

2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

Martin Lienhard: *Le discours des esclaves. De l'Afrique à l'Amérique Latine (Kongo, Angola, Brésil, Caraïbes)*. Paris: L'Harmattan (Recherches et Documents – Amériques latines) 2001. 155 páginas.

Este importante trabajo de Martin Lienhard, anteriormente publicado en una primera versión portuguesa por la Universidad de Bahía (San Salvador), es sustancialmente un libro nuevo: con una nueva elaboración y profundización, y con una notable introducción acerca de una “arqueología” del discurso de los esclavos, precedida por un prólogo del escritor congolés Emmanuel B. Dongala.

Bien conocido es el camino y el significado de la poesía negra del Caribe, pero Lienhard presenta un panorama nuevo, una extensión geográfico-espiritual que aúna el África con la América negra, permitiendo penetrar en un mundo todavía no suficientemente conocido, por más amplia que sea la bibliografía científica al respecto. Diré de inmediato que para el lector atento al tema de la esclavitud negra en América, la lectura de este libro acaba por constituir no solamente un enriquecimiento cultural, sino una sugestiva aventura en ese ámbito misterioso, en el cual lo humano se mezcla con lo espiritual, la historia con el mito, la cotidianidad con los arraigos profundos en lo ancestral. Apoyado en una sólida base científica, el autor presenta una gama amplia de sugerencias y hace revivir, como misterio desvelado en su valencia más íntima, un pasado que la historia ha consignado sobre todo como tragedia humana. Una tragedia de la que la participación portuguesa ha sido la primera responsable, sin rescatar por eso la culpa de

los muchos que aprovecharon económicamente el comercio de los esclavos hasta bien entrado el siglo XIX.

Lienhard, fundamentalmente, intenta reconstruir en el discurso de los esclavos y de sus descendientes, todo cuanto éste conserva o recrea de los elementos del “discurso africano”. Para eso se funda sobre todo en el examen de los cantos rituales cubanos de los paleros, o sea de los adeptos a la religión afro-cubana de palo monte, los cuales se consideran descendientes espirituales de los kongo o bantú que llegaron a Cuba como esclavos. Así, el primer capítulo va dedicado al estudio de los *mambos*, cantos religiosos de los paleros, testimonio de cómo sus antepasados supieron imponerse, gracias a sus poderes mágicos, a sus adversarios. Se trata pues, como afirma Lienhard, no de un “discurso de los vencidos”, sino de un discurso que “subraya una resistencia permanente”. Se destaca el significado de la selva y del mar, lugares del espíritu, donde perviven las divinidades africanas y los antepasados, refugio último en la desesperación o lugar de la muerte, y también punto de enlace con el África de los orígenes. El texto se adentra en el tema con pormenorizada competencia en materia tan rica, ulteriormente aclarada en un largo párrafo final dedicado a la lengua de los *mambos*.

No de menor interés es el segundo capítulo, donde el estudioso trata del “diálogo” entre portugueses y africanos en las guerras de Congo y de Angola durante los siglos XVI y XVII. Escasísimas son las fuentes documentales de la parte africana: cartas diplomáticas y discursos orales, transcritos y en gran parte resumidos por los cronistas portugueses. Es precisamente a través de las crónicas como se llega a

entender la distinta posición de las dos partes. Destaca la finalidad mercantilista, con el uso consiguiente y constante de la violencia por parte de los portugueses, la actitud de los religiosos, poco preocupados de convertir y mucho de enriquecerse, rápidos en acusar a los africanos de canibalismo para justificar su persecución, y, en cambio, la constante resistencia de los africanos. La floresta y las regiones rocosas devienen refugio contra la agresión; se impone la figura de la reina de Angola, Nzinga, hábil en defenderse materialmente desde la selva, y diplomáticamente a través de un avisado discurso dirigido a los invasores. Afirma con razón Lienhard que la verdadera superioridad de los europeos frente a los africanos consistió no tanto en lo militar, como en el uso indiscriminado de la violencia en territorios donde antes ésta se había verificado sólo según reglas bien establecidas.

El tercero y último capítulo del libro trata del “discurso de la resistencia” en Brasil y en el Caribe durante el siglo XIX; es decir, de la fuga de los esclavos —a los que se mezclaban con frecuencia negros libres y blancos de antecedentes criminales— hacia la selva, dando vida a los quilombos, más o menos organizados, con jefes o reyes reconocidos. El autor examina, acudiendo a documentos judiciales, dos casos: uno ocurrido en Puerto Rico en 1826, y otro en Brasil en 1838. Proprietarios y autoridades tuvieron una conducta distinta en los dos casos. Más comprensiva o hábil, o bien desganada, fue la de los jueces en el primer caso, acerca de los negros que intentaban huir hacia Haití, primer Estado negro libre de América: no hubo violencia en los interrogatorios, ni condenas. En el caso brasileño, en contra, hubo matanzas y condenas capitales, además de punitivas corporales, señal de la persistencia de fuertes intereses económicos que necesitaban a los

esclavos en cuanto mano de obra indispensable para el cultivo cafetalero. El jefe de la rebelión brasileña de 1838, Manoel Congo, según afirma Lienhard, no se inspiraba en un análisis concreto de la situación local, sino que su idea de refugiarse en el corazón de la selva tendía a reafirmar una antigua tradición africana, reestableciendo el orden antiguo, incluso la esclavitud, mientras que el proyecto de los esclavos puertorriqueños no implicaba un regreso al África tradicional, sino más bien su ingreso en una nueva África, “un État moderne dirigé par des Noirs et situé du côté de l’Atlantique que les hasards de leur vie —ou de celle de leurs ancêtres— leur avaient assigné”. Lo que significa una aceptación ya natural de América como prolongación de África.

El libro de Martin Lienhard constituye un precioso aporte a los estudios afroamericanos en sus dimensiones históricas y míticas, y al proceso de la colonización europea en general. Un utilísimo glosario permite al lector entender los numerosos términos africanos de los que se vale el estudioso en su original trabajo, donde la tesis asumida queda exhaustivamente desarrollada.

Giuseppe Bellini

Raúl Ianes: *De Cortés a la huérfana enclaustrada. La novela histórica del romanticismo hispanoamericano*. New York, etc.: Lang 1999 (Currents in Comparative Languages and Literatures, 42). 257 páginas.

El título del presente libro, que se basa en la tesis doctoral del autor, se refiere, como él mismo explica en las “Conclusiones”, a la “implícita coexistencia de ciertos personajes, entre ellos la figura del

conquistador de origen cronístico, junto al *topos* de la melodramática huérfana romántica derivada primordialmente de la narrativa del romanticismo social francés” (p. 238). En realidad, el tema del libro es otro y hasta más ambicioso: Ianes elabora dos tipos de novela histórica del romanticismo hispanoamericano, que se distinguen tanto por su temática como por su tratamiento de la oposición historia/ficción: la novela de la Conquista y la de la Colonia. La primera prioriza la historia, la segunda la ficción; la primera es heroica y tiene personajes históricos como protagonistas, la segunda es doméstica y, hasta cierto punto, cómica y de aventuras, siendo sus personajes ficticios. El “pasado indígena precolonial”, por su parte, suscitó obviamente “escaso interés”, tanto en los autores como en el público (p. 41).

Como ejemplos del primer tipo de novela son interpretados *Guatimozín* (1846) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Los mártires de Anáhuac* (1870) del mexicano Eligio Ancona. En cuanto al segundo tipo, son tres las obras estudiadas: *La hija del adelantado* (1866) del guatemalteco José Milla y Vidaurre, *La novia del hereje o La Inquisición de Lima* (1846) del argentino Vicente Fidel López y, finalmente, *El Inquisidor Mayor* (1852) del chileno Manuel Bilbao. Curiosamente, las novelas tratadas parecen atraer el interés del autor en escala descendente: dedica a la primera 37 páginas, 22 a la segunda, 11 a la tercera, 9 y 6 a la cuarta y quinta, respectivamente. Tal graduación no parece explicarse por la importancia dada por el autor a cada una de las obras, sino, posiblemente, por su creciente premura por terminar. Sea como fuere, estas cifras revelan un cierto desequilibrio en el desarrollo del argumento.

El autor ha elegido estas cinco obras de un corpus mucho más amplio que se basa en el catálogo establecido por Enri-

que Anderson Imbert¹. En la introducción, Ianes explica que “la necesariamente restringida selección de textos ha obedecido, en alguna medida, a una preferencia personal, pero asimismo he procurado presentar, dentro de lo posible, cierta diversificación temática y regional” (p. 11). Sin embargo, hay otro criterio de selección mencionado algo antes: el autor prescinde de obras que entran en “la pragmática categoría de los ‘monumentos nacionales’”, tales como *Enriquillo* (1879/1882) del dominicano Manuel de Jesús Galván, *Tabaré* (1888) del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, o *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera. Los ejemplos elegidos conscientemente no entran en la categoría mencionada, y “por esa misma y concluyente razón no son familiares, salvo en el caso de los especialistas, para la mayoría de los lectores hispanoamericanos” (p. 10). Dejando de lado la pregunta de si estas tres novelas todavía pertenecen al romanticismo —pregunta que el autor no aborda—, me parece peligroso prescindir de obras canonizadas de modo tan radical porque, incluso cuando sea refrescante el afán de alejarse de los caminos trillados, el resultado no puede sino producir un nuevo desequilibrio.

A los dos capítulos dedicados a la interpretación de las obras mencionadas, el autor antepone tres capítulos de índole teórico-histórica. En el primero, ofrece una somera reflexión sobre el modelo de la novela histórica creado por Walter Scott y la teorización posterior por parte de Georg Lukács. En el tercero, igualmente corto, trata del

¹ “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”. En: Arturo Torres-Rioseco (ed.): *La novela iberoamericana. Memoria del Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1951, pp. 3-24; aquí p. 11.

modo de publicación de estas novelas, cuya gran mayoría apareció inicialmente en forma de folletín, lo que tuvo ciertas consecuencias para su forma y estructura.

