

RESEÑAS

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española, Madrid, 2006; 1639 pp. + DVD (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 21).

Esta nueva edición del *Tesoro de la lengua* de Covarrubias fue hecha por el equipo del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra que, desde 1990, elabora estudios y ediciones críticas de la literatura española del período¹. En esta oportunidad, el objetivo es ofrecer, por primera vez, una edición modernizada e integral del *Tesoro* que facilite su uso al estilo de los diccionarios actuales.

El *Tesoro*, publicado originalmente en 1611, es considerado el primer diccionario de la lengua castellana, ya que supera en mucho los intentos parciales hechos desde 1492 por Antonio de Nebrija y Alfonso de Palencia. En el siglo XVI se hicieron varias compilaciones de etimologías, pero fue Sebastián de Covarrubias (1539-1613) quien logró completar la obra y editarla con una tirada de mil ejemplares.

Covarrubias era licenciado en Teología por Salamanca, fue un erudito humanista, conocedor del latín, el griego y el hebreo, además de capellán del rey, canónigo de Cuenca y consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Entre 1605 y 1610, se dedicó a la composición del *Tesoro* y, al mismo tiempo, confeccionó un *Suplemento* que pensaba editar posteriormente con la intención no sólo de completar las entradas enciclopédicas, sino también corregir los errores de imprenta del *Tesoro*. Este *Suplemento* no llegó a hacerse público, pero se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. Las ediciones posteriores del *Tesoro* no incluyen este *Suplemento*, por lo que

¹ Para más información sobre el GRISO y sus numerosas actividades se puede consultar su página en línea: <http://www.unav.es/griso/docs/inicio/principal.html>.

la versión de Arellano y Zafra es la primera en integrar las entradas etimológicas y erratas del *Suplemento* al cuerpo del *Tesoro*².

En el primer prólogo, Ignacio Arellano expone los cuidadosos criterios de edición que se establecieron, no sólo a partir del trabajo de investigación sobre el *Tesoro* original, sino también desde una rigurosa revisión de las otras ediciones. Después de la edición de Covarrubias, la siguiente versión del *Tesoro* es la del padre Benito Remigio Noydens, de 1674, que corrige erratas, quita frases y hace varios agregados. Los siguientes editores conservaron estos añadidos en el cuerpo del texto, pero Arellano y Zafra prefirieron separarlos en un Apéndice para conservar la obra original. La edición de Martín de Riquer, de 1943, es muy meticulosa y la más difundida, porque fue reimpressa por varias editoriales. Se trata de una versión paleográfica de la de 1611, que conserva la ortografía original, pero que intenta, sin demasiado éxito, ordenar mejor el texto estableciendo las entradas principales e integrando las secundarias. Aquí, la dificultad radica, por un lado, en los numerosos errores tipográficos de la publicación de 1611 y, por el otro, en la organización original de Covarrubias, que suele ser bastante caótica, ya que integra entradas secundarias en principales muchas veces por semejanza sonora o por alguna relación en la definición, pero sin respetar el origen etimológico de las voces. En este sentido, la edición de Felipe Maldonado, de 1994, es otro intento por reordenar las entradas, para darles un orden más lógico, estableciendo un sistema de referencias cruzadas, de los vocablos, entre formas antiguas y modernas que permite una búsqueda más sencilla. El mayor problema de esta versión, sin embargo, es que se hizo con base en la de Riquer, y no con la de 1611, por lo cual suma, a las erratas de Riquer, las numerosas propias.

De estas ediciones, la que aquí reseñamos tiene la intención de acercar el *Tesoro* a los lectores al ofrecer posibilidades modernas de consulta pero con el cuidado de conservar el espíritu primigenio de la obra, su autor y la época en que se hizo. Este nuevo *Tesoro* está dirigido a especialistas e investigadores de España e Hispanoamérica del siglo XXI. Se logró brindar una mayor practicidad al reorganizar por completo el orden de los vocablos y al integrar, con base en la etimología actual, las entradas secundarias en las principales. También se estableció un sistema doble de referencias entre las formas gráficas antiguas y las actuales de una palabra para facilitar su búsqueda, logrando ofrecer un orden alfabético que la edición de 1611 no cumple estrictamente. En este intento de hacer más ágil la consulta del *Tesoro*, se optó por modernizar, no sólo la puntuación,

² A pesar de estar insertos en el cuerpo del texto, los nuevos vocablos y añadidos del *Suplemento* se encuentran debidamente señalados, por lo cual es fácil identificar las secciones que no figuran en la publicación de 1611.

sino también la grafía siempre que la corrección no fuera relevante fonéticamente (por ejemplo, se corrige ‘assi’ por ‘así’, pero se conserva ‘asasino’ y no se le cambia por ‘asesino’) y se despliegan las abreviaturas que pueden traer alguna dificultad al lector actual.

Quizás la novedad más audaz es la inclusión de ilustraciones en el cuerpo del texto. La gran mayoría de las imágenes son grabados de los siglos XVI y XVII; muy pocos son del siglo XVIII, ya que la intención de los editores es conservar el contexto cultural de la confección del *Tesoro*. Una parte muy importante de las ilustraciones son de Covarrubias, extraídas de su obra *Emblemas morales*, de 1610. Covarrubias no sólo es creador de emblemas, sino que sus definiciones suelen ser muy visuales, especialmente cuando se trata de descripciones de animales y plantas o de objetos y su funcionamiento, e incluso es habitual que describa emblemas propios y ajenos³. La inserción de imágenes permite, por un lado, un mayor acercamiento al lector al mundo cultural del Siglo de Oro, pero también da un aspecto más moderno a la edición, al modo de los diccionarios actuales.

La edición se acompaña de una versión electrónica del *Tesoro* en DVD idéntica a la impresa, ya que también cuenta con las ilustraciones ubicadas junto al vocablo correspondiente. El formato electrónico facilita y diversifica inmensamente la consulta porque tiene un buscador que permite no sólo la exploración por entrada, sino también por palabras presentes en la definición e incluso la búsqueda de refranes que Covarrubias, muchas veces, integra en voces en forma bastante arbitraria. La interfaz del buscador es muy sencilla de manejar y permite también cotejar la edición de Arellano y Zafra con el *Tesoro* de 1611 y el manuscrito del *Suplemento*, ya que contiene una versión facsimilar de ambas. Esta operación es simple porque cada entrada cuenta con una liga que la enlaza con la página correspondiente a los textos de Covarrubias. De esta manera, quienes prefieran trabajar con la grafía y puntuación antiguas cuentan con la posibilidad de realizar una búsqueda más rápida y luego consultar la versión original.

Como decíamos anteriormente, se trata de una edición particularmente útil para los especialistas en la España moderna y la América colonial. La consulta de Covarrubias y del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (desde 1726) es un paso necesario para la comprensión del léxico de las fuentes coloniales y españolas, debido a que la distancia temporal encubre el uso dispar y variadísimo de un vocablo. Resumiendo, nos encontramos ante una edición

³ Por ejemplo, en la entrada “conejo”, hablando sobre la cría de conejos en España dice: “Tengo una emblema, entre las demás, que está dibujada España, en el traje de Belona, con el escudo de sus armas, arrimada a un robre, sobre armas y trofeos, y muchos conejos al rededor della, con la letra: «En mi ausencia son leones»”; dicho emblema se encuentra en la edición.

modernizada, de presentación impecable, que permite un uso ágil del *Tesoro* y más cercano a las necesidades del lector actual, pero que permanece fiel al original. Así, esta obra se convierte en herramienta fundamental del investigador que le permite un acceso rápido a la particular erudición de Covarrubias.

MARINA MANSILLA

GERE, Universidad de Buenos Aires

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI). Elenco de términos*. Pról. de Pedro Luis Barcia. Academia Argentina de Letras-Union Académique Internationale, Buenos Aires, 2009; 254 pp.

El libro que presenta ahora Miguel Ángel Garrido Gallardo es, a la vez, una conclusión y un inicio. Conclusión porque lo que ofrece es el resultado de una extensísima investigación por diccionarios, obras críticas y repertorios que conducen a proponernos una lista, antes nunca constituida, de seis mil términos (todavía la propuesta queda un poco abierta para que, por fusiones o desdoblamientos, podamos disminuirla o aumentarla) que serán tratados en el futuro diccionario enciclopédico en que culminará el proyecto sobre el que viene hace años trabajando.

Y es un inicio. Según el prologuista, Pedro Luis Barcia, Presidente de la Academia Argentina de Letras, la obra diseñada en este volumen es “panhispánica en su latitud, pues comprende España, toda Hispanoamérica, Norteamérica y Filipinas, es colegiada porque hispanistas de todo el mundo aportarán lo suyo al magno proyecto, desde sus respectivas especialidades, es una obra de interés amplia, porque lo literario se enmarca en una perspectiva cultural, razón por la cual su validez va mucho más allá de los estudiosos de lo literario, filológico o retórico” (p. 16).

