

RESEÑAS

DAVID LIGHTFOOT, *How new languages emerge*. Cambridge University Press, Cambridge, 2006; x + 199 pp.

En esta obra, Lightfoot continúa con sus investigaciones en los campos de la adquisición del lenguaje y el cambio lingüístico. Nuevamente, toma como punto de partida las bases teóricas del generativismo para dar cuenta de cómo cambian las lenguas, cuáles son los factores que intervienen en el cambio y, sobre todo, intenta ofrecer una explicación para justificar su propuesta de que el cambio obedece sólo a factores internos del lenguaje.

El libro está estructurado en ocho capítulos. Los primeros dos (“Internal languages and the outside world”, pp. 1-16, y “Traditional language change”, pp. 17-39) nos presentan una descripción general de los fundamentos teóricos del libro, además de ofrecer un recorrido histórico a través de la forma tradicional en la que se ha descrito el cambio lingüístico. Los cinco capítulos siguientes (“Some properties of language organs”, pp. 40-65, “Languages emerging in children”, pp. 66-86, “New E-language cuing new I-languages”, pp. 87-111, “The use and variation of grammars”, pp. 112-138, “The eruption of new grammars”, pp. 139-160) están destinados a desarrollar las propuestas teóricas del autor para, finalmente, en el capítulo ocho (“A new historical linguistics”, pp. 161-185) postular su propuesta sobre una nueva lingüística histórica.

De acuerdo con Lightfoot, la capacidad humana para el lenguaje es una propiedad biológica: es la forma en la que el cerebro trata con el mundo externo y le impone un orden interno; por esto sólo hay una lengua, la humana. Las lenguas del mundo son parte del mismo molde, sus propiedades esenciales son determinadas por los acomodos a los principios universales que las rigen, es decir, los principios de la Gramática Universal. Pero, en contraste, existen datos lingüísticos

que son adquiridos por medio de la experiencia: los datos lingüísticos primarios.

Así, partiendo de una base teórica generativa, Lightfoot propone una serie de adecuaciones a la forma en la que se ha llevado a cabo el estudio del cambio lingüístico. En un primer momento, y como eje rector de su argumentación, divide la capacidad del lenguaje en dos, (i) lenguaje interno (*I-language*) y (ii) lenguaje externo (*E-language*), esto es, divide el sistema mental, representado en el cerebro, que caracteriza el rango lingüístico de un individuo, y el uso particular que las personas hacen del sistema. Así pues, mientras uno es sistemático, interno y de carácter algebraico, el otro es caótico y parte del mundo exterior. Además, en tanto que los cambios en el lenguaje externo se dan sólo a través de la experiencia, los cambios en el lenguaje interno generan alteraciones en la estructura que se agregarán a la gramática que adquirirá la nueva generación.

El punto de partida del autor se completa con la noción de pobreza de estímulo: los niños, por una parte, aprenden de su entorno (lenguaje externo) y, por otra, aprenden gracias a la información prescrita internamente (lenguaje interno); y desde el momento en que los niños sólo están expuestos a lo que oyen y no a las cosas que no ocurren, se concluye que sólo aprenden cosas simples de la experiencia, mientras que la gramática, como órgano del lenguaje, se encarga de subsanar estas faltas. De tal suerte, gracias a las propiedades intrínsecas de la Gramática Universal (recursividad y composicionalidad, principalmente), los niños pueden aprender una lengua de forma eficiente a pesar de la pobreza de estímulo. De todo lo anterior se desprende la propuesta central de Lightfoot: "if we view the human language capacity in terms of an I-language system, focusing on internal, individual properties, we will take different approaches to the study of language acquisition and therefore to the study of historical change. That, in turn, will enable us to understand how new languages may have developed" (p. 66).

La adquisición representa otro punto fundamental en la propuesta de Lightfoot. La considera como una capacidad de carácter teórico y computacional para aprender, que modela el marco de cómo un órgano natural de la lengua (la gramática) puede emerger en un niño bajo condiciones naturales limitadas. La idea es como sigue: el niño tiene una sensación de gramaticalidad al escuchar frases nuevas, es decir, evalúa la gramática y la compara con un corpus, hasta que en un punto la gramática y el corpus convergen por un proceso de eliminación. El niño selecciona una gramática que corresponda con el *input* que percibe para, posteriormente, analizar las oraciones.

Ya en trabajos previos, citados en el actual, Lightfoot (1997, 1999) argumenta que los niños buscan en sus entornos lo necesario para diseñar estructuras, lo que llama pistas elementales del lenguaje interno.

Estas pistas son entendidas como una parte de estructura, un elemento de lenguaje interno, derivado del *input*, y son determinadas por la Gramática Universal, para que finalmente el niño busque la representación mental que resulta de lo que escucha, a través de la comprensión y el análisis de las elocuciones. De tal forma, el niño analiza el *input* en términos de sustantivos, verbos, preposiciones y algunas otras categorías de la Gramática Universal, y sólo puede analizar una oración cuando ha adquirido estos conocimientos. El niño, concluye el autor, procesa el habla, asigna representaciones sintácticas, morfológicas, etc., utilizando el contexto y las estructuras ya existentes en su gramática; todo el *input* es analizado en términos de representaciones mentales que son desencadenadas por las elocuciones.

La conclusión es que el *input* crucial y determinante consiste en estructura, no en oraciones, lo que nos hace pensar que el niño está más interesado en la búsqueda de información gramatical pertinente que en la información que se le transmite y ni qué decir de los significados de las palabras que escucha. Esto parece estar alejado de la realidad. En este punto, el lector podría cuestionar si todos estos procesos de análisis efectivamente son realizados por los niños cuando están adquiriendo una lengua determinada; o si realmente procesan el habla en términos de sustantivos, verbos, preposiciones, etc.; en verdad, la principal función del mundo, representado en el lenguaje externo, se limita a proporcionar pistas de las gramáticas a las que el niño está expuesto. De ser así, cabe preguntarse cómo influye en el lenguaje interno un cambio en el lenguaje externo; la lógica del autor es como sigue.

¿Nuevos lenguajes externos proporcionan pistas nuevas para nuevos lenguajes internos? Esto es cierto gracias al proceso de adquisición, pues si hay un cambio en las pistas estructurales que se encuentran en el lenguaje externo, éste se verá reflejado en el análisis que el niño realice de estas pistas y que agregará al conocimiento gramatical que tenga de la lengua que esté adquiriendo. Gracias a la identificación del número finito de pistas habrá un número finito de gramáticas, a diferencia de la gran variedad de lenguajes externos que existen (no hay dos personas que tengan las mismas experiencias iniciales; es decir, incluso cuando dos hermanos estén expuestos a los mismos datos lingüísticos primarios, difícilmente reflejarán una homogeneidad en su actuación lingüística).

De tal suerte, resulta imperativo distinguir entre cambio en el lenguaje interno y cambio en el lenguaje externo. El cambio en el lenguaje externo es diferente al del lenguaje interno, pero están relacionados entre sí. Sólo cuando se verifica el primero puede suceder el segundo: los cambios van del lenguaje externo al lenguaje interno y vuelven al lenguaje externo, nuevamente. En otras palabras, el lenguaje externo cambia, pero sólo los cambios en la estructura

son relevantes, en la medida en que indican las pistas pertinentes para que el niño las interiorice y las agregue a su lenguaje interno y, finalmente, las utilice y se vean reflejadas en el lenguaje externo.

Todo esto tiene como resultado que la emergencia de la gramática en un niño sea sensible a las condiciones iniciales de los datos lingüísticos primarios, pues éstos pueden variar debido a que las personas utilizan sus gramáticas de diferentes formas en el discurso, privilegiando unas estructuras más que otras o porque hay un cambio previo en el lenguaje interno. Así, la consecuencia es una gramática que genera tanto oraciones como estructuras distintas, donde los cambios serán regidos por los principios de la Gramática Universal, y la identificación y análisis de las pistas permitirán señalar las posibilidades de tales variaciones.

De tal forma, los cambios nunca serán explicados o provocados por factores ajenos a la gramática. Cualquier cambio es explicado (*i*) si el entorno lingüístico (estructuras en el lenguaje externo) ha cambiado, y (*ii*) porque los fenómenos nuevos son de la forma que son debido a que apelan a algún principio de la Gramática Universal. Entonces, los cambios se deben a los usos distintos de la gramática, a las mezclas sociales de gramáticas: la forma en la que las personas utilizan su gramática puede incorporar nuevos lenguajes externos para generaciones futuras, a tal punto que se producen nuevas gramáticas internas.

En resumen, el lenguaje externo cambia gradual y caóticamente, por medio de las elecciones subconscientes de los hablantes adultos en el uso de sus sistemas internos, mientras que los lenguajes internos cambian rápida y sistemáticamente mediante la adquisición de nuevos sistemas por parte de los niños. Así, se introducen nuevas lenguas internas a las comunidades de habla, lo que provoca que el lenguaje externo cambie. Sin embargo, los cambios estructurales en el lenguaje interno son contingentes: resultan de los cambios en las gramáticas o en los usos que hacen de ellas las generaciones previas y que se muestran como pistas en el lenguaje externo.

Finalmente, concluye el autor, si distinguimos entre lenguaje interno y lenguaje externo, y se trabaja con la teoría gramatical, los principios de adquisición del lenguaje, el uso de la lengua, la variación social, los modelos computacionales y la sensibilidad filológica, podremos comprender el cambio de una lengua en particular.

En resumen, las nociones centrales del libro versan sobre: (*i*) la adquisición del lenguaje y (*ii*) cambio lingüístico. Y, debido a su fundamento teórico generativo, ambos temas se abordan en términos de (*i*) una capacidad innata humana para el lenguaje, respaldada por una Gramática Universal que dará cuenta de lo permisible en la lengua que está adquiriendo el niño; y en términos de (*ii*) distinción entre lengua interna y lengua externa, donde esta última sólo mostrará variaciones estructurales y el hablante analizará esos datos y agre-

gará las adecuaciones a su lengua interna. Así, este tipo de cambios propician una nueva lengua interna, que explica, en última instancia, cómo cambian las lenguas.

Debido a su base teórica, el trabajo de Lightfoot deja de lado varios factores que resultan determinantes en los estudios de variación y cambio, fundamentalmente a los hablantes y los grupos sociales en los que se desenvuelven. Resulta poco convincente pensar que los factores que motivan la emergencia de nuevas lenguas se encuentren en el interior de los cerebros de los hablantes, en la gramática específicamente. No podríamos esperar que esto fuera así. Si bien es cierto que considerar a los hablantes y las actividades en las que se desenvuelven resulta un trabajo bastante amplio, también lo es que si descontamos la labor de los hablantes en los cambios lingüísticos nos quedaríamos con muy poco para explicar.

Podemos estar de acuerdo en que los cambios se ven reflejados en la gramática de los hablantes de una lengua en particular, pero esto se verificará sólo después de un proceso, no tan corto, en el que los hablantes detendrán o promoverán dicha variación, según observen una o diferentes variables que los lleven a conseguir sus fines, siempre atendiendo al carácter funcional y de negociación de la lengua. En este sentido, podemos preguntarnos si son las lenguas las que cambian o si son los hablantes los que sufren modificaciones, en consonancia con aspectos sociales y culturales de su vida, que se ven reflejadas en los usos del lenguaje. Si nos decidimos por la primera opción, podríamos pensar que los cambios deberían ser predecibles, pues la lengua sería un sistema cerrado, autocontenido y autónomo, donde la influencia de factores externos no se vería reflejada en ella; idea que parece bastante alejada de la realidad. Ahora, si nos decidimos por la segunda opción, el estudio de factores sociales y culturales de las comunidades de habla arrojaría datos relevantes para dar cuenta de cómo se van gestando y avanzando los cambios lingüísticos en un contexto social; además, en este marco, el investigador efectivamente tendrá algo concreto que estudiar y describir para determinar, de mejor forma, cómo se van presentando los cambios y la variación en la lengua.

De igual forma, podemos preguntarnos qué tan arbitraria es la distinción entre lengua interna y lengua externa y hasta qué punto la primera, efectivamente, es concluyente en la propagación de un cambio. Será cierto que el entorno lingüístico está determinado por estructuras o, más bien, es modelado, negociado y construido de diferentes formas por los hablantes y por las funciones que el lenguaje desempeña dentro de los intercambios comunicativos. No es obvio si las elecciones que hacen los hablantes al utilizar sus sistemas internos son inconscientes o son el resultado de la evaluación de los contextos sociales en los que surgen y responden, así, a funciones comunicati-

vas específicas. Si algo parece claro es que los hablantes siempre están en constante negociación y, en este sentido, nuestras elecciones parecen ser bastante conscientes; si privilegiamos ciertas estructuras sobre otras será porque intentamos llevar a cabo una función determinada.

Finalmente, parece que la propuesta de Lightfoot deja de lado varios factores determinantes que podrían ayudar, de forma más efectiva, a dar cuenta del cambio y la variación lingüística.

JOSAPHAT E. GUILLÉN ESCAMILLA
El Colegio de México

MARTA BLANCO, *Aproximación a la cronología de las transformaciones funcionales de labiales y sibilantes del español*. Universidade, Santiago de Compostela, 2006. (Colección LALIA, Series Maior, 20).

Este libro consta de tres capítulos y 156 páginas, de las cuales cuatro son para las referencias; contiene 18 tablas, tres nóminas de textos, una para el estudio de los testimonios de los gramáticos, otra para el análisis gráfico y otra para el análisis de rimas; tiene un apéndice con ejemplos de los análisis de las rimas.

En el capítulo primero se plantean los problemas y la metodología que subyacen al estudio cronológico de las labiales y sibilantes. Uno de los problemas a los que se enfrenta Marta Blanco es la escasez e imperfección de los documentos, porque la evolución del sistema fonológico no se refleja en la escritura y ésta, a su vez, cambia también, pero no a la par del cambio fonológico. La autora usa como metodología el análisis gráfico de textos, el análisis de rimas en versos y el testimonio de gramáticos y tratadistas, para identificar las posibles correlaciones o diferencias entre estos tres elementos. Esto con el fin de identificar los períodos aproximados en el cambio de las sibilantes y bilabiales. Menciona que los testimonios de los gramáticos y tratadistas del siglo xv al xvii plasman las formas de articulación de los sonidos y la necesidad de su representación gráfica. No obstante, tales testimonios los estudia a la luz de ciertas consideraciones. Primero, las descripciones articulatorias provienen de la relación sonido-letra, que en la actualidad debe entenderse como fonema-letra. Segundo, el habla cortesana y el modelo literario se entrelazan para desarrollar lo que será el ideal lingüístico proveniente de la gramática de Nebrija y los tratadistas sobre la lengua. Tercero, la formación escolar de gramáticos y tratadistas refleja sus propios prejuicios sobre lo correcto, dejando de lado el habla de otros grupos sociales.

Marta Blanco toma un corpus para el análisis de rimas y grafías constituido por textos de temáticas diversas que abarcan varios perío-

dos: el español arcaico que va de 1140 a 1251, el español medieval de 1252 a 1399, el español medieval tardío de 1400 a 1524, el español clásico uno, de 1525 a 1599 y el español clásico dos, de 1600 a 1680. Por un lado, la autora hace un análisis gráfico de las obras que tienen por objeto averiguar la relación entre el sistema gráfico y el fonológico distinguiendo tres tipos de vacilaciones gráficas: *i*) las confusiones que no siempre remiten a los cambios fonéticos, pero que pueden tener posibles repercusiones en el sistema fonológico; *ii*) las confusiones que sí remiten a cambios fónicos con posibles repercusiones en el sistema fonológico, y *iii*) las confusiones que reflejan cambios en el sistema fonológico. Por otro lado, hace un análisis de rimas, el cual proyecta la relación fónica de dos sonidos, ya sea de distinción o indistinción, con independencia de su representación gráfica. Este análisis delata mucho sobre la distinción fónica entre dos sonidos, por ejemplo, si *nuevo* rima con *meuvo* y *reciba* con *arriba* delatan un contraste entre los sonidos y <v>. Pero si hay rimas entre *bive* y *recibe* delatan una confusión e indistinción entre ellos.