Es el segundo capítulo el que constituye el aporte más importante y original del libro. En él, el autor elabora una breve historia del subgénero en Hispanoamérica y la enlaza con la reflexión contemporánea sobre él. La novela histórica fue considerada en su época como “género apropiado para el fin de enseñar la historia nacional y el ideario colectivo” o, como escribió José Martí a propósito de *Enriquillo*, una “novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana” (p. 45). En cuanto a las teorías, aparecen como fundamentales las elaboradas por Bartolomé Mitre en el prólogo a su novela *Soledad* (1847) y por Vicente Fidel López en la “carta-prólogo” a *La novia del hereje* (1854). Vale la pena transcribir un pasaje del prólogo de Mitre citado por Ianes: “Quisiéramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de la América. El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de independencia” (p. 48). Las novelas históricas se insertan, pues, en la serie de novelas que el autor llama, siguiendo a Nicolas Shumway, *guiding fictions* –prefiriendo esta fórmula a la de *foundational fictions* de Doris Sommer²–, novelas que, en retrospectiva, ocu-

pan un lugar importante en el proceso de la formación de la identidad nacional de las nuevas repúblicas.

El libro de Raúl Ianes es desigual. No cabe duda de que constituye un aporte importante al estudio de la novela histórica del siglo XIX, pero la arbitrariedad de la selección y ciertas contradicciones internas merman la validez de su argumento. Si bien la concepción de los dos tipos de novela histórica es muy sugestiva, la misma implica una simplificación, de la cual el autor no parece ser consciente. Las obras analizadas o mencionadas se desvían del esquema o hasta lo contradicen, lo que vale sobre todo para las novelas sobre los tiempos coloniales. Las interpretaciones flotan en un espacio ahistórico, porque el autor se preocupa sólo tangencialmente por las diferencias políticas e ideológicas del desarrollo histórico de los distintos países. Finalmente, es lamentable la falta de un índice onomástico, y los errores tipográficos son más frecuentes de lo que deberían ser en una edición cuidada.

Karl Kohut

Sarah de Mojica (ed.): *Culturas híbridas – No simultaneidad – Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2000. 279 páginas.

La compiladora reúne en este volumen una documentación selecta de los

nal Fictions. The National Romances of Latin America) que lanzaron estas fórmulas, aparecieron el mismo año (1991) en la misma editorial (University of California Press), pero es sólo la fórmula acuñada por Sommer la que hizo fortuna, posiblemente porque aparece en el título de su libro.

² Curiosamente, los libros de Shumway (*The Invention of Argentina*) y Sommer (*Foundatio-*

debates en torno a las categorías citadas en el título del libro en cuestión y elaboradas por Néstor García Canclini, Carlos Rincón y Beatriz Sarlo respectivamente, tres de los “nuevos cartógrafos” (p. 23) culturales latinoamericanos. En rigor, salvo excepciones, se trata de artículos ya editados previamente entre 1990 y 2000, algunos de los cuales han sido traducidos ahora del inglés al castellano, como es el caso del debate en torno a *Culturas híbridas* publicado en 1992 por la revista *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies*. Otros artículos aparecieron previamente en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en el volumen editado por Mabel Moraña con el título de *Nuevas perspectivas desde/de América Latina: el desafío a los estudios culturales* (Santiago de Chile 2000), o en otras publicaciones no siempre de fácil acceso. Sus autores –además de los ya nombrados, cuyos modelos aparecen presentados en textos propios– son: Mirko Lauer, Jean Franco, John Kraniauskas, Gerald Martin, Jesús Martín-Barbero (todos ellos sobre N. García Canclini); Raymond Borgmeister, Ellen Spielmann, Leonel Delgado Aburto, Luis Fayad (sobre C. Rincón); y Patricia D’Allemand sobre B. Sarlo, así como Jorge Rufinelli, Roberto Schwarz y John Kraniauskas en diálogo con la autora argentina. Un artículo de Román de la Campa y otro de Antonio Cornejo Polar encuadran el conjunto, así como una introducción de Sarah de Mojica y un balance por parte de Javier Vilaltella.

El interés del volumen reside menos en la novedad de los artículos que en la selección y recopilación de los mismos con la intención de generar un “efecto de archivo”, como observa Sarah de Mojica, en el artículo que abre y presenta el volumen: se trataría de impulsar, a partir de la edición conjunta de una serie de textos que discuten las categorías elaboradas por

los tres críticos culturales mencionados, una ampliación de los debates en curso. Pensado en primer término para los estudiantes, para aquellos que están entrando hoy en la discusión y se ven enfrentados a la actual crisis de las disciplinas (p.12), el libro se ofrece también para quienes estamos ya inmersos en esta discusión, como un *reader* interesante, que pone en relación una serie de textos en torno a núcleos fundamentales del debate cultural latinoamericano. Como observa Javier Vilaltella, reunir reflexiones producidas en distintos lugares de Europa y de América (del Norte y del Sur) es producir un discurso nuevo, construir un nuevo “lugar para la crítica” (p. 268). Es justamente la pregunta por el lugar de enunciación de los discursos críticos en torno a América Latina, la que guía las reflexiones de los artículos que enmarcan el volumen, sobre todo los de Román de la Campa (“Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas y enunciación fronteriza”), Antonio Cornejo Polar (“Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”), y el ya mencionado Javier Vilaltella (“Paisajes después de la encrucijada”). Este volumen se añade a la escasa pero valiosa lista de recopilaciones de estudios culturales latinoamericanos que se han venido publicando en Alemania desde hace algunos años, inaugurada con *Posmodernidad en la periferia* (ed. Hermann Herlinghaus y Monika Walter, 1994) y enriquecida con *L@s Rel@ciones Cultur@les entre @méric@ L@tin@ y Est@dos Unidos después de l@ Guerr@fri@* (ed. Ellen Spielmann, 2000).

Andrea Pagni

Leasa Y. Lutes: *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*. New York, etc.: Lang (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 87) 2000. 130 páginas.

Desde finales de los años setenta, la crítica feminista comienza a interesarse por la versión femenina del *bildungsroman*, acercamiento que ha llevado a algún(a) crítico/a a hablar de un "*bildungsroman* femenino fracasado" (E. Aizenberg, A. Avellaneda...). Leasa Y. Lutes elige a tres autoras de otros tantos países latinoamericanos: la chilena Isabel Allende y sus obras *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna*, la colombiana Fanny Buitrago y su novela *Señora de la miel*, y la mexicana Alessandra Luiselli con *Reina de corazones*, todos ellos textos publicados en las dos últimas décadas.

El estudio se divide en cuatro capítulos y una "Conclusión". El primero de ellos gira en torno a la "cuestión del *bildungsroman* femenino" e intenta confrontar, en diez páginas, la teoría del *bildungsroman* "tradicional" (masculino) con la de las críticas feministas sobre el género. El segundo capítulo, "El contexto crítico", delimita determinados roles y etapas vitales de los personajes femeninos. En el tercer capítulo, Lutes intenta revelar distintas estrategias narrativas de las tres novelistas, como la ausencia de cronología lineal, los cambios de voz, y la narración episódica en el caso de Buitrago; la oposición entre espacio y tiempo en el de Luiselli; y en el caso de Allende, la autora se pierde en cuestiones temáticas como el erotismo, la comida, etcétera, aunque menciona la diferencia de voz (en primera persona para Eva y en tercera para Rolf Carlé). El cuarto capítulo, "Intentos hacia la formación del sujeto femenino" (sic), se centra en la evolución de las protagonistas, los choques con las

"leyes" de la sociedad y la construcción de su propio ser. La "Conclusión" sugiere algunas modificaciones del modelo, aportadas por las tres escritoras: en primer lugar, el intento de imponerse como sujeto en el mundo dominado por el hombre.

En su mayor parte, el estudio de Lutes se agota en cuestiones temáticas y no alcanza su objetivo de ofrecer un estudio "teórico" del *bildungsroman*. Muchas afirmaciones sobre el género "tradicional" (masculino) resultan discutibles —la integración exitosa del *bildungsheld* en la sociedad; el final cerrado; la linealidad del tiempo (abolida por Vargas Llosa en *Los cachorros*, por mencionar un único ejemplo); la relación con la picaresca; etcétera— y se podría haber profundizado en ellas con una provechosa lectura del estudio de María de los Ángeles Rodríguez Fontela, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española* (1996). También se echa de menos el conocimiento del libro *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996) de María Inés Lagos.

En fin, el estilo de la autora resulta desmañado y da la impresión de falta de dominio del idioma o, en ocasiones, de que se trata de una (mala) traducción (véase especialmente el título del capítulo IV y todo el capítulo V).

Rita Gnutzmann

Richard L. Browning: *Childhood and the Nation in Latin American Literature. Allende, Reinaldo Arenas, Bosch, Bryce Echenique, Cortázar, Manuel Galván, Federico Gamboa, S. Ocampo, Peri Rossi, Salarrué.* New York, etc.: Lang (American University Studies: Series XXII; Latin American Studies, 27) 2001. 164 páginas.

El presente libro se basa en la crítica del discurso y la antropología literaria para investigar “the little-studied history of childhood in Latin America” (p. 6) a través del análisis de numerosas obras literarias de los/las autores/as mencionados/as en el subtítulo. La gran cantidad y la inherente heterogeneidad de textos de los siglos XIX y XX hacen que también la calidad de las secciones dedicadas a cada uno de ellos difiera considerablemente.

El método se presta para obtener interesantes resultados en el estudio de los textos decimonónicos (*Enriquillo* [1879/ 1882] de Manuel de Jesús Galván y *Suprema Ley* [1896] de Federico Gamboa), aunque presente, en últimas consecuencias, visos bastante tradicionales, en la línea positivista-descriptiva. Menos convincentes son los beneficios sacados de obras modernas como *Rayuela* de Julio Cortázar, que es reducida a una dimensión inadecuada, ya que el único niño presente en la novela, Rocamadour, no justifica que un texto tan complejo se estudie únicamente bajo este aspecto. Tampoco comparto la tesis de Browning de que Oliveira ve a Rocamadour como el lector ideal o lector cómplice.