Al calificar de “español” el diccionario enciclopédico de términos literarios que se propone, el autor quiere significar que 1) se atienden todos los términos exclusivos de la cultura en español, aunque tengan poca o ninguna presencia internacional, 2) se presentan con mayor amplitud y profundidad que en las enciclopedias elaboradas en otros medios culturales, los términos de singular importancia en la cultura en español, 3) se enfocan las voces generales con las ilustraciones y subrayados que requiere la perspectiva de la cultura en español, 4) además de los términos del griego y el latín, se estudian los de otras culturas que se han aclimatado internacionalmente (y también en la cultura del español). O sea, el *Diccionario español de tér-*

minos literarios internacionales incluye los términos del español y no todos los “internacionales”, sino los que resulten plausibles o convenientes en un diccionario español.

La planta propone la división de los artículos en cuatro categorías: “A) investigaciones: monografías de considerable extensión en las que los autores se comprometen a proponer su propia aportación a la cuestión, aunque se trate de una *quaestio disputata*... B) estados de la cuestión originales sobre un tema que no presenta conflicto interpretativo... C) palabras singulares, o sea, términos que no conocen un uso universal... y D) descripciones breves, que no se limitarán, sin embargo, a simples definiciones de figuras retóricas sencillas o términos trillados” (pp. 24-25). Hay muchos términos que no tienen entrada propia en la enciclopedia, aunque todos deberán ser encontrados en una o más entradas en esta obra concebida con una perspectiva explicativa e integradora.

El conjunto se distribuye en tres listados: los 493 artículos que tienen entrada propia, las 299 palabras o expresiones que no tienen atribuido artículo, pero que deberán tratarse con la misma organización y criterio que si lo tuvieran, aunque su desarrollo se integrará en otra entrada, los más de 5 000 términos diseminados por medio de las entradas principales. Se trata de un entramado, fruto de un diseño muy estudiado, que pretende conjugar la facilidad de la consulta alfabética con el rigor académico de exposiciones amplias y trabadas.

El volumen, además de elenco de términos, es minucioso manual de instrucciones que resultará muy útil a los que están trabajando en esta empresa y a cuantos se propongan trabajar en ámbitos semejantes.

Y hay también una justificación que tuerca en el debate sobre la necesidad de emprender una tarea de investigación como la que se adelanta y propone. Se compara con otras obras para señalar el nuevo alcance y amplitud del diseño elaborado. Frente al excelente *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, se observa con claridad, por ejemplo, la distinta amplitud, acudiendo a la correspondencia en el DETLI, de las cinco primeras entradas: *absurdo*, *academia*, *académico*, *acción*, *acento* corresponden así: “a ab origine, ab ovo, abajo, abecedario, Abenteuerroman, aberrante, abierta, abismo, abracadabra, abreviatura, abrupción, absolutismo, abstracción, **absurdo**, abulia, abundancia, abusio, abyecto, abyme, **Academia**, **académico**, acataléctico, accesorio, accessus ad auctores, **acción**, acción ascendente, acción de lenguaje, acción descendente, acción dramática, acción final, acción inicial, acción simbólica, acclamatio, accumulatio, acéfalo, **acento**” (se ponen en negritas los términos que comparten ambos diccionarios). Dice Garrido Gallardo: “Como he dicho, el DETLI intenta ser una continuación del diccionario [de Estébanez Calderón], pero según los criterios expuestos, en vez de cerca de 1 500 términos redactados por una sola persona, abordamos

la redacción de 6000 a cargo de 200 personas, coordinadas por un equipo de 10. Si culminamos con éxito nuestro intento, podríamos considerarlo con razón un homenaje que, además, no quita utilidad a la obra de consulta que hasta ahora manejamos” (p. 45).

La inclusión de la voz “abulia” (breve artículo, de categoría 4), que ha hecho para el DETLI Ciriaco Morón Arroyo y que Garrido Gallardo incluye como ejemplo modélico, ilustra de manera luminosa los resultados que se pueden esperar de la culminación de la tarea que comienza con el volumen que reseñamos. Veamos cómo lo comenta Garrido Gallardo: “*Abulia* puede estar presente en un diccionario de términos literarios internacionales y debe estar presente en un diccionario español. Es imposible dar cuenta de una importante dimensión de la obra literaria de la generación del 98 española y de sus continuaciones y reacciones (interiores y exteriores) sin tenerla en cuenta. No se trata de que se emplee ocasionalmente un término de una determinada psiquiatría en contexto literario, sino en la transmutación «literaria» que se produce del término que se inviste de unas connotaciones propias y constantes dentro del nuevo paradigma.

Nótese que no pasa lo mismo con el neologismo *voluntad*, de Unamuno, porque no ha conseguido un cierto estatuto de «común» que requeriría su inclusión en el listado y, si no tuviéramos en cuenta esta exigencia, no podríamos diferenciar terminología literaria de terminología *tout court*.

Hemos visto que *acedia* es *abulia* en terminología moral. Sin embargo no aparece en nuestro diccionario. He aquí una ilustración de la dificultad de los límites, porque, en efecto, desde la Edad Media, *acedia* aparece no solo en los catecismos, sino también en mucha literatura moralizante, precisamente como aparece *abulia* en los autores citados. La ausencia general del término en los diccionarios y obras colectivas contemporáneas nos ha disuadido de su inclusión, lo cual entraña la responsabilidad de atribuir más *literariedad* a unos textos que a otros de nuestra tradición cultural. Algo parecido podríamos decir de *tedio*, tampoco presente. Más, claro está, me parece, que *pereza* no es término literario, aunque se pueda intercambiar con *abulia* sin problema en determinados contextos y tenga el mismo contenido semántico que *acedia*” (p. 60).

En la página transcrita se puede comprobar el gran trabajo que ha supuesto la labor de investigación que concluye en la propuesta de los 6 000 términos, que es lo que constituye la parte esencial del volumen. Además, son numerosísimas las calas que podríamos hacer e indicarían lo que este elenco puede aportar a la historia crítica de la literatura (y la cultura en español). Una secuencia como *Ilustración/Illuminismo/Iuminado* y sus correspondientes tratamientos advierte de la importancia que tiene la propuesta para el diccionario español de términos literarios, pero también la trascendencia que

encierra para el diccionario internacional con el que se deberá fundir al culminar el proceso. Siendo Garrido Gallardo redactor tanto del *Dictionnaire International des Termes Littéraires* como de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, podemos estar tranquilos de que la labor está en las mejores manos.

JUAN HÉCTOR FUENTES

ANDRÉS ACOSTA FÉLIX, *Lexicografía del español de Sonora*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009.

Como resulta evidente por el título de este libro, el ámbito lingüístico que contextualiza el desarrollo del trabajo es la dialectología y, en particular, el interés en la investigación lexicográfica. Esto, de suyo, no resulta sorprendente si lo vemos, por ejemplo, desde una doble perspectiva. Por un lado, desde la tradición académica española, que ha sido fuente de la construcción de varios tipos de diccionarios, en los que, de manera invariable, el español peninsular constituye la norma. Esta situación se ha visto sustentada ideológicamente por un concepto que evoca el nebrisense, el de que la lengua es compañera del imperio: el modelo está en el origen, y en relación con la lengua, España, como recuerdo del imperio perdido, se ha asumido como la metrópoli de un idioma multinacional. Por otro lado, en el ámbito mexicano, desde la perspectiva lexicográfica ya tradicional de la construcción del Diccionario del Español de México (DEM) –que desde hace más de tres décadas se lleva a cabo en El Colegio de México–, que, dicho de algún modo, ha intentado, con éxito, creo yo, alejarse del tutelaje que durante mucho tiempo ha impuesto la Península en relación con los estudios que tienen como objeto de su interés la lengua española.

Con este contraste como punto de referencia, podemos suponer que la idea de un diccionario del español de México ha tenido como una de sus metas más importantes revalorar y apoyar la noción de que no hay un modelo de español sino varios, y que, en todo caso, el criterio para determinarlo no se llama España. Vamos a decirlo de otra manera. La idea de concebir el proyecto de un Diccionario del Español de México no fue construir un diccionario diferencial en relación con, digamos, el diccionario académico, sino generar investigación lexicográfica cuyo objeto de interés lo constituya, como núcleo, el español de otro ámbito geográfico que incluya como parte integrante de él otras variantes de la lengua en un mismo entorno nacional, y que el resultado se formalice en un diccionario integral. Tómese

en cuenta que las varias versiones del diccionario académico que se han producido no conforman –ni nunca lo han pretendido– un diccionario panhispánico dialectalmente equilibrado.

Como es de esperarse, a partir de la situación previamente esbozada, no hay en el país ningún trabajo que sirva de base para llevar a cabo investigación lexicográfica al menos sobre las principales variantes regionales del español de México. Quizá estoy siendo radical, pues el autor del libro objeto de esta reseña ha mostrado, a lo largo de su vida profesional, un persistente interés en hacer investigación lexicográfica sobre el español de su estado natal. En efecto, Andrés Acosta, en *Lexicografía del español de Sonora*, se ha planteado como meta presentar una propuesta metodológica para elaborar un diccionario diferencial contrastivo del español hablado en Sonora, asumiendo como antecedentes del objeto de su interés la investigación lingüística en general, y lexicográfica en particular, que se ha producido en México.

