *boom* y el surgimiento del *post-boom* a partir del caso Padilla encontramos muchas observaciones pertinentes, sobre todo relativas al aligeramiento ideológico y cultural, terminando según López de Abiada y Pérez Cino en el melodrama y lo folletinesco a lo Vargas Llosa e Isabel Allende, en la atención a los márgenes: homosexuales, mujeres, minorías étnicas, así como en la heterogeneidad de los géneros literarios. Esta última la presenta John D. Perivolaris paradigmáticamente con el ejemplo de *Puertorriqueños* (1988), de Edgardo Rodríguez Juliá, con su mezcla de fotos y postales con textos explicativos –y su ironización de la identidad nacional de la isla entre paternalismo español y democratización norteamericana–. Walter Bruno Berg analiza un concepto antiliterario y anti-libro *pre-boom* del joven Cortázar, que bien podría ser un concepto precursor del *post-boom*.

La recepción europea que sellaba el éxito del *boom* no es de ninguna manera homogénea. A su suerte en Alemania están dedicados dos trabajos de José

Morales Saravia: uno sobre la repercusión en la prensa alemana, y otro, bibliográfico, sobre la reacción de la opinión pública alemana, mediante los cuales el autor ilustra de manera excelente los clichés empleados y la manía de la crítica alemana de siempre comparar a los latinoamericanos con los modelos germanos y europeos, indicando además el retraso de la recepción del *boom* en ese país.¹

Que la preferencia de las editoras españolas por el *boom* producía envidias y sentimientos de competitividad entre los escritores peninsulares, aunque al final salieron ganando al aprender de los rivales, lo muestra José Manuel López de Abiada en “Desde la otra ladera: opiniones de escritores españoles sobre el *boom*”. Rita Gnutzmann investiga la fortuna de Vargas Llosa en la prensa de España como “escritor canonizado”, que lo alaba primero como caballo de Troya contra el franquismo, exaltando después su posicionamiento contra el realismo social y tradicional español y sus heterodoxias formales, sin separar al Vargas Llosa escritor del hombre político.

La recepción en Francia, por ser la Meca tradicional de los literatos latinoamericanos y asilo de escritores desterrados, es particularmente intensa, como señala Marie-Madeleine Gladieu con el ejemplo de Vargas Llosa, apreciado como gran narrador por los intelectuales y el escritor extranjero más conocido por su frecuente aparición en la televisión.

¹ Excluye de Alemania la ex-RDA, cuya consideración habría ligeramente relativizado ciertos juicios relativos tanto a la valorización literaria como al “retraso” del *boom* en Alemania: *El coronel no tiene quien le escriba*, publicado en la RFA en 1974, allá se publicó gracias a Carlos Rincón ya en 1968, junto a *Los funerales de la mamá grande*, aparecido en la RFA ocho años después.

Según Horst Nitschack, Vargas Llosa es en el Perú, conforme con su separación entre escritor y político, reconocido por sus excelencias formales y su prestigio internacional de escritor, y rechazado por su desconocimiento de la realidad y la literatura de su patria. Nitschack evoca las aporías vargasllosianas en *Lituma en los Andes*, entre su pretendido apolitismo literario y su acerba crítica de la realidad andina. Este trabajo señala la ausencia de trabajos sistemáticos sobre la recepción del *boom* en los demás países americanos, así como el volumen entero invita a investigaciones complementarias sobre las repercusiones de la narrativa latinoamericana en los EE.UU., en Europa del Este, y, en el marco de la llamada postcolonialidad, en el mundo afroasiático, cuya nueva literatura se identifica con el “realismo mágico”.

Hans-Otto Dill

Vicente Cervera Salinas: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Ediciones de Iberoamericana; A, 37) 2006. 386 páginas.

Cervera Salinas es en este libro un estudioso de las influencias, o para decirlo con eufemismo suyo –que quizá busca eludir lo rancio del vocablo “influencia”–, de las “huellas” de unas obras en otras. Es así como declara haber querido “seguir la huella de Beatriz en la literatura hispanoamericana a partir de la eclosión de la materia dantesca, que coincide con la extensión del temple romántico y los primeros brotes de la sensibilidad modernista en sus poetas y narradores” (p. 12). Ejecutado con objetividad, y sobre todo con celo por la prueba documental, un estudio de esa naturaleza hubiera sido útil e interesante.

Pero la impaciencia por aplicar a toda costa una teoría global, demasiado global, del sentido de esas influencias de la obra de Dante en la literatura hispanoamericana, ha llevado a Cervera Salinas a pasarse de largo los protocolos ordinarios en un estudio de ese tipo y a echar a perder los resultados que se podían esperar de él: el conocimiento humilde, pero valioso, de ciertos hechos textuales.

La teoría que arruina ese resultado, formulada al margen y fuera del alcance crítico de los textos que constituyen el por otro dilatado, inabarcable corpus escogido por el autor, excede no sólo a esos textos sino a la misma literatura. Pues se trata nada menos que de una teoría sobre la situación del amor “en Occidente”, especialmente en el siglo XX pero no solamente, donde Cervera Salinas cree captar lo que llama, con lenguaje engañosamente científico, “el síndrome de Beatriz”: “un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo, y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico”, una suerte de “duelo” ante “la ausencia del objeto de adoración” (p. 36). Al modo de aquellos que piensan que cuanto más enorme el aserto más posibilidades tiene de conseguir el favor del público, el autor asegura que el tal síndrome es un “universal de nuestra cultura”, y lo es desde que en la humanidad comenzó a gestarse el “mal endémico” de la secularización “universal”, de la degradación (y aun “degeneración”) de sus “mitos fundacionales” (pp. 42-43).

Cervera Salinas muestra entre líneas adherir a una filosofía de la historia apocalíptica, resultado de mezclar, entre otras cosas, un poco de positivismo comptiano con otro poco de spenglerismo y de desencanto postmoderno: “La edad teológica de la humanidad cifró la vida humana en relación al patrón divino, y la edad idea-

lista, metafísica y romántica sintió y experimentó la tragedia del yo sumido en una sustancia extensa y externa donde el conflicto y la lucha estaban siempre servidos. Para la teología, el amor humano postula la salvación y providencia la vida temporal hacia una existencia eterna y santificada. Para el romanticismo, el amor es una fuerza motora constante y de una energía extraordinaria, pero condenada a estar en liza contra las lides de la muerte. Beatrice y la Margarita del *Fausto* serán sus emblemas. Pero el mundo, para Borges, no es ni teológico ni trágico, sino fundamentalmente textual. Como textual es su singular existencialismo” (p. 151). Esta teoría rebasa lo literario. Y no parece sujeta a ningún tipo de control empírico ni argumental, pues su autor se conduce a lo largo de la obra a golpe de símbolos y de ideologemas que cree compartidos por todo el mundo, como por ejemplo el que dice que “la humanidad” tuvo, en efecto, una “edad teológica”.

