

2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

John King (ed.): *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 2004. XXVI, 356 páginas.

La concepción del presente volumen se inserta en una evolución propia a las últimas décadas y que ha ampliado las fronteras de la historia literaria tradicional hacia una concepción de la cultura que abarca, en última instancia, prácticamente la totalidad del cosmos humano. La concepción de John King, sin embargo, es afortunadamente mucho más restringida en tanto que se centra en las expresiones artísticas en sentido amplio. Siguiendo a Raymond Williams, define “cultura” como “‘artistic and intellectual activities’, concentrating on the literary, visual and performing arts, while not excluding the broader sociological and anthropological definition of culture as a ‘whole of life’ of distinct people or other social group” (p. 6). Sin por ello aceptar la división entre “alta” y “baja” cultura, admite que el volumen no se ocupa de la cultura “material” y remite a los interesados al tomo editado por Daniel Balderston, Mike Gonzalez y Ana M. López, *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Culture* (London 2000).

La estructura implícita del volumen revela una tripartición entre historia, literatura y cultura extraliteraria, con dos, cinco y seis ensayos, respectivamente. La parte literaria propiamente dicha está dominada por la narrativa, lo cual King justifica aduciendo la tendencia actual de la investigación y la enseñanza que prioriza la novela y el cuento, utilizándolos como “stepping stones to the appreciation of broader cultural concerns” (p. 3). El editor no menciona otra tendencia actual,

es decir, la de separar el teatro del hecho literario, que sin embargo parece seguir al agrupar el teatro entre los fenómenos culturales. El espacio inevitablemente limitado del volumen pone a los autores ante la dolorosa alternativa de tener que elegir entre una síntesis en forma de ensayo y un estudio analítico de corrientes, autores y obras, alternativa a la que se añade otra: la de considerar la cultura latinoamericana o bien como una entidad, o bien como la de un conjunto de países que deben ser estudiados aparte (con la solución intermedia de proceder por regiones). El editor y los doce colaboradores de universidades inglesas, estadounidenses y canadienses han optado por la forma de ensayo y por la perspectiva continental.

La parte histórica reúne dos ensayos: “Pre-Columbian and colonial Latin America” (Anthony McFarlane) y “Latin America since independence” (James Dunkerley). En el primero, McFarlane menciona de pasada los pueblos precolombinos, centrándose en la historia colonial propiamente dicha: señala las diferencias entre la colonización hispana y la portuguesa, esboza la organización política del espacio y la constitución de la sociedad caracterizada por el mestizaje, y termina con el despertar de la consciencia política en las últimas décadas anteriores a la Independencia. Dunkerley, por su parte, estructura su ensayo en cuatro apartados que consideran las distintas fases del desarrollo político y económico: “The challenge of independence (1800-1860)”; “Liberalism and modernity (1860-1930)”; “Populism, revolution and dictatorship (1930-1980)”; “Neo-liberalism and globalization (1980-)”.

La parte literaria reúne tres ensayos sobre la narrativa hispanoamericana, uno

sobre la brasileña y, finalmente, uno sobre la poesía latinoamericana. El “largo” siglo XIX con las fechas límites de 1810 y 1920 marca el campo del primer ensayo. En él, y en contra de lo que se sostiene generalmente, Gwen Kirkpatrick destaca que muchos de los textos narrativos más importantes de esta época no son novelas, señalando obras de Bello, Bolívar, Echeverría, Manzano, Sarmiento, Hernández, Palma, Martí y Rodó (p. 64). Consecuentemente, presta más atención a los espacios extranovelescos, agrupando su trabajo en apartados sobre “civilización y barbarie”, “ciencia y viaje”, “costumbrismo y viaje”, “indianismo”, “literatura anti-esclavista” y “modernismo”. Las novelas generalmente consideradas como “clásicas”, son tratadas en sólo unas líneas, y la “novela nacional” (*Amalia* y *María*) es resumida en un breve apartado de media página.

En su estudio de la narrativa entre 1920 y 1970, Jason Wilson se distancia del *dictum* de Emir Rodríguez Monegal, según el cual la novela rural o marginal habría sido reemplazada por la cosmopolita y metropolitana (p. 86), al sostener que el proceso identitario central de estas décadas se desarrolló en el campo de la poesía: “Thanks to the poets, Latin Americanness can be defined as a tradition of native writers who refer to previous Latin American Writers so that what a Latin American reader can take from a Darío or a Vicente Huidobro or a Pablo Neruda (to name two influential Chilean poets) is not only a style, but a way of thinking the Latin American self” (p. 87). Sólo en los años sesenta –según Wilson– se gestó una genuina tradición latinoamericana en la ficción, basada en la tradición poética ya establecida. Así, Borges marcaría el punto de transición entre el realismo anterior y la demanda de libertad e imaginación, por su rigor estilístico y conceptual y su autoconsciencia de ser un escritor ecléctico (p.

102). A pesar de que menciona un buen número de autores, Wilson se disculpa por omitir otros como Donoso o Yáñez, lo cual es, nos dice, inevitable para evitar que su ensayo se convierta en catálogo (p. 104). Llama la atención que no mencione el *boom* y que toque sólo tangencialmente lo *real maravilloso* y el *realismo mágico*, así como la novela indigenista.

En el siguiente ensayo, dedicado a la narrativa hispanoamericana después de 1970, Gerald Martin estudia la narrativa “después del *boom*”, empezando con una definición de éste, el cual sitúa en la década de los sesenta, entre *La ciudad y los perros* (1962) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970). En realidad, el lector hubiera esperado leer estas reflexiones en el ensayo anterior, tanto más cuanto que Martin considera el *boom* menos como un comienzo que como un gran final: “The Boom of Spanish American fiction was a grand finale, an extraordinary fertile moment which saw the climax and consummation of Latin American modernism (in the Anglo-American sense of the word) and the Inauguration of Latin American post-modern narrative” (p. 105). Gran final y transición al mismo tiempo, en tanto que la narrativa del *posboom* se habría desarrollado dentro de los parámetros predeterminados por el *boom*, tanto más cuanto que tres de los autores principales del *boom* siguen dominando la escena literaria, es decir: habiendo muerto Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. Sin embargo, no pasa por alto las diferencias entre ambos períodos, siendo la mayor la ausencia de la “gran narrativa” y de “obras totalizantes” en el *posboom* (p. 111), lo cual, por otra parte, recuerda la constatación de Jean-François Lyotard de la desaparición del *grand récit* en la época posmoderna. Volviendo a Martin, la narrativa del *posboom* se caracterizaría por la existencia paralela de dos modos opuestos

de escribir; en sus palabras: el modo transparente (“the transparent mode” o “apparently oldfashioned and transparent narrative methods”) y el modo opaco (“the opaque mode”, pp. 109-111). En cuanto al “realismo mágico”, constata una tendencia epigonal que encuentra sobre todo en la escritura de algunas autoras y que descarta como “the verbal equivalent of a second-rate Disney cartoon” (p. 113). Isabel Allende no se salva enteramente de esta crítica mordaz, a pesar de ser, en opinión del autor, “el único gigante” al lado de los sobrevivientes del *boom* (p. 106). Por lo demás, Martin señala las corrientes que considera centrales de estas décadas y agrega los autores más importantes de cada una de ellas. A pesar de que uno lamenta la ausencia de una alusión a otras corrientes más (por ejemplo, la de la “nueva novela histórica”), el ensayo de Martin ofrece una excelente orientación en la ingente masa de novelas escritas y publicadas en estos años.

Después de los tres ensayos dedicados a la narrativa hispanoamericana, toca a Randal Johnson la ingrata tarea de resumir la narrativa brasileña en el reducido espacio de 16 páginas. Siguiendo una propuesta de Antônio Cândido, parte de la dialéctica de localismo vs. cosmopolitanismo. En la primera tendencia aún el regionalismo con la novela histórica, la indianista y la de crítica social; la segunda, por su parte, habría llevado a exploraciones psicológicas y filosóficas del lenguaje, de la identidad y la condición humanas, y a corrientes experimentales y vanguardistas que entraron en diálogo con formas universales de expresión (pp. 120 s.). En lo que sigue, pasa por las etapas centrales de la evolución literaria: el romanticismo, la Semana de Arte Moderna, la posguerra, para concluir con las tendencias recientes, las cuales se caracterizarían por la importancia cada vez menor de la cuestión de la

identidad nacional, que estaría reemplazada por identidades más localizadas y basadas “on race, gender, sexual preference, ethnicity or religion” (p. 132).

El ensayo de William Rowe sobre la poesía latinoamericana se distingue de los anteriores por limitarse a algunos ejemplos paradigmáticos, que concatenan en una serie de asociaciones. Así, pasa de Neruda a Gironde, Huidobro y Vallejo, para centrar sus reflexiones después (en este orden) en Darío, la poesía romántica, Parra, Cardenal, Rojas, Eielson, Zurita y Cabral de Melo Neto, el barroquismo de Lezama Lima y Sor Juana, para terminar con la poesía escrita en lenguas indígenas y africanas. Según su opinión, la formación de la poesía latinoamericana se puede reducir a dos procesos: “the creation of cities where it was possible to live in contemporaneous contact with international modernism despite the continuing coloniality of the societies, and the invention of forms of expression capable of transmitting the specificities of the local” (pp. 147 s.). El método asociativo de Rowe exige del lector una atención intensa, que queda recompensada, por otra parte, con la visión original de la poesía latinoamericana que ofrece el autor. El lector no puede sino lamentar que lo reducido del espacio no le haya permitido tratar la muy rica producción poética de las últimas décadas.