Ante la carencia de estudios que puedan constituirse en la punta de lanza de su investigación, el autor parte de la siguiente base conceptual: que el español de Sonora presenta formas léxicas, formas arcaizantes y unidades fraseológicas que se han producido en el estado o han adquirido un valor significativo por razones internas (contacto interregional, migración interna, situación de frontera, etc.); que se tiene claridad sobre el destinatario ‘local’ del diccionario, y se plantea centralmente sobre la caracterización de un ‘español sonorense’; que se concibe como una obra diferencial; que proyecta de manera natural la noción de ‘sonoresismo’, la cual se asume como hipótesis de trabajo, y que la elaboración del diccionario diferencial debe tener una base sociolingüística, específicamente en términos de variación sincrónica, para identificar localidades representativas y obtener muestras estratificadas de hablantes.

Con esta base conceptual, el autor busca conformar una propuesta metodológica que establezca el camino a seguir para elaborar un diccionario diferencial, en particular del español de Sonora, y que permita, asimismo, y como consecuencia, diseñar un diccionario monolingüe, semasiológico, descriptivo, diferencial, etnográfico y diatópico dirigido principalmente a lectores interesados en el español de esta región mexicana, y a investigadores interesados en estudios lexicográficos diferenciales.

Aquí podemos ver que, en el fondo, Acosta se está planteando un problema que no se detiene tan sólo ante la posibilidad de desarrollar un diccionario diferencial del estado de Sonora. El problema tiene que ver con una cuestión de actitud impuesta desde la norma española, como comentaba antes, y en ese sentido no es un problema de los estudios, no importa si muchos o pocos, sobre el español de Sonora, sino que trasciende a un nivel mayor, a saber, el del espa-

ñol no peninsular, en nuestro contexto, el español de América. En este gran entorno geográfico hace falta que se desarrollen proyectos regionales de investigación lingüística sobre el español –entre ellos, por supuesto, investigación lexicográfica–, de manera que –como está sucediendo en México, ante el proyecto en marcha del DEM como diccionario integral–, puedan surgir proyectos de diccionarios diferenciales de las hablas regionales mexicanas, como el de la propuesta aquí comentada.

El autor nos recuerda que son muy pocos los estudios lexicográficos y diccionarios que se han hecho sobre las variantes dialectales del español mexicano, entre ellos dos sobre el español de Sonora, el de Sobarzo de 1966 (*Vocabulario sonorensé*) y el de Durón de 2001 (*Apapuchi. Regionalismos de la sierra de Sonora*), que ascienden a cuatro si nos referimos al español del noroeste, con los trabajos de Esqueda de 1981 (*Lexicón de Sinaloa*) e Ibarra de 2001 (*El habla popular en Baja California Sur*). En general, observa que en todos los casos es determinante la influencia del *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española, especialmente cuando, y cito a Acosta, “el lexicógrafo visualiza al regionalismo como aquel elemento que no registra el DRAE” (p. 46). Encuentra, asimismo, que estas y otras obras lexicográficas de carácter regional adolecen de serios problemas metodológicos, los cuales es necesario corregir, y con la base de un diccionario integral del español de México, como el DEM, generar criterios unificados que construyan los sustentos teórico-metodológicos para hacer la investigación lexicográfica regional necesaria y previa a la producción de diccionarios diferenciales de las diversas zonas dialectales del país.

En el caso particular del objeto de interés de Acosta, uno de los factores cruciales para la confección de un Diccionario del Español de Sonora es la discusión del concepto de *sonoresismo*, por un lado, porque a partir de él se determinarán las unidades léxicas candidatas a convertirse en las entradas del diccionario, y por otro, pero no menos importante, porque dado que se trata de un diccionario diferencial, permitirá identificar conceptos que constituyen la base de la identidad cultural regional, sin menoscabo de la nacional.

Parte el autor de suponer que, en efecto, hay un concepto que subyace al término *sonoresismo*, que da cuenta de la existencia de un uso diferenciado del español hablado por los sonorenses. Asume, sin embargo, que el lexicógrafo involucrado debe ser cuidadoso en el manejo de su información, de modo que un excesivo celo regionalista no le haga perder la perspectiva científica sobre el análisis de sus datos, entre los cuales deberá distinguir claramente la presencia de neologismos locales.

Con estos antecedentes, Acosta asume como hipótesis de trabajo que un *sonoresismo* es un elemento léxico o frástico que debe cumplir con las siguientes características: que presente una variación de signi-

ficado en relación con el que tiene en el español estándar, que se supone reflejará en primera instancia el diccionario integral, en el caso mexicano, el *Diccionario del español de México*. Uno de los ejemplos que a este respecto anota tiene que ver con la palabra *concha*. Cito, “en el caso del vocablo *concha* que en variedad estándar se refiere al caparazón o cubierta de algunos animales como el ostión o el camarón, además de que en el español mexicano se le denomina así a un tipo de pan, en Sonora se utiliza para referirse a ‘bíceps’” (p. 67). Que incluya vocablos en desuso en el español estándar mexicano pero con vigencia en el español de Sonora. El autor anota como ejemplos los vocablos *arremedar*, en el sentido de “imitar la personalidad o el estilo de alguien”, *cachete* por “mejilla”, y *ocupar* por “necesitar”. Al observar sus ejemplos con estas palabras nos queda la duda de qué mecanismos se aplicarán para determinar que una palabra ha caído en desuso, puesto que los casos que acabo de citar no parecen serlo, si tomamos en cuenta que, por ejemplo, en la Ciudad de México se usan también con esos significados. Que, en cuanto a formas léxicas de origen indígena, provengan de alguna lengua de la región, como yaqui, mayo, guarijío, pápago, serí, pima y ópata, sin descartarse la inclusión de topónimos. Que se incluyan préstamos del inglés de uso extendido en el español de Sonora pero no en otras regiones del país, como, por ejemplo, *bai-pins* ‘pasador para el cabello’, *mapeador* para un tipo de trapeador, o *waipers* para ‘limpiaparabrisas’, términos cuyo uso, dicho sea de paso, no está restringido por clase social. Y que se incorporen formas léxicas con prefijos y sufijos con un uso que se pueda mostrar propio de Sonora, como, según Acosta, es el caso de *corriendito*, *calmadón*, *arrempujar*, *hablichí*, *pachorrudo*, etc., con la misma anotación previa de establecer criterios claros que permitan indicar que se trata, en efecto, de formas características sonorenses.

En conclusión, los rasgos precedentes deberán concurrir en un ítem léxico o unidad fraseológica para ser considerado *sonoresismo*, además de que se podrán complementar con dos pruebas o estrategias de identificación del *sonoresismo*. En primer lugar, buscar el *sonoresismo* en investigaciones dialectológicas así como en diccionarios integrales y diferenciales del español mexicano, sin seguir el esquema tradicional de la lexicografía hispánica de asumir como regionalismo los vocablos no registrados por el DRAE, pero cuidando de identificar si los vocablos involucrados se utilizan con el mismo significado en otras regiones de México. Y en segundo lugar, tomar en cuenta la opinión de hablantes sonorenses en relación con su percepción y actitud sobre vocablos en principio identificados como *sonoresismos*.

En realidad, la determinación de un vocablo del español de Sonora como un *sonoresismo* requiere de un trabajo dialectológico sumamente complejo, dado que no es posible ignorar la diversidad

dialectal del español de México. Una labor como la que se propone Acosta necesita la certeza de que las opciones propuestas como *sonoresismos* en efecto lo sean, pues de varios ejemplos que muestra previamente, podemos afirmar que se usan en regiones tan alejadas de Sonora como el Distrito Federal o Veracruz, por citar algunos lugares. Éste sería uno de los grandes problemas con que se puede encontrar cualquier proyecto de diccionario diferencial contrastivo del tipo propuesto por el autor.

Y en este punto, Acosta no puede dejar de considerar que, dado que el español de Sonora forma parte de lo que Lope Blanch identificó como las hablas del noroeste, una etapa necesaria de la investigación lexicográfica previa a la redacción del Diccionario del Español de Sonora la constituye la revisión de estudios dialectales y diccionarios elaborados sobre el español hablado en el sur de los Estados Unidos, y más, agrego yo, considerando la situación de frontera urbana que forma parte de la condición geográfica y demográfica del estado.

En síntesis, el interés del autor en la propuesta que presenta en este libro, y en sus propias palabras, “se centra en la recolección de material léxico propio del español de Sonora con la intención de indicar usos, significados y funciones que se dan dentro de la cultura regional” (p. 99). Con esta base, ¿cuáles son los rasgos que caracterizarán al Diccionario del Español de Sonora? Será un diccionario de tipo semasiológico, dado que mostrará en orden alfabético una serie de entradas léxicas a las que se asignará una definición sustentada por la descripción e identificación del uso y función de las formas lingüísticas correspondientes; la entrada podrá tener varias acepciones de significado e incorporará la información gramatical pertinente del tipo clase de palabra, género, clase verbal, etc. Será un diccionario descriptivo, ajeno a cualquier orientación prescriptiva. Será un diccionario diferencial contrastivo, en vista de que registrará formas léxicas del español estándar mexicano, pero que en Sonora presentan usos diferenciados en su significado, vitalidad, morfología y frecuencia. Aquí, el autor hace notar que la metodología diferencial de este diccionario se ve favorecida por la situación de aislamiento que ha padecido el estado, lo que ha traído por consecuencia que el español sonoreño haya desarrollado particularidades dialectales –el autor no nos dice cuáles– ajenas a los dialectos urbanos de las regiones más cercanas a la Ciudad de México, asumida como el principal centro irradiador de innovaciones lingüísticas del país. Será un diccionario diatópico, que se centrará en los elementos léxicos que caractericen las diversas regiones de Sonora. Será un diccionario etnográfico, puesto que incluirá elementos léxicos que aporten información sobre objetos culturales exclusivos del estado: alimentos, ritos, tradiciones indígenas, flora y fauna. Finalmente, será un diccionario sincrónico, pues incluirá ítems

léxicos que se registren al momento de hacerse las entrevistas para la obtención de datos orales.