El autor estudia, es verdad, cierto número de autores hispanoamericanos. Pero no experimenta la menor dificultad en ver confirmado su esquema en cada una de las infinitas obras que concita, cuyos autores, tan disímiles entre sí, van desde Rubén Darío hasta Macedonio Fernández, pasando, entre muchos otros, por José Asunción Silva, José Martí, José A. Ramos Sucre, José Enrique Rodó, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Victoria Ocampo, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Alberto Girri, Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Ricardo Piglia, Juan José Arreola, Enrique Lihn, sin contar el largo centenar de autores no hispanoamericanos que, de un modo u otro, también terminan siempre por confirmar la regla. Y porque todos estos autores, enfermos del síndro-

me de Beatriz, no se cansan de entonar siempre idéntica letanía –la pérdida del objeto–, carece de mayor interés comentar unos “análisis” que llegan, a través de errores de todo tipo (fechas, traducciones, interpretaciones, etc.), fatalmente a la misma conclusión.

El estudio no atañe a toda la literatura hispanoamericana; se ocupa de un número exiguo de escritores del siglo xx (exiguo en relación con la totalidad, no con el esfuerzo que requeriría estudiar seriamente a semejante cantidad de buenos y prolíficos autores). La mayor atención está dedicada a un área geográfica reducida: la rioplatense. El límite temporal es lógico, ya que se estudia un “fenómeno” del mundo moderno. El geográfico, en cambio, es caprichoso. Y parece reposar en el supuesto, frecuente en amplios sectores de la crítica universitaria europea y norteamericana, de que la literatura de Borges (de quien Cervera Salinas dice una y cien veces que era un “genio”) es “representativa [...] de la mentalidad y la cosmovisión del hombre en el siglo xx” (p. 129) –mentalidad según la cual ya no hay nada en el mundo sino textos, textos y sólo textos, lo que Cervera Salinas denomina, en expresión cuanto menos contradictoria, “existencialismo textual” (p. 177)–. Este supuesto, que explica aunque no justifica el hecho de tomar la parte –la literatura rioplatense– por el todo –la literatura hispanoamericana–, lo apoya Cervera Salinas en consideraciones por completo ajenas a la obra de Borges. Algunas de esas consideraciones pueden tomarse como ejemplo de lo caprichoso de los trazos más gruesos de su estudio. Cito la siguiente serie, que aunque breve no es la menos falsa: la “literatura argentina” es de “estirpe italiana” (p. 128); esa estirpe radica, como según Cervera Salinas es “hartamente evidente”, en la gran afluencia de inmigrantes italianos al territorio argentino, la cual

habría “propulsado el nuevo culto a Dante a lo largo de toda la centuria” (p. 19); la “evidente naturaleza y carácter existencialista” de “lo más genuino de la literatura rioplatense de los años cuarenta”, es el fruto natural de aquella región, “cuyas gentes participan de un sentimiento casi eterno de nostalgia y de pérdida”. A esto se reduce la explicación de la nostalgia en la literatura de “estas naciones” del Plata según Cervera Salinas: son “naciones principalmente pobladas por un caudal ingente de inmigración europea que [...] acusan la conciencia del desarraigo” (p. 176). En definitiva: lo mejor de la literatura hispanoamericana no es más que el fruto de la añoranza de sus habitantes por Europa, del dolor que les causa a sus habitantes no ser más europeos, no ser más españoles o italianos.

Es un mérito de este libro haber prestado atención en el último capítulo (el XII), a un autor que a menudo no la ha merecido de los investigadores, Macedonio Fernández. Su *Museo de la Novela de la Eterna* es impensable sin *La divina comedia*. Cervera Salinas lo sugiere y señala así a todo un campo que sería muy necesario explorar. Pero esta vez habría que hacerlo prestando atención a los textos, no pasándolos por alto para encontrar, como vuelve a encontrarse aquí, que no son sino los “efectos espirituales que el síndrome de Beatriz ocasionó” en la vida del autor (p. 358). Si Cervera Salinas leyera por ejemplo la edición crítica de *Museo de la Novela de la Eterna* realizada por Ana Camblong para la edición Archivos en 1993, encontraría que toda su lectura de Macedonio, aun cuando esté de acuerdo (o mejor dicho, *repita*, y sin citarla), lo que dijo la crítica de los años setenta y ochenta sobre este autor, carece de su principal fundamento.

Daniel Attala

Rafael Olea Franco (ed.): *Santa, Santa nuestra*. México, D. F.: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Literatura Mexicana, VIII; Cátedra Jaime Torres Bodet) 2005. 363 páginas.

El volumen recoge las ponencias que se leyeron durante el Coloquio Internacional “Santa, Santa nuestra”, celebrado del 22 al 24 de enero de 2003 en El Colegio de México, bajo las auspicios de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Dichas ponencias se presentan en el libro repartidas en seis secciones, dedicadas respectivamente a los orígenes de la novela, al tema de la caída, al de la ciudad, la patria y la prostituta, a la encrucijada literaria, al diálogo con otros textos y, finalmente, a “otras miradas, otras artes”. Un conjunto de intervenciones de más que notable interés que, de varia manera, celebran el centenario del libro famoso de Federico Gamboa, el novelista más conocido de la época que representa en México el naturalismo, o mejor dicho el realismo-naturalismo, puesto que los confines entre los dos movimientos son difíciles de establecer en la narrativa hispanoamericana.