Quien busque una referencia a la otra parte del título principal, tocante a la nación, quedará en parte decepcionado, ya que no se estudia sino en el capítulo dos (“Confused Allegiances: The State Versus The Family in the Battle for Childhood”), dedicado a “El Padre” y “El Maishtro” (1933) del salvadoreño Salarrué, *El palacio*

de las blanquísimas mofetas (1975) de Reinaldo Arenas, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1985) de Alfredo Bryce Echenique, *La rebelión de los niños* (1980) de Cristina Peri Rossi y “De barro estamos hechos” (1990) de Isabel Allende. Pero aun aquí, donde se trataría de manejar e investigar procedimientos literarios más sofisticados, salta a la vista la debilidad del presente enfoque, ya que el objetivo central de Browning consiste en conectar más o menos directamente la realidad extraliteraria con los elementos de la acción ficticia, proyecto que suele dar resultados problemáticos, porque no llegan a hacer justicia al carácter ficcional de la obra literaria. Muchas veces, nos tenemos que contentar con paráfrasis más o menos logradas del contenido de las obras. Sin embargo, resulta interesante seguir las dilucidaciones del autor sobre la “battle between the state and the family over control of the child” (p. 54) y “the usurpation of familial rhetoric by the state” (p. 61), así como la idea de que son precisamente los niños por los que lucha la revolución, como potencial utópico, aunque, por otro lado, los niños reales sean una carga para los revolucionarios presentes.

El capítulo tres, “Always One Step Below: The Identification of the Child with Marginalized Sectors of Society: Salarrué, Juan Bosch, Silvina Ocampo”, se refiere también a estos aspectos sociales y emplea un interesante parangón entre las clases sociales explotadas y los niños como símbolo o metáfora del sufrimiento de los oprimidos, siendo al mismo tiempo un emblema de la esperanza futura para salir de estas adversidades. Resulta convincente la tesis de que la perspectiva infantil, aparentemente “ingenua”, ofrece otro modo de conocimiento de la realidad, al igual que el lenguaje infantil contiene el potencial de formas innovadoras de expresión. También se plantea la importante cuestión de la infantiliza-

ción de las capas bajas por parte de los/las autores/as, sobre todo cuando se trata de textos indigenistas, como los de Salarrué.

Menos convincente me parece el último capítulo, donde Browning trata de elucidar los paralelismos entre el niño y el artista, ya que emplea el término “exilio” casi indistintamente para toda clase de situaciones, hasta vaciarlo de sentido. Tampoco desarrolla de manera satisfactoria la imagen del *child-bridge* (p. 117), tal como se ofrece en el análisis de *Rayuela*. Parece interesante, por contra, el concepto del niño como “ambivalent, boundary-pushing being[s]” (p. 137) y el del niño como testigo y rebelde.

Y éste es el problema fundamental del libro: mientras contiene un gran potencial de cuestiones fundamentales tanto para la sociedad como para la literatura, no logra formularlas con precisión, tal como lo merece un asunto tan fascinante. A pesar de todo, y a modo de resumen, terminemos con una cita que lleva a conclusiones inquietantes: “If there is any great truth to be gained from returning to childhood, or from observing and studying childhood, however, it is that there is no great truth to be found there, that such expectations are simply the constructions of adults who have mystified/mythified that time and place” (p. 143).

Erna Pfeiffer

Amalia Gladhart: *The Leper in Blue. Coercive Performance and the Contemporary Latin American Theater*. Chapel Hill: University of North Carolina (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 266) 2000. 245 páginas.

Lo imprescindible al comenzar la reseña de esta obra de Amalia Gladhart es la

aclaración no sólo del contenido sino también de la traducción al español de su palabra clave: *performance*. Intentaremos lograr esto con la ayuda de aquello. Atribuyéndole un sentido de máxima inclusividad, la autora define: “Performance is invoked to address social realities, such as the production and interpretation of history, ritual game playing, and gender identity, which can be thought of as a series of performances. A phenomenon at once liberating and coercive, performance is not limited to the theatre space but may be used in strikingly similar fashion on and off stage” (pp. 13 s.). Esta cita ya refleja algunos de los parámetros de análisis de las obras teatrales, así como varios elementos que Gladhart considera inherentes al concepto, a saber: el juego de imitación, la repetición y variación, las reglas, su potencial paradójico y lo que llama “the (partial) displacement of textual and other authority” (p. 18), debido a las diferentes interpretaciones por parte de actores, directores y por el público, a cuya función y participación (in)consciente Gladhart dirige repetidamente nuestra atención. El enfoque de ambas perspectivas, es decir, la delimitación de los significados de *performance* dentro y fuera del limitado espacio del teatro para, más adelante, dar muestra de su interrelación, es una constante en todo el libro y esencial para la comprensión profunda de las obras tratadas en él. La falta de un equivalente en español para expresar la compleja naturaleza del concepto que abarque esta doble perspectiva sin distorsionar su empleo tan minuciosamente ponderado y expuesto por la autora, es la razón por la que se da preferencia al término inglés a costa de “(re)presentación”, “actuación” o “acciones”.

Gladhart divide su estudio en cinco capítulos. Aunque éstos se centren en diferentes temáticas (historia, juego, género, tortura y *nonperformance*) no podrían

ser leídos independientemente, ya que la cantidad de referencias internas y el recurso a los mismos parámetros de análisis los vinculan estrechamente entre sí. El vínculo se establece además mediante la introducción del concepto *coercion* (coerción), empleado por Gladhart en su sentido más amplio: “I use coercion in a broad sense that includes both physical force and psychological constraint. Coercion takes a variety of forms, among them social conventions, economic necessity, and physical abuse” (p. 17). La autora establece un sólido fundamento teórico mediante el cual se explican las razones para la ‘fusión’ de ambos términos en el concepto de *coercive performance*. Así, cada capítulo se abre con una discusión crítica en la que la autora evalúa opiniones de otros teóricos para contrastarlas con la suya, y en la que realza las propiedades coercitivas de *performance* con respecto a la temática. A fin de aplicar las tesis derivadas pasa a analizar un amplio corpus de obras teatrales latinoamericanas, en su mayoría de México y Argentina, que datan de 1967 a 1990 (no se indica si las fechas se refieren al año de creación o de estreno). Las obras han sido elegidas según su potencial de mostrar cómo el teatro contemporáneo en Latinoamérica trae al primer plano cuestiones de *performance* y cómo los asuntos típicos del contexto social y político latinoamericano destacan mediante *performance*. Todas las citas en español se ofrecen traducidas al inglés, en su mayoría por la autora. Sin embargo, la calidad de la traducción no pocas veces favorece a los lectores que entienden el original.

El primer capítulo, el más largo, investiga la interrelación entre *performance* e información histórica, centrándose en el término “text/performance division” (p. 37), es decir, en la distinción entre texto dramático y el *performance* de o basado

en éste. El análisis de *Martirio de Morelos* (Vicente Leñero), *Bolívar* (José Antonio Rial), *Águila o sol* (Sabina Berman) y *Falsa crónica de Juana la Loca* (Miguel Sabido) muestra el riesgo de considerar *performance* como medio para constituir o transmitir una versión absoluta de los acontecimientos históricos, ya que “[t]he implication of the use of performance in these plays is that historical source material and theatrical convention cannot be neatly separated, as the histories –both in their written form and in their occurrence at a given time– are already colored by a performative structure” (p. 74).

En el segundo capítulo, Gladhart examina “the form of the game as paradigm and the content of the game as performance: the implications of the specific scenarios depicted through ritualized play between theatrical characters” (p. 76). Bajo el aspecto de exploración de la parálisis fingida, imagen tanto de poder y opresión como de la debilitada posición social de la mujer, se examinan las obras *Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)* (Maruxa Vilalta), *La agonía del difunto* (Esteban Navajas) y *El juego* (Mariela Romero), esta última ejemplo de un análisis más profundo, para destacar los efectos coercitivos de *performance* en este ámbito.

Las tres obras del tercer capítulo, *El eterno femenino* (Rosario Castellanos), *El suplicio del placer* (Sabina Berman) y *...Y a otra cosa mariposa* (Susana Torres Molina), retratan “gender roles, or gender itself, as dependent on individual performances validated by an audience” (p. 151) y se miran desde dos perspectivas: Gladhart, por un lado, detecta los roles impuestos por el género (sobre todo femenino) y, por el otro, explora la posibilidad de que el género mismo sea *performance* (como ejemplo se aduce el travestismo). La autora llega a decir que “gender has no

existence prior to its performance. Not only is the performance enforced by the regulatory frame of social sanction, but there is nothing behind the performance. The representation of gender is at once its constitution and its mirror” (p. 117).

El cuarto capítulo versa sobre la interrelación entre *performance* y tortura o abuso. Tras analizar *Pedro y el Capitán* (Mario Benedetti), *El señor Galíndez* (Eduardo Pavlovsky), *El campo* (Griselda Gambaro) y *La Muerte y la Doncella* (Ariel Dorfman) Gladhart concluye: “[A] stage representation of torture can be [...] as coercive as the state-sponsored spectacle, silencing the audience with its own spectacle-induced paralysis. The visible, fraudulent power achieved through torture is a direct result of the deliberate theatricality of oppression” (p. 191).

El quinto capítulo se centra en las obras *La revolución* (Isaac Chocrón), *Información para extranjeros* y *El despojamiento* (Griselda Gambaro), *Esta no es una obra de teatro* (Sabina Berman), así como en *Acto cultural* (José Ignacio Cabrujas). Aquí se cuestiona la posibilidad misma de representar una obra. Ésta, o nunca llega a representarse o fuerza a los actores a jugar papeles inadecuados. Así, “[r]ole playing becomes an inescapable fact of life at the same time that the roles themselves become increasingly undefined, the role being obliterated in favor of performance” (p. 196).