Un elemento que contribuirá de manera importante a que el diccionario cumpla su función, en relación con sus destinatarios locales, es que está concebido para incorporar marcas que indiquen variaciones dialectales al interior del estado de Sonora, de manera que el lector sonoreño identifique diferencias en el uso y significado de los vocablos propios del estado, los cuales incluirán, en términos de variables sociolingüísticas, información sobre grupos sociales, escolaridad y ocupación y generacionales, en términos de variables debidas a contacto lingüístico, anglicismos e indigenismos, y en términos de variables cronológicas, arcaísmos. Y en cuanto a la presencia de neologismos en el diccionario, se indicará el origen local de los hablantes que los emplean.

Ya cercano el final del libro, su autor informa que su propuesta de diccionario tiene como base el análisis de 500 formas lingüísticas, entre vocablos y unidades fraseológicas recolectados por él en los últimos años. Pero esto no es suficiente. Aquí sería necesario, dada la naturaleza propositiva de su investigación, que nos dijera también los criterios metodológicos que siguió para ese efecto, porque de la lectura del texto, y del léxico que presenta al final del libro, queda la impresión de que ese trabajo previo fue hecho de manera un tanto intuitiva y asistemática.

En cuanto a la fuente de los datos, dice que debido a la naturaleza diferencial del diccionario, el corpus objeto del análisis debe provenir principalmente de fuentes orales espontáneas, puesto que de ahí vendrá la identificación de los usos diferenciados, en relación con la variedad asumida como estándar, que caracterizará a este diccionario. En este sentido, Acosta propone construir un corpus que sea resultado de fuentes tanto primarias como secundarias. Las fuentes primarias corresponderán a entrevistas de discurso abierto, así como a la aplicación de cuestionarios guiados. A este respecto, el autor reconoce los problemas de ambas técnicas al señalar que la primera genera el riesgo de que se capturen principalmente formas de la variante estándar, mientras que la segunda es insuficiente para registrar las formas léxicas vernáculas. Las fuentes secundarias, por su parte, que se refieren a investigaciones sobre el español del noroeste en general, y de Sonora en particular, corresponderán a tesis de licenciatura, básicamente monografías dialectales, diccionarios regionales, estudios dialectológicos especializados, y a los Atlas lingüísticos de México y de Estados Unidos.

En la parte final del libro, el autor agrega un anexo titulado "Léxico del español usual de Sonora". Dado que la intención de Acosta es construir un diccionario, se vuelve indispensable que incluso la presentación de un léxico muestre ciertas bases de orden principalmente metodológico. En el léxico presentado se observa una desconexión

entre la entrada y la definición correspondiente, de manera que, por ejemplo, al inicio de la segunda no se incluye la indicación de clase de palabra, y no son pocos los casos en que la base estructural de la definición no corresponde a la clase del ítem léxico definido, como por ejemplo, para **carrilla**, que es un sustantivo, la definición, ‘En tono de broma, agredir verbalmente a alguien, de manera insistente’, tiene como base no una forma nominal, sino el verbo ‘agredir’, o para **corriendito**, adverbio, la definición, ‘Realizar una actividad de manera veloz’, tiene como base un verbo, o para **alicusado**, adjetivo, se indica la clase de palabra no como parte de la conexión entre entrada y definición, sino dentro de la definición: ‘Adjetivo aplicado a personas que visten excesivamente formal incluso cuando la situación no lo amerita’, que podría ser algo como ‘Que viste excesivamente formal...’, etc.

Otra situación discutible es que en el léxico incluye también, sin previa justificación, construcciones idiomáticas, las cuales, a su vez, presentan problemas en su definición. Veamos, como ejemplo, el caso de expresiones con el verbo ‘andar’: **andar a la cuarta pregunta** se define como ‘Adjetivo aplicado a personas que no cuidan sus ingresos económicos...’, y **andar de yo lo vi** como ‘Cualidad aplicada a la persona que le gusta conocer y manejar información de los demás...’, que deberían definirse teniendo como base un verbo, pues la primera no es un adjetivo ni la segunda un sustantivo. Otro problema en una expresión es el ejemplo para mostrar su uso, cuando lo que se ejemplifica no es esto, como debería ser el caso, sino la situación; así, en **lomo te va a hacer falta**, la definición dice ‘Expresión metafórica que tiene un significado de amenaza cuando se da la siguiente situación: “Haz bien las cosas o lo que te pido porque sino [*sic*] lo haces así, te pegaré en todo el cuerpo de tal manera que te hará falta más espalda, ya que te lo mereces”’.

Reconociendo el valor de la propuesta del autor, estos comentarios, como debe suponerse, no tienen más pretensión que la de anotar algunos caminos de reflexión para una parte del enorme y arduo trabajo que Acosta se propone hacer, y en el que, inevitablemente, requerirá la retroalimentación con especialistas en el ámbito de su interés científico.

SERGIO BOGARD
El Colegio de México

AURELIO GONZÁLEZ y BEATRIZ MARISCAL HAY (eds.), *Romancero: visiones y revisiones*. El Colegio de México, México, 2008; 157 pp.

Este libro reúne nueve ensayos de investigadores especialistas de México, España, Argentina y Estados Unidos, que abordan la tradi-

ción del Romancero. Estos ensayos se proponen, como lo indican los editores en la Introducción, la reflexión profunda “tanto desde la perspectiva de las características y la problemática general de la tradición hispánica, como desde sus peculiaridades concretas debidas a la evolución de la cultura tradicional, las formas de recolección y la presencia de otros géneros que se transmiten oralmente” (p. 9). Los autores ofrecen reflexiones teóricas y formales sobre uno de los puntos centrales de la literatura tradicional: variación y conservación. También se incluyen trabajos que se centran en aspectos temáticos pertinentes para la caracterización del Romancero hispánico y que establecen nexos con otras tradiciones; así como la presencia de pliegos sueltos en América y la configuración de romanceros temáticos como una forma de publicación y difusión de la tradición romancística. El libro se propone, entonces, reflexionar sobre los problemas de recolección, transcripción, edición y publicación de textos romancísticos, a fin de que los criterios rigurosos permitan que los materiales sean útiles para los investigadores tanto del Romancero en particular como de la tradición oral en general.

Abre estas reflexiones la revisión pormenorizada y crítica de Gloria B. Chicote acerca de “El Romancero tradicional argentino. Interferencias en la definición, la recolección y la puesta por escrito del género”. Chicote hace un recuento de los estudios acerca del Romancero en Argentina así como de las compilaciones hechas que obedecían a diferentes políticas de Estado en lo concerniente a lo tradicional y lo nacional. La autora afirma que el romance en Argentina recibió “el legado peninsular, adoptó las modalidades locales y se impregnó de regionalismos al resemantizarse en el contexto cultural de sus nuevos transmisores, pero nunca dejó de pertenecer a esa tradición «macro» de la cual provenían, y aclara que otro proceso diferente ocurrió con las composiciones de redacción local que, apartadas del lenguaje «romancero», conformaron nuevos géneros” (p. 22). Así, el romance criollo, “en tanto especie narrativa tradicional surgida como proyección del romance español, se conecta con sus congéneres en cuanto al tratamiento que hace de algunos personajes históricos, pero se diferencia en cuanto al lenguaje tradicional empleado y su estructura formal de cuartetas consonantadas abcb, defe, ghjh, etc.” (p. 23). La revisión emprendida por la autora sirve para comprender el caso argentino y para ampliar la visión de la tradición oral hispánica, la riqueza de temas y adaptaciones en el contexto americano.

Por su parte, Mercedes Zavala Gómez del Campo, en “Conservación, variación y lexicalización en el Romancero del Noreste de México”, examina cómo vive el romance en el noreste de México a partir de un corpus romancístico recogido de la tradición oral de esta zona (diez romances con 68 versiones). La autora estudia porme-

norizadamente los casos de *La adúltera*, de *Bernal Francés*, *Delgadina*, *Santa Amalia* y *Las señas del esposo*. Por medio de esta cala en la vida del Romancero mexicano, concluye que el género está vigente en el acervo tradicional del país, que en el noreste de México los romances coinciden con los más difundidos en toda la República y que sus características generales coinciden también con las que señala Mercedes Díaz Roig como particularidades del Romancero mexicano que lo distinguen de otras tradiciones; sin embargo, afirma Zavala, “hay que señalar como particularidad que un buen número de versiones procedentes de la zona no presentan algunos de los rasgos característicos de la asimilación del romance al corrido y que se hallan de manera recurrente en otras regiones del país como es incluir las estrofas de inicio y despedida. Esta singularidad puede deberse a la tendencia conservadora que predomina en la zona, que también se refleja en el gusto por conservar el lenguaje tradicional, fórmulas y motivos (por ejemplo: las llaves del tocador, el disfraz, el testamento, «la voz ladina», etc.) y que puede confirmarse al estudiar otros géneros como el cuento, la leyenda y el corrido; deseo que ha propiciado –por ejemplo– la adaptación de algunos romances a otro género como los casos de las versiones de *Delgadina* y *Don Gato* con la intención de preservar no sólo el texto en sí, sino el sistema de valores ahí expresado” (pp. 45-46). Concluye que debido a la variedad de versiones y temas del Romancero en México, en comparación con la tradición peninsular, debe investigarse y estudiarse bajo parámetros distintos que permitan dar cuenta de la vida particular de este género en el país.