A pesar de hallarse entre los ensayos dedicados a la “cultura”, cabe mencionar aquí el ensayo de Catherine Boyle sobre el espacio teatral en América Latina. No se puede negar a la autora el ser consecuente al centrarse en el espacio teatral propiamente dicho, dejando aparte su dimensión literaria; pero uno no puede sino lamentar esta ausencia, puesto que el llamado teatro de autor ofrece una gran riqueza y variedad de textos originales, que reaccionan ante la vida política y cultural actual y re-interpretan la historia de sus países.

Los ensayos que más claramente pertenecen al elusivo campo de lo “cultural” –y en los cuales no me detendré por considerar que están fuera de mi campo de competencia–, abarcan los aspectos más importantes de la expresión artística: cultura popular (Vivian Schelling), arte y arquitectura (Valerie Fraser), música (Catherine den Tandt y Richard Young), teatro (Catherine Boyle), cine (John King) y literatura, música y lengua en “Hispanic USA” (Ilan Stavans).

A pesar de las limitaciones y ausencias señaladas puntualmente, los ensayos de este volumen hacen de él un verdadero y utilísimo “compañero” de los estudios latinoamericanos. Es cierto que la perspectiva continental –inevitablemente eurocentrista– lleva a descartar su opuesto dialéctico, es decir: la perspectiva nacional. Como señala Gwen Kirkpatrick –y a lo cual me suscribo– es imposible estudiar adecuadamente la evolución de la cultura latinoamericana sin tener en cuenta el factor nacional (p. 60). Empero, hay que admitir que hubiera sido muy difícil –si no imposible– tomar la perspectiva nacional en un solo volumen. Muchos de los ensayos son originales en tanto que van en contra de interpretaciones y concepciones tradicionales, postura muy saludable pero que requiere un lector que posea ciertas nociones de la cultura latinoamericana. Por lo demás, me parece particularmente notable el estilo fluido y accesible de todos los ensayos, alejado de la jerga propia de numerosas publicaciones actuales. En resumidas cuentas, el volumen ofrece mucho más de lo que omite y recompensa al lector por sus esfuerzos con el placer de la lectura.

Karl Kohut

Francisca Noguero Jimémez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2004. 406 páginas.

Las formas hiperbreves de ficción literaria, cuya indomable variedad parece coincidir tan sólo en la brevedad de los textos (extensión inferior a la página escrita, según la mayoría de los especialistas) y en la exigencia de una modalidad activa, co-creadora de lectura, han experimentado un desarrollo apreciable en las literaturas iberoamericana y peninsular de las últimas décadas. Lo confirman tanto la cantidad y calidad de la producción y edición en este rubro de “lo menor” cuanto el creciente número de estudios académicos, tesis doctorales, revistas especializadas –en soporte tradicional y electrónico–, foros de lectura, creación y aplicación didáctica dedicados a esta textualidad mínima y fronteriza. Hito relevante para el avance de estas investigaciones, como lo fue en su momento el número especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1-4, 1996), el presente libro compila los trabajos presentados al II Congreso Internacional de la Minificción, celebrado en Salamanca en noviembre de 2002, organizados en cinco *ítems* que responden, a criterio de la editora –ella misma una de las especialistas más connotadas en el tema–, a las grandes cuestiones teóricas suscitadas por este conjunto textual híbrido y misceláneo.

Las series “Fronteras de la minificción” e “Historia de una nueva categoría textual: antecedentes y antologías” congregan estudios sobre la problemática definición genérica y clasificación de los textos, que se refleja en la terminología todavía confusa y tentativa que se les aplica: si bien “microrrelato” parece ser el término más favorecido por los críticos, “minificción” no excluye la producción

que exhibe tramas textuales no narrativas, como el microensayo, el bestiario o el instructivo. El trabajo inicial de Juan Armando Epple oficia como un excelente resumen del estado de la cuestión hasta el momento del encuentro y propone, siempre desde una perspectiva no inmanentista, el deslinde genérico de la minificción, fundado sobre el reconocimiento de un patrón filial que otorga al mexicano Julio Torri el carácter de precursor con “A Circe” (1917) y la canonización de modelos tutelares en las series de microrrelatos debidas a Arreola, Borges, Cortázar, Monterroso, Denevi, Armas Alfonzo y Britto García, entre otros. Frente a esta postura, otros investigadores prefieren resaltar la “transgenericidad” o indefinición genérica del conjunto textual abierto e indeterminado conformado por los microtextos, ya por considerar, como Violeta Rojo, que se trata de una forma experimental en proceso de constituirse en género, ya por no traicionar su vocación de rebeldía y “marginalidad” (A. Fernández Ferrer). La borrosidad de las “fronteras” entre la minificción y otros géneros constituidos y canónicamente reconocidos, como el cuento y la poesía en prosa, parece confirmar la naturaleza elusiva y proteica de esta textualidad, cuya productividad intertextual y metaliteraria se distingue por el “asedio indiscriminado a otras textualidades” (Violeta Rojo). Laura Pollastri examina la peculiaridad del trabajo intertextual que caracteriza al microrrelato como “un empleo desbordado del canon”, que recicla los monumentos consagrados por la tradición sometiéndolos a una lectura desviada e inconformista, como sucede con las reescrituras paródicas de Monterroso, Denevi o Arreola; estos textos “delincuentes” saquean el código para “dramatiza[r] las luchas de poder dentro del campo cultural” (p. 59), poniendo en tela de juicio las nociones de obra, libro,

autor, y –fundamentalmente– la construcción etnocéntrica del canon.

Lauro Zavala, autor de relevantes estudios sobre el tema y director de la revista virtual *El Cuento en Red*, órgano de investigación y difusión de la problemática suscitada por la minificción, argumenta que este género comparte con otras formas de producción simbólica de la cultura contemporánea como la serie televisiva y el vídeo-clip, una estrategia de construcción discursiva definida por la fragmentación de una unidad de sentido (ausente) en unidades formales autónomas cuya relación paratáctica admite diversas combinaciones y resemantizaciones, que el contexto de recepción actualiza y valida en cada lectura.

Una idéntica preocupación por vincular el auge de las formas breves con fenómenos culturales y estrategias de producción simbólica más amplios orienta el trabajo de Miguel Gómez hacia el problema de los orígenes de la minificción en géneros establecidos como el epigrama o el poema en prosa, de los que ella se apropia “acaso para oponer un nuevo paradigma al de la novela, convertida por los mecanismos del campo de producción cultural de la sociedad burguesa en uno de los instrumentos más efectivos de obtención [...] de capital simbólico” (p. 35). Como en el epigrama, el ingenio que detona en los minicuentos es de origen verbal: se trata de juegos de palabras, metáforas, citas y clichés dramatizados o “puestos en narración”. Coincide con esta postura la apreciación de Gabriel Wolfson, para quien los enfoques posmodernos acerca de los híbridos textuales y el microrrelato en particular han ocultado la adscripción de textos hoy considerados como paradigmáticos del microrrelato, como “A Circe” de Julio Torri, a géneros establecidos y consolidados dentro de los cuales trabajaron conscientemente sus autores, que impugnaban

la tradición clásica de su entorno utilizando oblicuamente las herramientas que ella misma les proporcionaba. El trabajo de Wolfson se encuadra en la tercera serie, “La minificción en sus países”, junto con las valiosas aportaciones de Ángela Romero, sobre el repertorio de minificción panameña, y Karl Erik Schollhammer, sobre la trayectoria de las formas breves en Brasil.

La serie dedicada al análisis de autores y textos de minificción contiene estudios sobre clásicos del género como Torri (Serge Zaitzeff), Armas Alfonzo (Laura Antillano y Víctor Bravo), Monterroso (Fernando Golvano), Pacheco (Ángeles Pérez López), Max Aub (Fernando Valls) y Samperio (R. Pontes Velasco), así como también sobre la producción más reciente, pero de fascinante originalidad, del autor valenciano Juan José Millás (Irene Andrés Suárez) y del uruguayo Rafael Courtoisie (Francisca Noguero). Destacamos el artículo de David Lagmanovich (que profundiza aspectos ya tratados en su obra *Microrelatos*, de 1999), porque más allá de identificar los rasgos escriturales de la narradora argentina Ana María Shua en obras como *Casa de Geishas* (1992) y *Botánica del caos* (2000), esboza a partir de los mismos una retórica de la minificción, a la que también contribuye Carmen de Mora con su análisis de los mecanismos retóricos en las minificciones de Arreola.

Las características que el minicuento comparte con otras prácticas discursivas y estéticas de la cultura contemporánea, hegemónizada por el imperio de la imagen, como el *spot* publicitario, la historieta, el videojuego y el vídeo-clip, han estimulado la creatividad de docentes y talleristas en la búsqueda de nuevos caminos para la didáctica de la lengua y la literatura, según lo testimonian los informes integrados en la serie “Trabajar con minificción”. Cabe destacar la exposición del Proyecto

Himni, desarrollado en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia por Henri González, como aprovechamiento del espacio hipermedial privilegiado que ofrece Internet para el desarrollo interactivo de las habilidades de comprensión y producción textual, tomando como punto de partida el carácter lúdico de los textos breves de naturaleza narrativa.