En el capítulo 2 se expone el fenómeno del betacismo, el cual consiste en la reducción de la [b] y la [v], con grafías y <v, u>, respectivamente, a un solo fonema /B/. Los trabajos de varios gramáticos y tratadistas informan sobre la diferente articulación de cada sonido, aunque también informan que hay confusión articulatoria entre ellos desde finales del xv. Hacia el siglo xvii, los tratadistas ya denuncian una articulación igual para ambos sonidos, evidenciando la pérdida de contraste entre ellos.

Las obras de tratadistas y gramáticos se contrastan con el análisis de las confusiones gráficas donde <v> o <u> se escriben por , como en *cavañas*, *cauellos* en vez de *cabañas* y *cabellos*, respectivamente. La confusión entre estos sonidos es más frecuente en esta dirección que a la inversa. Se muestran en la tabla 3 (p. 32) los porcentajes del número de estas confusiones. Llama la atención que el porcentaje es mayor en el español medieval tardío (1400-1524) que en etapas posteriores. El porcentaje bajo en etapas posteriores se debe al conservadurismo gráfico impuesto por la tradición de Nebrija. En cuanto al porcentaje bajo, la autora aclara que el número de confusiones proviene de las particularidades tipográficas del texto “La historia del gran Tamorlán”, cuyas grafías y <v> se trazan con los mismos rasgos y los diferencia únicamente el trazo vertical, muy sutil, de la .

Se muestra en la tabla 1 a todos los tratadistas y datos diatópicos o diastráticos para ubicar cómo se esparció la confusión del par de sonidos. Busto, en 1533, menciona que los burgaleses confunden el par de sonidos, de igual manera Villalón en 1558, Alemán en 1609 y Correas en 1625 para los castellanos viejos. Esto permite asegurar que el cambio proviene de la parte norte de España y se va esparciendo hacia el sur.

Los testimonios de los tratadistas y el análisis de las confusiones gráficas se comparan con el análisis de las rimas en casos como *alabo* con *cabo* y *aves* con *claves*. Este análisis muestra que sí hay rima en el par con y <v> con <v> hasta finales del siglo xv, pero ésta decrece hacia finales del siglo xvi.

Por un lado, tanto el análisis de las rimas como lo mencionado por los gramáticos y tratadistas sobre y <v> evidencian el proceso de fusión, independientemente del conservadurismo de las grafías en el siglo xvi. Por otro lado, tanto el análisis de rima, como el análisis gráfico permiten a la autora concluir que *i*) la confusión entre estos dos sonidos era naciente para finales del siglo xv; *ii*) estos sonidos tienen articulaciones distintas a pesar de que hay una confusión entre ellas a todo lo largo del xvi, pues el análisis de las rimas da cuenta de tal distinción articulatoria; y *iii*) la oposición ya casi se había perdido para el siglo xvii. Estas conclusiones van de la mano con lo descrito por los tratadistas y gramáticos desde Encina en 1496, incluyendo a Nebrija en 1517, hasta Zumarán en 1634 y Villar en 1651.

En el capítulo 3, Marta Blanco se enfoca en los tres pares de sibilantes: [Σ] [Z], [σ] [ζ], y [τσ] [δζ]. Con respecto a este último par, las rimas como *andança* y *lança* ([τσ]) a la par con *faze* y *yaze* ([δζ]) confirman que el contraste entre ellos se mantiene desde 1140 hasta 1599, con un incremento en la confusión para 1680. Este contraste va de la mano con descripciones de gramáticos y tratadistas. Nebrija en 1492 y 1517 documenta la oposición articulatoria entre <ç> y <z>, pero para finales del siglo xvi, López de Velasco identifica un cambio en la articulación de [δζ]. Finalmente, Pérez de Nájera en 1604 denuncia una confusión entre ambos sonidos generalizada en muchas poblaciones de España. A lo denunciado por los tratadistas y gramáticos, la autora puntualiza que hay un período de convivencia entre la diferenciación y la confusión en este par de sibilantes durante el siglo xvi, pero la fusión no era un fenómeno generalizado, ni afianzado en ese siglo. Los gramáticos y tratadistas denuncian un debilitamiento y ensordecimiento que sufre el sonido sonoro [δζ] > [ζ] > [σ], ahora llamado fricativización. La autora claramente se pronuncia a favor de un período corto o casi inexistente del contraste entre [τσ] frente a [σ], debido a que el modo de articulación no es lo suficientemente fuerte en una época de relajación general de los sonidos. Además, sigue la propuesta de que el ensordecimiento de la sonora [ζ] > [σ] tiene lugar antes que la pérdida del modo de articulación de [τσ] > [σ].

Con respecto a la expansión de la fricativización, Córdoba en 1578 señala que los castellanos viejos confundían el par de sibilantes, lo mismo Alemán en 1609 para los andaluces, toledanos, y castellanos viejos. Esto sugiere que la fricativización se extiende desde el norte al igual que el betacismo.

Con respecto al par fricativo sordo [σ] <ss> y sonoro [ζ] <s>, Blanco encuentra un gran número de confusiones gráficas a lo largo de los períodos estudiados, que van de 1140 a 1524 y que disminuyen hacia 1680. La autora aclara que las confusiones en 1140 y 1251 posiblemente se deben al copista. Las confusiones entre 1252 y 1524 se deben al carácter dialectal aragonés y la tendencia pre-alfonsí que iguala [σ] y [ζ] bajo la grafía <s>. Las confusiones de 1524 en adelante se producen a partir de una tardía generalización en las reglas de escritura que establece Nebrija en 1517.

Con respecto al par de sibilantes [Σ] <x> y [Z] <j>, <i> o <g^{e,i,j}>, se menciona que comienzan a mostrar confusión desde 1552, pero no se establece una fusión de los sonidos tan rápida en comparación con el otro par de sibilantes. Hacia el siglo xvii, Jiménez Patón atestigua una articulación velar, la cual es resultado de la previa fusión de este par de sibilantes. El análisis de las confusiones gráficas muestran que hay muy poca confusión gráfica entre estos sonidos, y tal confusión es de /σ/ escrito con <j>. Además, el análisis de las rimas permite a Blanco afirmar que la oposición de este par se mantuvo desde 1140 hasta 1680, con un insignificante incremento en confusión hacia 1600. Esto contrasta con las otras sibilantes cuya fusión es más temprana.

Los análisis de rimas, confusiones gráficas, y testimonios de gramáticos permiten a Marta Blanco llegar a las siguientes conclusiones generales. Primero, el contraste entre cada par de sibilantes se mantuvo hasta el siglo xv y hubo un período de confusión y contraste a lo largo del siglo xvi. La pérdida de las oposiciones entre los pares de sibilantes no se cumplió sino hasta el siglo xvii y la confluencia fónica de estos pares ya estaba generalizada para ese mismo siglo. El análisis de las rimas revela que la confusión de las sibilantes era un hecho incipiente y no generalizado hasta el siglo xvii. El análisis de las confusiones gráficas muestra que las sibilantes [τσ] [δζ] y [σ] [ζ] se distinguieron a todo lo largo del siglo xvi y su confusión inició en el siglo xvii. En cambio, el contraste prevaleció desde el siglo xvi hasta el xvii para la pareja [Σ] y [Z].

FRANCISCO JAVIER BUCIO GARCÍA
El Colegio de México

JOSÉ MARÍA GARCÍA-MIGUEL, "Los complementos locativos", en *Sintaxis histórica de la lengua española*. Primera parte: *La frase verbal*. Dir. Concepción Company. UNAM-F.C.E., México, 2006, cap. 14, pp. 1253-1336; 15 cuadros, 4 esquemas, índice de autores y de materias.

Este artículo constituye uno de los quince capítulos de la primera parte de la *Sintaxis histórica de la lengua española*, obra colectiva que tiene

como propósito ofrecer un panorama completo de la diacronía del español en el ámbito de la sintaxis. La obra está planeada en cuatro partes, de las cuales sólo ha sido publicada la primera, dedicada a la frase verbal. (Los temas de las restantes se distribuirán como sigue: II: la frase nominal, III: preposiciones, conjunciones, oración simple, coordinación y subordinación, y IV: orden de palabras, fenómenos asociados a estructuración de discurso y otros cambios.)

El objetivo del artículo es “recoger los principales cambios que se han producido en los complementos locativos en la historia del español” (p. 1256), para lo cual se basa en un corpus conformado por “un conjunto de fragmentos que pretenden servir de muestra del español medieval y clásico” (*id.*). Las obras de las que se toman estos fragmentos corresponden a los siglos XII (*Cantar de mio Cid*), XIV (*El libro del cauallero Zifar*), XV (*La Celestina*) y XVII (*El Quijote*, Segunda parte, y *Documentos lingüísticos de la Nueva España*).

El trabajo se divide en nueve apartados, incluidos la introducción y la presentación del corpus. En la introducción, el autor expone los conceptos básicos con los que trabajará a lo largo del capítulo. Explica que las construcciones locativas se pueden esquematizar como relaciones entre una entidad localizada (figura) y una entidad localizante (base). Respecto de estos dos elementos, la relación locativa se puede elaborar de diferentes formas, entre las que resulta pertinente una primera distinción, según se presente o no el desplazamiento de la figura: relaciones estáticas (o de localización) y relaciones dinámicas (o de desplazamiento). Puesto que las dinámicas focalizan un punto específico del movimiento, podemos distinguir a su vez entre las que indican procedencia, trayecto o dirección. Con esto, tenemos las cuatro relaciones espaciales básicas.

El autor propone como construcción locativa básica la formada por un verbo, que da información sobre la orientación locativa; una entidad localizada, que puede expresarse en el sujeto o el objeto directo de la oración; y el complemento locativo propiamente dicho, que puede tomar la forma de una frase prepositiva o de una frase adverbial. Así, vemos que el análisis se centrará en los complementos locativos (en adelante CL) que aparecen en estructuras predicativas.

El tercer apartado, el primero de la descripción, se ocupa de las categorías semánticas y sintácticas del CL, así como de su posición en la oración. El corpus muestra que tanto la figura como la base pueden pertenecer a diversas categorías semánticas (persona, objeto concreto, entidad abstracta, proposición, lugar), si bien lo más común es encontrar una figura animada y una base de lugar. Sintácticamente, la categoría predominante es la frase prepositiva, con un nombre común como término de la preposición, como sucede en más de la mitad de los casos del corpus. Por lo que toca al lugar del CL en la

oración, resulta predominante la posposición al verbo, aunque también puede aparecer antepuesto. No parece haber tendencia diacrónica respecto de la variación antepuesto/pospuesto.

El siguiente apartado está dedicado a los verbos con los que aparece el CL. Aquí se postula una distinción fundamental entre los verbos que requieren un CL como parte de su estructura argumental (CL “valencial”) y aquellos para los que este complemento es opcional (CL “no valencial”). Aunque los complementos valenciales pueden ser seleccionados tanto por verbos de desplazamiento como de situación, en general los complementos no valenciales suelen ser de tipo estativo, contruidos con *en* y otras preposiciones de situación.

A continuación se describen por separado las estructuras transitivas e intransitivas, ambas con la posibilidad de establecer tanto relaciones estáticas como de desplazamiento. Al parecer, el análisis de estos dos tipos de construcciones se refiere únicamente a los CL valenciales del corpus, pero esto no queda claro, pues la organización del apartado resulta un tanto confusa al respecto. Considero que hubiera resultado de interés darle mayor peso y claridad a esta delimitación valencial/no valencial en el análisis de los CL, pues quizá hubiera podido arrojar luz sobre algunos aspectos, como mencionaré al comentar el último apartado.

Las construcciones intransitivas presentan un esquema en el que el sujeto es la figura desplazada, mientras que en las construcciones transitivas ésta suele corresponder al objeto directo. Las preposiciones básicas con que se construyen estos verbos son *a* y *de* para el desplazamiento, y *en* para la localización, aunque pueden aparecer con otras preposiciones. Algunos de los verbos que indican desplazamiento tienen la posibilidad de focalizar diversos puntos del movimiento, si bien suelen presentar una tendencia predominante (*ir* y *venir*, por ejemplo, tienden a indicar destino, aunque puedan indicar también procedencia o trayecto). Aquí vale la pena resaltar que en el español medieval *en* no es incompatible con contextos de movimiento, y puede incluso aparecer con verbos direccionales.

El quinto apartado se ocupa de las preposiciones locativas del español. Después de una breve revisión del sistema preposicional locativo del latín, se concluye que el principal resultado de su evolución hacia el romance castellano es la pérdida de pertinencia de la oposición *proximidad/interiorización*. Así, tenemos que el sistema del español se conforma desde una época temprana por cuatro preposiciones básicas (o no marcadas), para la expresión de las cuatro relaciones locativas: *en* (situación), *a* (dirección), *de* (procedencia) y *por* (trayecto). Hay además otro grupo de preposiciones (marcadas) que pueden alternar con las primeras, entre las que se incluyen algunas de formación más nueva que el resto: *desde* (< *de+ex+de*), *para* (< *per/pro+ad*), *hacia* (< *facie ad*) y *hasta* (< ár. *hattà*).

En el sistema de preposiciones locativas, las variaciones más notables durante la evolución del español han ocurrido en el conjunto de preposiciones direccionales y en la oposición *a/en*, que evolucionó de manera diferente a otras lenguas neolatinas. Respecto de lo primero, lo más destacable parece ser un mayor uso de *para* y *contra* en los textos más antiguos, que disminuye en los textos del siglo xvii, mientras que aumenta la frecuencia de *hacia*. En cuanto al segundo punto, vemos que el español reorganizó la oposición entre *a* y *en*, que en latín era de *proximidad/interiorización* (*ad/in*), como *dirección/situación*. No obstante, se registra variación en algunos contextos, como la ya mencionada aparición de *en* con verbos direccionales en el español medieval, el uso de *a* en algunos contextos estativos (del tipo de *estar a la puerta*) y la alternancia aún vigente entre las dos preposiciones con el verbo *entrar*.

El apartado siguiente lleva a cabo una revisión de la forma en que el español sitúa una entidad por su posición relativa respecto de otra que sirve como referencia. Tenemos aquí un sistema complejo, integrado por preposiciones y adverbios, además de otro tipo de expresiones, en el que se recurre básicamente a nociones como la verticalidad, la orientación del hablante y de los objetos, la interiorización y la proximidad. En este sistema, la variación diacrónica se encuentra sobre todo en la fluctuación que presentan algunas formas entre la clase de las preposiciones y la de los adverbios, según si requieren o no una preposición como enlace con el sustantivo que da la referencia locativa: “*cerca* Valencia” (*Cid*)/“*cerca de* las Tenerías” (*Celestina*).

El séptimo apartado se dedica a los adverbios deícticos locativos. Dos son los cambios principales que se registran en este conjunto desde el español medieval hasta la actualidad. Primeramente, la desaparición, hacia el siglo xv, de los adverbios pronominales y (el adverbio más frecuente en el español medieval) *y ende*. En segundo lugar, la aparición del adverbio *ahí*, documentado a partir del siglo xiii, que al integrarse al sistema medieval –compuesto por las formas *aquí* y *acá*, opuestas a *allí* y *allá*– forma un sistema de tres grados de distancia respecto del eje deíctico.

El apartado siguiente se ocupa de los adverbios relativos e interrogativos, provenientes de las formas latinas *ubi* (situación) y *unde* (procedencia). En un principio, las formas resultantes son *o* (< *ubi*) y *onde* (< *unde*), a las que posteriormente se unirá la preposición *de*, para formar *do* y *donde*. Paulatinamente se pierde la oposición *situación/procedencia* y la forma *do* cae en desuso, mientras que se incrementa el uso de *donde* y *adonde* tanto en contextos de situación como de dirección.