En “Estabilidad frente a variación en el Romancero tradicional”, Ana Valenciano López de Andújar afirma que entre las numerosas cuestiones que afectan al tratamiento y estudio de los textos que conforman el Romancero tradicional de transmisión oral permanecen confusos algunos aspectos teóricos que inciden en la comprensión de su funcionamiento: las nociones de tradicionalidad, variación y conservación en los procesos de transmisión de los poemas. Para la autora, abordar estas cuestiones básicas en la investigación del género se justifica por la dificultad de asumir una definición del Romancero que satisfaga al conjunto de especialistas. Comienza por analizar las nociones, aportes y visiones teóricas de Menéndez Pidal, continúa con los trabajos posteriores de Paul Bénichou, Braulio do Nascimento y Diego Catalán.

Valenciano afirma que la importancia concedida a la “variabilidad”, “refundición”, formas de actuación de la “variante”, etc., no debe hacernos olvidar que la “estabilidad”, la “invariante” o la fuerza conservadora es el elemento clave que ha favorecido la pervivencia secular de los romances tradicionales (p. 52). Repasa también los criterios editoriales de las publicaciones más representativas de las líneas de investigación en el seno del “Seminario Menéndez Pidal”.

Valenciano precisa el término “vitalidad”, el cual refleja “las múltiples variantes que surgen en la reproducción de los géneros habitualmente transmitidos oralmente, y no necesariamente poéticos, pero no por ello responden a lo que entendemos por tradicionales en el sentido en que lo son en los romances porque no contribuyen a la creación de un determinado estilo que, en el caso de la balada hispánica, pueden alcanzar una inimitable excelencia poética” (p. 54). Entonces, se pregunta ¿qué es una variante tradicional?, ¿qué alcance tiene? y ¿cómo opera la variabilidad a lo largo del desarrollo de un romance? Como hipótesis de trabajo por la evolución observada en los romances comentados, la autora deduce que “la «variabilidad» actúa con mayor eficacia en el *proceso* de tradicionalización de los poemas que cuando ya los encontramos expresados en muestras o versiones que nos ofrecen un lenguaje equiparable al de los textos de más antiguo abolengo” (p. 62). Para la autora es en ese *proceso*, en el curso del rodaje del poema, donde la “variante” parece haber actuado con mayor eficacia, porque, una vez conformado como tal el romance tradicional, lo que parece predominar es la “estabilidad” o “invariante”, el elemento estable de la balada que constituye las señas de identidad que permiten adscribir a ese tema o romance todas las versiones que lo representan. Recordando a los informantes y su esencial actitud conservadora en el acto del canto o recitación de los romances, la autora finaliza su ensayo afirmando que las variantes que proliferan “no se desarrollan con la misma intensidad cuando el romance se halla definitivamente instalado en el ámbito que le es favorable, esto es, en el seno de la cultura tradicional” (*id.*).

Otro acercamiento a este complejo tema plantea Aurelio González en “La fórmula y la variación de *Conde Olinos* en el Romancero de América”. El autor afirma que la poesía oral se apoya más en procesos de dramatización que de gramaticalización y que la mal considerada naturalidad o sencillez del texto tradicional no es tal, sino que emplea una serie de artificios literarios diferentes de los que usa otro tipo de poesía. Partiendo de que “el discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo” (p. 63), González afirma que una de las unidades básicas de este lenguaje figurativo es la fórmula. En el romance y la balada la forma más elemental es una historia que se debe contar de una manera específica, determinada por las reglas particulares del género. González hace un recuento de los estudios hechos sobre las teorizaciones acerca de las reglas particulares del estilo formulario, la fórmula y la recurrencia, concluyendo que “es por medio de las fórmulas que los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el trasmisor lo identifica poéticamente. Las fórmulas permiten la coexistencia de variantes en la objetivación de un texto, con la pertenencia a una tradición y a un género” (p. 64).

Según Aurelio González, para entender el fenómeno de la tradición del Romancero de América, debemos referirnos al Romanceo Viejo, que es su punto de partida, tanto en las fuentes fijadas por escrito como en las versiones que viajaron en la memoria de los navegantes, conquistadores o misioneros. El autor describe el proceso tradicional, en el que “el receptor escucha un texto que reconoce como propio (tanto por el lenguaje como por el tema y tratamiento), para lo cual las fórmulas de inicio son fundamentales, lo descodifica y memoriza el significado de las secuencias que lo componen, las cuales están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que por lo tanto podrá variar y así recrear); y remite su significado a conceptos que pueden ilustrar de alguna manera el contexto social de su momento. Esto es, para el trasmisor el texto no es arqueológico, sino algo vivo que puede remitir a su realidad, y por tanto la fórmula posee sentido más allá de su valor informativo” (p. 66). También González observa, como parte fundamental en la etapa de transmisión del romance, la conservación, y afirma que los primeros elementos que se conservan son aquellos que permiten a la comunidad reconocer un romance específico como tal, una posibilidad estilística de hacerlo es por medio de las fórmulas iniciales que, aunque ya no remitan a una realidad social, sí a un acervo semántico conocido; la presencia de diferentes elementos narrativos en un texto no es arbitraria, sino que tiene una utilidad determinada, función condicionada tanto por la intención especial del trasmisor como por el contenido del propio texto (p. 67). Para ejemplificar cómo puede variar una fórmula en un proceso de adaptación a un contexto y realidades específicas, en donde la variación se apoya en la conservación de una estructura, tópicos y un discurso estable, Aurelio González toma el romance de *Conde Olinos*: “*Conde Olinos* es un caso en el cual se conservan estructuras formularias que remiten a un contexto absolutamente desfuncionalizado pues es claro que hablar en América de condes o duques no tiene referente en la realidad” (*id.*).

Finalmente, González aclara que “es muy difícil señalar en ocasiones si una variante es americana o no, pues, a pesar de su aparente originalidad, pudo llegar de una tradición minoritaria peninsular, incluso en un caso hipotético desconocida actualmente para nosotros, y arraigar con fuerza en América; ello sin descartar posibilidades de variantes generadas en la emigración americana y retornadas a España, como ha sucedido con otras muchas expresiones folclóricas” (pp. 72-73).

Otra característica estructural de los romances está presente en el Romanceo Viejo y en la tradición moderna: el paralelismo, aunque no es una característica dominante. Magdalena Altamirano atiende al paralelismo que se encuentra en varios romances, romancillos y baladas, en su estudio: “El paralelismo en el Romanceo. El caso de

La hermana cautiva". La autora va citando ejemplos de los procedimientos de los romances paralelísticos como el interestrófico, dobles hexasílabos o dobles octosílabos; en estos ejemplos, Altamirano aclara que "la brevedad de los testimonios antiguos, en los casos de *La mujer engañada* y *El veneno de Mariana*, no nos permite saber si el paralelismo abarcaba la totalidad de los poemas o sólo una parte de ellos. Ambas posibilidades se dan en la tradición oral moderna donde, al lado de romances como *Mainés*, que exhiben paralelismo integral, se encuentran otros en que el paralelismo se limita a ciertos pasajes del texto, por lo general, los momentos más importantes del relato".

La autora examina el paralelismo parcial, administrado con "economía estilística" en el caso de *La hermana cautiva*, a partir de cuatro versiones leonesas, en las cuales dos llevan paralelismo en los pasajes de reconocimiento y de llegada a la casa familiar, y las otras dos sólo son paralelísticas en el último de estos episodios, con este ejemplo muestra que "en el Romancero el paralelismo no es un mero recurso formal, que sólo se relaciona con la construcción de los poemas, sino un procedimiento que agrega valores expresivos y significativos al texto, resaltados en el momento de la *performance*, cuando la historia romancística vuelve a actualizarse ante los ojos de transmisores y oyentes" (p. 85). De este modo, Altamirano hace notar que en romances con paralelismo parcial el recurso se concentra en los momentos culminantes de la intriga, como la anagnórisis o la prueba de las sayas en las versiones que estudia de *La hermana cautiva*. En este romance la anagnórisis es el elemento clave para que la historia deje de ser una historia de amor y se convierta en lo que la tradición ha querido que sea: un relato de reestructuración familiar. "Al limitar el paralelismo a estos pasajes, los transmisores han sabido administrar con eficaz parquedad el recurso y aumentar así la tensión dramática del romance; todo ello con el apoyo de elementos asociados a la canción lírica (*oliva*), a cuya adopción tanto se inclinan los romances paralelísticos, y de las rimas, de los sinónimos y hasta de los «absurdos» típicos del paralelismo" (p. 85).