El volumen concluye con una antología de textos, cuya cuidada selección congrega textos de autores ya considerados clásicos del género junto con otros menos difundidos, pero igualmente representativos de la riqueza y variedad de esta forma escritural de nuestro tiempo.

Graciela Tomassini

Karl Kohut/Osvaldo Pelletieri (eds.): *Theater in Argentinien*. Frankfurt/M.: Vervuert (Theater in Lateinamerika, 10) 2002. 295 páginas.

Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Fremde in zwei Heimatländern: Lateinamerikanisches Theater des Exils*. Frankfurt/M.: Vervuert (Theater in Lateinamerika, 11) 2002. 230 páginas.

Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Extraños en dos patrias: Teatro latinoamericano del exilio*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Teatro en Latinoamérica, 12) 2003. 213 páginas.

Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Theaterstücke des lateinamerikanischen Exils*. Frankfurt/M.: Vervuert (Theater in Lateinamerika, 13) 2002. 429 páginas.

A pesar de los muchos problemas con los que se ven confrontadas la edición y la difusión de obras teatrales de América

Latina en traducción alemana, la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica sigue incansable con su proyecto de publicar varias antologías de teatro latinoamericano moderno traducido al alemán y acompañarlas con un volumen crítico correspondiente (normalmente un volumen en alemán y otro en español). Hasta ahora ya se han publicado antologías de cinco países (Argentina, México, Brasil, Cuba y Chile) y los volúmenes críticos correspondientes (con excepción de Brasil). Además, se ha publicado una antología de dramaturgas latinoamericanas con sus respectivos volúmenes críticos¹.

En la presente contribución se reseñan los dos proyectos más recientes: por un lado, un volumen crítico sobre el teatro en Argentina y, por otro, la antología sobre el teatro del exilio con sus dos volúmenes críticos correspondientes. El volumen crítico sobre el teatro argentino se ha publi-

cado nueve años después de la antología, editada en 1993 por Hedda Kage y Halima Tahán. Está disponible únicamente en alemán. Como coordinadores figuran dos especialistas de la literatura argentina, Karl Kohut y Osvaldo Pelletieri. El proyecto se ha realizado en colaboración entre hispanistas alemanes, el equipo de Osvaldo Pelletieri y miembros de la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica. No sólo se presentan los autores de la antología de 1993 con sus obras dramáticas más importantes (Roberto Arlt, Osvaldo Dragún, Roberto M. Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Diana Raznovich, Julio Cortázar, Jorge Goldenberg y Eduardo Pavlovsky), sino que, en 29 artículos bastante cortos, se caracterizan veinte autores más (Samuel Eichelbaum, Bernardo Canal Feijóo, Aurelio Ferretti, Carlos Gorostiza, Agustín Cuzzani, Juan Carlos Ghiano, Alberto Rodríguez Muñoz, Andrés Lizarraga, Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Sergio De Cecco, Oscar Viale, Juan Carlos Gené, Carlos Somigliana, Susana Torres Molina, Patricio Esteve, Mauricio Kartún, Eduardo Rovner, Hebe Serebrisky y Ricardo Bartís).

Además, los dos editores inauguran el volumen con una visión panorámica sobre el desarrollo del teatro argentino del siglo xx. Desgraciadamente, el artículo de Pelletieri sobre el “sistema teatral” en Argentina y Latinoamérica se revela no como un análisis de las condiciones exteriores, organizadores y materiales del teatro argentino (como sugiere la noción alemana de “Theatersystem”), sino como una repetición (no siempre muy lograda) de la descripción de las tendencias teatrales en Argentina hecha por Kohut. No es posible caracterizar los 31 artículos del volumen. Son de calidad bastante diferente. Sobre todo las contribuciones realizadas por los miembros del equipo de Pelletieri son de carácter más bien descriptivo, pero todos

¹ Además de los volúmenes aquí reseñados se han publicado los siguientes títulos (los cuatro primeros en la editorial día de Berlín, los otros en la editorial Vervuert/Iberoamericana de Frankfurt/M./Madrid): Hedda Kage/Halima Tahán (eds.): *Theaterstücke aus Argentinien* (1993); Heidrun Adler/Víctor Hugo Rascón Banda (eds.): *Theaterstücke aus México* (1993); Heidrun Adler/Kirsten F. Nigro (eds.): *Materialien zum mexikanischen Theater* (1994); Henry Thorau/Sábato Magaldi (eds.): *Theaterstücke aus Brasilien* (1996); Heidrun Adler/Kati Röttger (eds.): *Theaterstücke lateinamerikanischer Autorinnen* (1998); Heidrun Adler/Kati Röttger (eds.): *Geschlechter. Performance – Pathos – Politik. Das postkoloniale Theater lateinamerikanischer Autorinnen* (1998); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Zu beiden Ufern. Kubanisches Theater* (1999); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Kubanische Theaterstücke* (1999); Heidrun Adler/George Woodyard (eds.): *Theaterstücke aus Chile* (2000); Heidrun Adler/George Woodyard (eds.): *Widerstand und Macht. Theater in Chile* (2000). La mayor parte de los volúmenes críticos se ha editado igualmente en español.

cumplen con su tarea de informar al lector alemán sobre los dramaturgos más representativos de la Argentina de la segunda mitad del siglo pasado. Mucho mejores, es decir, con más fuerza analítica y reflexión teórica, son los artículos de los miembros de la Sociedad de Teatro y de los hispanistas alemanes. Se destacan particularmente los análisis de la obra de Griselda Gambaro de Kati Röttger (pp. 173-191) y del teatro de Pavlovsky de Alfonso de Toro (pp. 193-214). Mientras que Röttger analiza contundentemente la mezcla de realismo y deformación grotesca en la plasmación dramática de la violencia, crueldad y represión en la obra de Gambaro, De Toro sitúa a Pavlovsky magistralmente entre un teatro de carácter posmoderno y lúdico y un teatro político y comprometido. Según De Toro, el teatro de Pavlovsky supone una subversión total de las tradiciones teatrales argentinas de la primera mitad del siglo, “indem es das Politische behandelt, ohne politisch zu sein, das Soziale zum Thema macht, ohne social zu sein, oder das Ethische zum Gegenstand hat, ohne moralisierend zu sein, indem es die Geschichte in Erinnerung ruft, ohne historisches Theater zu sein usw” (pp. 195 s.). Los artículos de Kati Röttger sobre Razonovich (pp. 233-238, de Heidrun Adler sobre Monti (pp. 239-248) y de Verónica Médico sobre Goldenberg (pp. 249-254) ilustran que brevedad y calidad no son en modo alguno incompatibles.

El proyecto de editar una antología de doce dramaturgos del exilio provenientes de Argentina, Uruguay, Chile y Cuba (Susana Torres Molina, Carlos Manuel Varela, Roberto Cossa, Ramón Griffero, Carlos Cerda, Griselda Gambaro, Jorge Díaz, Roma Mahieu, Matías Montes Huidobro, José Triana, Pedro R. Monge Rafuls y Aristides Vargas) y de publicar un volumen crítico correspondiente se revela más homogéneo y más logrado. Esto se debe

seguramente al hecho de que los volúmenes los han publicado los mismos autores (Heidrun Adler y Adrián Herr, en colaboración con Almuth Fricke) y al mismo tiempo. Se debe también al tema del exilio en sí, que con sus aspectos de represión política, añoranza de la patria, sentimiento de aislamiento, experiencias de alteridad, hibridez, asimilación o transculturalidad caracteriza tanto las obras antológicas como los artículos críticos. La calidad científica de las contribuciones es, en general, más elevada que en el volumen sobre Argentina, lo que se debe también a la limitación a sólo trece artículos. En el prólogo al volumen crítico, Heidrun Adler destaca con razón que –al contrario de lo referente a la situación en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial (y en España, podríamos añadir, después del reciente proyecto de Manuel Aznar sobre la literatura española del exilio)– en el ámbito de Latinoamérica no existe una investigación sistemática de la literatura del exilio. Además, Adler justifica con razón el título del volumen por el hecho de la doble alineación de los autores del exilio: “Los ensayos aquí reunidos muestran que, en su mayor parte, los exiliados no se instalaron únicamente en una casa en el país extranjero, sino que, a lo largo de un proceso de sutil transculturación, echaron raíces, llegaron en cierto modo a sentir la nueva patria como propia. Y, sin embargo, no dejaron de ser extraños. Por otro lado, la experiencia del exilio los convirtió en extraños en su propia patria. Son *extraños en dos patrias*” (p. 14 s.).