De inmediato llama la atención la ilustración que aparece en la portada del libro, *Femme qui tire son bas*, de Toulouse-Lautrec que, a pesar de su categoría artística, produce, en quien observa exteriormente el tomo, cierta sorpresa, porque le induce a pensar en algo que poco tiene que ver con un conjunto crítico de categoría como es el que el libro presenta. Claro que el tema de *Santa* es el de la prostituta, pero la mujer dibujada por el artista francés parece pertenecer claramente a otra categoría de mujer, individuable mejor por su historia no tanto en *Santa*, como en *Nana* de Zola, obra en la que Gamboa, bien se sabe, se inspira para su novela. Igualmen-

te curiosa, aunque justificable desde el punto de vista mexicano y por el renombre de *Santa*, es la decisión de dedicarle un coloquio internacional a la novela y su autor, iniciativa que ha visto la intervención de muchos críticos y estudiosos de renombre, cuyas conclusiones, al fin y al cabo, no proyectan una luz particularmente favorable ni sobre la novela, ni sobre su autor.

De la primera, en efecto, ponen sobre todo de relieve el pretexto moral, reflejo de una sociedad clasista e íntimamente corrupta, la llamada “buena burguesía”, y del autor no solamente las deudas, especialmente con el Zola de *Nana* y los Goncourt, sino la vida airada, en cuanto subrayan cómo don Federico era gran frecuentador de prostíbulos y por eso descriptor experto en el género. Lo que significa demolición de la respetabilidad del escritor y denuncia de su pretendida, y falsa, intención moral como autor de *Santa*. Efectivamente, leyendo a distancia de un siglo la novela, y hasta mucho antes de que se cumpliera esta fecha, frente al aplauso general de la crítica, a menudo repetitiva de juicios no verificados en lecturas directas, *Santa* no dejaba de revelar su inconsistencia, su superficialidad frente al compromiso naturalista. Zola representaba una instancia moral y en su *Nana* anunciaba el fracaso de una sociedad corrupta, la francesa del Segundo Imperio, y al contrario *Santa* no es más que la representación falsamente idealizada de la sociedad mexicana, una novela sobre el tema tabú del sexo, en realidad, como la define Sandra Lorenzano (“Ella no era una mujer, era una...”), “criptopornográfica” de un mundo que representa dividido en alto y bajo, en honesto y perdido, donde la riqueza es la medida de la virtud y de la pérdida, dentro de una arraigada idea de que la pobreza lleva al vicio y a la pérdida.

La hipocresía de Gamboa queda evidente en la novela. *Santa* es una novela “libertina”, falsamente moralizante, y hasta con escasos resultados artísticos desde el punto de vista de los intentos descriptivos semi-porno de la protagonista como mujer tentadora. En efecto, sin ninguna habilidad el escritor describe, en ciertos pasajes, las formas de la mujer, que deberían ser llamativas, senos y muslos, pero más que de carne parecen de cartón piedra. Sin embargo, no es esto lo que más llama la atención, sino el tono falso que domina toda la novela, a pesar de que, como observa Álvaro Uribe comparando *Santa* con *Nana* (“Historia de dos beldades”), el trayecto de las dos mujeres se realice igualmente en el “mester de putería”, sin embargo de manera distinta: con descaro en *Nana*, y con un agobiante sentido de su indignidad en *Santa*, que es lo que, al fin y al cabo, la redime ante el lector. Por otra parte, más allá de sus felices o infelices realizaciones, *Santa* vuelve a plantear nuevamente, con crecido interés hoy día, el problema de la mujer, como subraya Margo Glantz (“*Santa*, ¡otra vez!”), el concepto de virginidad como “modelo para pensar a la mujer”.

El discurso sobre la novela de Federico Gamboa se enriquece en el volumen con consideraciones, negativas y positivas, que sería largo relatar. Baste la impresión general referida para animar a la lectura directa del libro, que introduce Rafael Olea Franco con un enjundioso ensayo acerca de “La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*”, seguido por el texto “Génesis y recepción contemporánea” de José Luis Martínez Suárez, dos enfoques que justifican el homenaje. Y luego la serie de intervenciones críticas, veintidós más, todas de indudable interés. También hay que destacar las ponencias reunidas en los dos últimos sectores del libro, “Diálogo con otros textos” y “Otras

miradas: otras artes”, que abren perspectivas inéditas relacionando *Santa* con otras obras de narradores hispanoamericanos, entre ellos Asturias, y con realizaciones de artistas plásticos.

Giuseppe Bellini

Carina Welly: *Literarische Begegnungen mit dem Fremden. Intranationale und internationale Vermittlung kultureller Alterität am Beispiel des Erzählwerks Miguel Ángel Asturias*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, 27) 2004. 267 páginas.

Literarische Begegnungen mit dem Fremden (“Encuentros literarios con lo ajeno”), de Carina Welly, enfoca la recepción de la narrativa de Miguel Ángel Asturias en Guatemala, Francia, Estados Unidos y Alemania. Después de una introducción metodológica la autora analiza, en la segunda parte de su estudio, la dimensión ‘intranacional’ de la escritura de Asturias, su mediación entre el público criollo y las representaciones literarias indígenas. En la tercera parte, que es más larga y detallada, examina las estrategias de las editoriales internacionales para familiarizar al lector con la obra del premio Nobel guatemalteco, reparando en el uso de los peritextos (presentaciones e ilustraciones en las solapas y carátulas, introducciones, epílogos) y epitextos (reseñas, entrevistas, reportajes en periódicos, etc.) sobre el autor y su obra, basándose en un corpus de 352 paratextos.

Para describir las posibles reacciones de los lectores –reales e implícitos– ante la experiencia de la alteridad cultural que Asturias plasma en sus novelas, Welly recu-

rre a la metodología desarrollada por la imagología alemana (con sus antecedentes franceses) a fines de los años setenta, distinguiendo entre auto y heteroimágenes (*auto-images* y *hetero-images*) de la cultura nacional modeladas en los textos literarios. Además, la autora se apoya en los clásicos modelos de comunicación para destacar tres funciones que puede asumir el paratexto concebido como puente o mediador entre la plasmación literaria de la alteridad cultural mesoamericana y el lector occidental: referencial, apelativa y expresiva.