El arquetipo de la mujer fatal: "mujeres que acosan y matan hombres, y que pagan sus crímenes con la muerte" (p. 87) es estudiado por Donají Cuéllar en "*La Serrana de la Vera* y *La Gallarda*: dos versiones de la mujer fatal", para lo cual toma una muestra representativa de la tradición oral moderna que abarca distintas zonas, desde las arcaizantes hasta las innovadoras, así como las tradiciones insular y portuguesa, también una versión publicada durante la segunda mitad del siglo xvii por Gabriel Azedo y tres versiones de dramaturgos de los Siglos de Oro, por su enlace con la tradición moderna.

Cuéllar analiza las imágenes visuales que apuntan directamente a la voracidad sexual, que también puede expresarse con el tópico de la comida, la cual representa una de las fases de la seducción. Para

la autora, la potencia sexual de la serrana también suele expresarse con tópicos relacionados con la provocación sexual, como el cabello largo y la acción de peinarlo, o con el tópico de la piel morena, asociado con la libertad sexual, así como el atavío seductor que se presenta en algunas versiones. Cuéllar encuentra que en el romance de *La Gallarda* no ofrece una imagen visual de la protagonista sino que la recrea de manera más sugerente como “una mujer que acecha a sus futuras víctimas desde su «ventana florida» en actitud de franca provocación sexual, la cual se expresa mediante el tópico de peinar los cabellos” (p. 92). Así, Cuéllar presenta dos versiones de mujeres fatales: una fuerte y salvaje y otra seductora y perversa; por medio suyo descubre que el arquetipo de la “Gran Madre” subyace en ambas, y, por lo tanto, las “devoradoras de hombres” son vencidas por el “héroe solar”, “quien tiene que abstenerse de actividades relacionadas con la alimentación y la fertilidad para poder matar a la mujer” (p. 109).

Pero en el Romancero también existen mujeres transgresoras que no son castigadas como lo muestra Teresa Ruiz García en “Romances de adulterio sin castigo: *Doña Beatriz*, *La bella malmaridada* y *La adúltera del cebollero*”. La autora analiza estos tres romances que rompen con el objetivo de los romances de adulterio, el cual consiste en exponer modelos de conducta dirigidos al cuidado de la integridad familiar, ya que a partir de ellos se obtiene una lección moral. En cambio, en estos tres romances, el concepto del honor se hace a un lado y, a las mujeres transgresoras, la tradición ha decidido no castigar, ni ejecutar. Ruiz afirma que el tono que caracteriza al romance de *Doña Beatriz* ha transformado el tema del adulterio en sentido burlesco; en *La bella malmaridada*, quizá por el hecho de representar a la mujer maltratada o quizá como una manera de pagar con la misma moneda al marido, la tradición prefirió no plantear ningún castigo, con lo que el final queda abierto a la interpretación del escucha o el lector. *La adúltera del cebollero*, romance reciente de origen andaluz se cataloga como jocoso; su desarrollo plantea la sexualidad desde el punto de vista del instinto o de la perpetuación de la especie; la finalidad de la sexualidad es, en este romance, el placer sexual sin más. “La mujer sensual y libertina de este romance, que se burla del marido y que no es descubierta, representa la visión burlesca que convierte al esposo en el cornudo o en el hazmerreír, víctima de la insaciabilidad de su mujer. Este hombre engañado ni repara ni castiga su honor, porque desconoce lo que sucede; el engaño se convierte en un hecho público, objeto de burla” (p. 114). La autora concluye que si bien uno de los objetivos de los romances de adulterio es exponer modelos de conducta, en los romances analizados, el concepto del honor se hace a un lado, y que *Doña Beatriz*, *La bella malmaridada* y *La adúltera del cebollero* rompen con el esquema de mujeres transgresoras a las cuales la tradición ha decidido no castigar ni ejecutar.

Una mujer más es analizada por Rodrigo Bazán Bonfil en “*Rosaura la de Trujillo*: estética extrema, variación transatlántica, romances de pliego”. Bazán trata el romancero vulgar para explicar la existencia de una estética que resulta efectiva por lo que hace al consumo cultural. Toma el ejemplo de un romance vulgar probablemente decimonónico: *Rosaura la de Trujillo*, del cual coteja dos versiones. Bazán propone “el tratamiento horroroso de la violencia como estéticamente pleno, al menos por ser más conmovedor que los heroicos y piadosos, para que en consecuencia podamos pensar el horror como un fenómeno literario que, estudiado en los *corpus* del Romancero, puede ser explicado en función de cómo se conjuga narrativa y drama” (p. 131); el autor añade que este efecto cuyos ejemplos mejor logrados apelan a estrategias que guían la recepción de manera sencilla, pero sin hacerse evidentes, estaría en las valoraciones directas y los extrañamientos finales del narrador que son instrucciones para que el receptor juzgue una acción violenta, hecha o en curso.

Las dos versiones de este romance: *Rosaura la de Trujillo*. / *Relación de un caso lastimoso que sucedió a una incauta / doncella llamada Rosaura, natural de la ciudad de Trujillo*, Imprenta Universal, Madrid, sin fecha; y *Verdadero romance / en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una dama, natural de la Ciudad de Trujillo, nombrada Rosaura, a la cual su amante la / sacó de su casa engañada con palabra de casamiento; y después de haberla gozado, la dejó amarrada a un tronco en Sierramorena; y el ejemplo castigo que en él y un primo suyo, que fue cómplice se ejecutó*, Imprenta de Juan Matute, Toluca, 1836, se encuentran transcritos íntegramente y Bazán marca en cursivas las diferencias entre los dos pliegos.

Cierra este libro “*El Romancero del Camino de Santiago*” de Beatriz Mariscal Hay quien nos ofrece un adelanto del Romancero que está preparando para acompañar a los peregrinos con los romances que se relacionan con el camino jacobeo. “El camino jacobeo sirvió como punto de entrada de la tradición carolingia que tanto enriqueció al Romancero hispánico, al tiempo que sirvió para la creación y difusión de numerosos romances que tienen como tema el Camino a Santiago de Compostela y sus peregrinos” (p. 147).

Los romances que conformarán este Romancero, nos dice la autora, se refieren lo mismo a los héroes francos que entraron en el imaginario español con el cruce de romeros y juglares, que al camino; que incluye también a aquellos que cuentan historias o leyendas de romeros. La autora acompaña el peregrinar en la frontera de España con el romance *A las armas moriscote*, que narra la entrada de romeros falsos, suceso inspirado en un hecho histórico de 1496. Se añaden romances acerca de los peligros del camino para las mujeres que emprendían el peregrinaje, como el del *Conde Grifos Lombardo*, que ha seguido vivo en la tradición oral moderna en diversas partes del camino, aunque ahora el protagonista sea el conde Miguel de Pra-

do. Entre los romances del camino están también presentes varios de tema religioso, como el de *La virgen romera*, y los que tratan sobre la penitencia, como *El alma en pena peregrina a Santiago*.

Este libro cumple cabalmente con las expectativas de su título, pues presenta las últimas visiones y revisiones sobre los estudios del Romancero y abarca las perspectivas de especialistas de los diversos puntos geográficos del mundo hispánico, los cuestionamientos teóricos, los nuevos documentos, los acercamientos editoriales y sus dificultades, los temas generales y los particulares. Las referencias bibliográficas se encuentran reunidas al final del libro: se trata de material bibliográfico valioso respecto a las visiones y revisiones que atañen al estudio del Romancero.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Universidad Nacional Autónoma de México

JOSÉ MANUEL PEDROSA (coord.), *Cuentos y leyendas inmigrantes. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, santos, bandidos, y otros seres inquietos e inquietantes de Hispanoamérica y de algún misterioso lugar más*. Relatos contados de viva voz por Silvia Espinal, Jesús Herrera, José Zaragoza, Alfonso Romero, Ana Lucía Camposeco, Carmelo Lacayo, Orlando Mejía, Patricia Martínez, Andry Ratsimandresy, Agathe Rakotojoelima, y otros. Eds. Óscar Abenójar, Claudia Carranza, Cristina Castillo, Susana Gala, Sara Galán, Sergio González, Ema Nishida y Dolores Randriamalandy. Colección Tierra Oral, Guadalajara, 2008; 289 pp.

Este libro es una compilación amplia de etnotextos registrados en Alcalá de Henares (Madrid) entre narradores procedentes, la mayor parte, de países de Hispanoamérica (México, Nicaragua, Guatemala y Perú), aunque también hay algunos de Madagascar. Es el fruto de una labor de investigación de las tradiciones orales de los inmigrantes establecidos en España, en la que participaron quienes entonces eran alumnos de la materia de Filología, impartida en la Universidad de Alcalá de Henares, y otros profesores en instituciones y países diversos: Óscar Abenójar, Claudia Carranza, Cristina Castillo, Susana Gala, Sara Galán, Sergio González de las Heras, Ema Nishida y Dolores Randriamalandy; coordinados todos por José Manuel Pedrosa, quien se encargó de la dirección de las encuestas y la revisión y edición de los materiales obtenidos.