De particular interés me parecen los artículos de Osvaldo Obregón, que analiza las consecuencias psicológico-sociales del exilio según los criterios establecidos por Ana Vázquez y Ana-María Araujo en su estudio respectivo de 1988 y que describe la situación del exilio latinoamericano en Francia (pp. 17-40), el análisis de tres pie-

zas del exilio de Roberto Cossa, Jorge Díaz y Arístides Vargas llevado a cabo por George Woodyard (pp. 67-76), el de varias obras del cubano Pedro R. Monge Rafuls realizado por Heidrun Adler (pp. 121-130) y el de los *performances* del mexicano Guillermo Gómez-Peña, de Uta Atzpodien (pp. 155-168). Esta última crítica intenta acercarse a la obra de Gómez-Peña, caracterizada por su situación fronteriza entre México y Estados Unidos, a través del concepto teórico de la “figuración”, que define, complementando la noción de “hibridez”, como concepto que “enfatisa el carácter procesal del constructo y la permanente transgresión de fronteras” (p. 167). El análisis de más alto nivel teórico es el de Frauke Gewecke sobre teatro y etnicidad a través del ejemplo de varias piezas de cubanos americanos de los años setenta y ochenta. Partiendo de la ya clásica obra teatral del dramaturgo inglés Israel Zangwill, *The Melting Pot*, de 1908, Gewecke intenta revisar y precisar los conceptos de etnicidad e identidad étnica a través del análisis de obras teatrales de Iván Acosta, Dolores Prida y Manuel Martín Jr., que se caracterizan por situarse en zonas fronterizas o *borderlands*. Tales nociones manifiestan la complejidad del teatro de exilio, que comprende mucho más que las obras escritas lejos de la patria del exiliado.

Los volúmenes reseñados muestran una vez más la importancia de la labor de la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, no solo para una mejor comprensión del teatro latinoamericano contemporáneo, sino también para su difusión en los países de habla alemana. Además, la Sociedad acaba de publicar su octava antología de teatro latinoamericano, esta vez en la colección “Dialog” de la Editorial Theater der Zeit. Se trata de una nueva antología de teatro mexicano: *Eine unendliche Reise – Neues Theater aus Mexiko*,

ed. por Heidrun Adler y Cordelia Dvorák. El volumen crítico se publicará dentro de poco bajo el título de *Un viaje sin fin: teatro mexicano*, ed. por Heidrun Adler y Jaime Chabaud, en la Editorial Vervuert. Reseñaremos los dos volúmenes en uno de los próximos números de *Iberoamericana*. Esperemos que el proyecto de publicación y difusión de teatro latinoamericano en Alemania se revele, en efecto, como “un viaje sin fin”.

Wilfried Floeck

Birgit Scharlau (ed.): *Übersetzen in Lateinamerika*. Tübingen: Narr (Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik, 9) 2002. 227 páginas.

Abrir el campo de la investigación sobre traducción y profundizarlo en cuanto a América Latina son los objetivos del presente volumen. En el centro de la discusión ya no está la fidelidad al original sino una serie de cuestiones acerca de estrategias y condiciones de producción, criterios de selección y funciones culturales de la traducción. En sus 225 páginas abarca diez artículos de diversos autores y orígenes y una extensa introducción de la editora, en la cual despliega una panorámica del campo de la traducción y su investigación en la actualidad. A esto añade un resumen útil de las demás contribuciones del tomo (pp. 22-23). Todos los artículos están en alemán, algunos traducidos cuidadosamente del español. Al menos en un caso hubiera convenido informar con una nota a pie de página sobre el contexto de la discusión (p. 129), respectivamente la fuente de la traducción (apenas indicada al final del libro, p. 227). La tabla de contenido está dividida en tres secciones carentes de título. Éstas aparen-

temente corresponden a las épocas de la “colonia”, “independencia” y “actualidad”, una cronología que la editora había tomado como base para organizar una serie de cursos magistrales que dieron lugar a la concepción del tomo. No obstante, preferimos presentar las contribuciones según los tres campos principales en los cuales se nos ofrece la traducción en América Latina entre 1980 y 2000, siguiendo la distinción establecida por la editora en su introducción: 1. “traducir entre el mundo indígena y el no indígena” (p. 17); 2. “traducir la literatura clásica ajena” (p. 19); y 3. “traducir como expresión de las relaciones de poder a consecuencia del colonialismo” (p. 20).

El primer campo –“traducir entre el mundo indígena y el no indígena”– se compone de tres artículos. Se inicia con un artículo de Jesús García-Ruiz sobre la querrela entre los franciscanos y los dominicanos acerca de la traducción como medio evangelizador en Guatemala durante el siglo XVI. El punto de partida de esta querrela fue el nombre genérico que los indios usaban para la divinidad. Los franciscanos tradujeron ese nombre como “diablo” con el fin de combatir la idolatría, mientras que los dominicanos preferían apoyarse en el término de la lengua indígena para expresar lo divino. Partiendo de esto, se muestra detalladamente cómo las traducciones interfieren y difieren con el imaginario indígena. Mark Münzel se dedica a *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães, el fundador de la etnología brasileña, gracias a sus traducciones interlineares de textos indígenas en nheengatú. Sus traducciones interlineares le sirvieron como instrumento de combate contra la imagen romántica del indio brasileño. De esta manera logró combinar tres objetivos que normalmente parecen incompatibles: agradar al público con textos encantadores, servir al lingüista con la

traducción interlinear y satisfacer la curiosidad del etnólogo con comentarios adicionales. Monika Wehrheim se interesa por la traducción de la poesía azteca en el poemario *Los Aztecas: Poesías. Tomadas de los antiguos cantares mexicanos* (1854), de José Joaquín Pesados. No la fidelidad de la traducción sino su finalidad es el objetivo del análisis y, por tanto, no la comparación de sus “versiones e imitaciones” con supuestos originales en náhuatl sino con traducciones contemporáneas de fuentes parecidas de Ángel Garibay, reconocido especialista en náhuatl. De este modo se llega a la conclusión que las imitaciones de Pesados tratan de crear una continuidad extrahispánica.

El segundo campo –“traducir la literatura clásica ajena”– se compone de cuatro artículos. Andrea Pagni escribe sobre espacios de traducción, comparando la situación colonial con la modernista. Para tal objetivo se basa en la traducción de *Atala* de Chateaubriand de 1801 por parte de Simón Pérez, el maestro de Bolívar, y en la del *Buch der Lieder* de Heine de 1877/85 por parte de José A. Pérez Bonalde. El análisis se concentra en la irreverencia con la cual los traductores traducen los textos debido a diferentes objetivos y a la asimetría entre centro y periferia, que se repite en la relación entre texto de partida y texto de llegada. Una irreverencia que despunta en el comentario “el original es infiel a la traducción” es el tema de Efraín Kristal, que se basa en la obra de Jorge Luis Borges y su íntima relación con la traducción. Borges parte de la concepción asombrosa que la traducción es “un sorteo experimental de omisiones y de énfasis” y que, por tanto, se suelen traducir textos también dentro de la misma lengua (“perífrasis”) así como se puede copiarlos entre diferentes lenguas (“literalidad”) (p. 162). Esto se verifica especialmente en la tra-

ducción de “The purloined letter” de Edgar Allan Poe así como en las múltiples alusiones a traducciones homéricas de “El inmortal”. Katja Carrillo Zeiter analiza las diferencias entre expresiones teóricas sobre traducción y la práctica de traducir en la obra de Andrés Bello. La contradicción llamativa entre ambas se explica considerando su vinculación con los diferentes proyectos políticos y estéticos de Bello, y las propias traducciones están vinculadas al proyecto político de educación y no al estético dentro del cual formulaba la teoría. Beatriz Sarlo recuerda los diferentes espacios de la traducción desde el debate del idioma nacional y sus inicios en el romanticismo, pasando por la importancia de las traducciones para un público alfabetizado de inmigrantes, llegando hasta el año 2000 con las actividades de traducción trasladadas una vez más a España. La serie de conflictos que surge a partir de allí puede ser productiva y contribuir a un español en el sentido de a una *lingua franca* para todos los hispanohablantes.

El tercer campo –“traducir como expresión de las relaciones de poder a consecuencia del colonialismo”– se compone de tres artículos (si dejamos de lado que la contribución de Andrea Pagni podría entrar también aquí). Petra Schumm abre una panorámica exhaustiva sobre la actual teoría de la traducción en el Brasil. En el último tercio del siglo xx se ha dado un desarrollo considerable en casi todas las áreas de la traducción, pero no hay ninguna teoría brasileña específica, sino adaptaciones de otras teorías. Un papel protagonista tuvieron los concretistas y su concepción de una traducción creativa así como, por ejemplo, la *intradução* (p. 188) y otros conceptos. Comenta detalladamente los trabajos de la crítica Rosemary Arrojos y su interés por la alteridad así como a Else Ribeiro Pires Vieira y el

hibridismo. Sigue desde la perspectiva histórica comentando trabajos sobre la traducción y la práctica de la traducción y refiere el manual de la traducción para la Universidad de Mario Laranjeiras, *Poética da Tradução* (1993). Iris Bachmann estudia el papel de las traducciones en el desarrollo de las lenguas criollas del caribe, el papiamentu y el criollo. Partiendo de la tesis *Literarische Übersetzung als Werkzeug des Sprachausbaus: am Beispiel Papiamentu* (1996), de Eva Martha Eckkrammer, y basándose principalmente en las traducciones que constan en la *Bibliography of Pidgin and Creole Languages* (1975), de John E. Reinecke, llega a la conclusión que el prestigio de una lengua tiene una importancia considerable en su aceptación como lengua, y ésta aumenta con la cantidad de traducciones. En ello difieren de las demás publicaciones en criollo que circulan sobre todo en la cultura popular y se rigen por una “lengua de la cercanía” (Koch/Oesterreicher), sin contribuir necesariamente al prestigio de la lengua. Este fenómeno se acentúa aún más en Haití, debido al mayor grado de analfabetismo. Finalmente, Sabine Hofmann enfoca el medio de la televisión y sus técnicas de traducción de doblaje, subtitulación y *voice over* como principales opciones del medio. Apoyándose en unas 70 horas de televisión argentina grabadas en 1999 y 2000, estudia cómo las diferentes opciones se reparten por géneros diferentes con sus respectivas referencias cronotópicas. La mayoría de las traducciones se debe a producciones angloamericanas, siendo así que desde 1980 por ley tienen que estar dobladas todas las producciones extranjeras. La variedad lingüística que se suele usar tanto para Argentina como para toda América Latina es el “castellano neutro” (p. 145), frente al “español castizo o peninsular”, que se prefiere para España. Es por ello que se producen generalmente

dos versiones de cada serie o película. La neutralidad es no sólo el producto de una estrategia mercantil (facilitar la comprensión para el mayor mercado posible) sino también del intento de neutralizar las huellas de la traducción (para que no rompa la ilusión de autenticidad).