Mientras que en los cinco capítulos las obras teatrales se recogen bajo distintos temas, en su conclusión, Gladhart las reordena según los rasgos paradigmáticos de *coercive performance*, que en su mayoría ya han sido mencionados. El estudio consta además de una nutrida bibliografía y de un índice sumamente útil, que sirve de orientación en medio de los múltiples conceptos aplicados y el repetido recurso a citas y aportaciones de teóricos.

Ah, ¿y lo que se esconde detrás del *Leper in Blue*? Este pequeño secreto será guardado para el futuro lector. Quizá sólo eso: en su función de emblema, de figura para materializar la abstracta teorización del concepto *coercive performance* me parece poco acertado. Mejor será que siga cumpliendo su individual tarea como “point of reference in my own observation of myself seeing” (p. 12) de Gladhart.

En suma, nos hallamos ante una obra de denso contenido, muy valiosa por sus enfoques interesantes y precisos, su apertura hacia varias disciplinas y por la gran sensibilidad con la que Amalia Gladhart desarrolla sus ideas y efectúa los análisis.

Nicole Magnus

Esther Sánchez-Grey Alba: *Teatro cubano moderno. Dramaturgos*. Miami: Ediciones Universal (Colección Polymita) 2000. 206 páginas.

El presente tomo reúne 18 ponencias que pronunciara Esther Sánchez-Grey, destacada especialista en el teatro cubano, entre 1982 y 1999 principalmente en los congresos anuales del Círculo de Cultura Panamericano. En estos ensayos, algunos previamente publicados en *Círculo: Revista de Cultura*, se analiza la dramaturgia de la isla a partir del momento en que empezó a formarse, con la independencia, un teatro nacional.

Sin pretender ser un libro de historia, pero organizados los textos en cierto orden cronológico, éstos se dedican a diferentes autores escogidos para ilustrar cómo cada uno contribuyó al desarrollo de una corriente teatral, que uniera el universalismo de las concepciones dramáticas del “teatro moderno” de Ibsen, Zola y Pirandello con la idiosincrasia cultural de

Cuba. Sánchez-Grey pone gran énfasis en demostrar que “la afirmación tan reiteradamente hecha de que el teatro de Cuba se redujo en los primeros cincuenta años de república a un teatro bufo sin trascendencia” (p. 8), resulta injusta y equivocada. La autora más bien quiere dejar patente que la expresión dramática nacional tuvo “la solidez suficiente para bifurcarse en dos corrientes, cómo en las actuales circunstancias [...] hay una en la isla y otra en el exilio” (p. 9). Subraya el “espíritu renovador” (p. 9) de los dramaturgos cubanos en su intento de hacer “arte nuevo”, en el cual atribuye un papel clave tanto a la Sociedad de Fomento de Teatro, fundada en 1910, y a la Sociedad Pro Teatro Cubano como al esfuerzo promotor de varias revistas teatrales, entre éstas *Prometeo*. Según Sánchez-Grey, el marco político en el cual se desarrolló el teatro cubano después de 1959 no sólo llevó, necesariamente, a la politización del discurso teatral, como lo constata Heidrun Adler (entre otros), sino también a una verdadera ruptura, seguida por el trauma del exilio, el cual marcó a la propia autora.

El primer ensayo está dedicado a José Antonio Ramos, autor iniciado literariamente en España, quien bajo la impresión de la independencia del país buscaba la “expresión genuina del pueblo que acaba de nacer por esfuerzo y derecho propio al consorcio de naciones libres de América” (p. 19). Entre sus grandes temas figura el amor, que desarrolla en *Cuando el amor muere* con técnica expresionista y un final abierto en sentido pirandelliano, que refleja la concepción moderna de la verdad como percepción subjetiva. En “El quehacer dramático de Ramón Sánchez Varona en las letras cubanas”, la autora aprecia el esfuerzo de éste por hacer teatro “de hondura psicológica y moral” (p. 29) en tiempos en que el escenario cubano estaba dominado o por grupos españoles que re-

presentaban a Echegaray, Galdós, Benavente, etcétera, o por el teatro bufo, que carecía de contenido filosófico. Otro ensayo está dedicado a Marcelo Salinas, quien explora en *Alma guajira*, en un *setting* que recuerda los dramas de honor, la situación femenina desde una perspectiva ibseniana, lo cual motiva a Sánchez-Grey a calificar su feminismo de “noraísmo” inspirado en el personaje de Ibsen. Como representante del teatro de ideas se incluye, aparte de a Ramón Sánchez Varona, a José Cid Pérez; y entre los modernistas se discute la obra de Luis A. Baralt, con sus innovaciones técnicas. Destaca la autora, además, a Jorge Mañach, quien con *Tiempo muerto* refleja el planteamiento ideológico de la época, mientras que en Virgilio Piñera converge el clasicismo con lo absurdo. Entre los exiliados, Sánchez-Grey considera a Julio Matas, Matías Montes Huidobro y Reinaldo Arenas; y en la obra de Leopoldo Hernández analiza la “universalidad y cubanía”.

El último texto, “El teatro de Nilo Cruz. Temática cubana en la actual escena norteamericana”, refleja la existencia de dos sociedades cubanas, una en Cuba y otra en Estados Unidos, habiéndose convertido la última en un híbrido cultural entre la cubanidad, el recuerdo de la patria abandonada y la americanización, lo que también se evidencia en el plano del idioma: Nilo Cruz, hijo de exiliados, que nunca tuvo que tomar la decisión de “irse o quedarse”, ya que salió de Cuba siendo niño, escribe en inglés para llegar “a un público más amplio” (p. 195), manteniendo al mismo tiempo “el sello de su idiosincrasia” (p. 195). Su éxito como director y como autor teatral, con numerosos premios norteamericanos, le da la razón. Según Sánchez-Grey el teatro de ideas de Cruz posee una “fuerza dramática”, que expresa “en toda su dimensión y profundidad la tragedia de un pueblo al que se le niega la libertad de pensar” (p.

205). *A Park in Our House*, por ejemplo, refleja a través de sus protagonistas diferentes maneras de vivir dentro de un sistema represivo: adaptarse de manera superficial para no llamar la atención, callarse de forma miedosa, refugiarse en un pasado irreal y feliz, refugiarse en el alcohol o rehuir suicidándose.

El libro de Sánchez-Grey destaca por su fácil lectura, ya que a grandes rasgos se conserva el estilo oral de las ponencias, con un mínimo de notas a pie de página y de bibliografía. Hubiera sido deseable, empero, una redacción algo más cuidadosa, sobre todo en cuanto a cierta información general, que se repite en varios ensayos. En el fondo, los diferentes capítulos no pasan de ser una recopilación de ensayos independientes, no llegando a formar un libro de conjunto; y las obras teatrales discutidas hubieran merecido un estudio más profundo y detallado, a fin de explicarle al lector en qué consiste precisamente su originalidad y su carácter experimental tantas veces aludidos. Además, el discurso politizado, con la constante glorificación de la Cuba prerrevolucionaria o del exilio en tiempos castristas le quita solidez al volumen, el cual bien pudiera comprenderse como complemento —escrito desde la perspectiva del exilio y con énfasis en el teatro de la diáspora— de la publicación reciente de Heidrun Adler y Adrián Herr, *De las dos orillas: Teatro cubano* (1999).

Susanne Iglar

Birger Angvik: *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 1999. 432 páginas.

Desde que Harold Bloom publicó su polémico libro *bestsellérico* sobre el canon

literario (*The Western Canon*, 1994), el número de ensayos y monografías que recogen el término en el título ha aumentado considerablemente, a veces de forma injustificada. No es ése el caso del libro que presento, que trata, como se desprende de su encabezamiento, del canon literario peruano. ¿Quiere ello decir —desmintiendo a Goethe (quien opinaba en sus *Conversaciones con Eckermann*: “La literatura nacional ahora no significa gran cosa, pues ha llegado la época de la literatura universal”, 31-I-1827)— que hay un canon nacional y uno universal? Vayamos por partes.

La primera definición del término “canon” en sentido moderno fue la del filólogo alemán David Ruhnken, quien introdujo el término en la disciplina de la crítica literaria en 1768: “lista de autores selectos de un género literario”. Una definición más concisa podría ser el conocido verso quevediano “Con pocos, pero doctos, libros juntos” (el segundo del soneto “Desde la Torre”), porque a mi juicio se presta cual punto de partida hacia esa ambicionada meta que pudiera ser un testimonio conciso del canon. Sucede, sin embargo, que toda definición del canon literario es precaria, pues en literatura —como en los demás dominios del arte— carecemos de un decálogo para calibrar el grado de adecuación o discrepancia de ese ente abstracto llamado norma y apreciar y clasificar en consecuencia. Por otro lado, parece lícito preguntarse ¿cuáles son esos “pocos, pero doctos, libros juntos”? Para responder: nunca los mismos, salvo para los fundamentalistas, para quienes la cuestión del canon es otra, al considerar que el *Libro* es y reemplaza todos los libros. En el caso concreto del Perú, el concepto de canon ha ido hasta hace poco aunado a la escritura, por lo que desde la oralidad era impensable el concepto de canon. Ni que decir tiene que en este caso se impone, por un lado, la distinción entre “canon” y “corpus” literario y,

por otro, un añadido: la constitución del canon ha representado hasta hace poco la estética y el gusto de quienes regulaban las prácticas discursivas.