Estamos ante el primer libro que se publica en España con etnotextos literales y fidedignos que reflejan el imaginario, creencias y discursos de quienes allende los mares han venido a establecerse a España. Sólo esto bastaría para que consideráramos este libro como

de un valor singular, seguramente histórico. Además de este mérito, tiene otros. Asombra, en primer lugar, la cantidad, calidad y variedad de los textos orales recogidos; admira el cuidado y la minuciosidad con que están transcritos y editados, y con que han sido preservados la flexibilidad oral de los discursos y los rasgos dialectales propios de cada país de origen. Llama la atención, finalmente, cómo de la suma de materiales con procedencia tan diversa surge una compilación que, sobre esa diferencia, aparece compacta y unitaria, bajo el paraguas de una homogeneidad estilística que impone el registro oral a los géneros representados en los trescientos ochenta y cinco textos que constituyen la colección: cuentos, leyendas, creencias y supersticiones, juegos infantiles, canciones y uno que otro romance.

Entre los cuentos registrados y editados ocupan un lugar de relevancia los interpretados por el Tío Conejo y el Tío Coyote, los parientes americanos del lobo y la zorra que protagonizan los cuentos de la Península ibérica y de toda Europa. Importa señalar que así como el tipo ATU 34, *El lobo se tira al agua para pescar el queso*, es relativamente común en el área ibérica; el tipo ATU 34B, *El lobo bebe agua hasta alcanzar el queso*, goza, en cambio, de difusión preferente en la tradición oral de Hispanoamérica (véanse los núms. 1-4 de la colección). También se encuentra recogido en estas páginas (núm. 380) un original paralelo del conocido cuento seriado, “El gallo Quirico” [ATU 2030B], con el título de “La chivita”: “-Vamos a llamar al hombre, para que le pegue al lobo. / -El hombre no quiere pegarle al lobo, / el lobo no quiere sacar a la chiva, / la chiva no quiere salir de ahí. / -Sal de ahí, chiva, chivita, sal de ahí, chiva, chiva...”.

En el apartado de las leyendas, el repertorio recogido es extraordinariamente amplio e integra “Leyendas topográficas”, relacionadas con nombres de volcanes, montes y cerros, con las huellas del diablo o con tesoros malditos que matan con gas al ser desenterrados; “Leyendas hagiográficas”, que dado el sincretismo de la cultura americana, destaca entre todas el peculiar culto al santo Maximón, una simbiosis de ritos precolombinos y cristianos; “Leyendas históricas”, aquí entran las narraciones truculentas sobre bandidos como Tono Camila o los relatos idealizados de vidas de guerrilleros; “Leyendas de animales y de plantas”, que trata de animales de mal agüero, perros que ven el alma de los muertos, serpientes que maman de mujeres que están criando a niños pequeños, cactus silbadores que comunican barruntos de la muerte, etc.; “Leyendas de terror”, relacionadas con personajes míticos que son utilizados para dar miedo a los niños (el Coyopán, el Cadejo, el mono, la Ciguanaba), mujeres que matan a los hombres después de seducirlos, mujeres con forma mitad humana, mitad animal (la Llorona, la Ciguanaba), brujas que dejan su piel humana y se transforman en animales, duendes raptos de niños, el duende Sombrerón, prácticas de magia negra, etc.;

“Leyendas urbanas”, aquí entran todos los relatos de apuestas acerca de expediciones nocturnas a cementerios, casas encantadas, autoestopistas fantasmas, ladrones de órganos, güijias y espiritismo, etc.

Si el repertorio de leyendas que recoge el libro es magnífico, también lo es el de las creencias y supersticiones. En los entresijos de la colección se suceden textos orales de enorme interés, que se refieren a los tabúes en Semana Santa, a los talismanes protectores contra el mal de ojo, a las virtudes de la ruda y de otras plantas medicinales. Hay creencias de raíz antiquísima sobre el arco iris o sobre la prohibición de contar las estrellas, sobre los antojos de las embarazadas, la influencia de las fases lunares en los partos o los poderes de la piedra del rayo.

Cierra la recopilación una muestra de canciones y juegos infantiles. Hay interesantes paralelos de juegos peninsulares. Entre todos los juegos, quizá merezca la pena traer aquí a colación esta versión peruana de “La espera del lobo” (núm. 371): “Es como un juego entre niños. [Un niño dice: / –Lobo, ¿qué estás haciendo?] / Y una persona que hace de lobo, dice: / –Me estoy poniendo la corbata. / Y ellos siguen: / –Juguemos a la ronda mientras el lobo está. / Y luego sigue: / –Lobo, ¿qué estás haciendo? / –Estoy haciendo tal cosa. / Entonces, sigue jugando la ronda, hasta que el lobo dice que va a salir a pillarte. Y corres”.

A modo de comparación, reproduzco parcialmente una versión que registré el 31 de octubre de 2008 de Fátima Garrido del Pozo, natural de Ávila y de 54 años de edad: “*Jugando al escondite*, / *en el bosque anocheció* (bis). / *El cuco cantaba*, / *el miedo nos quitó* (bis). / ¡*Cucú, cucú!* / –¡Lobo! ¿Estás? / –Estoy poniéndome la camiseta. / –¡Bua...! / Y todas las niñas empezaban a chillar... / *Jugando al escondite*, / *en el bosque anocheció* (bis). / *El cuco cantaba*, / *el miedo nos quitó* (bis). / ¡*Cucú, cucú!* / –¡Lobo! ¿Estás? / Y ya decía el lobo: / –Me estoy poniendo las botas y a por vosotras voy. / –¡Bua...!”.

Muchos más paralelos de los etnotextos salvados del olvido por los investigadores de la Universidad de Alcalá podríamos seguir analizando y contrastando. Pero baste este botón de muestra para hacernos una idea de las posibilidades comparatistas que ofrece este corpus. Acaso sólo quede por decir que a este libro le espera el destino de convertirse en pauta y modelo de otros, pues las tradiciones orales de quienes han llegado de otros países, culturas y continentes a España siguen siendo repertorio cultural necesitado de atención y dignificación. Los frutos felicísimos que ofrece este libro, y el rigor y la claridad impecables con que son presentados, abren un camino que será preciso profundizar, si nosotros y las generaciones que sigan queremos conocer el patrimonio cultural, tan enriquecido con estos aportes, del mundo en que nos ha tocado vivir.

LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO
Universidad de Salamanca

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. El Colegio de México, México, 2009; 341 pp. (*Biblioteca Novohispana. Estudios*, 1).

Más que provechosa, y hasta diría un verdadero proceso iniciático, ha resultado para mí la lectura de este libro. Me encuentro ante una fiesta de discursos que pese a su diversidad, o precisamente gracias a ella, se constituye en una confluencia de tradiciones. Así, vamos de la ciudad al convento, del palacio al atrio, de lo civil a lo sacro, de lo público a lo privado.

Este libro nos acerca a los hechos extraordinarios en la vida de la comunidad: fiestas, representaciones, festejos o espectáculos teatrales, ceremonias, certámenes o celebraciones del siglo XVI al XVIII tanto en plazas como en iglesias, calles, patios palaciegos, cortes, etc., es decir, ya se trate de recintos abiertos, ya cerrados de la fiesta criolla de la Imperial ciudad de México (véase Octavio Rivera, pp. 89-104). El “espacio hallado” –término acuñado por Aracil Varón (p. 126)– por los artículos que conforman este volumen es un afortunado “continente” que lleva a la reflexión y al anhelo de seguir incursionando por estos temas novohispanos que, de tan nuestros, mimetizan lo ajeno¹.

En efecto, *Fiesta y celebración* nos conduce a una sabrosa polémica, o de una discusión a otra, o dicho de otra manera, entre controversias el lector puede, si no sacar sus propias conclusiones, al menos hacer inmersiones que lo llevan de la inquietud a la emoción de pensar que ha entendido alguna certeza digna de creer (Poot, p. 271). Y como creo que más que de polémica se trata de un diálogo, extraigo las ideas o frases que me han enseñado más o que me han impresionado por su pertinencia crítica, respetando el orden de la editora, con alguna licencia. En este libro, a decir de la editora, se reúnen “diecinueve capítulos de carácter interdisciplinario sobre [temas novohispanos] debidos al trabajo de especialistas reconocidos tanto en el ámbito nacional como internacional” (p. 13).

Con mano sutil, la editora da forma a este libro en el que según sus palabras: “La fiesta pública en la Nueva España representaba una organización social y ritual compleja que reproducía el proyecto religioso y político que imperaba y se desarrollaba en el virreinato de esta región del orbe” (p. 15); y, bajo esa perspectiva organiza los

¹ Por ejemplo, la cortísima distancia entre el teatro evangelizador novohispano del siglo XVI y el teatro religioso popular peninsular –entre otros (Aracil Varón, p. 121); o bien el saber que “la fiesta barroca heredó del Renacimiento la pasión por el espectáculo, lo sorprendente y deslumbrante” (Gonzalbo, p. 67); o bien reconocer “la pervivencia (y progresiva transformación) de formas dramáticas de raíz medieval en el ámbito cultural indígena de México hasta nuestros días” (Aracil Varón, p. 138); o “descubrir y redescubrir, construir y reconstruir una historia de espectáculos y teatro que no está tan lejana, ni es, por supuesto, tan ajena” (Rivera, p. 104).

temas: fiesta, representación dramática, discurso prosístico, poético y lingüístico. El iluminador resumen que hace María Águeda en su “Presentación” da para pensar, despierta el apetito, deja huellas anticipadas, prematuras. Pero sumerjámonos en el elenco.