Entre los diversos méritos del tomo destacan el de cumplir con el programa del título de abarcar toda América Latina (Hispanoamérica, Brasil y el Caribe) y el de abrir la perspectiva hacia otras áreas de traducción más allá de la literaria. Esto se debe en buena parte a las contribuciones etnológicas, dignas de ser leídas, de García-Ruiz y Münzel y sobre todo a la soberana panorámica de Schumm en cuanto a la investigación actual en el Brasil. Por otro lado, destaca de forma muy positiva la apertura del concepto de traducción, cuya importancia despunta ya en el trabajo de Sarlo, pero que, en realidad, recién en la argumentación de Bachmann comienza a cobrar peso; no obstante, es en el trabajo de Hofmann en donde la diversificación de la traducción en los diferentes medios llega a tematizarse realmente. Es allí, por cierto, donde se comienza a adivinar la falta que nos hace “traducir” nuestra propia actitud crítica investigadora del medio clásico de la literatura a otros medios, hacia los cuales las lenguas son traducidas en la actualidad.

Markus Klaus Schäffauer

Salvador A. Oropesa: *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: University of Texas Press 2003. XIV, 175 páginas.

Tomando en cuenta el auge de los estudios sobre las vanguardias latinoamericanas durante los últimos años, podía

esperarse que una publicación con un título tan sintetizador como *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties* contribuya a captar mejor el discurso heterogéneo de uno de los más importantes grupos literarios mexicanos del siglo xx: los Contemporáneos alrededor de José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Bernardo Ortiz de Montellano, entre otros. Sin embargo, Salvador A. Oropesa cumple sólo parcialmente con tales expectativas.

Además de un enfoque bastante problemático y limitativo, a discutir más abajo, la falla principal del trabajo consiste tal vez en su insuficiente ubicación teórica. A pesar de que considera a los Contemporáneos como “one of the most important avant-garde movements in Western literature” (p. 99), en ningún lugar efectúa una revisión crítica de la noción de vanguardia en sí. Más bien, parece confundir el uso (norte)americano y europeo del concepto y termina afirmando, al referirse a los procedimientos vanguardistas compartidos también por los representantes del grupo mexicano: “Avant-garde literature introduced irony into romantic poetry and separated life from literature” (p. 45).

Ahora bien, el problema no consiste tanto en que Oropesa, obviamente más cercano a Ortega y Gasset, contradiga la observación canónica de Bürger de que las vanguardias históricas anhelaban reparar la separación del arte y la vida. Muy por el contrario, estamos de acuerdo en que las teorías europeas sobre las vanguardias resultan poco adecuadas para explicar el fenómeno en el continente americano. Pero Oropesa no trata ni siquiera de fundar tal afirmación; en ningún momento se remite a la *Theorie der Avantgarde* del crítico alemán, ni a *La deshumanización del arte* del filósofo

español. El marco teórico de Oropesa se agota en la consideración –ni nueva ni original, aunque sí acertada– de los vínculos y similitudes que existen entre escrituras (neo)barrocas y vanguardistas: consta que ambas escrituras destacan por propagar “the dissolution of mimetic language” (p. 4). Sin embargo, el adjetivo ‘barroco’ no se limita, para Oropesa, al campo estético únicamente, sino que se extiende también al campo político y social en general. Hablando de la presencia, durante los años treinta, de un “absolutist king: the Mexican president” que, según Oropesa, tenía que justificar “the lack of democracy by means of flamboyant electoral campaigns”, se aventura el autor en la conclusión inmediata: “Thus, the given definition of ‘baroque’ can be applied to the Mexico of the postrevolutionary period” (p. 9).

Después de abordar los conceptos de lo ‘barroco’ y ‘neobarroco’ en el marco del primer capítulo, Oropesa los combina, en el segundo, con el análisis del discurso *gay* en Góngora, Quevedo, Novo y Villaurrutia. Opina que “gay subculture is baroque because it generates instability and social distortion thanks to a decentered aesthetic and sexual practice” (p. 36). No rechazamos en absoluto la verosimilitud de tal observación, pero cabe señalar que, encerrándose en esta perspectiva *gay*, se le escapan a Oropesa muchos de los demás aspectos claves del discurso de los Contemporáneos. El propio Oropesa cita a Hutcheon, propagando ahora el concepto de lo ‘posmoderno’ para caracterizar el grupo: “In American postmodernism, the different comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation” (p. 19). Sin duda, todos estos niveles están presentes en el discurso de los Contemporáneos, no obstante el hecho de que los integrantes del grupo criticaran el

nacionalismo indigenista y practicaran un arte muchas veces apolítico. Un buen ejemplo de que una actitud crítica frente al indigenismo oficial no exonera los esfuerzos para crear una literatura auténticamente mexicana e indígena, lo constituye la obra de Bernardo Ortiz de Montellano. No obstante, Oropesa no menciona a Ortiz de Montellano ni una sola vez a lo largo de su estudio, aunque éste pretenda, así lo sugiere el título, abarcar la muy diversa producción estética del grupo. Debido a este enfoque demasiado limitativo de algunas obras de Novo y Villaurrutia, Oropesa pasa por alto otras formas de diferencia condensadas en las nociones de ‘nacionalidad’, ‘etnicidad’ y ‘raza’, restringiéndose casi exclusivamente al campo definido por los términos de ‘género’ y ‘orientación sexual’.

Los últimos capítulos del trabajo de Oropesa concitan, sin embargo, más interés. Allí, el autor emprende la tarea de rescatar a dos escritores olvidados, pero no necesariamente menores: Agustín Lazo y Guadalupe Marín. Aunque Oropesa siga examinando las orientaciones sexuales de estos dos autores –Lazo era el novio de Xavier Villaurrutia, Marín la primera esposa de Diego Rivera, antes de casarse con el poeta bisexual Jorge Cuesta, de los Contemporáneos–, llega a esclarecer algunos de los nexos entre discursos de género y de etnicidad. Sobre todo las novelas híbridas de Guadalupe Marín –ubicadas entre la ficción y la autobiografía– merecerían una mirada más atenta por parte de la crítica. Observa Oropesa que “Marín perceives male and female homosexuality as vices that belong to the upper class and the intellectuals and artists – if the future of society is in the ordinary people, the *pueblo*, they cannot have these defects” (p. 109). Es decir, la autora insinúa que los discursos de homosexualidad y de etnicidad *verdaderamente* mexicana –para

Marín, el *pueblo* son los campesinos indígenas del mercado de Tehuantepec— no son compatibles entre sí. Pero paradójicamente, y a pesar del rechazo de Marín de la homosexualidad, críticos comunistas como Tristán Marof “perceived literature like Marín’s as part of the Contemporáneos movement” (p. 100), por lo cual se explican, en parte, los polémicos ataques de Marof contra Novo y los demás ‘literatos afeminados’ que constituyen, para él, los Contemporáneos.

Tal vez no es ninguna casualidad que los aportes más valiosos del estudio de Oropesa provengan del análisis de obras de autores ‘menores’ vinculados con los Contemporáneos. Por este camino habría que seguir investigando para llegar a una visión más abarcadora de los discursos y estéticas de los integrantes del grupo. Asimismo, haría falta revisar a autores claves como Ortiz de Montellano y Pellicer, a pesar de que los lazos de este último con el grupo no eran muy estrechos. Por ahora, la diversidad del conjunto discursivo generado por los Contemporáneos aún sigue aguardando a ser explorada.

Marco Thomas Bosshard

Ilia Casanova-Marengo: *El intersticio de la colonia. Ruptura y mediación en la narrativa antiesclavista cubana*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Veruert (Nexos y diferencias, 3) 2002. 126 páginas.