Era necesario este largo preámbulo para abordar el libro que presento, aunque en él se estudien casi exclusivamente autores y/o títulos canónicos (César Vallejo, Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, José Diez Canseco, Martín Adán, Xavier Abril, Vargas Llosa y José María Arguedas). Era quizá necesario porque el llamado “canon literario peruano, oficial y público” se construye, como muestra el estudioso, “y es construido por una crítica que excluye, silencia y calla” (p. 19), por lo que no se suelen tener en cuenta muchos aspectos de los aquí apuntados. Y está bien que Angvik lo señale con cierta contundencia, y que lo haga desde una metodología versátil y ecléctica, aplicada a una nutrida selección de textos literarios y de crítica relevante sobre esos textos; de ahí que en parte también se trate de criticar al crítico (o de practicar la metacrítica). Pero Angvik tampoco se queda en el estudio de la recepción, puesto que penetra en la teoría de la lectura cual proceso dinámico, fluctuante y mudable de textos consagrados que son abordados desde la “realidad” (cultural, ideológica, etcétera) del lector de turno. Y lo hace también desde el conocimiento y el dominio soberano de las teorías lingüísticas, psicológicas, filosóficas, feministas y sociológicas.

Los seis estudios que integran el libro versan, por tanto, *stricto sensu*, sobre la recepción de la literatura peruana en el propio país, analizando para ello la recepción de la crítica aparecida sobre determinadas obras y/o autores en diarios limeños y revistas literarias, así como la crítica académica publicada en revistas especializadas y monografías. Mas no lo hace aplicando de forma mecánica las consabidas y acreditadas teorías sobre la

recepción, sino sobre todo desde teorías lingüísticas saussurianas (y postsaussurianas), freudianas (y postfreudianas), marxistas (y postmarxistas); y desde las teorías de Barthes sobre el texto y la textualidad, las teorías feministas y los *gay and lesbian studies*. Por eso es a la vez un libro valiente, a veces desconsiderado e innovador desde el punto de vista metodológico, con resultados reveladores sobre obras y autores concretos, en general bien tratados por la crítica.

Comenzaba este apunte con una referencia al título, que pudiera parecer presumiblemente pleonástico. Deseo confirmar que la redundancia es supuesta y reproducir, a modo de cierre, un pasaje en el que se vislumbran levemente algunos de los posibles móviles y antecedentes que impulsaron al estudioso a elegir el encabezamiento: “La ausencia de la forma es la característica más pronunciada de la crítica peruana. Los críticos parten de un miedo cervical frente a un mundo literario moderno desconocido –llamado de varias maneras peyorativas, ‘formalista’, ‘vanguardista’ o ‘experimental’– de la literatura moderna. Los críticos defienden la presencia de una literatura peruana *sin forma* y la elevan a canon único. Esta literatura sin forma propagada y defendida se caracteriza por ser ‘realista’ y ‘autobiográfica’ y por ‘reflejar’ la realidad peruana del momento” (p. 21).

José Manuel López de Abiada

Gladys M. Varona-Lacey: *José María Arguedas: más allá del indigenismo*. Miami: Ediciones Universal (Colección Polymita) 2000. 186 páginas.

El libro de Varona-Lacey estudia la obra narrativa de José María Arguedas a

partir de los temas y las perspectivas que el escritor peruano desarrolla en sus ensayos antropológicos y folclóricos. De este modo, la autora establece los lazos de continuidad e interdependencia entre la actividad del etnógrafo y el mundo que articula el narrador de novelas y cuentos. Para tal fin, en el primer capítulo del libro, se incluye una breve reseña histórica sobre las denominadas literaturas “indianista” e “indigenista” y las clasificaciones y deslindes que la historia literaria tradicional ha efectuado sobre dichas categorías. En este marco, la autora explica el lugar que Arguedas viene a ocupar como “neo-indigenista”. El segundo capítulo recupera las líneas del pensamiento arguediano y desarrolla el sentido de la noción de “neo-indigenismo” a partir de la lectura de dos libros fundamentales: *Formación de una cultura nacional indoamericana* y *Señores e indios*. Argumentando desde la lectura de algunos de los ensayos escritos por Arguedas y compilados por Ángel Rama, la autora diseña el mapa de la realidad peruana que opera en la ficción narrativa del autor de *Los ríos profundos*, especialmente, su aporte a la construcción del concepto de mestizaje, que tuvo amplia resonancia e implicancia crítica en los análisis literarios dedicados al narrador peruano. La idea de mestizaje que desarrolla Arguedas en sus ensayos y que retoman los trabajos críticos de Rama y las primeras lecturas de Cornejo Polar, llevan a la autora a insistir en la mirada que adjudica a la narrativa de Arguedas una “misión transculturadora”, entendida como “consecuencia de una trayectoria personal en la que se integran todos los elementos constituyentes del país. En su novelística [la de Arguedas] se aprecia la complejidad racial y social del Perú” (p. 10).

Los restantes capítulos están dedicados a estudiar los cuentos y novelas de Arguedas desde un punto de vista temáti-

co. En el capítulo tres, los cuentos arguedianos son leídos como una puesta en escena del trasfondo cultural serrano de las primeras décadas del siglo xx. Las vivencias de la niñez y de la adolescencia, dice Varona-Lacey, le “ofrece[n] al narrador oportunidad para informar sobre el folklore, las costumbres y tradiciones peruanas” (p. 63). Los tres restantes capítulos estudian las novelas como intento de “reflejar con precisión el mundo de la sierra peruana, del puerto pesquero de Chimbote y la vida del mestizo en Lima” (p. 10). Del conjunto de novelas escritas por José María Arguedas, la autora reseña con mayor atención y extensión *Los ríos profundos* (capítulo 5), ya que entiende que es la novela más lograda del peruano a causa de una prosa poética que traslada “la esencia de la palabra quechua” (p. 121) al español. Recuperando los múltiples trabajos críticos que se han escrito sobre el problema del lenguaje en la narrativa de José María Arguedas, Varona-Lacey vuelve al ya clásico capítulo sexto, el “Zumbayllu”, y la explicación del significado lingüístico de la terminación quechua *-yllu*.

El último capítulo está dedicado al análisis de *Todas las sangres* en virtud de su carácter totalizador de la realidad peruana. Dice Varona-Lacey que “*Todas las sangres* permite al autor tratar en forma teórica la dialéctica del capitalismo y desarrollar el tema de su avance en el dominio de las masas indígenas del país y de los propios capitalistas peruanos” (p. 143). Preocupada por comprobar la fidelidad del novelista para con la realidad peruana de los sesenta, la autora se detiene en la caracterización de los personajes argumentando, para cada uno de ellos, una función definida y simbólica en relación con la estructura social y económica peruana experimentada por Arguedas. En este sentido, se concluye que don Andrés

Aragón de Peralta representa la desintegración del mundo arcaico así como don Bruno la fuerza de la tradición. A su vez, don Fermín simboliza la modernización que impone el capitalismo dependiente y, finalmente, Rendón Willka es el personaje en el que se juega la esperanza de un nuevo orden. En el marco de esta lectura, la labor crítica apunta a la definición de la galería sociológica de los personajes, que el autor desarrolla en el tramado de la estructura de ficción.

Podemos concluir que *José María Arguedas: más allá del indigenismo* es un libro que nos propone visitar la monumental obra del peruano a partir del recorrido que trazan los temas y las preocupaciones políticas y sociales que el mismo autor planteó en sus ensayos antropológicos y, a un mismo tiempo, revisar las propuestas críticas más significativas y relevantes, que han sido desarrolladas por las lecturas arguedianas más destacadas a partir de los años setenta.

Mónica Bernabé

Jens Andermann: *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Berlín/Rosario: edición tranvía-Walter Frey/Beatriz Viterbo (Tranvía Sur, 6/Estudios Culturales) 2000. 302 páginas.

En la introducción a su libro sostiene Jens Andermann que su pretensión es “leer a la literatura argentina entre, aproximadamente, 1830 y 1930, desde una arqueología de los mapas”, para ver cómo la representación literaria del espacio lo constituye en escenario en el que determinados sucesos que tienen que ver con el trazado de límites, el avance de fronteras, adquieren sentidos políticos y culturales

que los convierten, en la literatura, en acontecimientos de la historia nacional (p. 19). ‘Mapas’ designa aquí la construcción en el lenguaje de un espacio nacional por parte de una literatura que se funda y se concibe como argentina a partir de esa “imaginación territorial fundadora” (p. 16). La pregunta por la construcción simbólica del espacio nacional a partir del “desierto”, esa figuración localizada en el comienzo de la imaginación literaria argentina, ha venido ocupando a la crítica literaria en Argentina con creciente intensidad desde los años ochenta. Son los libros y artículos de Tulio Halperín Donghi, Cristina Iglesia, Noé Jitrik, Josefina Ludmer, Graciela Montaldo, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, David Viñas entre otros, y las líneas de pensamiento proyectadas por ellos y retomadas por los críticos más jóvenes a partir del trabajo en las cátedras universitarias argentinas, los que constituyen el intertexto a veces explícito, a veces implícito de este libro.