El último apartado se dedica a los casos en que concurren dos o más locativos en una misma oración. El autor sostiene que “una de

las diferencias sintácticas relevantes entre los complementos locativos y las funciones centrales del español es que sólo existe una posición para sujeto y objetos en la estructura oracional, salvo que recurramos a la coordinación o la aposición, que nos permiten insertar una estructura compuesta en un hueco estructural simple. En el caso de las referencias locativas, podemos también recurrir a la coordinación y la aposición para incluir más de una indicación locativa, pero como vamos a ver no es la única posibilidad” (p. 1323). De acuerdo con el texto, las principales formas de concurrencia de dos locativos en una oración son: *i*) correlación (varios puntos de referencia en un desplazamiento), *ii*) especificación (un lugar dentro del que se incluye otro más específico, que a su vez puede incluir un tercero), *iii*) correferencia (de adverbio y frase preposicional), *iv*) coordinación y enumeración de lugares, y *v*) dos locativos en diferente nivel de relación (uno externo a la predicación, no valencial, y uno interno, que puede ser valencial o no).

Es en este apartado donde más se resiente la falta de un tratamiento diferenciado de los complementos valenciales y no valenciales. Por un lado, la cita reproducida en el párrafo anterior parece implicar que en una misma oración pueden concurrir dos CL con la misma función respecto del verbo; esto es, que ambos podrían ser tanto circunstanciales como argumentos del verbo. Sin embargo, si hablamos de complemento valencial, ¿no se trata también de una “función central”, aunque ésta sea diferente de la de sujeto y objetos?, y en esa medida ¿no podríamos pensar que tiene también “sólo una posición” en la estructura oracional? Si tomamos el ejemplo (142b): “Vino posar *sobre Alcoçer, en un tan fuerte logar*” (p. 1324), podemos ver que, si bien concurren dos locativos, uno (*sobre Alcoçer*) resulta valencial, pero no así el otro (*en un tan fuerte logar*), con lo que no tenemos dos veces la misma función, sino dos funciones diferentes, una requerida por el verbo y otra no. Por ello, me parece que sistematizar la oposición valencial/no valencial hubiera sido útil para explicar la posibilidad de más de una referencia locativa en la misma oración. Ahora bien, dado que el punto *v* del apartado se basa precisamente en dicha oposición, se implica que ésta no es pertinente para los demás puntos. A mi juicio, el análisis de este apartado se hubiera visto enriquecido diferenciando entre los tipos de concurrencia propiciados por la aparición de dos funciones: circunstancial y argumental –que sería el caso de los puntos *i* y *ii*–, frente a los tipos en los que tenemos, en esencia, el mismo complemento formalizado en dos frases distintas –*iii* y *iv*.

En conjunto, el artículo reseñado representa una importante aportación al conocimiento de la historia del español, pues logra dar cuenta de manera muy completa del desarrollo de la expresión de la locación, manteniendo un diálogo con las investigaciones pre-

cedentes. Es de agradecer la abundancia de ejemplos para todos los puntos que se tratan, así como el aparato de referencias cruzadas que remiten a otros capítulos de *Sintaxis histórica*.

VERÓNICA CLAUDIA CUEVAS LUNA
El Colegio de México

MANUEL PEÑALVER CASTILLO, *La Andalucía lingüística de Valera*. Editorial Octaedro Andalucía-Ediciones Mágina, Las Gabias (Granada), 2007; 255 pp.

Además de constituir una brillante síntesis bibliográfica sobre el estudio del andaluz, en particular de su léxico, el autor de esta monografía, Manuel Peñalver Castillo –de la Universidad de Almería–, ha realizado hasta la fecha el más amplio análisis del reflejo de dicha variedad del español en la obra del insigne escritor Juan Valera (1824-1905). Peñalver justifica la elaboración de su trabajo al tomar como punto de partida el hecho de que en la obra de Valera hay numerosas referencias que ayudan a configurar una Andalucía lingüística. En la propia introducción reconoce que el objetivo de su investigación es demostrar el andalucismo lingüístico del autor egabrense, manifestado en gran parte de su obra narrativa. Y así, a lo largo de las 255 páginas que constituyen este estudio, Manuel Peñalver muestra esta presencia, con especial atención al léxico y su pervivencia en la actualidad.

Puede evidenciarse, por tanto, la contribución de Juan Valera al estudio de la variedad andaluza en todas sus manifestaciones (fónica, gramatical y léxica). En esta última, demostró su interés por incorporar al *DRAE* andalucismos y palabras representativas de su tierra. En el caso del estudio de Peñalver, después de analizar las consideraciones teóricas que aparecen en la obra valeriana –especialmente en piezas como “La Cordobesa” (1872), pero también en otros textos– el estudioso dedica los siguientes capítulos de su análisis al examen de determinados fenómenos fonéticos del andaluz presentes en la obra del escritor egabrense: aspiración de la /-h/, ceceo, alternancia de /-r/ y /-l/, pérdida de /-d-/, pérdida de /-s/ final de palabra y metátesis vulgares; también a cuestiones gramaticales concernientes a la morfología derivativa, al cambio de género de algunos sustantivos, al uso de *ustedes* por *vosotros*, etc.

Los capítulos siguientes son los más interesantes en cuanto al nivel léxico se refiere. En primer lugar, Peñalver constata la reflexión valeriana sobre los distintos niveles de la lengua y la presencia en su obra del caló o lengua de los gitanos. A continuación, a modo de vocabulario, aparecen los principales campos léxicos relacionados con las

faenas del campo, el paisaje, las fiestas y tradiciones, la indumentaria, etc., presentes en la obra del escritor decimonónico. Es de destacar la reproducción y comentario del fragmento de un texto inédito de A. Alcalá Venceslada, autor del conocido *Vocabulario andaluz* (1934 y 1951), que trata de las locuciones andaluzas usadas por Valera.

A la síntesis bibliográfica a que nos hemos referido al inicio de esta reseña responden los capítulos finales de la monografía. En primer lugar, los que se ocupan de la variedad en general; a continuación, los concernientes a los de la comarca cordobesa de donde es oriundo Juan Valera, especialmente los conocidísimos estudios, dentro del panorama dialectológico hispánico, de Lorenzo Rodríguez-Castellano y Adela Palacio. El penúltimo capítulo de la monografía de Peñalver está dedicado precisamente a los distintos estudios que, con posterioridad a los de ambos investigadores, han ido engrosando la, afortunadamente, cada vez más extensa bibliografía sobre el andaluz.

El último capítulo lo dedica Peñalver a recoger las conclusiones de su investigación y a trazar la situación actual de la Andalucía lingüística en relación con la que Valera nos dejó. Tal y como el propio investigador comenta, “concluimos nuestro estudio sobre la Andalucía lingüística de Valera, en la que el habla de Cabra, dada su situación geográfica, desempeña una función fundamental, al participar de características propias de las hablas de Andalucía occidental y de características propias de las hablas de Andalucía oriental. El pueblo en que nació el universal escritor se convierte, de este modo, en el referente principal de un área lingüística decisiva y en exponente de las características lingüísticas de la que podemos llamar Andalucía central” (p. 255).

En definitiva, nos encontramos ante un trabajo fundamental para conocer las impresiones y los trazos que Juan Valera, siempre atento a lo universal sin dejar a un lado lo particular, sembró a lo largo de toda su producción narrativa; pero también, gracias a la maestría de Manuel Peñalver Castillo, para saber de manos de un experto el estado de la cuestión sobre la investigación dialectológica de la variedad andaluza, con el registro de las principales y mejores fuentes bibliográficas. Y no sólo el registro, también su comentario crítico.

MARÍA GRACIA LATORRE RODRÍGUEZ

I.E.S. Nazari

LINNETTE FOURQUET-REED, *Protofeminismo, erotismo y comida en “La Lozana andaluza”*. Scripta Humanistica, Potomac, MD, 2004; 197 pp.

Después de su publicación, 1528, *La Lozana* permaneció en el olvido durante años, hasta que a mediados del siglo XIX reapareció en el panorama literario. Las primeras críticas fueron desfavorables: Menéndez

Pelayo catalogó el libro como “inmundo y feo”, idea que, después, compartieron Eugenio Asensio y Antonio Álvarez de Vila. Más tarde, la crítica tomó dos direcciones: por un lado, están quienes hacen lectura moral de la obra, entre ellos José Gómez de la Serna, Antonio Vilanova, Bruno Damiani, Francisco Márquez Villanueva y Augusta Espantoso Foley; por otro, los que hacen lectura erótica: Manuel Criado de Val, Claude Allaire, José Manuel Pedrosa, Tatiana Bubnova, Louis Imperiale, etc. A esta última línea se afilia Fourquet, quien parte de ese erotismo para atribuir una visión profeminista a Francisco Delicado, lectura que Bubnova ya había hecho en su ensayo, “*La Lozana andaluza* como lectura erótica”, en 1995 (*Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, pp. 17-31). Ensayo que, posiblemente, la autora desconocía, pues no lo menciona en su bibliografía.

El profeminismo, para Bubnova, se encuentra “en el reconocimiento explícito de la sexualidad femenina y de su autonomía corporal” (p. 31). Fourquet dedica el capítulo 2 a destacar los elementos profeministas en *La Lozana*; sin embargo, comparado con el ensayo de Bubnova, nada tiene de novedoso, salvo que identificar estos elementos le sirve para relacionar la novela con la tradición profeminista europea –convirtiéndola en ejemplo del profeminismo renacentista–; e insertarla en la tradición literaria de la *querelle des femmes*, “diálogos entre dos o más personas unos a favor otros en contra, con argumentos que diseccionan la valía y la inutilidad de la mujer con discernimientos variados e interminables” (p. 60).

La autora señala dos modelos feministas en el Renacimiento: el esencialista (relacional), en el cual “las diferencias biológicas establecen las categorías de acción y producción del hombre y de la mujer” (p. 175); y el construccionista (individual), que propone “la igualdad del hombre y mujer en el desempeño de las mismas funciones” (*loc. cit.*) En la novela aparece el segundo modelo, pues la Lozana usurpa el espacio público del varón de diferentes maneras, ya sea en el ejercicio de la palabra y persuasión o en el dominio legal y médico.

El término “protofeminismo”, que se encuentra en el título y en algunos párrafos de la obra, no es pertinente, ya que crea, en el lector, varias confusiones. Como la autora en ningún momento señala con claridad qué está entendiendo por feminismo, profeminismo y protofeminismo, deja al lector en desventaja, pues éste debe recurrir a fuentes externas para comprender el significado de estos conceptos, o leer por completo el libro para deducirlo. De modo que el título no da idea precisa del contenido y un lector no avezado en “estudios de género” puede caer en malas interpretaciones. Aunque estos estudios estén en boga, no es justificación para no ofrecer, desde la introducción, definiciones. Atendiendo a la raíz etimológica del sufijo *proto*, se puede entender “protofeminismo” como la primera manifestación del feminismo –discurso favorable o en defensa de la mujer–; lectura

debatible si pensamos que la independencia y la individualidad, rasgos que subraya Fourquet como feministas, no son sólo características de *La Lozana*, sino que estos elementos los encontramos, desde siglos anteriores, en otras obras o vidas. Este término también se puede confundir con la corriente llamada “proto feminista” o “feminismo *sui generis*”, representada por autoras estadounidenses como Taylor y Stolen, quienes denuncian la opresión de la mujer por su clase o raza. Al rastrear aquellos párrafos donde se ha usado esta palabra, no se encuentra diferencia clara entre “profeminismo” y “protofeminismo”, lo cual ocasiona que los dos términos se conviertan en sinónimos. Desde la introducción habla de “aspectos protofeministas”, que se evidencian por “la atención especial [puesta] al mundo femenino” y por mostrar a la protagonista con “un papel dominante y de control sobre los hombres, a través de ocupaciones y lugares asociados tradicionalmente con las mujeres como son la cocina y la prostitución” (pp. 1-2); páginas adelante dice, sobre el “profeminismo”, que en él hay “un marcado interés en la mujer y una defensa de la misma” (p. 58). En ambas citas se observa que tanto “profeminismo” como “protofeminismo” tienen el mismo significado. Es necesario que la autora revise sus conceptos, pues hasta ahora no ha advertido la confusión que causan. Con un título similar presentó, incluso, parte del contenido del libro en la ponencia, “Protofeminismo erótico-culinario en *Retrato de la Lozana andaluza*”, leída en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, en 2006.

El mérito de este libro es el análisis del tema culinario. Ya antes, Antonio Vilanova, Joaquín de Val y Claude Allaire habían señalado la importancia de la cocina judía y morisca en *La Lozana*, aunque, en sus trabajos, sólo se limitaron a subrayarla. Con el ensayo de Monique Joly, “A propósito del tema culinario en *La Lozana andaluza*” (*JHP*, 13, 1986, 125-133), se empieza a desarrollar el tema. Joly da cuenta de lo dicho por la crítica respecto al elemento culinario; además, propone, sin negar la posible descendencia judía de la Lozana –la cual se revela “por medio de algunas de las particularidades del recetario que Aldonza afirma haber heredado de su abuela”–, que varias marcas léxicas indican “cierto empeño en presentar a Aldonza como posible descendiente de moriscos” (p. 130). La autora explica esta combinación de comida judío-árabe como resultado del sincretismo racial, y apunta que esta situación se observa también en *La pícaro Justina*, donde “aparecen juntamente abuelos que son descendientes de moros y otros, que son conversos” (p. 131). Fourquet no sigue esta propuesta y explica la presencia de la cocina morisca en el repertorio de *La Lozana* como consecuencia de la educación recibida en Córdoba, lugar caracterizado por el sincretismo cultural (p. 158). Para esta autora, es en el repertorio culinario donde se enfatiza el origen judío-converso de la protagonista.

Fourquet, partiendo de algunas ideas de los autores mencionados, desarrolla el tema culinario a profundidad; expone el sentido erótico que alcanzan los alimentos al ser degustados y mencionados: “La sexualidad de la Lozana es un aspecto importante que invade toda la obra y que se relaciona intrínsecamente con la comida, la cocina y la gastronomía” (p. 177). Su interés la lleva a revisar libros de cocina impresos en el siglo xvi y propone leer aquellos capítulos donde aparece la comida como un tratado gastronómico de dos culturas marginadas: la judía y la morisca.

Es importante señalar que esta edición se leería mejor sin tantas erratas. Scripta Humanistica debería volver a la antigua costumbre de tener correctores en la editorial; así, sus ediciones gozarían de calidad en el contenido y la impresión.

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ
El Colegio de México

CARLOS M. ANDRÉS GIL, *La experiencia poética y la experiencia mística en la poesía de san Juan de la Cruz*. Scripta Humanistica, Potomac, MD, 2004; 149 pp.

Este análisis del poeta místico tiene varias propuestas novedosas. Carlos Andrés Gil se opone a las teorías que defienden una “metafísica del origen”, que encuentran la explicación de la poesía mística en una experiencia del poeta, previa a la escritura, e inefable, sea tal experiencia el trance espiritual o la sublimación del deseo erótico. Frente a las interpretaciones tradicionales de la poesía sanjuanista de Dámaso Alonso y Jorge Guillén, que solían tomar en cuenta los comentarios que san Juan hizo de su poesía, Andrés Gil propone una tesis antidualista que une profundamente la experiencia mística y la experiencia poética, basándose únicamente en la poesía de san Juan, no en su prosa teológica.

Esta reflexión coincide con la intuición que tuvo José Ángel Valente. En su artículo “Formas de lectura y dinámica de la tradición” (en *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, ed. de José Lara Garrido, Tecnos, Madrid, 1995), criticaba de paso las interpretaciones de Dámaso Alonso que parecen oponer lo humano y lo espiritual, y de Jorge Guillén, quien disocia el horizonte poético y el espiritual. Andrés Gil sigue así este antecedente, y lo desarrolla mediante un análisis pormenorizado de los tres poemas principales de san Juan de la Cruz, *El Cántico espiritual*, *la Noche oscura* y *la Llama de amor viva*, partiendo del presupuesto de que todos evocan la misma experiencia mística, y no, en el caso de los dos últimos, la evocación de un amor profano.