Los resultados del análisis obtenidos en la tercera parte del estudio tal vez no son sorprendentes, pero dan un testimonio representativo de las dificultades que trajo (y sigue trayendo) consigo la introducción de la obra literaria de Asturias al público europeo y norteamericano por estar anclada en la mitología maya. Dependiendo de los mercados y públicos nacionales, la importancia de las tres funciones comunicativas del paratexto difiere. En Francia, por ejemplo, –país con que Asturias, considerando su biografía, mantenía los contactos más intensos habiendo interiorizado las propuestas surrealistas– las traducciones de los libros del escritor guatemalteco mayormente carecen, debido a la política de la editorial Albin Michel, de ilustraciones en la carátula, de modo que ésta también carece de la función apelativa que influye en la decisión del lector potencial acerca de si debe comprarse el libro o no. Así, la función apelativa en los peritextos de las ediciones francesas se traslada, aumentándose y compensando la falta de ilustraciones, a otros paratextos, por lo cual se producen (hetero)imágenes exotistas, que reparan mucho en la cosmovisión mágica de los mayas, a la vez que se relativiza este exotismo a través del acercamiento de Asturias al surrealismo, que el público francés bien conoce. En cambio, los paratextos estadounidenses enfati-

zan la función referencial resumiendo el contexto social guatemalteco en que se ubican las novelas de Asturias. Sin embargo, a menudo no mencionan el ambiguo papel, criticado fuertemente por Asturias, de los gobiernos y empresas norteamericanos como la United Fruit Company para no dañar las auto-imágenes estadounidenses e irritar así a los potenciales lectores. También en Alemania –tanto en la República Federal como en la antigua República Democrática– domina la función referencial, aunque de manera distinta. Mientras que los paratextos escritos en la RDA vinculan la escritura de Asturias con el paradigma del realismo socialista, subrayando el compromiso social del autor con el fin de reducir la experiencia de alteridad cultural que puede sentir el lector, las editoriales de la RFA optan por explicaciones paratextuales que tienden a acusar las injusticias cometidas contra la población indígena; en ambos casos sólo se transmiten informaciones escasas acerca de las alusiones mitológicas presentes en los textos de Asturias. Es bastante significativo, en este sentido, que las traducciones de cuentos y novelas del ciclo indígena (*Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz*, etc.) se publicaran en la RFA varios años antes que las novelas de compromiso sociopolítico (*El señor Presidente*, la trilogía bananera, etc.). En la RDA, en cambio, la situación es exactamente inversa: aquí, las novelas de compromiso social antecedieron por más de quince años a las de carácter mágico-realista dedicadas a temáticas indígenas.

Por más rigurosa que sea este análisis, también hay que señalar un par de aspectos problemáticos que surgen en la segunda parte del estudio, dedicada a la escritura de Asturias en el marco intranacional guatemalteco. El problema principal tal vez consiste en las limitaciones de la metodología aplicada. A la imagología

–rama investigativa poco conocida fuera de Alemania y Francia– le infiere un carácter antinómico que tiende a un constante binarismo entre lo propio y lo ajeno, lo cual puede obstaculizar un análisis más denso de cómo Asturias recrea estéticamente la alteridad cultural. Significativamente, Welly lee a Asturias como un mediador intercultural, indagando siempre “relaciones interculturales” (“interkulturelle Beziehungen”) entre los espacios nacionales de Guatemala, EE.UU., Francia, RFA y RDA, concebidos de manera más o menos monolítica, pero nunca menciona los aportes de los estudios postcoloniales que rompen con los bilateralismos y binarismos de la ‘comunicación intercultural’, abriéndose hacia un ‘tercer lugar’. Tampoco emplea categorías como la de la transculturización que resultarían más dinámicas y, aplicadas a la estética de Asturias, probablemente también más fructíferas. Por no discutir las nociones de una práctica intercultural frente a otra transcultural, Welly adhiere precipitadamente a metodologías comparatistas surgidas en el contexto de las relaciones franco-alemanas, cuya vigencia para la literatura guatemalteca habría que cuestionar de manera más profunda, dado el agotamiento del paradigma del Estado nacional europeo como comunidad lingüística y cultural. Así, es casi una ironía que las dificultades interculturales de la recepción de la obra de Asturias, que se generan debido a las exigencias específicas del público en otros espacios nacionales, reflejen a la vez las dificultades con que se enfrenta Welly al elegir metodologías ligadas a un específico debate académico nacional, que no es obsoleto pero que necesita complementarse y transculturizarse, considerando e integrando también enfoques de estudios literarios y culturales americanos.

Marco Thomas Bosshard

Adriana Kanzevolsky: *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo (Ensayos críticos) 2004. 299 páginas

La revista cubana *Orígenes* (1944-1956), fundada por Lezama Lima y Rodríguez Feo, nunca llegó a una tirada superior a trescientos ejemplares. Únicamente tras la publicación de la edición facsimilar en 1989, esto es, después de haberse convertido en un hecho ya lejano de la historia literaria, pudo alcanzar una difusión cuantitativa más elevada.¹ No obstante, durante los doce años de su existencia la irradiación de la revista en el mundo de la literatura y cultura hispánicas fue bastante grande gracias a su concepción editorial y a la alta calidad de los textos publicados. El libro de Adriana Kanzevolsky se propone precisar el perfil de *Orígenes* a través de las múltiples contribuciones no cubanas, entre las cuales destacan poemas y ensayos de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Luis Cernuda, María Zambrano, Octavio Paz, Wallace Stevens, Stephen Spender y Saint-John Perse.

Kanzevolsky divide su objeto de investigación en cuatro áreas, de las cuales la primera está formada por las contribuciones de autores españoles a *Orígenes*. Éstos pertenecían en su gran mayoría al exilio republicano, pero llama la atención que con la excepción de María Zambrano *Orígenes* prácticamente sólo publicó textos de Juan Ramón y los autores de la llamada generación del 27. De ellos también

heredó las tensiones internas, lo cual a raíz de la publicación de un texto polémico de Juan Ramón contra Aleixandre y Guillén (núm. 34, 1953) condujo a una grave crisis en la redacción de *Orígenes*, en cuyo transcurso Rodríguez Feo dejó la codirección de la revista. Con la salida de éste *Orígenes* perdió el apoyo económico y tuvo que cesar su publicación dos años más tarde.

La segunda área está constituida por contribuciones de autores hispanoamericanos. Aquí predominan los autores mexicanos y argentinos. Pero mientras que en la perspectiva de *Orígenes* la literatura mexicana, a la cual incluso se dedicó un número entero (núm. 13, 1947), ya había alcanzado una expresión propia (que la literatura cubana según los origenistas aún no tenía), la literatura argentina se encontraba todavía en un proceso de formación. Resultan particularmente interesantes las páginas que Kanzevolsky dedica a la relación en cierto modo simétrica entre *Orígenes* y *Sur*, de cuyos autores, sin embargo, la revista cubana sólo publicó algunos menores o, con el cuento estafalario “Filimor forrado de niño” (núm. 11, 1946) de Witold Gombrowicz, a un escritor en todo respecto excéntrico² que se había distanciado (o había sido descartado) del ámbito de la revista de Victoria Ocampo.