La literatura antiesclavista en Cuba ha sido tema de muchos estudios en los últimos años. Por tanto, el delgado libro de Ilia Casanova-Marengo pisa terreno conocido al dedicarse a tres textos abolicionistas del siglo XIX, a saber: la *Autobiografía de un negro esclavo* de Juan Francisco

Manzano, y las novelas *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. El objetivo del estudio es hacer una lectura poscolonial que escape a las lecturas dualistas tradicionalmente aplicadas a la literatura antiesclavista. Siguiendo a estudios de Sylvia Molloy, Lorna V. Williams o Julio Ramos, entre otros, la autora analiza las obras en cuestión como representantes de una subjetividad narrativa que busca su sitio en medio del centro y la periferia. Con los conceptos de “ruptura” y “mediación”, se enfocan, a nivel narrativo, las interrupciones e incoherencias del discurso narrativo que niegan la rigidez del sistema colonial, y, a nivel pragmático, la realidad del letrado abolicionista cubano que busca mediar en los niveles de diferencia racial-social y de emancipación nacional-intelectual.

Después de una breve descripción de la intelectualidad cubana y en especial del círculo delmontino, donde se destaca la postura ambivalente de los letrados criollos frente a la esclavitud (pp. 20-32), Casanova-Marengo discute la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano como escritura “rizomática” (p. 45) que se resiste a su mera instrumentalización como texto testimonial por parte de los abolicionistas blancos. En efecto, como demuestra la autora, las aparentes incoherencias narrativas del texto corresponden más bien a una deliberada estrategia de afirmación autorial.

Por su parte, *Sab* se construye mediante un “discurso de paso” que rehúye categorizaciones certeras. El personaje del mulato Sab, caracterizado por las ambivalencias y la incertidumbre, representa así a la nación cubana, escindida “entre el espanto y la ternura, la libertad y la esclavitud, lo blanco y lo negro” (p. 57). Otras ambivalencias —la identidad racial de Martina, la descripción de las cuevas de Cubitas— subrayan la indeterminación del

discurso, que se aparta así de un discurso colonial basado en la certidumbre de binomios culturales/ideológicos/etc. establecidos e identificables.

En tercer lugar, en *Cecilia Valdés o la loma del ángel*, el “mulataje lingüístico” (p. 74) de la voz narrativa se contradice con la simplificación racial imperante en la sociedad colonial cubana. Al igual que en *Sab*, el narrador villaverdiano “vacila entre el deseo y el rechazo de la diferencia racial” (p. 59) y se mueve en un “espacio de hibridez étnica”, construido mediante estrategias narrativas –inconsistencias en la caracterización de personajes? y *performativas*. Destaca la “letra grifa” (p. 84) del relato, es decir: las cursivas mediante las cuales se nos permite distinguir un registro de oralidad negra, pero que terminan confundándose y perdiendo así su significado diferenciador. Sorprendentemente, el estudio textual no considera la historia editorial de la novela, para así verificar si el desarrollo de un texto “costumbrista” (1839) hacia otro “aboliconista” (1882) se refleja también al nivel de las estrategias narrativas analizadas.

En suma, sin aportar resultados tajantemente nuevos, se trata de un estudio conciso, que pone al día la discusión sobre algunos aspectos claves de la narrativa antiesclavista cubana y latinoamericana.

Burkhard Pohl

Héctor Brioso Santos: *Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla: Universidad de Sevilla (Literatura, 61) 2002. 342 páginas.

Este libro constituye, después de los ensayos fundamentales de Ángel Rama, el examen más completo de esta agrupación

de escritores, pintores y escultores venezolanos que es, según el autor, una neovanguardia entre modernidad y posmodernidad. Brioso Santos cuenta la historia de “El Techo de la Ballena” desde los orígenes hasta su disolución, escribiendo la crónica detallada de las exposiciones y demás actos públicos organizados por los balleneros. Analiza textos y paratextos de sus miembros prominentes: Salvador Garmendía, Edmundo Aray, Juan Calzadilla, Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Efraín Hurtado; prólogos y documentos básicos, como el manifiesto “Para la restitución del magma” o el catálogo de la escandalosa exposición “Homenaje a la necrofilia”, en la que se exhibieron trozos de carne podrida, hecho que ilustra muy bien el carácter de provocación artística y política de las actuaciones balleneras.

El autor discute, sin casi nunca recorrer a la terminología de la crítica profesional postestructuralista, los medios expresivos más típicos de la “Ballena”: feísmo, estética del *kitsch*, amor a ruinas y putrefacción, los recursos de *shock*, ruido, grito, la “muñequización”, la fascinación por la muerte, la descripción a veces gustosa de la tortura, la descomunal violencia verbal, el autodenominado “terrorismo literario”. No sólo sus tematizaciones, también la fundación misma del grupo se debe, según el autor, a las circunstancias políticas del país: la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, el guerillerismo, la guerra en Vietnam, la crisis coheteril cubana. No por casualidad el grupo nace como otros movimientos de protesta de aquel entonces, con la invasión de Playa Girón y decae después de la muerte de Che Guevara. Estas condiciones políticas coincidían con la particular situación cultural de Venezuela, señala el autor, caracterizada por el estancamiento de la literatura y las artes en temas y escritura: supervivencia del costumbrismo, legado del realismo

criollo de Rómulo Gallegos, peso de la tradición regionalista, gusto casi decimonónico del público, censura –todo esto explica la provocación en permanencia, la particular agresividad del movimiento, que se asemeja mucho a las vanguardias históricas europeas y latinoamericanas–. De ahí las reactivaciones de procedimientos surrealistas, dadaístas y estridentistas, que estudia el autor detenidamente. Concede demasiado espacio –además de detallar mucho la historia muy larga de la ballena como animal marítimo y mitológico– a la descripción de las vanguardias históricas extravenezolanas, repitiendo muchas cosas que el lector podría leer en las historias respectivas. Se apoya, además, para explicar los fenómenos de la literatura moderna desde el romanticismo alemán acá, en los juicios a veces unilaterales y obsoletos de Octavio Paz. Sin embargo, muestra muy bien la radicalización de la “Ballena” al compararla con “Sardfó” y “Tabla Redonda”, sus precursores venezolanos moderadamente modernos, y sus vínculos con las neovanguardias contemporáneas en Europa y Estados Unidos (los *beatniks*, etc.), pero faltan las relaciones y paralelismos con la literatura latinoamericana contemporánea, mencionando el autor sólo a los nadaístas colombianos, callando, por ejemplo, la “onda” mexicana, que practicaba como la “Ballena” el culto a la juventud y, más aún, reflejaba como ella la rápida industrialización y, sobre todo, la transformación vertiginosa de la capital en megalópolis (Brioso Santos no menciona la teoría de la ciudad moderna latinoamericana de Carpentier, elaborada en Caracas).

A mi juicio hubiera sido indispensable destacar, al mencionar el barroquismo ballenero que se expresa sobre todo en su apoteosis de muerte y podredumbre, las profundas diferencias con el de Lezama Lima y los otros neobarrocos cubanos.

Tiene razón Brioso Santos en explicar la descomunal violencia estética y verbal, el autodenominado “terrorismo literario” del “Techo de la Ballena”, por el largo atraso político y artístico de Venezuela. Por eso el carácter muy venezolano, muy nacional del cosmopolitismo de los miembros del grupo, que querían sacar su país del provincialismo y regionalismo para integrarlo mediante una terapia de choque a la modernidad literaria y artística, según se desprende de este trabajo meritorio.

Hans-Otto Dill

Julio Prieto: *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo (Ensayos críticos) 2002. 381 páginas.

El libro despliega en una lectura compleja y original parte de la obra de los autores nombrados en el título. Sobre todo de la de uno de ellos, Macedonio Fernández, a quien se dedican tres cuartas partes del volumen. La hipótesis que preside ambas lecturas es la postulación de un fenómeno discursivo que el autor llama de las “ex-centricidades vanguardistas”, el cual a su vez le lleva a postular otro fenómeno, el de las “narrativas de la extrañeza”. El primero, que se registra históricamente en las escrituras de vanguardia de principios del siglo XX pero que no se reduce a ellas ni las abarca por completo, tiene una dimensión diacrónica –escrituras que han quedado fuera del canon de su propia época– y una dimensión sincrónica, más relevante que la anterior –la excentricidad como “opción deliberada de quedarse fuera o al borde de la escena cultural” (p. 12)–. Las escrituras vanguardistas movidas por una voluntad de poder y

de saltar del margen al centro de la escena cultural, como la de Borges por ejemplo, no han de ser consideradas ex-céntricas. Éstas, en su voluntad de retirarse y de escribir contra toda institución literaria incluida la que aspira a conquistar la vanguardia en que sin embargo se enrola –tal el caso de Macedonio y Felisberto– “se dedican a hacer márgenes dentro del margen de la vanguardia” (p. 15).

Si el fenómeno de las ex-centricidades vanguardistas es examinado especialmente a propósito de la obra de Fernández, el de las “narrativas de la extrañeza” lo es a propósito de la del escritor uruguayo: “con la noción de extrañeza identifico una veta determinada de la narrativa post-vanguardista en Argentina y Uruguay que surge, de acuerdo con mi lectura, de la erosión o desgaste de lo que Apollinaire llamó *esprit nouveau*” (p. 15). Con todo, el autor promete consagrar un libro entero a este fenómeno que aquí queda en estado de esbozo en el tercer y último capítulo.