El estudio empieza tratando de demostrar el carácter oral de la poesía que el místico compuso mentalmente en su prisión. Se basa en los rasgos distintivos de la oralidad, según el análisis de Eric Havelock, entre los cuales destacan la repetición, el ritmo o la necesidad de una narración, punto muy discutible ya que los poemas místicos no son de corte narrativo: si unas estrofas tienen ese rasgo, el conjunto del poema nunca es propiamente una narración. Esta parte es la menos convincente del ensayo; la demostración es a veces dificultosa y concluye con una referencia equivocada al concepto platónico de *mimesis*, pues la define como la identificación del público con las emociones y situaciones que presenta, y no como imitación de acciones mediante la palabra. Sin embargo, la tesis de esta conclusión es atractiva, ya que Andrés Gil ve en el poema la “causa material y formal” de la experiencia mística y no su reflejo; al recitar, leer o escuchar el texto, el poeta y sus lectores, o auditorio, padecen la misma experiencia que describe el poema; la experiencia mística es simultánea, no anterior, a la experiencia poética.

Aparecen temas fundamentales de la unión mística en los tres poemas estudiados: la consecución de la presencia y la corporalidad. A partir de ellos, Andrés Gil estudia motivos ya destacados por los estudios sanjuanistas –como la anulación de la tensión temporal en el momento de la unión o el intercambio de atributos entre la amante y el Amado que lleva a su fusión y a la desaparición de la oposición entre sujeto y objeto–; no obstante, los integra en una nueva perspectiva que rechaza la interpretación de los comentarios de san Juan por parte de otros críticos –como José Luis Aranguren o Roger Duvivier–, según la cual la experiencia aludida en los poemas sigue los tres caminos místicos (purgativo, iluminativo y unitivo). Andrés Gil propone, por su parte, un proceso binario que conduce, en cada poema, de un “estadio inicial” de ausencia, sufrimiento, exterioridad, tensión, a un “estadio final” de presencia, júbilo, interioridad, plenitud. Los primeros y últimos versos de la *Noche* ilustran esta inversión que se produce en el poema: el desasosiego inicial de “En una noche oscura / con ansias, en amores inflamada” deja lugar a la paz final de “cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”.

Finalmente, el autor analiza de modo lineal cada uno de los poemas, resaltando este paso de un estadio a otro que corresponde al “núcleo inicial” de la experiencia descrita en los tres textos. En particular en el más largo, *El Cántico*, se opone a la interpretación que ve una continuación de esta experiencia después del primer momento de unión; según él, no se trata de narrar linealmente varios grados en la unión (lo que contradiría su carácter absoluto), sino de profundizar su expresión poética. *El Cántico* se compone, por lo tanto, de círculos concéntricos que repiten el núcleo inicial de la unión, en un eterno retorno que va a la par de la abolición del tiempo, hasta alcanzar la

perfecta desaparición de las tensiones del principio. En cuanto a los otros dos poemas, responden a un proceso de síntesis de la expresión: se centran en el núcleo inicial del *Cántico* –el momento de la unión– y no vuelven a desarrollarlo como ocurría en éste. A pesar de la concentración progresiva de la palabra, los tres poemas se refieren a la misma experiencia mística: la unión permitida por el viaje hacia la interioridad de la llamada “hablante lírica” que representa el alma-amante.

Andrés Gil se enfrenta a varias de las cuestiones más debatidas entre los críticos sanjuanistas –la naturaleza de la experiencia descrita en los poemas, el tipo de unión que alcanza la amante con el Amado, la realidad exterior del proceso de encuentro, o las etapas de este proceso– y propone para cada uno una interpretación convincente, con gran coherencia interna, y realmente novedosa, cuando los últimos artículos dedicados al místico siguen repitiendo la idea tradicional de la experiencia inefable (Armando López Castro en 1997, Gemma Gorga López en 2004 o María Auxiliadora Álvarez en 2008).

Independientemente del valor del ensayo en sí, hay que destacar, desafortunadamente, la pésima calidad de la edición de Scripta Humanistica. Dejando de lado lo poco agradable del tipo y tamaño de letra elegidos, saltan a la vista innumerables errores de edición y tipografía: erratas, frases cuya sintaxis es ininteligible, márgenes no respetados, blancos inexplicables, líneas sin justificación, uso de subrayado en lugar de cursivas, títulos en redondas, citas de Nietzsche o Aristóteles en inglés o francés, etc. Esta editorial, a pesar de reunir colaboradores de instituciones prestigiosas, demuestra falta de interés por la labor editorial como tal –probablemente olvidada en favor de la rentabilidad–, de suma importancia en el mundo académico actual. No se puede sino lamentar que este aspecto formal, tan descuidado, impida disfrutar plenamente del trabajo del autor.

PENÉLOPE CARTELET
El Colegio de México

Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla (manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid). Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Frente de Afirmación Hispanística, México, 2007; 448 pp.

PEDRO DE PADILLA, *Thesoro de varias poesías* [Madrid, 1580]. Prólogo de Aurelio Valladares. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Frente de Afirmación Hispanística, México, 2008; 856 pp.

El *Cancionero* es un fruto más de la ejemplar laboriosidad de Labrador y DiFranco, máximos conocedores de los manuscritos poéticos de los siglos de oro, y cuidadosos editores de varios de ellos. Esta vez se trata

de una rareza: el cartapacio autógrafo de poco más de 150 folios que Pedro de Padilla fue llenando con versos propios en años anteriores a 1580. Los editores cuentan 278 composiciones, y en las notas registran su aprovechamiento en los libros que Padilla dio después a la imprenta: *Thesoro de varias poesías* (1580), *Églogas pastoriles* (1582), *Romancero* (1583), *Jardín espiritual* (1585), y utilizan estos libros para completar una docena de composiciones (núms. 58-60, 71-78 y 222) que en el manuscrito están incompletas. Cosa notable: más de un tercio de las piezas del manuscrito no pasó a ningún impreso.

En su mayor parte, las poesías del manuscrito son *canciones* castellanas (en octosílabos o en hexasílabos), llamadas también *villancicos*, o *coplas*, y aun *glosas*: una copla inicial de cuatro versos, o menos, cuyo final sirve de remate a todas las estrofas que siguen. Tan aficionado es Padilla a este esquema, que lo usa en dos de sus canciones a la italiana y en tres de sus poesías en *estancias* (octavas reales). Otras composiciones en octosílabos son las 22 *glosas* verdaderas (las que utilizan, uno por uno, los versos de una copla inicial como remate de las coplas siguientes), las 8 en *coplas castellanas* escuetas, y los 11 *romances* (5 de ellos con intercalación de octavas reales, y 9 basados en episodios del *Orlando furioso*). Las composiciones en metros italianos son: 27 sonetos, 7 canciones petrarquistas (dos de ellas con una sola estrofa), 11 en octavas, 4 en tercetos, 3 en liras garcilasianas, 1 en cuartetos ABBA y 1 en verso suelto (núm. 50). Hay, finalmente, dos *ensaladas* (núms. 31 y 48) y una *ensaladilla* (núm. 237), hechas en variedad de metros.

En las canciones castellanas predomina el tono cortesano (“Si no me queréis creer, / acabadme de matar...”, “Dama, melindrosa estáis...”), que abarca también lo pseudo-pastoril (“¿Vate bien de amor, zagal...?”, “Silvano por Menga muere...”), cosas que, según creo, nadie ha sido capaz de revalorar en tiempos modernos, a diferencia de las coplillas de sabor popular o tradicional, algunas de las cuales comentaré despacio, teniendo a la vista el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk:

1. ¡Qué discreto, qué donoso, / qué salado es el amor! (núm. 17) = *Corpus*, 32;
2. Si amores me han de matar... (núm. 23) = *Corpus*, 618;
3. Este que a salvarnos viene... (vuelta a lo divino de “Aquel si viene o no viene...”) (núm. 60): cf. *Corpus*, 45 A;
4. Una ley se ha pregonado... (núm. 62): cf. *Corpus*, 1815 bis y ter;
5. Dama que dinero prende... (núm. 87): cf. *Corpus*, 1765;
6. Señores, ¿qué es quesicosa...? (núm. 90): cf. *Corpus*, 1764;
7. Besóme el colmeneruelo... (núm. 107): cf. *Corpus*, 1619 A;
8. Quedito, no me toquéis... (núm. 158): cf. *Corpus*, 1687;
9. Con el aire de la sierra / tornéme morena (núm. 176) = *Corpus*, 135;
10. Soñaba yo que tenía... (núm. 231): cf. *Corpus*, 875;
11. Mi marido Antón Loçano... (núm. 250): cf. *Corpus*, 1721 bis.

Me parece raro que Labrador y DiFranco no mencionen el *Corpus* en estos once casos; en cambio, Margit Frenk sí cita el *Cancionero autógrafo* (que ella llama *Cartapacio de Pedro de Padilla*); a él remite, pero sólo en cuatro de los once textos: el 1, el 2, el 9 y el 11. En el 1, ella prefiere la variante “Qué bonito y qué donoso”. Y en el 11 sucede algo raro: aunque el número de folio es el correcto, en el *Corpus* se lee “Mi marido *atán* loçano, / ¡ay Jesús, qué hombre tan *villano!*”, mientras que Labrador y DiFranco imprimen “Mi marido *Antón* Loçano, / ¡ay Jesús, qué hombre tan *llano!*”, que a mí me parece lección más satisfactoria (*llano* ‘apacible’, ‘manso’); y en tal caso, el lugar del cantarillo en el *Corpus* no sería la sección “Dédesme marido que retoce”, sino la intitulada “Cucú, cucú”, al lado de “Dios me lo guarde mi Diego Moreno, / que nunca me dijo ni malo ni bueno” (otro marido muy “llano”).

Por otra parte, es un misterio por qué en los otros siete textos que he mencionado no remite Margit Frenk al *Cancionero autógrafo* (o *Cartapacio*); y a veces hay variantes dignas de atención. El texto 3 dice así en el manuscrito: “*Este que a salvarnos viene, / aunque pobre al mundo sale...*”; y así en el *Corpus*: “*El que a darnos vida viene / y tan pobre...*”. El caso del texto 4 es más complicado. En el *Corpus* encontramos:

Albricias os pido, señores,
de una nueva que ha venido:
que pueda tomar amores
la que tiene mal marido,

que se relaciona con el “Quiero dormir y no puedo...” de Juan Vásquez:

Manda pregonar el rey,
por Granada y por Sevilla,
que todo hombre namorado
que se case con su amiga,

lo mismo que con el otro texto del *Corpus*:

Una ley bien ordenada
nos han dado por abrigo:
que cualquiera mal casada
pueda tener un amigo;

pero el texto del *Cancionero autógrafo*, de esquema parecido, va por otro lado:

Una ley se ha pregonado
y tal, que no tiene precio:
que ningún hombre, si es necio,
pueda ser enamorado.

Y hay más: varios textos del *Corpus* proceden de los “folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla*” (supongo que entre ellos estarán “No pensé que entre pastores...” y “Oh castillo de Montanges...”, aunque en el *Corpus* se indica sólo *Cartapacio*, sin “fols. anexos”). En el “Índice de cancioneros” (tomo 2, p. 1981 a) Margit Frenk atribuye todos esos textos a Padilla, mientras que Labrador y DiFranco los excluyen porque, al parecer, no los creen auténticos; dicen en la p. 30: “omiti[mos] los folios *ajenos* que se le añadieron [al ms. autógrafa] en 1906”.

Parte muy relevante de la edición del *Cancionero autógrafa* es la sección de Notas (pp. 339-403), dedicada a dar cuenta de los libros y manuscritos en que hay los mismos textos del autógrafa, u otros emparentados con ellos, o los originales de los cuales hay sólo una contrahechura “a lo divino” en el autógrafa (por ejemplo, “Estábase Marfida contemplando...”, transformado en “Estaba el Padre eterno contemplando...”, núm. 126; o “A su albedrío y sin orden alguna / lleva un pastor por Duero su ganado...”, transformado en “A su albedrío, sin orden alguna, / ofendió el hombre a Dios por el bocado...”, núm. 127). Para labores como éstas, Labrador y DiFranco se pintan solos. He aquí el caso más espectacular: al final de la *ensaladilla* (núm. 237) hay una copla que comienza “A la más linda señora, / *de las más lindas que vi...*”, reminiscencia, seguramente, de “La bella malmaridada, / *de las más lindas que vi...*”, aunque Padilla no se dirige a ninguna “malmaridada”; pero en la larga nota respectiva (pp. 385-400) se acumulan referencias que abarcan desde el siglo XIV hasta mediados del XVII: citas, alusiones, glosas, simples menciones, y aun otros textos en que está presente “el tema de la mal casada”.

Termino con algunas observaciones sueltas:

“Dulce Sirena, como el sol hermosa...” (núm. 50). Esta “Carta” amorosa –género cultivadísimo en el siglo XVI– está en verso suelto, pero los editores la imprimen como si estuviera en tercetos: dudo que así lo haya hecho Padilla.

“Porfía, mata, ven... [mutilado]”: obviamente, hay que suprimir las comas y leer: “Porfía mata ven[ado]”.

“Bajó del cielo el Verbo poderoso / en amoroso fuego todo ardiendo...” (núm. 131). Los editores parecen no haberse dado cuenta de que este soneto es contrahechura a lo divino del de Garcilaso, “Pasando el mar Leandro el animoso...”, quizá el soneto renacentista que tuvo más aplausos, más citas, más glosas, imitaciones, parodias, contrahechuras a lo divino, y aun musicalizaciones. Si Labrador y DiFranco hubieran parado mientes en ello, su nota habría sido mucho más prolija que, por ejemplo, la dedicada a “Estábase Marfida contemplando...”. (Mi artículo de 1975 “Sobre la «gran fortuna» de un soneto de Garcilaso”, *NRFH*, 24, 142-177, necesita muchos *aggiornamenti*.)

“Si para *Dios* con *Dios* nos disponemos...” (núm. 139). Soneto en que la palabra *Dios* aparece dos veces en cada uno de los 14 versos.

Padilla parece haber sido el introductor de este artificio (de origen italiano, pero que no figura en el *Arte poética* de Rengifo). Hay en su *Cancionero* otros parecidos: “Si no *consuela* Dios el *desconsuelo* / en este *suelo* en sí *desconsolado...*”, con *consuela* y *consuele* en los tercetos (núm. 144), “Cuando *siente* la falta de *sentido* / el alma que del cielo solo *siente...*”, con *siente* y *sintiendo* en los tercetos (núm. 145) y “Siéntome de mi *pena* tan *penado*, / aunque excusa el *penar* lo que se *pena...*”, con *pene* y *peno* en los tercetos (núm. 175). En cambio, la falta de sonetos en eco (como “Mucho a la majestad *sagrada agrada...*”, que sí está en Rengifo) parece indicar que ese otro alarde de ingenio aún no se había inventado o divulgado.

“Si alguna dulce lira / te pudiese *aplaçar* por un momento...” (núm. 193). En vez de *aplaçar* hay que leer *aplaçar*; y en vez de “he visto ser notada / a la furia de *quien* siempre *está* armada” (v. 25) hay que leer “la furia de *que* siempre *estás* armada”. (Es un *rifacimento* de la *Canción V* de Garcilaso.)

“He dado en dárseme poco / por las locuras de Amor, / y vame tanto mejor / cuanto va de cuerdo a loco” (núm. 195). Falta remitir a Góngora, estribillo del romance “¡Qué necio que era yo antaño!...”.

“Del risco terrible la dureza...” (núm. 233). A este verso le falta una sílaba. Probablemente hay que leer: “Es del risco terrible la dureza, / duro el hierro y el mármol duro helado; / *son* duras las encinas...”, etc. Y podría observarse que el lejano modelo es el soneto de Panfilo Sasso, “Co ’l tempo el villanel al giogo mena...”, muy traducido e imitado en España.

“Primero ha de acabar mi triste vida / que os doláis de mi pena dolorida...” (núm. 233). Canción petrarquista de rimas pareadas (como la de Góngora, “Tenía Mari Nuño una gallina...”). En el v. 10, en lugar de *cuidados* hay que leer *cuidado*, para que rime con *buscado*.