La tercera área atendida por Kanzevolsky la forma la literatura norteamericana, de la cual *Orígenes* publica con poemas de T. S. Eliot, Wallace Stevens y William Carlos Williams a autores que constituían el meollo del así llamado *high*

¹ *Orígenes. Revista de arte y literatura. La Habana, 1944-1956. Dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo.* Edición facsimilar. Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe. 7 Vols. México, D. F./Madrid: El Equilibrista/Ediciones Turner 1989.

² Sobre el período argentino de Gombrowicz cfr. las observaciones sugestivas de Dieter Reichardt: “Gombrowicz und die argentinische Literatur”, en: Witold Gombrowicz: *Argentinische Streifzüge*. München: Hanser 1991, pp. 188-214.

modernism. Con estos poemas, la revista manifestó abiertamente (como en el caso de la gran mayoría de los autores de lengua española que publicó) sus raíces literarias. Asimismo escoge de la literatura francesa, que junto con los poetas ingleses Auden y Spender constituye la cuarta área definida por Kanzepolsky, lo que le parecía imprescindible para la construcción de su propia expresión. Lo que aquí le importó a *Orígenes* era la línea que va desde Mallarmé (de quien publicó, en el número 32, de 1952, una traducción programática de “Un coup de dés” de la pluma de Cintio Vitier) a autores como Saint-John Perse y Michaux, pasando por Valéry y, ya casi al final de la existencia de la revista, un todavía muy joven Paul Claudel (núm. 38 y 39, 1955).

Orígenes quiso incorporarse a la modernidad literaria y cultural de su momento, imaginando y construyéndola desde la periferia cubana. De esta modernidad *sui generis* excluía deliberadamente tanto la vanguardia de los años veinte, ya vuelta “histórica”, como la poesía de sesgo subjetivo (Neruda, Miguel Hernández) que no correspondía con su concepto de la poesía (pura), fundamentada en la admiración por Juan Ramón Jiménez. La modernidad de *Orígenes* era una modernidad en cierta forma atenuada, muy acorde con lo que en las primeras postrimerías de la guerra mundial iba concibiéndose como la expresión de lo más intrínseco de la cultura de Occidente, una modernidad *ma non troppo* que, si bien de carácter bastante hermético, ya no escandalizaba (como lo seguía haciendo el surrealismo) a nadie. Con todo, llama la atención que *Orígenes* no acogiera a la poesía italiana coetánea, más o menos afín a sus convicciones poéticas (Ungaretti, Montale, Saba, Quasimodo), probablemente porque Lezama no se interesaba por ella. Y tampoco figuraban entre sus páginas la poesía y ensayística alemana del

momento, las que, sin embargo, ya venían dejando su impronta en la literatura moderna del tipo que construía *Orígenes* con autores como Benn o Celan.³

El libro de Adriana Kanzepolsky logra bien su propósito de conferirle un perfil preciso a la concepción y política editorial de *Orígenes* a través del análisis de las contribuciones extranjeras de la revista. Pienso, sin embargo, que su estudio hubiera ganado en profundidad si no se hubieran excluido de antemano a los autores cubanos. Sobre el trasfondo de los textos de estos últimos la imagen que la autora traza de la revista hubiera sido más completa. De todas formas inaceptables son las muchas distorsiones ortográficas de nombres propios en el libro, que serían largas y fastidiosas de enumerar, con la excepción, tal vez, del invariablemente mal escrito Nietzsche.

Klaus Meyer-Minnemann

Denis Jorge Berenschot: *Performing Cuba. (Re)Writing Gender Identity and Exile Across Genres*. New York, etc.: Lang (Caribbean Studies, 15) 2005. XI, 165 páginas.

El corpus que se estudia en el presente libro es relativamente restringido. Consta

³ Asimismo, no se publicaron poemas o fragmentos en prosa de Rilke, un autor que se hubiera plenamente compaginado con la herencia literaria que buscaba construir *Orígenes*. En el número 18 (1948) se anuncia una contribución de Werner Vordtriede (1915-1985) sobre “La misión del poeta en Stefan George y Mallarmé”, que finalmente no se publicó. Vordtriede, que a la sazón enseñaba en la universidad de Madison, Wisconsin, había dejado su Alemania natal después de la toma de poder del nazismo.

de cinco obras: tres novelas, *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) de Senel Paz y *The Greatest Performance* (1991) de Elías Miguel Muñoz; dos películas, *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*; y dos piezas de teatro, *Querido Diego* y *The Last Guantanamo*. Pues bien, mientras que las novelas que se estudian en la primera parte deben considerarse, en la terminología del autor, como “proto-texts” (p. 1), las películas y las piezas de teatro, que son el tema de la segunda y la tercera parte del libro, serán estudiadas a partir del concepto de “re-escritura”. En efecto, las películas y las piezas de teatro no son sino una serie de “adaptaciones” de los textos presentados en la primera parte: *Memorias del subdesarrollo* es una adaptación de la novela de Desnoes y *Fresa y chocolate* una adaptación de la novela de Senel Paz. Por otra parte, *Querido Diego* es una versión teatral de la novela de Paz y *The Last Guantanamo* una versión teatral de la novela de Muñoz. El director de ambas películas es Tomás Gutiérrez Alea, mientras los mismos novelistas figuran como guionistas. Las adaptaciones teatrales también fueron realizadas por los autores de las respectivas novelas.

Metodológicamente, pues, son dos los conceptos en los que se centra el libro: el de *(re-)writing* y el de *performance*. Mientras el primero se refiere a los procesos de “escritura” en el sentido amplio de la palabra (incluyendo los del cine y los del teatro), el segundo se refiere al elemento temático recurrente en todos estos procesos, es decir, a la problemática de la *gender identity* considerada, según Judith Butler, como el resultado de una serie de *performative acts*, o sea, una construcción “conditioned and circumscribed by historical convention” (p. 4). Antes de abordar el problema —crucial para la argumen-

tación— de las relaciones recíprocas entre los dos conceptos, veamos brevemente el contenido del estudio.