Andermann propone un modelo de lectura en tres movimientos y según tres dispositivos: 1. un dispositivo de *apercepción* que “busca inscribir una letra portadora de un discurso civilizador y universalista en un espacio concebido como desértico y vacío”, y que corresponde inicialmente a la historiografía romántica; 2. un dispositivo de *apreciación*, en el que “la imaginación letrada se lanza a explorar y describir sistemáticamente las tierras del interior” (p. 20), y que domina en la segunda mitad del siglo XIX hasta aproximadamente 1880; y 3. un dispositivo de *apropiación* que construye el patrimonio nacional a partir de la relectura y canonización de la gauchesca, la literatura de frontera por excelencia (pp. 19 ss.). Consecuentemente con este modelo, el libro se organiza en tres grandes capítulos, subdivididos a su vez en unidades menores. El primero (pp. 27-97) gira previsiblemente

en torno a la escritura de Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría y la Generación del 37, que construye, a partir del “desierto”, una topografía de la nación; el segundo (pp. 101-173) proyecta un itinerario a partir de la literatura de viajes de Santiago Estrada, Lucio V. Mansilla, Francisco Moreno y Roberto J. Payró, quienes hicieron del viaje “un peregrinaje teleológico y de la frontera una metáfora progresista” (p. 149), hasta llegar a los viajes al interior de Roberto Arlt, quien “reinventa el límite como una figura *distópica*” (p. 149), y los de Horacio Quiroga, que no viaja a la frontera, sino que la habita y pone en escena “una escritura y una estética del *destierro*, sin origen ni retorno” (p. 150): en *Los desterrados*, sostiene Andermann, “se cuenta el fracaso de medio siglo de construir en los confines una nación” (p. 160). El tercer capítulo (pp. 177-265) gira en torno a la gauchesca y su canonización en el marco de construcción de una “literatura nacional”. Centrales son las lecturas de las dos partes del *Martín Fierro* y de las relecturas contrapuestas del poema de José Hernández por parte de Leopoldo Lugones en *El Payador* (1916) y de Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro* (1948); *Don Segundo Sombra* es leído en conjunción con *Raucha* y con la novelística de Manuel Gálvez como manifestaciones de una “narrativa de regeneración”, en contraposición a *El juguete rabioso* de Arlt, expresión de una “narrativa de transgresión” (p. 244). El capítulo se cierra con la lectura del último cuento que Borges dedica a la serie gauchesca, “La noche de los dones” (1975). Andermann propone leer la estética borgeana de la reescritura “como una vuelta hacia el gesto fundante [...] de contemplar el desierto y temer y desear la aparición de los otros” (p. 252). Esta lectura se proyecta como interpretación de la escritura borgeana sobre el con-

junto de los textos leídos a lo largo de este libro, para dejar en pie, finalmente, “el significante de lo exterior, el desierto” (p. 253).

Con estas palabras Andermann pone un primer final a su libro, datando el texto, simbólicamente, en un lugar argentino de frontera: en Chivilcoy. Pero no es esa frontera el lugar de enunciación de *Mapas de poder*. Y por eso la “Conclusión” (pp. 269-278) está datada en Berlín y versa justamente sobre el lugar excéntrico desde el que Andermann lee la literatura argentina, un lugar escamoteado a lo largo del libro, un entre-lugar problemático, al que la reflexión llega apelando a la lectura de una novela de Paul Zech, escrita en el exilio argentino, porteño, en 1938: *Michael M. irrt durch Buenos Aires* (“Michael M. vaga por Buenos Aires”). El libro de Zech, arguye Andermann, se relaciona de un “modo excéntrico [...] con las auto-representaciones espaciales que está produciendo al mismo tiempo la literatura argentina” (p. 272). A fines de los años setenta, Ricardo Piglia comenzó a pensar la narrativa de William H. Hudson como parte de una serie literaria de textos de autores extranjeros que han escrito sobre y/o en Argentina. Pero esa otra historia de la “literatura argentina”, uno de cuyos exponentes es sin lugar a dudas Paul Zech, todavía está por escribirse. Andermann dice que esperaba, al leer la novela de Zech al final de su estadía en Argentina y de la escritura de *Mapas de poder*, que esa novela le revelara algo sobre su propio lugar de lectura de la literatura argentina (p. 273). Pero, a diferencia de lo que constata en cuanto a la relación de la novelística del escritor alemán Paul Zech con la narrativa argentina de los años treinta, la relación de *Mapas de poder* con el discurso de la crítica argentina que funciona como intertexto de su libro no aparece en ningún momento como excéntrica;

por el contrario, Andermann juega a lo largo de las primeras 265 páginas de su libro a mimetizarse con el discurso más sobresaliente de la crítica literaria argentina de hoy, a dominarlo como un *insider*. Allí reside la fuerza y la fascinación de este libro, brillantemente escrito, allí también el punto desde el cual podría intentarse, pienso, una lectura deconstructiva.

Andrea Pagni

José Morales Saravia/Barbara Schuchard (eds.): Roberto Arlt. Una modernidad argentina. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 84) 2001. 173 páginas.

La crítica literaria de la obra del escritor argentino y porteño Roberto Arlt (1900-1942) puede ser tan original y fresca como sus textos mismos. A esta conclusión lleva la lectura de este volumen, que reúne los artículos presentados en un coloquio organizado en la Universidad de Bonn, en enero de 2000, con motivo del Centenario de Roberto Arlt. El volumen destaca a Arlt como autor de novelas, cuentos, crónicas periodísticas –conocidas como *Aguafuertes*– y piezas de teatro, es decir, de una gran variedad de géneros. Dejando de lado, por superada, la vieja y persistente polémica acerca del estilo del autor, la perspectiva dominante en este conjunto de artículos lee la obra de Arlt como decisiva para el desarrollo de la literatura argentina del siglo xx. El mérito principal del libro reside en la presentación de propuestas de lectura de los textos arltianos abiertos a nuevos análisis e interpretaciones.

Las contribuciones al volumen, en general homogéneas bajo el criterio cualitativo, son a la vez tan heterogéneas como

los respectivos puntos de vista de sus autores. Anne Saint Saveur-Henn contextualiza la inmigración alemana a la Argentina hacia 1900, presentando así un marco histórico y sociocultural del universo literario arltiano. Siguen varios artículos dedicados a las novelas arltianas: José Morales Saravia analiza lo que él llama “semántica de la desilusión” en *El juguete rabioso* (1926), a partir de los conceptos de lo plebeyo, lo vil, lo deficiente y lo infame; Wolfgang Matzat discute la relación entre las estructuras narrativas y el contexto cultural que él denomina “argentinidad”, en *Los siete locos* (1929) y *El amor brujo* (1932); Roland Spiller propone la fórmula conceptual de una modernidad *cambalachesca* y estudia la puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en el conjunto de las novelas; Rita Gnutzmann, la gran promotora de la literatura arltiana en Europa, lee *El amor brujo* en relación con la temática de Buenos Aires y la modernidad de la gran urbe. Markus Klaus Schäffauer observa la tensión intermedial entre oralidad y escritura a partir de las referencias a la sexualidad en los textos arltianos. Barbara Schuchard analiza el sistema intertextual de Ricardo Piglia, quien como crítico y novelista impulsó en su momento el redescubrimiento de Arlt, al convertirlo en una especie de prototipo para su propia literatura, sobre todo en su novela *Respiración artificial* (1980). El teatro es el tema de dos artículos: Florian Nelle descubre en Arlt el “gesto del teatro” y estudia la fascinación de Arlt por el teatro vanguardista en lo que se refiere a la presencia directa de los cuerpos en el escenario –a diferencia de la literatura y el gran medio de la época, el cine– y a la teatralidad de la sociedad; y Walter Bruno Berg lee el teatro arltiano en relación con el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, suponiendo que Arlt conocía un texto de Artaud sobre el “tea-

tro alquímico”, que éste había publicado en la revista *Sur* en 1932. Finalmente, Andrea Pagni discute las *Aguafuertes porteñas* publicadas en su mayoría en el periódico *El Mundo*, confrontando la imagen oscura de la ciudad en las novelas con la imagen más clara y armoniosa de Buenos Aires en las *Aguafuertes*.

El prefacio del tomo relata esquemáticamente la historia de la recepción de Roberto Arlt, revelando que en Alemania sigue siendo un autor poco conocido. Este volumen documenta, como resultado del primer coloquio importante sobre Arlt celebrado en Alemania, un paso importante en su recepción europea. Como si todavía hoy Arlt tuviera que ganarse lo que a Borges se le concede sin reticencias.

Regina Samson

Wolfgang Bongers: *Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik*. Tübingen: Stauffenburg (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 7) 2000. 200 páginas.

María de Lourdes Dávila: *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo (Tesis/Ensayo) 2001. 255 páginas.

Elia Eisterer-Barceló: *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert 1999. XI, 296 páginas.

Casi veinte años después de la muerte de Cortázar, su literatura sigue dando impulsos nuevos, habiendo surgido una segunda generación de críticos de la cual Wolfgang Bongers, con su tesis de docto-

rado, es un ejemplo representativo. Esta nueva generación ha descubierto, ante todo, el carácter intermedial de la obra cortazariana, que explora los límites y los márgenes del discurso literario, y Bongers, partiendo de los cuentos “El perseguidor”, “Las babas del diablo” (junto con la película *Blow up*, de Antonioni), “Apocalipsis en Solentiname” y la novela *Rayuela*, no quiere menos que renovar las cuestiones y los conceptos de la crítica existente, fundamentando lo que llama una estética del intersticio. El concepto de intermedialidad definido como interrelación y *polylogo* entre literatura, fotografía, película, música y pintura, se basa en el método deconstructivo, siendo el padre espiritual de esta tesis Jacques Derrida, con Roland Barthes como hermano menor.