“Poner sobre el abismo las anchuras / de tierra y mar, y desplegar el velo...” (núm. 242). Los editores no han visto que es traducción bastante fiel de “Locar sovra gli abissi i fondamenti / dell’ampia terra...”, soneto de Francesco Beccuti, llamado “il Coppetta”, que después traducirían Lupercio de Argensola (“En abismos poner los fundamentos...”) y Pedro Espinosa (“Desplegar como un velo en los coluros...”); Góngora imitó su estructura: “Pender de un leño, traspasado el pecho...”. La transcripción del soneto de Padilla no está bien hecha: el v. 3, “sublime *del* aire y desplegar el vuelo”, tiene 12 sílabas; hay que leer “sublime *al* aire...”, etc.; en el v. 6, en vez de “... mezclar fuego con *cielo*” (*cielo* está ya en el v. 3), hay que leer “fuego con *hielo*”; y en el 7 está mal “con *prudencia* eterna en cielo y suelo” (10 sílabas); debe ser “con *providencia* eterna...”, etc.

“Decí, triste pensamiento...” (núm. 257). Como desde el principio hasta el fin le habla Padilla de *vos* a su pensamiento (*quisistes*, *cobrades*...), hay que corregir los vv. 10 y 11 y leer *podistes*, *seguistes*.

“Si Celia duerme, Amor lo mismo hace...”, soneto que termina: “Y en esto solo se han diferenciado: / que es áspera, crüel, ingrata ella, / y Amor humilde, manso y regalado” (núm. 269). Es traducción/paráfrasis de un epigrama de Girolamo Angeriano: “Caelia fatur, Amor fatur [...]. In uno / hoc variant: saeva est Caelia, mitis amor”.

Labrador y DiFranco son también los editores del *Thesoro de varias poesías*, libro de Padilla que se imprimió en 1580 (y que tuvo una 2ª edición, algo disminuida, en 1587). Las composiciones numeradas por los editores son 360, contra las 278 del cartapacio. De estas 278, sólo 65 pasaron al volumen impreso. (Menos de 65, en realidad, pues los editores suelen asignar, sin ninguna razón, un número a la cabeza o mote de los villancicos y canciones castellanas y otro número distinto a las coplas subsiguientes; y a veces el mote inicial ni siquiera va seguido de coplas.)

Los textos poéticos son, en general, de la misma índole que los del *Cancionero autógrafa*. En cuanto a los romances, vale la pena observar que en su mayor parte, lo mismo los del manuscrito que los del libro impreso, tienen asonancia (o consonancia, más bien) constante: *-ía, -ido, -ado*, etc., práctica muy generalizada en tiempos de Padilla (cf. mis *Cuatro ensayos sobre arte poética*, 2007, pp. 17-21). Pero veo las siguientes diferencias:

1) En el cartapacio hay un solo soneto traducido del italiano: el de Coppetta; en el *Thesoro* hay cinco: de Petrarca (núm. 311), de Vincenzo Menni (núm. 78) y de Tebaldeo (núms. 30, 79 y 112). Los editores no lo advierten.

2) En el cartapacio hay cinco cartas de amores: una en octosílabos (núm. 201), una en tercetos (núm. 251), una en verso suelto (núm. 50) y dos en octavas, embebidas en sendas ensaladas (núms. 48 y 237); en el *Thesoro*, las cartas son más de 20, hechas en esos mismos metros.

3) En el cartapacio hay tres ensaladas (núms. 31, 48 y 237); en el *Thesoro* hay 19.

El núm. 263 del *Thesoro* lleva este epígrafe: “Tercetos que en las primeras letras tienen una copla redondilla”. Las primeras letras, en efecto, son un largo acróstico que dice: “De dona Sancha Padylla / es el esclavo más cyerto, / porqve hasta qve sea muerto / no dexará de servylla”. Los editores no parecen haberse dado cuenta de ello. Dicen en nota al v. 66: “Transcribimos *xecute* para evitar la hipermetría”, pero no es así: lo que transcriben es “*execute* su rigor mi mal extraño”. Y si hay que dejar *xecute* es no sólo por “evitar la hipermetría”, sino también porque la *x* inicial hace falta para leer *dexará* (v. 4 de la redondilla). Por la misma razón está mal *honrrosa* en vez de *onrrosa* (v. 40): la *o* hace falta para leer *porque* (v. 3 de la redondilla).

Las últimas 150 páginas del volumen contienen la sección de notas (tan abundantes como las de la edición del *Cartapacio autógráfico*), así como la bibliografía y varios índices.

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

PILAR ALCALDE, *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2005; 141 pp.

Conviene iniciar la reflexión sobre este libro destacando que la investigación sobre la narrativa de María de Zayas es muy escasa. En el mínimo conjunto crítico sobresalen las investigaciones de Pilar Alcalde con éste y otros libros sobre Zayas. Los temas más tratados por la crítica se reducen, principalmente, a los llamados estudios de género. En este sentido, esta nueva investigación pertenece a las corrientes contemporáneas en boga en el ámbito académico.

Alcalde justifica su estudio feminista, porque considera que no hay términos más adecuados para estudiar la novela barroca, la cual carecía de definición plena y no tenía inclinación clara hacia un sexo determinado. Asunto contradictorio, porque luego señala que la novela es femenina, esto evidencia que acomodó a su provecho la visión crítica del feminismo. A pesar de eso, recuperó la aportación más trascendente de las novelas de Zayas: su renovación narrativa.

En la introducción, Alcalde hace un recuento de los pocos estudios sobre la obra de Zayas para destacar los temas más estudiados y colocar así su investigación en el panorama académico. De los pocos análisis sobre las novelas, el primer trabajo serio y completo es el de Sandra M. Foa en 1979. Alcalde recupera los temas de éste y otros estudios y ofrece una reflexión sobre la estructura, finalidad y explicación del género de novela barroca, con su determinada función social, para aportar una visión más abarcadora de la obra de Zayas.

El análisis inicia con la explicación del género de novela barroca. Esta investigación se propone como búsqueda erudita para la comprensión de los géneros narrativos del siglo XVI. La investigadora considera que los textos de Zayas son ejemplo de conciencia narrativa y sostiene que la española tiene una "teoría sobre la novela" que la distingue de sus coetáneos. El ejercicio de elaboración novelesca de las diferentes versiones de su prosa brinda a Zayas plena independencia y originalidad respecto a los otros escritores de la época. Autores como Cervantes, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Lope de Vega, Alonso de Castillo Solórzano y Pérez de Montalbán son parte de los escritores barrocos que también reflexionaron en sus prólogos, aun-

que brevemente, sobre la funcionalidad y composición de la novela. Esta revisión propone reubicar la narrativa de Zayas en los ideales literarios de los Siglos de Oro.

En un interés consciente por distinguirse del grupo masculino que recriminaba los textos escritos por mujeres como historias falsas, atiborradas de mentiras, la española consideró una necesidad desmentir esa mala reputación debida a los hombres. En un medio dominado por la competencia literaria, Zayas ideó todo un desmentido, a manera de visión crítica, sobre la novela. Los términos que usó para que sus discursos fueran separados de la mentira son: novela/noveler, maravilla/*novella* y engaño/desengaño. Estos términos remiten al proceso de cambio respecto a la recepción de las novelas. Con su propuesta busca, por un lado, desmentir la mala fama de la novela y, por otro, contar la verdad de los hechos sobre las mujeres.

Aspecto fundamental para comprender las novelas de Zayas es la perspectiva de mujer con que escribe; esta perspectiva la determina en un contexto masculino. Por eso, los prólogos de sus novelas son enfrentamiento y defensa de su capacidad de creación. La defensa parte de la igualdad biológica y concluye que ambos sexos tienen igualdad de conocimientos: “porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres; ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos hacerlo?” (*Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Castalia, Madrid, 1989, pp. 47-48).

Las novelas están dirigidas a mujeres porque quieren despertar la conciencia de las lectoras sobre su condición individual y social. Asunto novedoso es que las novelas proponen una nueva configuración de la imagen de la mujer en la literatura. Para Alcalde, hay un intento deliberado de destacar la imagen femenina, revaluada y vista desde la experiencia psicológica de la mujer. Esto quiere decir que la base del texto femenino equivale a la autodefinición. Por eso muchos críticos, incluida Alcalde, ven en los personajes femeninos la expresión de los intereses de la española. La búsqueda de la identidad femenina emprendida por Zayas propone el reconocimiento de una tradición literaria patriarcal que determinó todo el trayecto de la creación artística, el reconocimiento dará lugar al renacer de la conciencia de las escritoras que después modificarán la creación literaria. Alcalde considera que las novelas de Zayas son textos emancipadores y revolucionarios, porque se configuraron como discurso femenino en una cultura dominada por hombres. Los procedimientos narrativos de Zayas provienen de una tradición, pero la autora los reformuló para

ofrecer la denuncia de la mujer, convirtiéndose así en portadora de los intereses colectivos. Su obra busca despertar conciencia sobre la desigualdad y sobre los problemas de la mujer de la época, como la violencia y la humillación; al mismo tiempo, su escritura responde a la actitud de desengaño ante la organización de una sociedad que se tambalea y produce en el individuo inseguridad y decepción. Es el momento de desequilibrio estamentario del mundo barroco, momento de cambio en el que los fundamentos del estamento se hacen vulnerables. La defensa del honor es uno de los principios más titubeantes; en este contexto la mala fama de las mujeres se vuelve un problema social de prioridad. Así, por medio de la escritura, María de Zayas quiere contradecir la opinión popular; por eso configura lo que Alcalde denomina “la escritura de la experiencia de la mujer”, basada en el testimonio. Esto explica por qué sus novelas tienen como protagonistas sólo mujeres. Con esta idea se intentan replantear las coordenadas de la creación literaria, ahora nacidas de la vivencia particular del mundo femenino.

El título de esta investigación responde al punto clave de la perspectiva crítica con que se perciben las novelas. Alcalde considera que los temas de Zayas (el cuerpo, el convento, el ambiente cultural masculino, la vida social de la mujer, etc.) son femeninos. Por ello, denomina la obra de Zayas como “novela feminizada”. Los temas de *Desengaños* y *Novelas amorosas* provienen de un mundo femenino. Estas novelas se erigen como documentos verosímiles de la vida de la mujer y sus temas principales son aquéllos que remiten a un estado opresivo y marginado.

Los asuntos más destacados son el convento y la educación, las prácticas religiosas, el cuerpo y la violencia. El convento se explica, dice Alcalde, como solución espacial y narrativa para la violencia. El convento libera a las mujeres del matrimonio obligado, las aleja de la violencia, les brinda seguridad y, lo que más interesaba a Zayas, les ofrece la posibilidad de estudiar. El convento es el símbolo de las restricciones a las que las mujeres escritoras estaban sometidas.

Esta investigación reubica acertadamente el lugar de María de Zayas en la trayectoria de la novela barroca española brindándole un carácter definido y exclusivo, asunto novedoso si se piensa que hasta hace unas décadas la crítica literaria había olvidado su narrativa. Esta investigación la coloca de nuevo en el debate crítico actual, pues propone que la obra de Zayas también formó parte de la renovación novelística de los Siglos de Oro, idea sugerente para nuevas investigaciones.

DIANA VANESSA GERALDO CAMACHO
El Colegio de México

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ, *El diagnóstico de la humanidad por Mateo Alemán: el discurso médico del "Guzmán de Alfarache"*. Pról. de Francisco Márquez Villanueva. Scripta Humanistica, Potomac, MD, 2005; 282 pp.

A más de cuatro siglos de la publicación del *Guzmán de Alfarache*, la mayoría de los estudios retoma el carácter genérico del texto, los temas sociales, políticos e históricos; otros han discutido si debe leerse como afín a las tesis contrarreformistas o, por el contrario, como la escritura de un pensamiento heterodoxo. Según Ramírez, esta larga tradición en los estudios sobre el *Guzmán* ha descuidado un elemento. La intención del autor es profundizar en lo que llama la "experimentación estilística" de Alemán, que consiste en vincular el lenguaje literario con el médico, lectura que sustenta con el dato biográfico de los estudios de medicina realizados por el sevillano. La propuesta es considerar como principal artificio del *Guzmán* las imágenes patológicas, elaboradas con la influencia de los términos médicos.

Como apoyo al eje interpretativo del estudio, el autor revisa las tendencias del pensamiento científico en el siglo XVI, el humanismo médico, la filosofía natural y la patografía renacentista, para trasladarlas al análisis de algunas descripciones en el *Guzmán*, que influyen en la visión del mundo representado que es, según Ramírez, una visión *nosológica*, donde los personajes se crean, a partir de imágenes escatológicas, como caracterizaciones somáticas.

Este estudio puede resultar provocador, porque sustenta el análisis en un discurso ajeno al literario; sin embargo, Ramírez logra articular un diálogo coherente entre los dos tipos de registros discursivos. Su lectura retoma la importancia que el pensamiento científico tuvo en la época de Alemán; no es raro entonces que veamos en primer plano la influencia de los tratados de medicina antigua retomados en el Renacimiento. El pensamiento de Galeno e Hipócrates, las imágenes de los humores corporales se transforman en materia para el discurso literario del *Guzmán*, por lo que Ramírez no duda en incluirlo en las obras de los médicos escritores de la época, al lado de Rabelais, Linares y Paracelso.

Alemán, opina el autor, "utilizó su conocimiento, adquirido en las aulas de Alcalá, del método hipocrático y de la patografía renacentista para la representación literaria del personaje" (p. 153). Aunque para llegar al análisis de este discurso médico en el *Guzmán* hay que pasar por las cien primeras páginas del texto, las imágenes del cuerpo se relacionan con la plasticidad de los personajes, en quienes la anomalía o enfermedad corresponde a un vicio moral. El señalamiento de mecanismos como la animalización, cosificación y degradación de los personajes sirve a Ramírez para distinguir la anatomía de los personajes de la novela picaresca.

Las imágenes patológicas se proponen en este libro como la expresión artística del *Guzmán* que posibilita la representación de un mundo en que la vida “sólo se puede expresar a través de un lenguaje marcado por la enfermedad; el mundo se transforma en un sitio donde imperan los vicios, el mal, el engaño, en una palabra, la naturaleza caída del hombre” (p. 151). Esta interpretación queda sustentada en la lógica del pensamiento hipocrático, sobre la comprensión del cuerpo y la naturaleza de la enfermedad, donde las fronteras del cuerpo humano y el mundo se diluyen. Si los elementos de la naturaleza son los que determinan los humores corporales, la enfermedad del cuerpo es la enfermedad del mundo.

Esta reflexión sobre el *Guzmán* toca las fibras no sólo de la crítica social que caracteriza la novela picaresca, sino que trasciende al plano de la condición humana. Una lectura que denota la crisis moral como característica ineludible de la naturaleza del hombre, por ello anota Ramírez: “En el mundo de Mateo Alemán, ningún hombre puede ser salvado porque la esencia humana está íntimamente ligada al mal [a la enfermedad del mundo] y la naturaleza caída del hombre es irremisible” (p. 226).

El libro cumple con su cometido: abre una línea de interpretación para un texto sobre el cual se ha dicho mucho, retomando, sin embargo, una línea que en la literatura de la época ya se había desarrollado –pienso en el análisis de la exacerbación del cuerpo en *Gargantúa y Pantagrúel* y de la sífilis en *La Lozana andaluza*– y que había tardado en tocar al *Guzmán*.

Al concluir la lectura se agradece el exhaustivo trabajo del autor en el desarrollo del contexto del pensamiento médico del siglo XVI, aunque por momentos sea muy evidente el tono académico de tesis doctoral, que parece no haber sido modificada para convertirla en libro. Hace falta una revisión en el aparato crítico, donde sobran algunas notas y es evidente la falta de referencias cruzadas. Con todo, el estudio subsana estos tropiezos.

Es de lamentar el descuido en la edición, que presenta un empastamiento (pp. 60-61), pérdida de un fragmento del texto (p. 61) y erratas. Ante esto, habría que reflexionar sobre el actual trabajo editorial que parece, en algunos casos, privilegiar la cantidad de las publicaciones sobre la calidad.

CLAUDIA GUTIÉRREZ
El Colegio de México

SOCORRO PEREA (comp.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. Ed. de Yvette Jiménez de Báez, con la colab. de L. Godinas *et al.* El Colegio de México-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2005; 568 pp.

He aquí un libro absolutamente modélico en su intención y en su ejecución. Si fuese ejemplo que cundiese a lo largo y ancho de la geografía tradicional panhispánica, si cada pueblo o comarca contase con algún testimonio de su cultura tradicional de este nivel, podríamos felicitarnos, sin duda, de lo que sería la recuperación, en condiciones óptimas, de un patrimonio de valor absolutamente incalculable.