El libro consta de tres partes: la primera, dedicada al estudio de los textos literarios y (en el caso de *Memorias del subdesarrollo*) de sus respectivas “re-escrituras”; la segunda, dedicada a las adaptaciones cinematográficas; la tercera, dedicada a las adaptaciones dramáticas. Ya este breve resumen indica que el concepto de *(re-)writing* constituye, efectivamente, el hilo conductor de la exposición. Recurriendo a un conocido modelo semiótico, podríamos decir que el concepto de *(re-)writing*, en cierta medida, es el eje sintagmático (y, por ende, también “histórico”) de la exposición, mientras que el concepto de *performance* desempeñaría una función paradigmática. Si los diferentes *(re-)writings* son los elementos dinámicos del análisis (con un horizonte histórico, en el caso de *Memorias del subdesarrollo*, de casi cuatro décadas), los procesos de *performance*, por el contrario, se presentan como elementos relativamente estables, o sea, repetitivos. En efecto, lo que Berenschot entiende por *performance*, no es sino el encuentro entre el dinamismo de los *(re-)writings* y la estructura opresiva y, *grosso modo*, inmutable de lo que debe entenderse como el “status quo of the patriarchal, machista Cuban society” (p. 96). Tal como se afirma en la “introduction”, se trata de un “framework of a phallogentric patriarchal power structure that begins at the macro level of the ‘state’, established through the advent of what Michel Foucault calls ‘bio-power’ and ends at the micro level of the family” (p. 4). La definición es lo suficientemente general como para ser aplicada no sólo a las diferentes peripecias de la historia cubana, sino también a la situación de las minorías cubanas exiliadas en Estados Unidos. Desde esta perspectiva, *Perfor-*

ming Cuba corre entonces peligro de limitarse a un simple estudio de *recepción*. No obstante, basta una comparación entre los presupuestos críticos del primero y del segundo capítulo para convencerse de lo arriesgada que sería tal argumentación. Pero observémoslo más de cerca: mientras en el primer capítulo se examinan las diferentes versiones de la novela *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes, el segundo se refiere a las novelas *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y *The Greatest Performance* de Elías Miguel Muñoz. La que nos interesa es la primera de estas obras. Pues bien, no sólo las fechas de publicación, sino también las temáticas de las novelas son muy diferentes: mientras *Memorias del subdesarrollo* trata del problema de la integración psicosocial del protagonista Malabre en el ideario y las reglas del comportamiento de la nueva sociedad revolucionaria, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* se ocupa de un problema específico: de la integración de las minorías homosexuales en esta misma sociedad. Según la interpretación de Berenschot, ambas novelas han sido redactadas tomando en cuenta como “horizonte de expectativa” el ideario especial creado por los revolucionarios de primera hora, es decir, el concepto de “hombre nuevo”, presente, además, en el título de la novela de Paz.

Ahora bien, es evidente que el concepto de “hombre nuevo” presentado en ambos casos –y su rol en la sociedad cubana de entonces– difiere en muchos aspectos. Mientras en 1965, fecha de la publicación de la primera versión de *Memorias del subdesarrollo*, el concepto todavía lleva toda la carga de la crítica marxista de la sociedad capitalista –crítica, incluso, de la “hierarchic heterosexuality, or the domination of men’s sexuality over women’s sexuality” (p. 24)–, 35 años más tarde, al publicarse *El lobo, el bosque*

y *el hombre nuevo*, el concepto había perdido, evidentemente, toda la flor de la primera utopía revolucionaria. Imbuido de la nefasta tradición estalinista, el concepto sirve ahora, ante todo, para mantener limpias las líneas de los partidarios de la Revolución de todo elemento sospechoso de disidencia, entre ellos, claro está, de homosexuales. De ahí que los argumentos en nombre de los cuales se niega a los protagonistas de las respectivas novelas la plena integración en la sociedad cubana, son de índole muy variada, hasta contradictoria. Si, por ejemplo, a Malabre, protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, se le inculpa –en nombre, justamente, del concepto (marxista) de “hombre nuevo”– de adherirse todavía, en su trato para con las mujeres, al viejo esquema de la dominación del hombre sobre la mujer, a David, protagonista gay de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, se le niega –en nombre, justamente, del mismo concepto, interpretado ahora, sin embargo, como arma de defensa del “status quo of the patriarchal, machista Cuban society” (p. 96)– el pleno reconocimiento como “socialista”.

Volvamos al problema de la *performance* en el sentido estricto de la palabra. Lo que nos interesa –lo que debería interesarnos según Judith Butler– es la relación que existe entre los términos claves, es decir, entre *(re-)writing* y *performance*. Recordemos que el término de *performance* en la teoría de Butler, originalmente, fue un término crítico para oponerse a cualquier atribución esencialista de género. Lo que está en juego, pues, es la identidad del sujeto del que habla, del que escribe. No hay ningún vínculo natural entre el sexo del que escribe y su escritura. De ahí la importancia del concepto de *performance*: es que los atributos “femenino” (o bien, “masculino”) deben considerarse como productos de actos

específicos de *performancia*, es decir que se trata de una transposición de normas y de códigos de origen social. Butler insiste en el carácter inacabado, en parte inconsciente y, sobre todo, no-intencional del proceso.

Veamos ahora cómo el autor del presente estudio se sirve del término de *performance*. Digamos por de pronto que su modo de presentación no implica ninguna teoría del *sujeto*. Claro que nos hablará de los *autores* de las respectivas obras. Pero, en vez de hablarnos de los autores como *sujetos de escritura*, es decir, como sujetos que van a experimentar su propia *gender identity* a través y por medio del proceso de escritura —he aquí la única manera de cómo aplicar legítimamente el concepto de *gender performance* en el sentido de Judith Butler—, Berenschot transforma el problema de la *performancia* en un problema de *representación*. Lo que se analiza, pues, es el menor o mayor grado de permisividad característico de estas representaciones: permisividad a nivel del lenguaje, a nivel de las acciones, a nivel, sobre todo, de las imágenes; permisividad, en resumidas cuentas, con respecto al poder “falocéntrico” inherente, según Berenschot, a las instituciones del régimen castrista. Tanto el comportamiento de los personajes —falsamente llamado, por Berenschot, su *performancia*— como también el proceso creativo de estos mismos personajes —o sea, su *representación* por parte de los autores de las respectivas obras— aparecen de esta manera, necesariamente, desde la perspectiva de un proceso perfectamente controlable, o sea, como parte de una estrategia intencional para lograr —o bien, dado el caso, para rechazar— la aceptación ideológica del régimen.