La omisión casi absoluta de la narratología, en este estudio, produce una cierta lejanía de los textos, y el primer análisis textual comienza en la página 88, casi a la mitad del libro. Partiendo de “El perseguidor”, Bongers expone con mucho cuidado las cuestiones intermediales. Convence especialmente el estudio de los espacios por su integración lograda en el concepto de la alteridad, puesta en escena tan magistralmente por Cortázar mediante el ritmo del jazz. Este análisis inteligente no sorprende, pero enfoca lo ya conocido bajo una nueva perspectiva. La estética del intersticio ofrece así un concepto válido para captar las realidades que no se dejan encauzar en una cosmovisión única, y su aplicación me parece ser imprescindible para cualquier acercamiento a la obra de Cortázar. (Mención aparte merecen los “excursos” dedicados a los espacios intersticiales de Bataille, Kristeva y Derrida, y a la fotografía.) Después de la interpretación de los cuentos mencionados y de *Blow up*, Bongers hace hincapié en *Rayuela*. Las “figuras espectrales de la transgresión” es otro concepto inspirado por

Derrida. Bongers combina de manera muy sugerente la noción del *spectrum* –en el sentido de duende– con el intersticio, y al aplicarlo a las tres nociones centrales, el caleidoscopio, el laberinto y la rayuela, pasa revista a algunos de los capítulos más hermosos de la novela. El último capítulo del estudio resume, con la precisión acostumbrada, los resultados ofrecidos en los capítulos anteriores. El gesto de mencionar al final *Los autonautas de la cosmopista*, el último libro de Cortázar escrito junto con Carlos Dunlop, indica que también el deconstruccionismo intermedial anhela plenitud, inspiración, coherencia y la experiencia de sentido, valores y energías negados por él. Si, para concluir, se mide a Bongers con su propia medida –la innovación de los conceptos existentes de crítica literaria– se puede decir que, de hecho, el estado de la crítica ha avanzado un tanto, lo que significa mucho. Las cuestiones cruciales, las que continúan fascinando a los *cronopios* del mundo, aparecen bajo una luz nueva. De este modo, se realiza en el análisis lo que Cortázar practicaba en la creación: un cambio de la percepción del mundo, la ojeada de lo inesperado y la sorpresa, el nacimiento de otra conciencia, cuya investigación como fenómeno literario aun dista de haber llegado a su fin. Las investigaciones intermediales son un camino posible –y esto lo demuestra la labor de Bongers con soltura– que nos lleva hacia esta sorpresa original y, en el fondo, no recuperable a través del arte ni de la crítica.

Con gusto nos hemos acostumbrado a leer las publicaciones de la editorial argentina Beatriz Viterbo, que son de fácil acceso en Europa. *Desembarcos en el papel* es otro tomo de la serie Tesis/Ensayo, que siempre abre perspectivas nuevas. María de Lourdes Dávila comienza allí donde Bongers termina. Su estudio de la imagen en la literatura de Julio Cortázar

parte del primer capítulo de *Rayuela*; en el segundo siguen los almanaques *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*; y en el tercero, los libros de arte *Territorios* y *Silvalandia*. Es un estudio con estructura tríptica: la primera y la tercera parte con 66 páginas cada una, formando el marco para la parte central que, con 107 páginas, es la más amplia. Entramos en este tríptico a través del *grid*, una noción inherente al famoso capítulo 66 de *Rayuela*, y pasamos el umbral de la intermedialidad –la autora prefiere hablar de “aproximación interartística”– de manera concreta: el texto reproduce tipográficamente la frase “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”, según la propuesta de Cortázar/Morelli “a lo largo de toda la página”, haciendo visible, en un primer paso, el tema de la visualidad en textos verbales. El consiguiente análisis, sumamente detallado, concluye que el *grid* sintetiza la crisis de la representación, un tema central de *Rayuela*, acercando el pensamiento paradójico de Cortázar al deconstruccionismo de Derrida: un movimiento que Bongers repite en *Schrift/Figuren*, tomando en cuenta también las otras fuentes (cubismo, dadaísmo, surrealismo, *collage*) utilizadas por Cortázar.

Pasamos luego del umbral a la parte principal: el análisis de los libros ilustrados por Julio Silva, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. Hemos sabido que *Rayuela*, con su intención renovadora y su crítica del sistema del lenguaje verbal, constituye la base para estos libros híbridos, y encontramos varios análisis lúcidamente concretos de las primeras imágenes, las fotos de Passepartout y Phileas Fogg de *Le tour du monde en quatre-vingts jours* de Julio Verne. Aquí aparece el tema del coleccionismo literario: Cortázar y Silva se presentan a sí mismos como coleccionistas, que colocan

dentro del marco del libro palabras e imágenes encontradas. (En esta investigación de los marcos, umbrales y márgenes del libro hubiera sido muy útil consultar *Seuils* de Gérard Genette, la referencia fundamental para esta temática.) Otro aspecto presentado con cierto ahínco son las leyes genéricas. Los criterios que, según la autora, definen los almanaques son el humor, el carácter lúdico y la hibridación (genérica) de los contenidos. Sin concederle demasiada importancia a estos criterios, Lourdes Dávila expone su inserción en la cultura popular argentina. La tradición de los folletos y almanaques de fines del siglo XIX y comienzos del XX es muy significativa; pero más significativo aún es el uso de las imágenes y estilos populares por Cortázar/Silva. Al tomar en consideración tanto la tradición popular como el uso específico, humorístico, burlesco y crítico que los dos artistas hacen de ella, la autora saca conclusiones claras y convincentes de las complejas relaciones intermediales.

Pasamos por el último umbral con el tercer capítulo, dedicado a los libros *Silvalandia* y *Territorios*, que sirven de contraste a los análisis precedentes, y para profundizar la autonomía problemática de la imagen frente al texto, Lourdes Dávila concluye su labor con un repaso de la historia y la filosofía del arte. Salimos de este estudio en perfecta simetría, pasando por *Silvalandia*, un libro para niños, que se caracteriza por su armonía entre imagen y texto. Además, la autora presenta numeroso material inédito, entre éste sus entrevistas con Julio Silva, que aportan mucho al tema de la intermedialidad. Pero, si la autora hubiera trabajado menos meticulosamente, habrían tenido en su estudio su sitio justo también textos que, como *Fantomas para los vampiros multinacionales*, *Alto el Perú* y *Prosa del observatorio*, esperan todavía su investigación

intermedial. Esto no es una crítica, sino más bien una invitación a continuar. Salir de este libro es como cerrar, por un momento, un caleidoscopio: hemos seguido el desarrollo de las configuraciones “interartísticas” que caracterizan la obra de Cortázar, visión que nos sorprende por su lógica azarosa y que nos hace querer ver más.

De los tres estudios presentados aquí, *La inquietante familiaridad* se sitúa más abiertamente al lado de Cortázar. La literatura, como es sabido, permite entrar en un diálogo con los muertos, y el diálogo entre Eisterer-Barceló y Cortázar es un diálogo íntimo y vivo. Esto se refleja también en un estilo muy difícil de encontrar en una tesis de doctorado: la legibilidad y la viveza —combinadas con amor y exactitud frente al objeto estudiado— hacen que esta investigación no solamente destaque del mar de las tesis de doctorado, sino que supere a la mayoría de las obras de crítica literaria actual. La primera parte teórica abarca menos de un tercio, la segunda parte analítica, dos tercios del estudio, lo que constituye una relación muy sana entre teoría y práctica. El primer capítulo de la primera parte lleva —como todos los capítulos— un título tomado de una cita de Cortázar: “Vocabulario mínimo para entenderse”, el cual ya indica el espíritu de humor, con el que Eisterer-Barceló revisa las teorías más conocidas, incluyendo a críticos alemanes que tienen una importancia notable en este ámbito. A estas alturas se disipan las últimas dudas que podría provocar la intimidad entre la crítica literaria —Eisterer-Barceló— y su objeto, el escritor Julio Cortázar, destacando la autora, en un “excurso” titulado “Notas personales sobre la delimitación de lo fantástico y el terror en la literatura”, su punto de vista con gran modestia y lucidez a la vez.

Entre los tres estudios presentados aquí, el de Eisterer-Barceló capta mejor la

ambivalencia de la representación de la realidad. Creo que se podría concebir la obra de Cortázar como intento, tal vez inconsciente, de una tipología de estados de conciencia que trascienden a una forma determinada y limitada de la realidad. En esta tipología, los cuentos fantásticos constituirían un sistema discursivo muy poderoso, que abre el acceso a estados de conciencia arcaicos y colectivos, como el miedo y el terror. De ahí la importancia de la mirada infantil sobre el mundo, de los sueños y de los ritos, que permiten el pasaje a otros mundos y estados también supra-humanos. El problema básico que la autora reconoce perfectamente, consiste en la relación específica entre el discurso y su referente, los distintos estados de conciencia del hombre. Cortázar intentó lo imposible. Sin creer en un cándido programa mimético directo, quiso llenar con vida las realidades exteriores dentro del texto para establecer un contacto directo con el lector cómplice. La selección de los textos analizados por Eisterer-Barceló –“Reunión con un círculo rojo”, “Cuello de gatito negro”, “Las armas secretas” y “Casa tomada”– resulta ser muy equilibrada, conformando dos cuentos de los más conocidos y dos que no han sido analizados e interpretados “hasta la saciedad”. Los análisis realizados son completos en ambos casos, abarcando los elementos centrales del discurso y de la historia de los textos. Complementados por un resumen de las interpretaciones existentes y las relaciones intertextuales respectivas, no dejan nada que desear. Las interpretaciones se basan en cuatro arquetipos –el Vampiro, el Licántropo, el Fantasma, la Cosa sin Nombre o *The Bad Place*– provenientes de Stephen King. Son interpretaciones ejemplares que ofrecen las claves para muchos otros cuentos de Cortázar. Las conclusiones que culminan este estudio, resumen sucintamente los

resultados y observaciones anteriores, habiendo logrado la autora escribir algo así como un libro cómplice, que prolonga la lucidez y la sensibilidad del escritor en el terreno de la crítica literaria.

Roland Spiller

Lloyd Davies: Isabel Allende. *La casa de los espíritus*. London: Grant & Cutler (Critical Guides to Spanish Texts, 66) 2000. 109 páginas.

John Rodden (ed.): *Conversations with Isabel Allende*. Foreword by Isabel Allende. Translations from Spanish by Virginia Invernizzi. Austin: University of Texas Press 1999. XVII, 477 páginas.

Sabido es: la obra de Isabel Allende no suele gozar de buena prensa entre críticos seguros de la infalibilidad de sus propios juicios de valor. A esa noble estirpe pertenecían quienes, en madrugadoras reseñas a *La casa de los espíritus* (1982), acusaban a la autora de imitar descaradamente a García Márquez en sintaxis, modo de construir las secuencias e incorporar elementos maravillosos, ritmo, estilo... En fin, su primera novela fue considerada “hija legítima” de *Cien años de soledad*, porque –decían– repetía las claves (y, peor aún, el éxito) de su célebre antecesora.