Edita las glosas en décimas que salvó del olvido Socorro Perea, una mujer llena de intuición y de arrojo, farmacéutica de formación, folclorista aficionada pero comprometidísima, que en la década de 1970 sobre todo (aunque su interés por las tradiciones líricas del pueblo venía de la década anterior) recorrió la Sierra Gorda de San Luis Potosí, acercándose a conocer y reproduciendo o haciéndose cargo de los cuadernos y notas de los cantores e improvisadores de la zona. Poetas y músicos interesantísimos, de registros e inspiración más que notables, que buscaban como escenario preferente de ejecución de sus versos musicados las fiestas que recibían el nombre de *topadas*, en las que trovaban y se desafiaban encarnizadamente (y amistosamente, porque lo uno no está reñido con lo otro) entre sí, ante un público tan entusiasta como entendido.

Tan decididamente y tan de corazón se sumergió Socorro Perea en aquella tradición que llegó a formar un conjunto de músicos con los que ella misma actuó muchas veces, en los encuentros poético-musicales y en otros escenarios de la comarca, insuflando nuevas energías en los materiales que andaba recogiendo y preservando. Llegó, por aquel entonces, incluso a editar alguna de estas décimas, y a difundir otras en discos de vinilo y en cintas comerciales.

Todo este excepcional patrimonio hubiera posiblemente desaparecido, y a todas estas palabras se las hubiera llevado el viento implacable de la historia (o mejor dicho, del olvido) si décadas después, en los inicios ya del siglo XXI, Yvette Jiménez de Báez y varios jóvenes integrantes de su equipo de investigación en folclor de El Colegio de México no hubieran tomado la iniciativa y gozado del privilegio de entrevistar, trabajar mano a mano con la ya anciana folclorista, y preparar la edición de este magno cancionero que recoge los frutos deslumbrantes de toda aquella labor de recolección que se hizo en una época y entre unos poetas-músicos que no admiten demasiado parangón con los que hay ahora. Porque tres décadas son, por desgracia, un tiempo muy dilatado en el cada vez más precario y decadente panorama de la tradición folclórica de hoy.

La afortunada concatenación de circunstancias que ha unido la labor etnográfica de Socorro Perea y la editorial de Yvette Jiménez de Báez ha logrado, en efecto, legar para la posteridad versos memorables de un buen elenco de poetas populares. Algunos anónimos, otros no: sus nombres, dignos, dignísimos de aparecer con todos los honores en los anales de la poesía en lengua española, son Herculano Vega Zamarrón, Francisco Berrones, Antonio Escalante (ingenio absolutamente portentoso por lo prolífico de su musa y por la variedad de sus registros e intereses), Cándido Martínez Huerta, Guadalupe Reyes, Bartolomé Muñoz, Aureliano Vázquez Pérez, Elías Naif Chessani.

El libro está precedido por un apretado prólogo de sesenta páginas que da cumplida cuenta de la biografía de Socorro Perea, de su actividad, de la tradición que documentó, de los poetas que conoció, de la geografía por la que se movió, de su implicación personal dentro de aquel mundo que fue, poco a poco, haciendo suyo. Detalla, además, el modo en que Yvette Jiménez de Báez y sus jóvenes colaboradores trabajaron en la muy compleja (por el número y heterogeneidad de fuentes) edición de los textos, que estaban anotados o impresos en hojas sueltas y en cuadernillos. El final del libro está coronado por una impresionante sección crítica, de más de ciento veinte páginas, minuciosísima, que consigna rigurosamente, composición por composición, ramas, fuentes, variantes textuales, con el mismo escrúpulo que si se tratase de la edición crítica de alguno de nuestros mejores clásicos. El remate lo ponen un índice de autores y otro de primeros versos.

Lo único que cabría lamentar es la ausencia de documentación fotográfica de las *topadas*, de los poetas, de los cuadernillos de los trovadores, que hubieran contribuido a hacer mucho más cercano e inteligible el muy denso y específico contexto sociohistórico en que este arte se producía. Interesantísimo hubiera sido, también, tener como compañero de este libro algún documento sonoro (los propios discos grabados hace décadas por Socorro Perea hubieran sido ideales) que sirviesen de contrapunto e ilustración musical de este suculento festín de versos escritos.

Las glosas en décimas que se editan son de una calidad, una variedad y un interés muy elevados. Reflejan un arte verbal desarrolladísimo, lleno de sofisticación, encarnado en poetas-músicos de vieja tradición, de larga experiencia, sobradamente dotados de técnica, de inspiración y de ingenio. Artistas que, aunque pudieran ser etiquetados de vates populares, alcanzaron cotas de auténtica excelencia y alumbraron versos que para sí quisieran bastantes poetas que han alcanzado mayores laureles y celebridad.

Asombran las muchas composiciones de tema histórico-político que evocan poéticamente la época panhispánica, la conquista, la colonia, la independencia, las dictaduras y revoluciones, e incluso asuntos muy variados (el de la corrupción, por ejemplo) de política contem-

poránea menor. Hay incluso algunos asombrosos poemas acerca de la revolución bolchevique, de las guerras mundiales en Europa, de la guerra fría posterior o de los atentados terroristas que ensangrentaron las Olimpiadas de Múnich en 1972. Aunque las que más pueden sorprender al lector son las muchas composiciones (urdidias sobre todo por el trovador Antonio Escalante) que desarrollan asuntos astronómicos, que describen prolijamente los laboratorios espaciales o los nuevos sistemas de comunicaciones, que se pronuncian sobre abstrusos principios de geología o de arte musical, que repasan minuciosamente el zodíaco o que se zambullen en la estructura interna de la CIA. Todo ello muestra a estos poetas-músicos como ingenios curiosos, ávidos lectores, personas preocupadas por sus raíces, pero también por lo que pasaba en el mundo, atravesados por una cierta vena noticieril que debe venir de tan lejos como el propio arte juglaresco (que en sus orígenes debió tener una dimensión fuertemente noticiera) que ellos han perpetuado.

También la historia sagrada ha prestado muchos de sus asuntos a estos portentosos glosadores, lo que explica la comodidad con que por estas páginas se pasean Adán y Eva, Salomón, san Juan Bautista o Cristo. Las profundas convicciones religiosas de Socorro Perea, en cuya familia hubo una cierta cantidad de personas de iglesia, puede contribuir a explicar el lugar de privilegio que ocupan estas composiciones dentro de su colección.

Pero hay muchos otros temas muy bien representados, desde los elegíacos que lamentan los desengaños del mundo (en tonos que recuerdan el viejo tópico literario conocido como *de contemptu mundi*) o que critican las modas modernas o las costumbres de los (y las) jóvenes de ahora, hasta los versos epitalámicos, o los burlescos, o los misóginos. Llamen la atención las composiciones protagonizadas por Roldán, Oliveros y otros héroes carolingios, o los poemas que desarrollan el venerable tópico de las edades del hombre, o el que incide en otro tópico de raíz medieval, el del testamento burlesco. Algunos versos tienen ecos manriqueños, como los que encabezan la composición núm. 90: “Despierta, si estás dormido, / ponle cuidado a mi voz, / pecador inadvertido, / pídele perdón a Dios...”.

Igual que hay versos que desarrollan otro molde formal venerable, el del abecedario, o que se enfrentan muy airoosamente con los riesgos y complicaciones de la temible rima esdrújula, o que (como la composición núm. 162) se atreven con estructuras encadenadas tan complejas como ésta:

*Úpale y apa, torito, vente,
vente conmigo si tienes ganas,
si tienes ganas, ¿por qué te afanas?
¿por qué te afanas si eres valiente?*

Dicen que tú eres toro ladino,
 toro ladino y muy bien jugado,
 muy bien jugado y muy capoteado,
 muy capoteado sobre el destino,
 sobre el destino lúcido y fino,
 lúcido y fino, muy competente,
 muy competente, ligeramente,
 ligeramente te han de torear;
 te veo que quieres hasta escarbar.

*Úpale y apa, torito, vente,
 vente conmigo si tienes ganas,
 si tienes ganas, ¿por qué te afanas?
 ¿por qué te afanas si eres valiente...?*

Etcétera, porque a esta primera décima le siguen otras cinco, cortadas todas por el mismo patrón formal. Otro ejemplo, igual de sorprendente, de esta curiosa modalidad de encadenamiento lo proporciona el poema núm. 132:

*En busca de algún versero,
 versero que se moleste,
 que se moleste y conteste,
 contésteme lo que quiero.*

Me han dicho que Salomón,
 Salomón puso el ejemplo,
 ejemplo formando un templo,
 un templo para oración.
 Oración y religión,
 religión es lo primero,
 primero busqué el sendero,
 sendero de contestar;
 me vine a designorar
*en busca de algún versero,
 versero que se moleste,
 que se moleste y conteste,
 contésteme lo que quiero...*

Todos estos versos, y muchos más que podríamos seguir aduciendo, reflejan el carácter experimental, la vocación de riesgo, la afición por la aventurada jitanjáfora, de la tradición lírica de los glosadores y decimistas de la Sierra Gorda mexicana. Nos acercan, además, a uno de los tópicos que recorren todo este hermoso libro, el de la reflexión que hace cada trovador sobre su propia arte poética, que considera, obviamente, superior a la de los rivales contra los que lanza sus (irónicos y muchas veces hasta amistosos) dardos en verso.

Arte, sin duda, el de cada voz cantante y el de cada voz enfrentada, elevadísimo. Y contenido que, al estar servido dentro de un continente (editorial) tan pulcro y cuidado como éste, convierte la lectura de este libro en una experiencia absolutamente desusada, por completo deslumbrante.

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Universidad de Alcalá

ROSE CORRAL (ed.), *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. El Colegio de México, México, 2006, 157 p. (*Serie Estudios del Lenguaje*, 9).

Resulta grato comprobar que el interés por la vanguardia literaria hispanoamericana sigue ofreciendo nuevos derroteros para la lectura e interpretación de una narrativa que, durante décadas, fue soslayada por la crítica. Tal es el caso de *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, libro que reúne una serie de trabajos resultantes de un seminario dedicado a la narrativa vanguardista latinoamericana realizado en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, de septiembre de 2003 a febrero de 2004, y cuya edición estuvo al cuidado de Rose Corral. Con el riesgo de ofrecer una panorámica insuficiente del libro, permítaseme hacer un breve recorrido por los estudios que le dan cuerpo y que reflexionan sobre la labor narrativa de Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendia, César Vallejo, Pablo Neruda, Felisberto Hernández y Oliverio Girondo.

El trabajo inicial, “Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)”, corresponde a Rose Corral y es un sucinto estado de la cuestión de la crítica que se ha ocupado de la narrativa vanguardista de Hispanoamérica, a la vez que una reflexión sobre las ventajas exegéticas de la idea de “modernidad” en la comprensión de ese período de nuestra historia literaria. Desde los primeros estudios de Merlin H. Forster, hasta los realizados por Katharina Niemeyer, pasando por las valiosas contribuciones de Ángel Rama, Hugo Verani, Nelson Osorio y Fernando Burgos entre otros, es claro que aún falta mucho camino por recorrer en el rescate e interpretación de una narrativa que permaneció relegada del interés de los estudiosos, quienes, la mayoría de las veces, prefirieron volcar sus entusiasmos en los vergeles poéticos de la vanguardia. Como menciona Rose Corral, la narrativa hispanoamericana de vanguardia es “un campo de estudio todavía más reciente que la recuperación y análisis de las vanguardias latinoamericanas en su conjunto” (p. 17).

El trabajo que resta hacer es arduo, y más aún ante la falta de antologías, ediciones facsimilares y reediciones de algunas obras; no obstante, los resultados que se vislumbran son lo suficientemente atractivos en la medida en que podemos “mostrar y profundizar en ciertas genealogías narrativas que tienen tal vez su origen en las vanguardias” (p. 24). Ya Ángel Rama, cuyas ideas sirven de brújula a la autora, había señalado un continuo que puede trazarse desde el modernismo hasta la literatura contemporánea; línea que se articula en los procesos de la modernidad que experimentó la América hispana y que encuentra en las vanguardias su eslabón más radical, experimental y por momentos hermético, del cual desembocará la “nueva novela latinoamericana”. En ese sentido, el estudio de la narrativa vanguardista “permite observar una poética en formación, un proceso que matiza la evolución literaria y la vuelve inteligible. No se trata, entonces, de encerrar estos textos en la vanguardia, de segregarlos y aislarlos de nuevo, sino de pensarlos en el contexto más amplio de la modernidad literaria de nuestro continente” (p. 30).

César Núñez ofrece en su estudio, “Nadie cuenta nada. El sujeto y «el vacío de la vulgaridad» en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, un acercamiento a ciertos procedimientos mediante los cuales la narrativa vanguardista buscó desapegarse de la imperante tradición mimética del realismo. Entre ellos destaca lo que llama *asunto anodino*, el tratamiento de un tema irrelevante, un “contar nada”, por medio del cual “el lector no deberá ni podrá dejarse llevar por la trama, no podrá «dejarse atrapar» y olvidar que las palabras *no son* su referencia, sino que habrá de notar a cada paso la *opacidad* del lenguaje, que es la materia de la que está hecha la literatura” (pp. 36-37). Como consecuencia, la lógica narrativa ve muchas veces trastocadas sus coordenadas causales ya sea por medio de la fragmentación, la yuxtaposición, la digresión o la posposición de la acción mediante notas y prólogos, y la función del narrador y los personajes se enrarece en un “progresivo desapego del sujeto por la historia” (p. 48). De esta forma se pone en operación “la puesta en crisis de la representación de la experiencia” (p. 60) a favor de la construcción de una experiencia literaria. Sin forzar vasos comunicantes entre los tres autores que le interesan, el estudio de César Núñez aporta una buena visión de conjunto de una narrativa que muestra un “inesperado «valor testimonial»; sería el modo en que esa literatura da cuenta de la modernidad en la que se produce” (*id.*).

“*Cuneiformes* de César Vallejo. Entre la narración y la poesía” es el título del trabajo realizado por Pablo Lombó Mulliert. Los seis textos de “*Cuneiformes*”, que integran la primera parte de las *Escalas melografiadas* (1923), son, citando el artículo de Saúl Yurkievich que dio pie al título del libro que nos ocupa, “El relato limítrofe (entre canto y cuento) en la obra de Oliverio Girondo”, verdaderos “andróginos

que se sitúan en un campo fronterizo entre canto y cuento”. De ahí los riesgos de caer en la tentación taxonómica que en el caso de la narrativa vanguardista las más de las veces puede ser confusa, si no estéril, por lo que Pablo Lombó aclara: “Me interesa observar los elementos poéticos de los seis textos no como una prolongación de su poesía, sino con el propósito de entender su aparición en el contexto inmediato de la narración que los rodea, sin dejar de atender por ello sus vínculos con *Los heraldos negros* y con *Trilce*” (p. 73). El análisis que hace el autor es por demás fructífero en la medida que advierte en los textos distintas funciones del material poético encaminadas a estimular la narración. Algunas veces funciona como “bisagra entre los espacios narrativos del sueño y la conciencia” (p. 78); otras imprime bases rítmicas y métricas en la prosa constituyendo estructuras bimembres o trimembres en las que descansa el desarrollo del texto, y no falta la presencia de la poesía como herramienta evocadora. A la par de los puentes que Pablo Lombó tiende entre *Los heraldos negros* y *Trilce* con “Cuneiformes”, en los que demuestra la presencia de reciprocidades en el tratamiento de temas como la muerte, la unión espiritual, el amor físico y el paso del tiempo; cabe destacar la manera en la que devela la presencia de estructuras poéticas en la prosa de Vallejo, examen de difícil sinopsis para una recensión.