El mismo proceso se puede observar a nivel de las adaptaciones. Veamos, por ejemplo, la adaptación cinematográfica de

la novela *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, obra de éxito del director Tomás Gutiérrez Alea. La transformación que padece el texto literario al ser adaptado por Gutiérrez Alea no se limita al mero cambio del título, sino que también opera a nivel de contenido: si el texto literario, en virtud de ciertos procedimientos estilísticos, incluía ciertos pasajes que podían ser interpretados, efectivamente, como puesta en escena de un sujeto gay, puede observarse que estos mismos pasajes desaparecen en *Fresa y chocolate*, y son sustituidos, llana y simplemente, por otro tema, el de la tolerancia. Lo que se sustituye, en este caso, es una escena de *outing act* del protagonista gay, la cual, en efecto, podría ser interpretada —con la salvedad que también en este caso se trate de una escena *representada*— como una especie de *performing act* por parte del protagonista. Nos parece acertado el análisis de Berenschot, pero es inadmisibles hablar de *gender performance* cuando en realidad estamos frente a un evidente acto de anticipada autocensura por parte del director de la película.

Termino con otro caso de autocensura aún más significativo, tal vez, para la temática del presente estudio. En el cuarto capítulo, Berenschot discute las razones por las cuales Gutiérrez Alea se decidió finalmente, en *Fresa y chocolate*, por un actor heterosexual para representar el rol del protagonista gay Diego. Pues bien, la razón de haber preferido un actor heterosexual a un homosexual está en que Gutiérrez Alea, en este caso, se ha decidido explícitamente por la *representación*, y no por la *performancia*. El anatema oficial que pesa sobre la homosexualidad —interiorizada, al parecer, por el director de la película— es tan fuerte que excluye, en el caso presente, toda forma de verdadera *performance* hasta en su forma de representación cinematográfica.

No es de extrañar que el autor, al final, llegue a conclusiones que están bastante próximas a las nuestras. Admite que el concepto de *(re-)writing* prevalece sobre el de *performance* y que, por eso, la *representación* de las “gender identity performances” (p. 154) forma parte del mismo proceso de *(re-)writing*. Al mismo tiempo, el concepto de *(re-)writing* ahora es interpretado por el concepto (mucho más viejo) de intertextualidad, dejando por atrás, ahora definitivamente, el aporte de las teorías de Judith Butler. Tampoco sorprende que, en las últimas páginas del libro, también se confirme otra sospecha nuestra, o sea, la hipótesis de que, detrás de la referencia a la teoría de Butler, se esconde, en realidad, una simple teoría de la recepción: “I have tried to show throughout this study that the act of writing and rewriting constitutes an attempt to manipulate the texts’ reading. [...] I previously mentioned the important sociocultural differences that tend to separate transnational readers. It is crucial to identify these interpretative communities and find a common interpretative strategy. To that effect, it is critical to consider the available reader response theories” (p. 155).

Para concluir, digamos que el interés del libro reside, ante todo, en su valor hermenéutico. Tanto los “proto-textos” como los diferentes *(re-)writings* son analizados acertadamente tomando en cuenta, sobre todo, la perspectiva de la *producción*. La categoría de *performance* queda así relegada al plano de la *representación*. Como hemos visto, el autor tampoco hace uso de ella para un acercamiento que merecería el nombre de un análisis –históricamente concreto y correcto– de *recepción*. Por eso –dicho sea de paso–, el valor del libro como fuente de información concerniente a la situación en Cuba misma es muy escaso. El de Berenschot no es el primer libro sobre Cuba que nos habla de la uto-

pía del “hombre nuevo” o de la fobia del régimen a los homosexuales. Hubiera sido interesante saber, desde la perspectiva de un análisis de recepción, cuáles eran las circunstancias concretas –y necesariamente cambiantes según las épocas o las coyunturas políticas– capaces de explicar las diferentes versiones de los *(re-)writings*. No sorprende entonces que hacia el final del estudio hasta el concepto de *(re-)writing* sea abandonado y sustituido por el de “intertext” (p. 154), desembocando el estudio así en una de las discusiones más aburridas de la crítica hermenéutica tradicional, es decir, en el problema del “misreading” (p. 155).

Walter Bruno Berg

Robin Lefere: *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica; II, 445) 2005. 203 páginas.

Siendo consciente de que escribir un libro sobre Borges necesita hoy en día una buena explicación, Robin Lefere nos presenta en su trabajo un primer análisis sistemático sobre los aspectos autobiográficos en la obra de Jorge Luis Borges. El autor, en un corto preámbulo teórico, manifiesta la necesidad de añadir a la corriente de interpretación intertextual y metaliteraria, aquella que excluye cualquier conexión entre el autor y su obra en la tradición del famoso artículo sobre “la muerte del autor” de Roland Barthes, lecturas alternativas de la obra de Borges. Su interés reside en el notorio y variado componente autobiográfico como un aspecto referencial más. Pone en evidencia que su fin no consiste en elaborar un trabajo biográfico, entremezclando la vida del autor con las nociones autobiográficas presentes

en los textos del mismo. Para evitar esto, procura diferenciar entre un autor “efectivo”, aquel que a través de sus textos proyecta una imagen de sí mismo, ya sea de manera indirecta e implícita (“autor implicado”), ya sea de forma directa y explícita (“autor representado”), y un “autor intuido” por el lector (p. 17). Lefere clasifica el tema en los siguientes capítulos, siguiendo un orden temático-cronológico: 1. Primeros poemarios: constitución de un yo lírico; 2. Los ensayos (1925-1952); 3. Los cuentos (1933-1953); 4. *El hacedor*; 5. Después de *El hacedor*: 1961-1985; 6. Autobiografía y autobiofonía; 7. Los paratextos de las “Obras completas”.