El momento crucial del libro de Prieto es sin duda su lectura de Macedonio Fernández. La encara felizmente desprovisto de ese afán de tantos ensayistas por mostrar en cada caso el vínculo de la parte con el todo y propone no tanto una lectura obsesionada por la coherencia –cosa difícil además de seguir en un autor a quien se define como ex-céntrico– cuanto siempre inteligente, atenta a los mínimos matices y a las más sorprendentes posibilidades del sentido y del sin sentido de su escurridizo objeto: una obra cuyo rasgo central es precisamente la voluntad de hurtarse a lo que tradicionalmente se entiende por lectura, así como de mantenerse en una perpleja ambigüedad: dentro y fuera de la vanguardia, dentro y fuera del campo cultural, dentro y fuera de los géneros al uso, dentro y fuera de todo. Prieto estudia ese rasgo desde infinitas perspectivas, aplicándose sobre todo al análisis del proyecto novelístico.

He aquí una lista en tres puntos de los temas en los que el texto de Prieto sobre Macedonio Fernández se hace indispensable para cualquier estudio futuro de la obra de este autor, por lo original de sus aportes críticos tanto como por las buenas razones que los sustentan: 1) La dependencia mutua entre las obras y las personas de Fernández y Borges en el contexto mayor de la relación de Fernández con “la vanguardia de Buenos Aires”. A esto se dedica todo el capítulo I bajo el título general de “La vanguardia ex-céntrica de Macedonio Fernández”. 2) El proyecto de la última novela mala (*Adriana Buenos Aires*) y de la primera buena (*Museo de la Novela de la Eterna*), en las que se detecta un vaivén entre la radical ex-centricidad y un romanticismo mal reprimido que retorna y se hace presente en el texto en un lirismo autobiográfico, que erróneamente ha sido leído por los críticos, en su afán de hallar coherente el proyecto macedoniano, en clave paródica y de *kitsch*. Según Prieto, lejos de parodia, hay allí el lastre de un romanticismo que fue sincero y sentido por Fernández durante su período prevanguardista y que jamás terminó de morir. 3) Aproximaciones entre Macedonio y un sinnúmero de autores y artistas de la evidente predilección de Prieto y que nunca dejan de iluminar lados oscuros de la obra de Fernández (doy una lista incompleta): Lacan, Man Ray, Benjamin, Zizek, Hegel, Derrida, Wittgenstein, Beuys, Malevich, Duchamp (sobre todo Duchamp), Barthes, Foucault, J. Cage, Sontag, O. Lamborghini, Artaud, Kafka, Cortázar, Eco, Brecht (los tres últimos especialmente para establecer diferencias con Fernández). Estas aproximaciones ocupan todo el capítulo II bajo el título general de “La escritura del afuera”. Destacaré dos de estas iluminaciones, una positiva y otra negativa.

Bajo el subtítulo “Oralidad y escritura: Macedonio con Derrida”, Prieto equi-

para la crítica que ambos autores llevan a cabo contra el discurso oral, empantanado en diversas “sensorialidades” (sonoras, lexicales, poéticas), mientras que el signo escrito, competidor del fónico, estaría libre de ellas, al menos cuanto es dable en este mundo material. Es precisamente en la cuestión de hasta qué punto puede el signo estar libre de la sensorialidad, donde Fernández se separaría de Derrida. Pues mientras aquél, seducido por la ilusión romántica de la Autenticidad (señalada en el segundo punto de nuestra lista de temas), y aun quizá a causa de su idealismo metafísico, creería posible la anulación total de la misma, Derrida “probablemente habría objetado aquí que no hay acepción sin inflexión” (p. 158), no hay signo o pensamiento sin sensorialidad. Aquí se aborda un tema central en Macedonio Fernández, que ha sido señalado pero no estudiado con la atención que merece.

La segunda iluminación negativa se refiere a la manida concordancia de la noción de “obra abierta” propuesta por Umberto Eco y la misma noción que Fernández emplea para hablar de su *Museo de la Novela*. Puede decirse que el libro de Prieto aniquila toda posible tentación futura de volver a esgrimir esa concordancia, mostrando que lejos de ser abierto en el sentido de Eco, aquel libro es “herméticamente cerrado, sin entrada posible, en la medida en que carece de un ‘interior’ propiamente dicho” (pp. 206-207). Esta conclusión, compartida por otro libro reciente sobre el escritor argentino, *Egocidios*, de Diego Vecchio (cfr. *Iberoamericana*, 13, pp. 234-236), hace de la crítica de la obra de Fernández un problema acuciante, ya que pone al desnudo una grave paradoja: si los textos de Fernández son ilegibles ¿cómo se las arregla el crítico para leer y comentar esa ilegibilidad? El problema no es explícito en *Desencuader-*

nados, pero su autor deja entrever que quizá el plantearlo es cuestión de acción política más que de pura teoría. Así lo insinúa al comparar el “distanciamiento” brechtiano y el macedoniano respecto a la trama de la ficción: mientras Brecht liga el famoso efecto de distanciamiento a una toma de conciencia política, el texto macedoniano, por su lado, “no excluye esta posibilidad”, y, agrega Prieto, “aun se diría que implícitamente la reclama: ¿qué sería una instigación a ‘salir’ [de la lectura para entrar] a la arena de la escritura sino una interpelación política, un llamamiento a hacer algo en otro sitio?” (p. 206). Pero hay algo en la concepción de Fernández que según Prieto impide esta salida: el “radical idealismo por el que se decanta la metafísica de Macedonio, con su extremo cuestionamiento de la realidad de toda entidad subjetiva u objetiva” (*ídem*). Este idealismo obstaculizaría interpretar la expulsión del lector, y en consecuencia del crítico, por parte de la obra cerrada macedoniana, como un aliento de la práctica revolucionaria.

Dos ejemplos del tipo de crítica comparativa ejercida por Prieto: Fernández y Derrida, Fernández y Brecht. Y si en los dos casos Fernández viene como a quedarse corto en relación a sus comparantes, en los dos la cortedad parece arraigar en ciertas ideas filosóficas que aunque nada indica que Prieto las considere ingenuas, tampoco nada indica que las apruebe: la confianza en la asequibilidad de la verdad, o búsqueda de la autenticidad (romanticismo larvado), y el idealismo. En este punto se hace evidente la necesidad de una discusión a fondo de las posiciones filosóficas de Fernández. Aunque esa discusión no es entablada por Prieto, *Descuaderados* deja bien delimitados las líneas por donde habría que avanzar. ¿En qué consiste el idealismo de Fernández? ¿Cuál es su noción de verdad? ¿Hasta qué punto

sus ideas del lenguaje no condicen con una teoría materialista? ¿Huye la obra de Fernández de la lucha política?

Ensayo poderoso es aquel que no sólo responde a las preguntas que se formula agotando la cosa, sino aquel que además de ello siembra otras nuevas dejando así vivo, no matando, su objeto de estudio. El libro de Julio Prieto es uno de estos ensayos.

Daniel Attala

Sandra Contreras: *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo (Ensayos críticos) 2002. 317 páginas.

Una más de las rarezas que rodean al autor, la reciente celebración del coloquio internacional “César Aira: un episodio en la literatura argentina del fin de siglo”, organizado por el grupo Li.Ri.Co de la Universidad París VIII y la Universidad Stendhal de Grenoble entre el 14 y el 17 de mayo de 2004, pudo parecer impertinente a aquellos que reclaman a la crítica una distancia temporal significativa respecto de la producción literaria que constituye su objeto. Sin embargo, la celebración del coloquio resultó afortunada al poner de manifiesto la importancia ineludible que César Aira ha adquirido en el campo literario argentino, expresada en decenas de artículos repartidos en igual cantidad de revistas académicas, numerosos reportajes y una notable recepción por parte de una crítica dividida en torno a la inquietud resumida por Elvio Gandolfo en una reseña del año 1994: “¿demasiado inteligente o demasiado idiota?”.

Si, como afirmamos, Aira se ha vuelto ineludible en el estudio del campo literario argentino, sus ademanes vanguardistas le han impedido convertirse en uno de los autores “del consenso” a la manera de

Ricardo Piglia o Juan José Saer. *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras comienza entonces situando al autor en ese campo a través de su relación con sus colegas más eminentes —lo que es lo mismo que decir, con “los nombres que condensan [...] los valores (literarios, éticos, políticos) que hoy se han vuelto hegemónicos en el campo de la narrativa argentina” (p. 25)— para pasar a describir aquellos elementos que conforman su literatura al tiempo que expresan un posicionamiento en ese mismo campo.

El principal de esos elementos es la presencia de un continuo, un concepto que Aira tematiza en su ensayo sobre Copi y que Contreras define como “la vuelta al impulso primigenio del relato que es puro impulso de continuación” (p. 23), un “procedimiento genético” (p. 34) que no sólo aparece en los textos sino que también define lo que la autora llama “la novela del artista”, el mito personal del escritor, y su posicionamiento en torno a los dos debates centrales de la narrativa argentina contemporánea, el de nacionalismo y literatura y el de literatura y géneros menores. *Las vueltas de César Aira* “gira” en torno a este concepto, al que incorpora, en una perspectiva quizás más transitada, otros elementos como la desarticulación de la historia, la utilización de los géneros menores y la variación del punto de vista expresada en su recreación del relato del viajero extranjero por la pampa, que instaura un exotismo que es, ante todo, “la creación de un dispositivo ficcional para generar la mirada” (p. 49). Es precisamente en *La liebre* (1991) en la que se efectúa “un pasaje decisivo hacia la vuelta al (del) relato: la publicación periódica y la escritura continua” (p. 35), de modo que la autora se detiene en su estudio, aunque no elude otras obras como *Moreira* (1975), *La prueba* (1992), *Cómo me hice monja* (1993) y *La mendiga* (1998).