María José Ramos de Hoyos se enfrenta a un caso parecido al de “Cuneiformes” en su estudio titulado “En las orillas de un género. *El habitante y su esperanza. Novela de Pablo Neruda*”. Consciente del distanciamiento entre los parámetros genéricos de la novela realista y el texto de Neruda, donde el poeta chileno “adoptó una postura simbiótica entre la estructura narrativa y la enunciación poética” (p. 91), María José Ramos no se detiene en especulaciones clasificadoras, pues su interés se centra “en la disposición del espacio y del tiempo ficticios asociada a las nociones de límite, orilla, frontera, umbral o término, recurrentes en la obra” (pp. 91-92). La autora parte de la intervención que Neruda realiza sobre los ejes espacio-temporales del relato para imprimir sobre él perspectivas e interpretaciones subjetivas acordes a “un sentimiento poético enteramente personal” (p. 96). A partir de esta alteración de la realidad se origina la marginalidad del personaje central de la novela, un ser “limitrofe” física y socialmente que expande sobre el tiempo y los espacios en los que se desenvuelve su condición de *outsider*. La mirada, la palabra y el amor serán las aberturas por las cuales el protagonista podrá salir de su aislamiento impuesto también por las fronteras de su cuerpo para poder experimentar “un sentimiento de fusión e integración con el exterior” (p. 98), y superar así, por momentos, la soledad que lo segrega de su entorno. La novela exhibe una progresión oscilante que “refleja la compleja relación entre el habitante, su ensimismamiento y la esperanza de romperlo” (p. 104). El resultado es una obra donde

narración y poesía se amalgaman en lo que María José Ramos concluye en llamar *aventura poética*.

Con el título, “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández. Una estética del «mientras escribo» y de la apertura textual”, el trabajo de Daniel Zavala se enfoca principalmente en tres narraciones: “Filosofía del gángster”, “Tal vez un movimiento” y “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, visión que constantemente amplía con referencias a otras obras del escritor uruguayo. El autor comienza haciendo notar, como una característica común en los textos elegidos, la mirada escéptica, de rechazo, hacia el pensamiento lógico-racional que se traduce en los enrarecidos y poco confiables personajes hernandianos y en las “ideas en movimiento” como oposición a las certezas absolutas, clausuradas y estáticas. ¿Cómo expresar esas ideas sin detenerlas? A la respuesta, en voz del narrador de “Tal vez un movimiento”: “Ese movimiento vivo [de las ideas] lo tengo que sacar del mientras vivo, del mientras siento, del mientras pienso”, Daniel Zavala añade el *mientras escribo*, una “noción de la escritura como una observación del proceso que la hace posible” (pp. 113-114), cuyo fin no es otro que entregarse al instante del acto de escribir y que es capaz, incluso, de actualizar la experiencia vital, pues “si ya no es posible la recuperación efectiva de lo vivido en el pasado, la justificación de esa vida se puede dar *mientras escribo*” (p. 116); esto último podría explicar, según Zavala, el interés temprano de Felisberto Hernández por los diarios y los libros de memorias. No obstante, ese deseo de escapar del estatismo puede tener como consecuencia el silencio, escollo que Hernández sortea mediante distintas formas de “apertura textual”: prólogos para libros que no se escribirán, fragmentarismo, “estrategia desde la escritura para revelarse contra las «convicciones absolutas y cerradas» que contaminan el pensamiento y que amenazan al texto” (p. 121), títulos que vacilan sobre la certeza de lo narrado, constantes apelaciones al lector y la idea de *misterio*, “zona de conocimiento inexplorada o inexplorable es decir, *abierto* [que] se opone de modo definitivo a cualquier certidumbre epistemológica” (p. 127).

“Para una poética de la fragmentación. *Espantapájaros (al alcance de todos)* de Oliverio Girondo”, de Jorge Zepeda, es el sexto y último del estudio de *Ficciones limítrofes*. Pese a su posición señera dentro del vanguardismo hispanoamericano, *Espantapájaros* (1932) no es ajeno al propósito de la vanguardia por reivindicar “las posibilidades estéticas y existenciales de lo cotidiano” (p. 133), inquietud que lo distancia por completo del paradigma estético clásico y romántico. En este punto insiste Jorge Zepeda, pues advierte en la lectura que algunos críticos han encontrado en el texto de Girondo, particularmente Jorge Schwartz, cierto sesgo romántico al buscar en él equivalencias entre vida y arte. Por el contrario, el carácter fragmentario de *Espan-*

tapájaros “rechaza el *modus operandi* de la estética imitativa basado en la cohesión del todo y su consecuente unidad” (p. 135). Desde su estructura externa, dividida en veinticinco *viñetas*, donde, paradójicamente, descansa la unidad del libro, hasta su organización interna marcada por la presencia del cuerpo fragmentado y la *animización* de animales y objetos que segmentan y trastocan todo orden y jerarquía, el libro de Girondo busca dar cuenta de “la realidad como un todo heteromorfo, compuesto por formas distintas, y por ello heterogéneo” (p. 144); al mismo tiempo, muestra “una existencia que se rige por excepciones más que por convenciones” (p. 148), excepciones marcadas por la irrupción de lo absurdo en el orden cotidiano. Como señala Jorge Zepeda, la estructuración de *Espantapájaros* busca indagar en territorios vedados por el racionalismo y sacar a la luz “las posibilidades de *extrañamiento* que el arte, en tanto interlocutor subversivo de la realidad, puede ofrecer” (p. 154).

Sirvan estas líneas para dar noticia de los seis trabajos que conforman *Ficciones límites*, libro que no defrauda en sus aportaciones y que puede ofrecer buenas herramientas para quienes deseen continuar indagando en la narrativa vanguardista hispanoamericana.

RAFAEL YAXAL SÁNCHEZ VEGA
El Colegio de México

RAFAEL ALARCÓN SIERRA, *“El mal poema” de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2008; 311 pp.

Desde hace unos años, a golpe de ensayo y en honor a su reconocido buen criterio, el nombre de Rafael Alarcón Sierra (Zaragoza, 1968) ha pasado a ser una referencia ineludible en los estudios sobre literatura española de fin de siglo. Este nuevo trabajo sobre *El mal poema* viene a sumarse a la lista no desdeñable de estudios que el crítico ha dedicado en los últimos tiempos a la obra de Manuel Machado, no sólo a la poética. Coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del escritor (1947-1997), publicó *Manuel Machado. “Alma”, “Caprichos”, “El mal poema” (estudio y edición crítica)* (Universidad, Zaragoza, 1997). Un libro relevante, qué duda cabe, pues se trata de la primera edición crítica de una parte medular de la poesía machadiana. Poco después ahondaría Alarcón en su acercamiento a los dos primeros poemarios en *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (“Alma” y “Caprichos”)* (Diputación de Sevilla, Sevilla, 1999). Y en seguida edita *Impresiones. El modernismo. (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)* (Pre-Textos, Valencia, 2000). Tomando como base los avances crítico-textuales de 1997, da a conocer no mucho tiempo

después una nueva edición de “*Alma*”. “*Caprichos*”. “*El mal poema*” (Castalia, Madrid, 2000). Aparte de estos títulos fundamentales, sus apreciaciones sobre la poesía de Manuel Machado pueden rastrear-se en varios artículos de revista –*Ínsula* (1997), *Anales de Literatura Española Contemporánea* (1999), *Hispanic Review* (2000)– y, asimismo, en textos que forman parte de volúmenes colectivos, como los realizados por Gabriele Morelli (*LUDUS. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, 2000) o Miguel Ángel Lozano Marco (*Simbolismo y Modernismo*, núm. monográfico de *Anales de Literatura Española*, 2002). Visto lo cual, sobra decir que el conocimiento que Rafael Alarcón atesora de la tradición crítica en torno a la poesía manuelmachadiana es cuantioso a la vez que preciso, como ya mostrara en la “Bibliografía escogida” para el número doble de *Ínsula* dedicado al autor sevillano, que coordina el propio Alarcón (agosto-septiembre de 1997, núms. 608/609, 25-28), y como deja entrever una vez más en su reciente libro.

El despliegue de esta relación, amén de ilustrativo, no es gratuito sino más bien inexcusable, si se quiere calibrar el lugar culminante que ocupa “*El mal poema*” de Manuel Machado en la trayectoria crítica del investigador. Según nos revela él mismo en una “Nota previa”, su revisión de *El mal poema* constituye, en los planteamientos de base, una continuación de los presupuestos analíticos expuestos años atrás en *Entre el modernismo y la modernidad*, que toma como objetos de estudio *Alma* y *Caprichos*. Si la edición crítica y anotada de estos dos libros en Castalia, a los que se suma *El mal poema*, supuso un complemento del ensayo de 1999, este nuevo trabajo completa y cierra la exégesis del tríptico *Alma*, *Caprichos* y *El mal poema*, una vez fijados los textos y sus variantes. A este último respecto cabe subrayar la labor clarificadora en la historización del libro, desde los primeros atisbos en 1905 –una sección titulada “El mal poema”, incluida en *Caprichos*– hasta su forma definitiva en 1924. Ello acompañado de un minucioso rastreo de las primeras versiones de los textos impresas en periódicos y revistas de la época (*Ateneo*, *Los Lunes de El Imparcial*, *ABC*, *El Liberal*, *El Nuevo Mercurio*, etc.).

La primera edición del libro bajo el título con que lo conocemos data de 1909, realizada por la Imprenta Gutenberg, Castro y Cía. A esta edición, que contiene 29 poemas, seguirá años más tarde una segunda, la que integra el tomo 4 de las *Obras completas* del autor (Mundo Latino, Madrid, 1923). De las 32 composiciones de que consta este otro volumen tan sólo 15 perviven de la edición anterior, y se añaden 17 poemas nuevos. Por tanto, y a pesar de mantener un aire reconocible, hay supresiones y añadidos sustanciales que hacen difícil pensar que se trata en uno y otro casos del mismo libro. En este sentido, Javier Blasco señalaba en el citado monográfico de *Ínsula* que “el Machado que refleja el libro de 1923 ya no es el Machado de 1909;

y, en consecuencia, predicar del Machado de 1909 lo que nos dice su libro de 1923 (y al revés) sería una herejía”. Porque, afirma, no sólo las ideas estéticas han evolucionado; también cambia el propio escritor, su condición vital y sus circunstancias. Sin embargo, resulta oportuno contrastar esta advertencia con otra hecha por Alarcón en su edición de Castalia: “La diferencia de fechas entre las tres ediciones de *El mal poema* (1909, 1923 y 1924) puede inducir a un importante error de apreciación: en realidad, todas las composiciones –salvo cuatro, y no las más representativas: «Serenata» (1903), «Mutis» (1904), «A la tarde» (1915) y «Cordura» (1918)– están escritas entre 1905 y 1912”.

De cara al “Análisis de *El mal poema*” que desarrolla Rafael Alarcón en su estudio, importa aclarar la solución textual por él adoptada en la edición crítica de 2000. Atendiendo al ordenamiento del libro por mano del propio Manuel Machado, ofrece al lector la tercera y definitiva edición de *El mal poema*, la de 1924, incluida en *Poesías. (Opera Omnia Lirica)* (Editora Internacional, Madrid). Esta “acertada ordenación final” consta de 26 poemas, entre los que se cuenta el conocido “Retrato”, el cual había sido suprimido en 1923. A ello añade el crítico, en un apéndice final y ordenadas en ciclos temáticos (“Bocetos y Horas”, “*In Memoriam*”, “Dedicatorias”, “Canciones y Coplas”, etc.), las distintas composiciones desechadas en las ediciones de 1905, 1909 y 1923, y asimismo otras que, si bien nunca formaron parte de *El mal poema*, por su fecha de composición, tema, tono y forma pertenecerían al mismo ciclo. Tal propuesta supone un claro distanciamiento con respecto a la edición de *El mal poema* que da a conocer Luisa Cotoner Cerdó en 1996 (Montesinos, Barcelona), donde aparece en primer término el libro de 1909 y a continuación los añadidos de 1924, obviándose por completo la segunda edición de 1923. Estos criterios de ordenación textual resultan “poco ortodoxos” al entender de Alarcón, pues en su opinión no muestran la verdad del libro original ni tampoco la de la edición última, amén del lapsus intermedio, lo que imposibilita contemplar las vicisitudes de *El mal poema* de principio a fin. Los 26 poemas que componen el libro definitivo son los mismos que vamos a encontrar en el “Análisis de *El mal poema*”. Este capítulo final constituye la parte más densa y detallada del ensayo, donde el crítico amplía y afina las anotaciones hechas en sus distintas ediciones del poemario.

Aclarada esta cuestión textual de interés, no cabe sino desmenuzar la tesis interpretativa defendida por Alarcón en “*El mal poema*” de Manuel Machado, que constituiría el aspecto más novedoso en relación con sus anteriores calas en el libro en cuestión. ¿Por qué una “lirica moderna”? Y ¿qué es eso de una poesía dialógica? La crítica actual, y la no tan actual, se muestra unánime a la hora de calificar *El mal poema* como una obra rupturista, excepcional dentro del panorama de la poesía española, teniendo en cuenta el momento de su publicación. “Un libro único en cada uno de sus poemas únicos”, dirá Luis Felipe

Vivanco. Único desde el título mismo, que resulta insólito por cuanto que muestra una opinión crítica del propio escritor sobre su obra, a la que para colmo descalifica desde primera hora. Los comentarios de Alarcón en torno al título y su significación ambivalente sirven de iniciación al poemario en lo tocante a la actitud vital, ética y lírica que muestra la voz hablante de *El mal poema*. Se van desvelando así algunas de las claves biográficas que explican este raro y por momentos desconcertante libro, que anuncia un cambio de estilo en la poesía española. Es un *mal libro*, como propone su propio autor, si atendemos a la moral burguesa de entonces, que repudia el tipo de correrías de que hablan muchos de los poemas. En ellos se nos descubre “una vida *desarreglada*, amoral y canalla, en el límite de lo legal, mezclada con los bajos fondos urbanos de pobreza y alcohol, chulos y prostitutas, bohemia y *poetambre*” (p. 29). La correferencialidad con *Les fleurs du mal* de Baudelaire es clara, como ya pusieran de relieve en su día Dámaso Alonso y José Moreno Villa, entre otros críticos. Pero también, nos advierte Alarcón, debemos contemplar la significación de *mal poema* por el lado estético: “El libro de Manuel Machado no aplica las normas de la «buena» literatura... Mezcla los géneros, los estilos, los registros, los recursos, las voces y los ritmos: y por todo ello *El mal poema* es un mal poema” (p. 31). Es ésta la ironía que recorre el poemario desde el título. Un *mal poema* que es en realidad, lo sabemos hoy, un *buen poema*, tal vez la mejor serie dada a conocer por el autor sevillano, quien deja traslucir en ella la cínica autocrítica, pero igualmente una crítica de la crítica, mordaz y desvergonzada.

Uno de los mayores atractivos que muestra “*El mal poema*” de Manuel Machado (una obra, todo hay que decirlo, de clara orientación académico-universitaria, como corresponde a Biblioteca Nueva) es sin duda el análisis en profundidad del sujeto hablante –que en principio, sabemos, no debe confundirse con el autor– y su interacción con el lector, que aparece integrado en el discurso. Alarcón se vale de las tesis y terminología bajtinianas, que argumentadamente traslada de su aplicación prosística al verso, para poner de relieve el carácter *dialógico* que singulariza un libro como *El mal poema* y lo hace novedoso, moderno. Dialógico en la medida en que se trata de un juego de voces inserto por completo en el “diálogo social” de su tiempo. El artista, esta vez convertido en “histrión, actor y espectador de su propio personaje”, conversa con su público (burgués, claro está); el poeta, contradictoriamente, canta su propia muerte ante su victimario (“Y esta ancestral pobreza / española del vate”), que a un tiempo lo ensalza y lo repudia. Pero esta voz que canta ya no es la que veíamos en *Alma* (1901), según nos advierte Alarcón. En aquel libro el hablante asumía de pleno los presupuestos parnasianos y simbolistas, de tal modo que tanto las andanzas del *spleen* decadente –esa “pésima vida de Arlequín” en el París finisecular– como la tristeza otoñal del

alma romántica aparecen (re)vestidas de la retórica modernista. En *El mal poema*, en cambio, la suntuosidad del lujo burgués (la del señorito que fue Manuel Machado) y la “vida canalla” del bohemio (la de prostíbulo y aguardiente) aparecen en fuga: “Fatigado, / Pierrot marcha sin careta”. Se han ido apagando las luces de la gran ciudad y quedan apenas el frío, la nada. La ironía, dicho de otro modo.