Tratando cronológicamente las obras *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Lefere identifica en el primer capítulo rasgos autobiográficos e intenta reconstruir la imagen del yo lírico “como poeta porteño devoto de todo lo argentino” (p. 28), que se va constituyendo en esta primera época. Integra también los paratextos para llegar a la conclusión de que en *Fervor*, “el prefacio sugiere la identidad entre el Jorge Luis Borges que lo firma [...] y el yo lírico del poemario” y que, por consiguiente, “invita al lector a una lectura biográfica” (p. 20). En cuanto a los ensayos, el autor se refiere en un segundo capítulo a tres aspectos diferentes: primero vuelve a destacar ciertos fragmentos o episodios autobiográficos de los textos, aun siendo ocasionales, para luego resaltar cómo Borges concibe el género de la autobiografía, centrándose sobre todo en el ensayo “Profesión de fe literaria”. Finalmente analiza varias de las muchas heterobiografías en los ensayos de Borges, que favorecen a desarrollar una autobiografía ficticia del autor, de tal manera que detrás de personajes como Evaristo Carriego, Walt Whitman, Quevedo, Paul Valéry o Flaubert, estarían escondidas facetas de aquella imagen que Borges quiere dar de sí mismo.

En el tercer capítulo, Lefere continúa identificando indicios que pueden dar lugar a diferentes interpretaciones autobiográficas, buscando rasgos que definen la idiosincrasia estilística y personal en los cuentos de Borges. Así pues, y según Lefere, los autobiografemas del tigre y del espejo, presentes ya en obras tempranas, representan “piezas claves en el proceso de construcción de la propia imagen” y, por ende, el “proceso de autobiografización de la obra” (p. 78). Además, Lefere añade otros ejemplos, en los que el autor tiende a identificarse con los personajes de los textos, como por ejemplo Pierre Menard, Herbert Quain, Yu Tsun o Funes (“Está claro que Borges se sueña en Menard”, p. 83) y señala que en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” aparece por primera vez un narrador “que lleva el nombre de Borges y efectivamente se parece notoriamente al autor” (p. 83). Lefere califica la colección de cuentos *El hacedor*, tema del cuarto capítulo, como la obra más autobiográfica de todas. En ésta “se realiza la plasmación sistemática de una imagen de Borges” (p. 97) en la que éste se esconde de nuevo detrás de varios personajes, como por ejemplo Shakespeare u Homero: “Si bien la cifra de esta conjunción es aquí Homero, claro está que la figura que se perfila es la de Borges, sin duda de manera deliberada” (pp. 100 s.).

Al acercarse, en un quinto capítulo, a la obra de un autor ya maduro, Lefere nos indica que a partir del año 1961 los textos van formando la imagen de un Borges resignado y lleno de remordimientos por no haber escrito todavía “el poema” (p. 115), así como por no haber tenido ningún hijo (p. 139). En el poema “Mateo, XXV, 30”, compuesto por una lista heterogénea de elementos que integra gran parte de los ya identificados autobiografemas, ve tanto “un aleph de la vida de Borges” como uno de su obra, de manera que, para el

intérprete, “el hecho ilustra una vez más las estrechas relaciones entre vida y obra” (p. 116).

En el sexto capítulo, Lefere se concentra en dos géneros a los que considera autobiográficos en un sentido más estricto: por un lado las “Autobiographical Notes”, escritas en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, por otro lado las diversas entrevistas realizadas al autor, las cuales considera más fiables que los textos literarios. Altamente significativo para el juego borgeano con los autobiografemas es la presentación de las distintas versiones sobre su famoso accidente: se golpeó la cabeza causando una septicemia que, según el mito creado por el propio Borges, le incitó a una nueva fase en su producción literaria. De este accidente existen cuatro versiones contradictorias, tanto de índole autobiográfico como literario.

En el séptimo capítulo, Lefere se concentra en la edición de las obras completas de Borges, que ofrecieron a éste la oportunidad de “redondear su perfil definitivo de cara a ‘la eternidad’” (p. 171). Lefere llega con su trabajo a la conclusión de que Borges asume y afirma una inspiración autobiográfica y que, por consiguiente, a través de su obra, se empeña en esculpir una imagen propia y a la vez mítica como hombre de letras. De ahí que su obra participe “de un concepto a la vez dinámico ((pos)moderno) y esencialista (pre-moderno) de la identidad” (p. 182).

Este análisis detallado y exhaustivo de la obra de Jorge Luis Borges pone en evidencia que el autor, Robin Lefere, es un conocedor erudito de la obra en cuestión. Para los interesados en la multitud de indicios autobiográficos presentes en la obra borgeana este libro tiene su interés, ya que ofrece una gran variedad de detalles. Para este tipo de usuarios, sin embargo, falta un registro de los textos tratados y/o de los

autobiografemas destacados, que permitan búsquedas más específicas.

La problemática fundamental de este libro reside, sin embargo, en los siguientes puntos: 1. A pesar de ser consciente de que habría que distinguir entre un autor concreto y un autor implicado en la obra, Lefere acaba cayendo en la trampa del biografismo, lo que él mismo afirma explícitamente al decir que “toda ficción apunta, *nolens volens*, al autor y permite una lectura autobiográfica, o por lo menos autor-referencial” (p. 94), creencia que también señala en las conclusiones sobre la intención del autor, como muestra la siguiente declaración: “Si parece bastante normal que Borges dedicara su obra a su madre, especialmente en cuanto ésta ya estaba muy mal, el homenaje hubiera podido ser más discreto; pero no, Borges no lo quiso así” (p. 173). A pesar de afirmar también que los rasgos autobiográficos pueden entenderse como un recurso verosimilizante, es decir, como una estrategia textual, Lefere cree en la intención del Borges autor de crear una automitografía, llegando así a la hipótesis de una poética borgeana “que consiste en imponer, con la colaboración del lector, una imagen de Borges que sea digna de habitar la memoria de los hombres” (p. 66). 2. El análisis se basa en una imagen de Borges, predeterminada por la lectura de su obra. Es así que Lefere destaca, tomando como ejemplo el cuento “La biblioteca de Babel”, los siguientes rasgos típicos que enumera entre paréntesis: “(el talante de sus reflexiones, sus referencias, su fascinación por el espejo, su horror sagrado hacia un espacio laberíntico y el caos aparente, su nostalgia por el libro total, su misma habla)” (p. 85). En otro contexto Lefere nombra tres temas muy “borgeanos” y, según él, esencialmente autobiográficos: “el yo, el amor y la ceguera” (p. 135). Este procedimiento se vuelve a confirmar

cuando constata que “el Borges anterior a *Fervor* parece retrospectivamente muy poco borgeano” (p. 30). No es de sorprender, pues, que en el análisis de la obra vuelvan a encontrarse los rasgos supuestamente ‘típicos’. A fin de cuentas, Lefere crea a través de su libro una heteromitografía del autor Jorge Luis Borges.

Vera Elisabeth Gerling