Este esbozo de periodización –un antes y un después de *La liebre*– encuentra su fundamentación en el hecho de que en ella “la precipitación telenovelesca de las coincidencias marca el pasaje de la literatura de Aira a la literatura mala” (p. 124), una caracterización esbozada por el mismo autor para aludir al tremendismo, la velocidad excesiva, las coincidencias inverosímiles, la frivolidad, la arbitrariedad de la resolución y, finalmente, al método mismo de producción de sus textos, pero, también, a un procedimiento personalísimo que consistiría en rehuir a la tentación de un “hacer bien” inconveniente para la producción de ficciones por cuanto “si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos, pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido” (citado en p. 127). En este sentido, Aira habría encontrado una forma de no detenerse inclinándose por la renuncia a la corrección y la incorporación de una corrección paradójica que consistiría en “hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres” (citado en p. 127), un método que, tal como Contreras apunta, sólo puede redundar en “la decepción que produce una literatura que, marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria [...] nos hace esperar lo mejor –lo que se estima literariamente valioso– para terminar malográndose en (lo que se muestra como) el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez” (p. 130). Para Contreras, la renuncia a la corrección “apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato”, definido como “la capacidad de la práctica literaria para resistir críticamente a las formas de poder o a la trivialización de la mercantilización, para subvertir, desde los márgenes, los cánones tradicionales y las jerarquías heredadas”,

“creando el efecto de una superproducción” que es indiferente “al tiempo, el control y la tensión implícitos en el trabajo literario” (p. 132), abandonando así “los clásicos guiños culturales de los escritores argentinos y, con ello, la instauración de un lugar completamente nuevo en la cultura argentina” (p. 171).

Esta “estrategia de colocación y de disputa” (p. 245) en el campo literario encuentra también su expresión en la ensayística de Aira, a la que la autora dedica gran atención por considerar que Aira “utiliza” a autores como Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik, Roberto Arlt, Manuel Puig y Copi para reflexionar sobre su propia práctica literaria, narrando al mismo tiempo un mito personal del escritor cuyos hitos son, respectivamente, “la muerte del Maestro, la juventud del Artista, el nacimiento del Monstruo, la supervivencia del Narrador” (p. 267). Para Contreras, la literatura de Aira no consiste sólo en el “uso de los estereotipos, de la apelación a ciertos estilos, sino de reescribir textos emergentes de la serie, de escribir entre el anonimato del cliché y la singularidad de la firma” (p. 52), una actitud que, en particular en lo que hace a la recreación de la *gauchesca*, no forma parte para la autora del gesto irónico del posmodernismo –muchos de cuyos rasgos pueden detectarse en la literatura de Aira– sino como expresión de “una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho” (p. 21), una pregunta que Aira zanja a través de la “afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención” (p.).

Las vueltas de César Aira es una adecuada introducción a la obra de un autor de insoslayable relevancia sobre el que se echaba en falta un estudio exhaustivo, una

carencia a la que Contreras viene a poner remedio tomando al mismo tiempo posición por la primera de las alternativas en el marco de la gran pregunta de la crítica sobre Aira: “¿demasiado inteligente o demasiado idiota?”. Que la autora sólo muestre un escaso interés por referir esa obra con las circunstancias sociales de su producción no debe disminuir el interés que su trabajo merecería justamente provocar en quienes estén interesados en la literatura argentina; se trata simplemente de la forma en que esa literatura es pensada en estos momentos por una crítica que, interesada sobre todo por la deconstrucción del “sistema” de cada autor, se muestra sorprendentemente prendada de sí misma.

Patricio Pron

Ettore Finazzi-Agrò/Roberto Vecchi (orgs.): *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco 2004. 214 páginas.

“Desde 1870 até meados do século XX um clamor popular recorre a América Latina, testemunho de ímprobos sofrimentos misturados a um patético toque de desespero por parte dos que íntimamente sabem que para eles não há salvação e que o seu destino está selado pelo apagamento e pela morte”, escreve o crítico uruguaio Ángel Rama sobre *Canudos*¹. Este grito popular, lançado na virada do século XIX para o século XX, constitui o ponto de partida para estas reflexões sobre o trágico moderno, fruto de um simpósio temático realizado no âmbito do VIII Congresso

Internacional da ABRALIC em Belo Horizonte (23-26 de julho de 2002).

Nem por acaso, o poeta Paul Celan, sobrevivente de uma *Mittleeuropa* judaica desaparecida, faz figura de espírito tutelar neste simpósio (pp. 41-54, 55-65). Se, por um lado, a modernidade exclui o trágico em pro de um progresso linear e infundável, esta mesma modernidade leva ao extermínio dos judeus, o holocausto, uma das maiores tragédias da humanidade. Assim, estes trabalhos giram em redor de um vazio: ruínas do trágico, restos do trágico em vias de apagamento.

Num ensaio memorável, Roberto Vecchi (pp. 113-126) reconstrói os elementos do trágico na modernidade brasileira, partindo de *Os Sertões*, visão teatral da guerra, onde o épico se mistura ao trágico e foge de qualquer tentativa de racionalização. Na tragédia de *Canudos* manifesta-se a peculiar relação entre o trágico e o histórico, onde a realidade histórica se substitui ao mito e questiona, assim fazendo, a formação da nacionalidade. Francisco Foot Hardman, em “Homo infimus” (pp. 67-78) mapeia as “fantasias de Brasil”, esses mitos falsos que encobrem uma realidade trágica em três modos: modo monumental (discurso da metrópole para a periferia), modo delével (discurso da fronteira para o centro), modo elegíaco (discurso sobre ruínas onde uma natureza vingativa destrói todos os esforços de civilidade). Roberto Mulinacci (pp. 161-174), finalmente, vai ao enalço do trágico nas suas metamorfoses modernas e contemporâneas que se disfarçam sob a máscara do cômico. *A Expedição Montaigne* (1982) de Antônio Callado seria, neste sentido, o ponto final desta metamorfose do trágico: Vicentino, anti-herói branco e quixotesco, defronta Ipavu, o Sancho Pança tropical, para morrer queimado numa fogueira, vítima de suas quimeras revolucionárias e de uma modernidade frustrada.

¹ Ángel Rama: “La Guerra del fin del mundo”, en: *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca 1998, pp. 101-133.

Em 1995, cem anos depois da rebelião de *Canudos*, um grupo de pesquisadores se reuniu em Varsóvia para debater sobre *Morte e progresso*², o apagamento de rastros na cultura brasileira. Agora, quase dez anos depois, sai um novo livro fundamental sobre o trágico moderno, ponto de partida para futuras reflexões sobre o Brasil e o drama da modernidade.

Albert von Brunn

Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo: *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos de Milton Hatoum*. São Paulo: Nankin 2004. 142 páginas.

Este livro, fruto de uma longa convivência da autora com a obra ficcional do autor amazonense Milton Hatoum, tem o mérito de focar os dois romances mais importantes do autor, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos* sob uma ótica comum: a do foco narrativo, da perspectiva dos narradores respectivos, e de suas estratégias discursivas. Marleine Toledo parte de um inventário das múltiplas vozes narrativas que falam no primeiro romance, todas elas relacionadas com Emilie, a matriarca da história, para chegar à uma conclusão inédita: o que predomina, do início ao fim, é o ponto de vista da narradora anônima, a “filha postíça” de Emilie que volta de uma clínica psiquiátrica no longínquo São Paulo. Do mesmo modo, a narração da vida dos dois gêmeos Yaqub e Omar é vista desde um único

ponto de vista, o de Nael, filho da empregada de casa.

Na segunda parte, Marleine Toledo reconstrói as estratégias discursivas dos dois narradores. Ao passo que em *Relato de um certo Oriente*, a narradora trata de justificar a sua fragilidade emocional, em *Dois Irmãos*, o narrador Nael tenta de conquistar o leitor no intuito de fazer que seja aceito o seu ponto de vista (p. 92). Nos dois casos, Milton utiliza uma ampla gama de recursos retóricos (metáforas, sinestesias, paradoxos) para levar a cabo as estratégias discursivas dos dois narradores. Por trás do véu de um documentário aparentemente objetivo narrando a vida dos emigrantes libaneses na capital amazonense e de duas sagas familiares se esconde a estratégia narrativa de uma personagem humilhada que tenta justificar seu ponto de vista e se vingar de múltiplas humilhações sofridas.

“O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico”, enfatiza Milton Hatoum numa palestra proferida na PUC-SP (28/9/1995)¹. “Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense.” Para fugir deste clichê, Milton Hatoum cria nos seus romances uma estratégia discursiva hábil, baseada numa personagem marginal, o narrador. Marleine Toledo reconstrói os elementos constitutivos desta estratégia num ensaio memorável que servirá de base para qualquer futura análise da obra do autor amazonense.

Albert von Brunn

² Francisco Foot Hardman (org.): *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP 1998.

¹ Milton Hatoum: *Literatura & memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC-SP 1996.