También es sabido que el sambenito cruzó fronteras lingüísticas, al socaire de las notas críticas de las primeras traducciones. En Alemania, por ejemplo, la novela fue tildada de “copia reducida” de la obra maestra del escritor de Aracataca y se acusó a la autora de atizar el manido y mortecino fuego del sentimentalismo de las sagas familiares y de auparse al carro de las “mujercitas que escriben”. Entre tanto, de la versión alemana de *La casa de*

los espíritus se han vendido algo más de tres millones de ejemplares. Algo tendrá el agua, cuando la bendicen.

Por lo demás, huelga recordar que la novela de Allende difícilmente puede ser reducida a la dócil y humilde función de imitar a su supuesto modelo, puesto que se trata de una obra transida de elementos autobiográficos y de un buen ejemplo de percepción de la realidad desde una sensibilidad a todas luces femenina. Quizá por ello las protagonistas constituyen el eje central de todas sus obras, narran las partes más significativas de la historia y desarticulan la lógica masculina del sistema de roles tradicionales, denuncian el machismo y luchan por la igualdad de derechos de ambos sexos y la toma de conciencia sociopolítica femenina. El éxito de ventas no se debe por tanto exclusivamente a un supuesto plagio (o, si se prefiere, a una receta *bestsellérica*), sino (también) a la calidad y al alcance y significado literarios de la obra.

No sorprende, por tanto, que *La casa de los espíritus* figure con el número 66 en la prestigiosa colección de guías críticas a textos españoles de la casa editora Grant & Cutler, y que aparezca arropada en la colección nada menos que por *Pedro Páramo* (número 67 de la serie) y *Martín Fierro* (que la precede con el número 65). Como su nombre indica –guía crítica–, y en concordancia con las líneas maestras de la colección, se trata de un compendio bien concebido y desarrollado, al que en este caso se le añade el de bien escrito. El autor logra integrar las principales aportaciones críticas sobre la primera novela allendiana, pulsa, en apretada síntesis, los acordes al uso y profundiza en los argumentos acostumbrados (contextos histórico y literario, aspectos sociopolíticos, realismo mágico, mitos y aspectos carnavalescos, estilo y técnica narrativa, feminismo, elementos folletinescos, el

“tejido” del texto *sensu lato* y una cabal y bien elegida bibliografía). En suma, un manual pulcramente elaborado y de segura utilidad para estudiantes de hispánicas o profesores que, sin embargo, pese a ello, no estén aún experimentados en la novela latinoamericana del *post-boom* y (menos aún) sean competentes en el nutrido y todavía reciente corpus de novelas escritas por mujeres.

El libro editado por Rodden y prologado por la propia escritora, reúne treinta y cuatro entrevistas. La primera apareció en 1984; la última publicada lleva fecha de 1995; las cuatro que cierran el volumen son inéditas. La mayoría de los textos vieron la luz en inglés, en revistas o diarios norteamericanos. Los que aparecieron en español se recogen en la versión inglesa de Virginia Invernizzi. El libro está destinado, por tanto, a un público de habla inglesa, lo que no significa que se trate de entrevistas destinadas a lectores y lectoras con escasas pretensiones intelectuales. Más bien lo contrario: varias de las conversaciones aparecieron en prestigiosas revistas universitarias, van firmadas por conocidos escritores (Ignacio Carrión o Fernando Alegría, por ejemplo) o vieron la luz en publicaciones de renombre (*El País semanal*, *World Press Review*, *Focus Magazin*, *Contemporary Authors*, entre otras). A mi juicio, la explicación es sencilla: dado que hasta la fecha no existe en el mercado anglosajón una biografía de Isabel Allende y el interés de los lectores de lengua inglesa ha generado una demanda efectiva, el editor (a quien se deben tres de las entrevistas, dos de ellas inéditas) ha considerado oportuno que ese nutrido público lector tenga a su alcance informaciones varias y variadas sobre obra, vida y opiniones (literarias, políticas, etcétera) de la escritora. Al cometido apuntado se suma el hecho de que Virginia Invernizzi fuera compañera de estudios de la hija de

Allende en la Universidad de Virginia y escribiese su tesis doctoral sobre la técnica narrativa, por lo que pudo llegar a la escritora y conseguir los derechos de autor correspondientes y fotografías (en parte inéditas) de familiares y personas muy cercanas.

Las entrevistas recogidas están ordenadas cronológicamente, con lo que se percibe con claridad el desarrollo de la carrera literaria y de la evolución política y social de la autora. Las que fueron publicadas durante la segunda mitad de los ochenta versan, como cabe esperar, fundamentalmente, sobre *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*. Las que llevan fechas comprendidas entre finales de los ochenta y comienzos de la década siguiente dan cierta prioridad a *Eva Luna* (1987) y *Cuentos de Eva Luna* (1989). Son además los años de sus relaciones, compromiso y matrimonio con su segundo marido, William Gordon, y su decisión de quedarse a vivir en California, por lo que abundan las preguntas referidas a aspectos personales. En 1991 aparece *El plan infinito* y en 1994 *Paula*; las últimas entrevistas focalizan con frecuencia las relaciones de la escritora con su hija Paula (fallecida en diciembre de 1992 como consecuencia de un ataque de porfiria), por lo que se refieren preponderantemente a aspectos muy íntimos.

Se trata, en fin, de una gavilla de textos muy bien elegidos y sumamente ilustradores, que aportan datos preciosos e iluminan aspectos recónditos de la obra y vida de Isabel Allende. Una colección de textos cuya calidad y relevancia quedan además avaladas por el prestigio de la casa editorial de la Universidad de Texas.

José Manuel López de Abiada

Sandra Jatahy Pesavento (ed.): *Érico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria 2001. 224 páginas.

Esta coletânea de estudos apresenta uma releitura da obra principal de Érico Veríssimo (1905-1975): *O tempo e o vento*. A crítica brasileira tradicional costumava encarar este clássico das letras sulinas como um autor regional, negando-lhe, portanto, um estatuto maior. Os autores decidiram adoptar uma estratégia multidisciplinar para reler com olhos novos a obra maior do autor gaúcho: sociológica (Jacques Leenhardt), histórica (Sandra Jatahy Pesavento) e literária (Lígia Chiappini). O livro divide-se em três capítulos (“O continente”, “O retrato”, “O arquipélago”) que correspondem às três partes da obra estudada, seguida de uma conclusão sobre o papel da memória. Uma entrevista com Antônio Cândido (pp. 11-18) e um trabalho de Flávio Aguiar (pp. 207-224) abrem e encerram o volume.

Gostaria de destacar seis destes estudos: “A narrativa pendular” (pp. 41-51) de Sandra J. Pesavento se ocupa do papel das fronteiras n’*O continente*, primeiro painel do tríptico narrativo de Érico. A guerra –símbolo recorrente e maldição constante nos pampas– acaba por diluir e recompor em permanência as fronteiras políticas e simbólicas. Assim, o motivo do punhal acompanha a construção de uma linhagem fundadora no Continente de São Pedro. Este punhal –como também a tesoura e a roca– passam de mão em mão como um destino trágico e ineludível. À epopéia fundadora segue *O retrato* (segundo painel), feito de perdas e derrocadas, narrativa que coincide com a época de Vargas. O título faz alusão a Rodrigo Terra-Cambará, uma espécie de Dorian Gray às avessas que vai perdendo a beleza, as ilusões e a

vontade ao longo do romance, ao passo que seu retrato permanece incólume na parede. A análise de Sandra J. Pesavento (pp. 89-102) reconstrói o percurso descendente deste jovem doutor de Santa Fé –cabeça em Paris, pés em Santa Fé– cujo *élan vital* vai-se esvaziando aos poucos, deixando sobreviver apenas a sombra de um mito donjuanesco. Sempre na trilha deste Dorian Gray gaúcho, Jacques Leenhardt (pp. 122-134) analisa o papel social assumido pelo protagonista. Filho de heróis guerreiros, Rodrigo Terra-Cambará vive um período de declínio bélico e de evolução da sociedade. Para impor suas idéias renovadoras, apóia-se na imprensa, mas sem êxito. Será eleito, mas em virtude do clientelismo tradicional –como figurão do império. Seu malogro aponta para a impossibilidade de introduzir idéias novas em Santa Fé, microcosmo gaúcho e brasileiro.

O último painel do tríptico narrativo (*O arquipélago*) dilui a saga dos Terra-Cambará, dispersando os sentidos. O último descendente, Floriano –um amnésico sem qualquer brilho guerreiro– limita-se a cumprir seu papel de cronista. Jacques Leenhardt (pp. 158-169) destaca o processo de dispersão ao longo da narrativa: epopéia heróica na primeira parte (*O continente*), narrativa individual na segunda (*O retrato*), romance de educação no final (*O arquipélago*). Floriano, o contemplativo, cronista desta dispersão horizontal terá sua própria imagem –o espelho (Sandra J. Pesavento, pp. 170-181). Esta imagem ambivalente contrapõe-se às metáforas iniciais, feitas de virtudes guerreiras (punhal) e valores patriarcais (roca). Uma análise do nome do protagonista (Floriano) de Lígia Chiappini (pp. 137-157) completa este terceiro painel.

Érico Veríssimo foi um escritor ao mesmo tempo gaúcho e cosmopolita. Fez extensas viagens pelo Brasil, México e Estados Unidos e ensinou literatura brasi-

leira em Washington (1953-56) como director do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana. Sem se subordinar a um determinado partido, assumiu posições públicas corajosas, em defesa da liberdade de expressão e contra qualquer forma de censura. Entre 1949 e 1962 publicou *O continente*, *O retrato* e *O arquipélago*, um panorama social e político que parte do Rio Grande para dizer o Brasil todo. O presente volume abre perspectivas inéditas sobre *O tempo e o vento*, epopéia gaúcha e universal.

Albert von Brunn