El sujeto protagonista de ahora se muestra desencantado, burlescamente arrepentido de su mala vida anterior. Y por ello parodia con descaro su “yo” ficcional de antaño, y en consecuencia el discurso que lo envolvía, con su gastado ornato modernista y su elevado y por momentos fingido aire finisecular: “Lo que resulta es un personaje ambiguo y contradictorio, irónico y descreído, vulgar y corriente, que quiere alejarse de toda *literaturización*” (p. 289). Esta actitud entre socarrona y escéptica, cínica por lo que tiene de falso arrepentimiento y autocompasión postiza, pero al cabo más meditada y sincera en relación con el pasado, sirve de argumento a Alarcón para inscribir *El mal poema* en el dominio de lo *cómico-serio*, en línea con el dialogismo formulado por Bajtín. Lo que en esencia muestra Manuel Machado en sus malos versos, según apunta el crítico, es la experiencia prosaica de un individuo complejo que, enfrentado no sólo a la sociedad sino también a sí mismo, se vale de distintas máscaras y fluctúa discursivamente entre lo elevado y lo bajo, lo serio y lo paródico, lo culto libresco y lo coloquial urbano, lo muy pulcro y lo grosero. De todo ello resulta una literatura viva, de amplios registros –*dialogica*, pues–, no acartonada en vacuos retoricismos. Es este versificar con soltura el que Moreno Villa bautizó con gracia torera como *manolería*.

Alarcón rastrea por extenso la genealogía de ese prosaísmo poético que traslucen los “monólogos confesionales” de *El mal poema*, y encuentra ciertas huellas primitivas en algunos géneros clásicos –la epístola, el *sermo* horaciano, la sátira menipea o el diálogo socrático–, así como, mucho más modernamente, en las reescrituras que Verlaine y Corbière realizan de los testamentos y baladas de François Villon, sin olvidar aquellos monólogos conversacionales de los *chansoniers* que podían oírse en los cafés-cantantes de la Europa más refinada y decadente de entre siglos. Finalmente, circunscribiéndose al contexto de la poesía hispánica, conjetura que el tono y los temas de *El mal poema* conectan de lleno con lo que Cansinos-Assens llamó *literatura de arrabal*, propia de los bajos ambientes de la urbe. O lo que vendría a ser lo mismo, al decir del crítico: la *literatura dialogica*. Dado que estamos ante una poesía conversacional, de las cosas cotidianas, no es de extrañar que Luis Antonio de Villena viese en *El mal poema* de Manuel Machado el anuncio primero de lo que más tarde dará en llamarse *poesía de la experiencia* (“Homo sum; humani nihil a me alienum puto”), que desarrollarán mediado el pasado siglo Jaime Gil de Biedma y su larga parentela.

Al hilo de esta última especulación y tomando en cuenta la carta que tras la publicación de *El mal poema* Manuel Machado envía a Juan Ramón Jiménez a modo de autocrítica, Alarcón deslinda los modos en que se desenvuelve la poesía española de la segunda mitad del xx. La susodicha carta, nos viene a decir, pone de relieve los dos caminos fundamentales de la poesía hispánica tras los estragos de la Guerra Civil: el uno, prefigurado por Juan Ramón, de herencia simbolista, muestra una poesía “correcta, elevada, de palabra esencialmente autosuficiente, aislada, monológica, en busca del filosofema utópico de la *Belleza Ideal*” (p. 49); el otro, una clara subversión de los cánones líricos que se vislumbra desde los *malos poemas* machadianos, dibuja “una nueva concepción de la poesía como necesario reflejo de lo vivido... sea bueno o malo, es decir, una *poesía de la experiencia*” (p. 48). “Preciso es vivir, y bueno está correr mundo, ya que no hay otra cosa que correr”, dice Manuel Machado al de Moguer, no sin antes lanzarle alguna que otra pulla (“Una fortuna independiente pone a un poeta como tú en condiciones de escoger su jardín y aislarse para vivir en toda belleza”). Para entender las dos posiciones estéticas en liza y su proyección a lo largo de la anterior centuria, baste recordar la acalorada discusión que suscitó aún en 2002 la publicación de la antología *Las insulas extrañas* (Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona).

El libro de Rafael Alarcón, que compendia y arrastra consigo los aciertos de la tradición crítica sobre *El mal poema*, representa con mucho un avance respecto a las apreciaciones hechas en su día por críticos-poetas de la talla de Luis Felipe Vivanco, Dámaso Alonso o José Moreno Villa y, más actualmente, por Luis Antonio de Villena, Fernando Ortiz o Pablo García Baena; y lo mismo en cuanto a otros estudiosos (no poetas) de la poesía manuelmachadiana como Allen W. Phillips o Luisa Cotoner Cerdó. Contiene todo lo que una mente curiosa podría indagar en torno al poemario; y es portador, además, de nuevas lecturas a la luz de las tesis de Bajtín en torno al *dialogismo*, raramente aplicadas al ámbito de la poesía. En estos días abúlicos que parecen vivir los estudios en Humanidades –en que el saber parece ocupar mucho lugar y demasiado tiempo, hasta hacerse incómodo a unos (profesores/investigadores) y a otros (alumnos)–, hay que agradecer este ejercicio de rigurosidad en el dato e inteligencia aplicada a los textos. Decía Popper que “la falta de claridad es un pecado y la presunción un crimen”. Lejos de diseccionar encarnizadamente la poesía hasta enturbiarla, y empeñado por igual en salvarla del discurso vacío (tan posmoderno, tan nuestro, ¡ay!), Alarcón nos devuelve *El mal poema* de Manuel Machado acrecentado y vívido, iluminado pero intacto, con todo el lustre de su modernidad. Y de paso nos deja una lección sobre aquello que Darío Villanueva dice echar en falta en la actual enseñanza de la Literatura: “aprender a leer literariamente

otra vez”. Pues, nos avisa bien, “la literatura dejará de existir, al menos con la plenitud que le es consustancial, en el momento en que no existan individuos capaces de saber leerla desde esa complejidad de los dos códigos que la obra literaria incorpora: el código lingüístico y, sobre él, el código especial de convenciones propiamente literarias que deben ser conocidas y que deben ser también practicadas”. Quede ahí la advertencia, “y démonos prisa, que se va haciendo tarde”.

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
Universidad de Sevilla

RAFAEL OLEA FRANCO, *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2006; 184 pp.

Rafael Olea Franco es un reconocido especialista en el campo de los estudios borgeanos, sobre todo a partir de *El otro Borges, el primer Borges* (1993), libro pionero que examinara la difícil aunque fructífera convivencia de un proyecto criollista y otro cosmopolita en los primeros pasos intelectuales del escritor argentino. *Los dones literarios de Borges*, su segundo volumen sobre la obra de este autor, exhibe una escritura pausada, una argumentación meticulosa y un diestro manejo de fuentes críticas. Este libro, sin embargo, se distingue de sus anteriores aportes sobre la materia ya que, aun dentro del marco de la investigación académica, intenta adoptar un tono más ensayístico hasta conversacional si se quiere, poniendo además de manifiesto una apreciación personal sobre su admirado objeto de estudio. Por ejemplo, al referirse a “Otro poema de los dones”, Olea Franco comenta: “Confieso que en lo personal me solazo morosamente con la que juzgo como una de las más bellas y probables definiciones del amor...” (p. 31). El libro, “heterogéneo” (p. 15) como él mismo lo reconoce, reúne siete artículos, algunos de ellos publicados con anterioridad en revistas académicas y en libros editados por el autor y revisados para éste, y presenta un epílogo. La unidad temática del volumen, que tiene dos mitades bien diferenciadas, surge de la idea del “don literario” de Borges.

La primera mitad atiende varias facetas de la obra del escritor argentino: su labor como poeta, su rol como intérprete literario de la cultura argentina, sus posturas frente a la traducción y su idea del ensayo a partir de sus primeros textos. Olea Franco parte de la falsa atribución del poema “Instantes” a Borges –asunto brillantemente tratado por Iván Almeida en el número 10 de *Variaciones Borges*– para refutar el juicio que califica su poesía como demasiado intelectual. En un intento de combatir el lugar común que entienda la literatura

de Borges como incapaz de conmover, Olea Franco encuentra en ella varios instantes de afectividad, concentrándose sobre todo en “Otro poema de los dones”. El crítico además contempla los avatares de la recepción, aun los de las atribuciones falsas, y esto lo lleva a proponer una operación de lectura interesante: “creo que sería imposible negar que quien lee con fervor el falso poema borgeano «Instantes», podría encontrar en «Fragmentos para un evangelio apócrifo» aquello que busca en la poesía: una serie de «consejos» prácticos que le sirvan de guía en su vida cotidiana y que expresen verdades elementales pero profundas” (p. 34). Son curiosidades del efecto borgeano: hasta la supuesta (in)competencia del lector puede ser enriquecida por su discurso. En el siguiente ensayo, Olea Franco pasa a considerar el dilema civilización *vs.* barbarie en la cultura argentina, una reflexión también realizada por otros críticos y que él mismo ejecutara en *El otro Borges, el primer Borges*. Al comparar el “Poema conjetural” con “El Sur”, cuento canónico de bibliografía crítica inagotable, el ensayo discute, aprueba o refuta varias interpretaciones críticas de los textos. Olea Franco, quien complementa la pulcritud del análisis formal con la atención al marco sociohistórico donde se insertan estas piezas, destaca la relevancia de la mitologización del gaucho que realiza Borges para concluir que el referente literario de estos textos es sobre todo el pasado histórico argentino del siglo XIX. En el tercer artículo, hay un enfoque en la labor traductora de Borges, tanto de la traducción que realizara de otros escritores como la que llevara a cabo con sus propios cuentos, en la colaboración que tuviera con Norman Thomas Di Giovanni. Este ensayo, quizá la mayor aportación del volumen, intenta disolver la “falsa” dicotomía entre traducción literal y traducción literaria. Queda establecido que la importancia de la labor de Borges como traductor no puede ser relegada a un segundo plano, ya que, entre otras cosas, nutre su acercamiento a la literatura. Acierta aquí Olea Franco y su trabajo se agrega a otros estudios recientes (véanse los de Efraín Kristal y Sergio Waisman) sobre el tema. Si extendemos el sentido de traducción hacia la idea de la re-escritura, ¿qué son cuentos como “Pierre Menard, autor del Quijote” o “La busca de Averroes” sino reflexiones sobre el sentido de la traducción? Olea Franco analiza varios episodios particulares de la relación entre la traducción y Borges: la falsa traducción borgeana de *La metamorfosis* de Kafka, la traducción del cuento “Enoch Soames” que aparece en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo (traducción que el crítico, luego de una revisión estilística, atribuye a Borges) y el camino que une al escritor argentino con Juan Carlos Onetti y Augusto Monterroso, entre otros. Relaciona pertinentemente esta labor con la visión literaria general del escritor argentino y aduce que la traducción se transformaría en sinécdoque de su obra, “porque responde a la misma estructura aje-

rárquica, discontinua e inacabada” (p. 77). Por último, esta sección del libro finaliza con un estudio sobre algunas formas del ensayo en Borges, a partir de las ideas sobre el comienzo de Edward Said. En este artículo, Olea Franco propone releer la obra de Borges a la luz de sus primeras tentativas de ensayo “como un palimpsesto en donde eventualmente pueden descubrirse todas las diversas etapas por las que pasó la escritura borgeana” (p. 102). Hilando las relaciones entre el texto y el yo de la escritura, Olea Franco descubre que Borges se (des)dibuja a sí mismo en los ensayos de *Inquisiciones*, proyectando una reducción, a propósito, de la vida a la literatura para camuflarse y convertirse en letras que, de cualquier modo, no dejan de hablar de sus pasiones vitales. Sería interesante, tocante a este artículo, contraponer a esta idea del Borges ensayista la del Borges crítico que esgrime Sergio Pastormerlo en su excelente estudio sobre el tema.

Los siguientes tres artículos constituyen la segunda mitad del libro y amplían el diálogo, estableciendo relaciones entre Borges y Horacio Quiroga, Juan José Arreola y Julio Cortázar. La primera comparación se hace con base en la literatura fantástica rioplatense; allí, Olea Franco repasa los juicios adversos de Borges sobre su par uruguayo y destaca que su desacuerdo proviene de la probable acusación de efectista que haría a la poética de Quiroga. Olea Franco descubre una interesante filiación entre “El vampiro” de Quiroga y *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, para luego establecer un continuo en la literatura fantástica rioplatense en el que habitan estos dos autores, aunque pasar de allí a afirmar que las estéticas de Quiroga y Borges “en el fondo se complementan” (p. 124) nos resulta más debatible. En los capítulos mexicanos, Olea Franco hace un excelente trabajo de rastreo en la relación Borges-Arreola, sobremanera en lo que hace a similitudes de poéticas literarias. Olea Franco recurre a una entrevista convertida en ensayo aparecida en la revista *Vuelta* donde Arreola discute su noción de escritores “posibles” e “imposibles” (señalemos que el título del artículo, “Borges, escritor imposible”, se presta a confusión ya que en realidad Arreola postula a Borges como uno de los escritores posibles que sólo en su última etapa de poeta llega a los “umbrales de lo imposible”, p. 129). El autor de *Los dones literarios de Borges* relaciona este texto con “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en donde Borges traza también una genealogía de escritores y, así, el diálogo propuesto nos ofrece un hallazgo sugerente. El resto del artículo repasa la obra de Arreola y establece otros puntos de contacto –el estilo austero y la brevedad, el rechazo de la estética realista, el manejo de la ironía, el tono oral de algunos textos, la renuencia a “completar” la propia obra– y de diferenciación –el escepticismo de Borges *vs.* la voluntad creyente de Arreola. Por último, en la relación de Borges con Pacheco, Olea Franco recurre a la ansiedad de la influencia de Borges en el escritor mexicano y demuestra varios pun-

tos de conjunción y disyunción en sus obras. Reconocido admirador e imitador de la obra de Borges en sus primeros pasos, Pacheco es sin embargo “hijo” de la revolución cubana de 1959 y su arte narrativo “se resuelve en la escritura mediante la asunción de un hondo sentido ético, rasgo más bien ausente en Borges, por lo menos con la misma fuerza...” (p. 158). Aunque las declaraciones de Borges contra la noción de compromiso son harto conocidas –aquello de que la “literatura comprometida” equivalía a decir “equitación protestante”, por ejemplo; el crítico mexicano cita otra *boutade* borgeana al respecto– anotemos que su producción literaria está cargada de dilemas éticos sobre los que no se pronuncia acabadamente; Olea Franco arriesga que en Pacheco el sentido de “enseñanza”, del que Borges reniega en varios prólogos y notas, se une al de “delectación”. Este artículo finaliza con un comentario pormenorizado del mejor cuento de Pacheco (y uno de los mejores de la literatura latinoamericana de la segunda mitad de siglo): “La fiesta brava”.

Olea Franco propone en este conjunto de artículos un doble recorrido: transitar los dones literarios de Borges y también sus propios dones críticos, forjados en gran medida, aunque no exclusivamente, en su conversación con la obra del escritor argentino. Tal vez por un proceso de ósmosis, o como resultado de esa conversación, el crítico se trastoca por unas páginas en escritor: el libro cierra con un epílogo –“Un encuentro inesperado”– en el que Olea Franco narra un encuentro imaginario con Borges y sus últimas páginas contienen un “Pequeño poema de los dones” de su autoría en el que, con ecos de Borges (¿y tal vez de Violeta Parra?), se da gracias a muchos elementos y vivencias. Así, la voz del crítico amplía el horizonte, buscando “el fugaz momento de insospechada felicidad (poética) al que todos los seres humanos tenemos derecho...” (p. 16). El encuentro “inesperado” de Olea Franco, fechado en 1993, se lee en 2008 casi como inevitable o, al menos, como la culminación –pero no el cierre– de un diálogo sobre la literatura.

PABLO BRESCIA

University of South Florida