Antonio Rubial, como siempre, erudito y ameno, en su artículo “Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político”, explica las razones por las que la fiesta se puede convertir en un escenario de conflictos de intereses²: “Si las fiestas religiosas –dice el autor– se podían convertir en espacios importantes para consolidar ascensos burocráticos o para mostrar animadversión, simpatías y sujeciones, la fiesta oficial profana se prestaba mejor a estas funciones por ser, en sí misma un escenario político” (p. 31). Ensayo, éste, digno de abrir el libro.

Con la grandeza y generosidad habituales, María Dolores Bravo nos ofrece el artículo intitulado “Textos diversos de festejos novohispanos del siglo xvii”, donde habla de la fiesta como “manifestación pública en la que se congregaban todos los estamentos sociales de la ciudad³ [...] y que nos transmite] los más diversos y ricos registros de la visión del mundo imperante de los criollos intelectuales del periodo virreinal” (p. 43). Y, sobre todo, nos enseña que “el público es espectador y al mismo tiempo espectáculo, pues es él quien legitima con su reverencia los signos de autoridad” (p. 51). Bravo nos recuerda, además, que los gobernantes deben ser espejo de virtudes para sus súbditos: “La alabanza no llega sólo al homenajeado, es el mismo virreinato de la Nueva España el que se magnifica con la universalidad de la nobleza del gran personaje” (p. 47) –enfatisa la autora. Su lúcido texto, finalmente, inserta “el Nuevo Mundo dentro de la Historia general de los tiempos” (p. 48).

Pilar Gonzalbo colabora con su interesante ensayo, “Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad”, e inicia de manera festiva: “No es difícil apreciar que cada día, quienes participamos de la cultura occidental, nos divertimos más, también parecería que siempre hay fiestas” (p. 59), con la consecuente manifestación de costumbres, tradiciones, novedades, así como las particularidades de las relaciones sociales⁴. La fiesta en la América colonial es todo esto y quizá mucho más, según podemos comprobar en este obsequio ensayístico de la investigadora, acompañado de baile, comparsa, música que da “una imagen de unidad, respetando la disparidad” (p. 65).

² Se refiere a “la lucha entre el poder central y el municipal en el ámbito de la capital donde ambos tenían su sede” (p. 37).

³ Cita a fray Diego de Ayala: “El rico, el pobre, el clérigo, el soldado / el virrey, el arzobispo o la audiencia / autorizando en todo su presencia” (p. 51).

⁴ “Ritos y rutinas cotidianas que, en virtud de la fiesta, transformaban tiempo y espacio” (cf. p. 66).

En otro tenor, Elsa Cecilia Frost empieza su artículo, “Festividades jesuitas”, con un asombro de tono retórico: “Actualmente resulta difícil imaginar que los jesuitas –tan severos, tan rigurosos, tan sombríos– hayan tenido en su mejor época fama de buenos ‘teatros’ y de magníficos organizadores de espectáculos públicos” (p. 75). Este escrito ilustra con profundidad y fluidez a la vez, la mezcla de lo profano y lo sagrado en las representaciones teatrales, como acontecía en los grandes autores medievales de la Península: Berceo, don Juan Manuel, por citar dos casos que me recordó el texto de Frost (pp. 78 y 80): esto es, atrapar de forma amena al espectador y obligarlo –como dice ella– a “reconocerse como pecador y a enderezar su vida confiando en la misericordia divina” (p. 80). ¿Podríamos, entonces, hablar de una verdadera “orgía religiosa-literaria-musical”, al decir de la autora? (p. 84).

El ensayo de Octavio Rivera, “Espacios de representación para teatro y espectáculos criollos en la ciudad de México, siglo XVI”, es un interesante acercamiento a las fiestas religiosas y civiles de ese siglo. El autor nos permite asistir, casi de modo presencial, a las festividades, en virtud del derroche de sus descripciones tan vívidas y precisas. Cito sólo una: “Otra festividad sobre caballeros eran las «camisadas». En ellas, las cuadrillas de caballeros cabalgaban por la noche, por las calles de la ciudad, llevando en las manos hachas encendidas. Relacionadas con los juegos ecuestres estaban las suertes de toros, a los cuales los jinetes alanceaban sin el propósito de matarlos, por lo menos en los primeros tiempos de la Nueva España” (p. 95).

Editora de este volumen, María Águeda Méndez también hace su aportación a la fiesta, con “El Auto general de Fe de 1657: «fiesta» inquisitorial”, difuminando las distancias aceptadas por los convencionalismos: “El pueblo estaba tan cercano a la cultura clerical que la integraba a su vida hasta en su diario caminar casi sin darse cuenta... la desigualdad entre [las elites, autoridades y las masas populares] parecía desaparecer en las fiestas” (p. 106). Pero también estaba la fiesta macabra: “los autos de fe eran también manifestaciones públicas de la Inquisición para hacer patente el modelo a seguir... y castigar a los que se apartaban [de la fe]” (p. 107). Sí, un tipo de festejo particular del “magnánimo” garrote de la Inquisición. Y se pregunta la autora “¿Será éste un signo de que muchos seres humanos algunas veces encuentran placer en el dolor y sufrimiento, en especial si les son ajenos?” (p. 117).

Beatriz Aracil Varón contribuye con un ensayo intitulado “Nuevas formas escénicas en el teatro evangelizador novohispano”. Aquí se presenta el desarrollo del teatro como parte de “la tarea de evangelización emprendida por los misioneros españoles [fundamentalmente franciscanos...]” (p. 119), y se explica el proceso de adaptación, “verdadera negociación entre los frailes y la población indígena” (p. 121) con gran minuciosidad.

Susana Hernández Araico, en su texto, “El teatro palaciego en la época de sor Juana: simbiosis de espacios diversos”, se dedica a elucidar “la complejidad del ambiente teatral comercial-cortesano... y la versatilidad [del] medio palaciego en que se produce [el] teatro profano de Sor Juana” (p. 139). Resulta de sumo interés la comparación que establece entre la corte madrileña y las circunstancias precarias de los actores en la Nueva España.

El artículo de Germán Viveros, “Preceptiva clásica en el teatro novohispano dieciochesco”, trata de un ilustrador recorrido por el teatro profano de la Nueva España –que el autor denomina “de coliseo”–, en su doble vertiente: la neoclásica y la popular. Al decir del autor, “el teatro de coliseo fue tal vez el espectáculo popular más extendido durante el virreinato, incluso más que las corridas de toros o las peleas de gallos, tan gustadas particularmente en el ámbito rural” (p. 158). Además, este trabajo es una sugestiva invitación a internarse en las páginas de la *Poética* de Ignacio de Luzán.

En “Filosofía natural en el texto científico de Nueva España” de Martha Elena Venier, la erudición de la autora nos lleva de Petrarca a los grandes pensadores del Renacimiento, así como a Alonso de la Veracruz o Diego de Cisneros, aunque Hipócrates siempre está presente por medio de su texto. Y así finaliza la autora: “Ubicar, pues, el tratado de Cisneros no es complejo. Incluso sin dejar de lado los capítulos que dedica a la ciudad de México –en esencia menos especulativos–, porque sus análisis y descripción se sustentan en la autoridad de la medicina antigua, este *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México. Aguas y vientos a que está suieta y tiempos del año. Necesidad de su conocimiento para el ejercicio de la medicina, su incertidumbre y dificultad sin el de la astrología, así para la curación como para los pronósticos...* es un buen ejemplo del *status quaestionis* en su disciplina y su tiempo” (p. 176).

El grato y deleitable artículo de María José Rodilla, “Aquella tierra incógnita de la Nueva España. Viajeros extraños y peregrinos”, explora otro tipo de discurso de la época virreinal: “el discurso laudatorio de las ciudades, cuyos preceptos retóricos, conocidos como *urbis encomium*, siguen nuestros viajeros usando las figuras de la comparación, la digresión enumerativa y la hipérbole” (p. 177). Así, presenta a Pedro Ordóñez de Ceballos –y el elogio del maguey–, o a Pedro Cubero Sebastián, quien resalta “las dificultades y peligros del camino, que todo viajero que se precie debe narrar por el hecho de que la experiencia vivida vale más que la palabra escrita...” (p. 182). Finalmente, menciona a Alfonso Carrió de la Vandera, otro interesante y enigmático viajero que nos transporta de la ciudad de México a la de Lima. Resumiendo, dice la autora: “Los tres viajeros [Ordóñez, Cubero y Carrió de la Vandera] transmiten una serie de curiosidades que rebasan la pura dimensión topográfica y abarcan conocimientos sociológicos, culturales, históricos, etc., de ahí que muchas veces

estos relatos sean fuentes valiosas para la geografía o para la historia de las mentalidades, por ejemplo” (p. 184).

El trabajo de Karl Kohut, “La reflexión poética novohispana. Eugenio de Salazar y Bernardo de Balbuena”, nos sumerge en reflexiones varias, no sólo por el tratamiento de los textos de los autores elegidos –Salazar y Balbuena– sino por su “hilar fino” en los asuntos que aborda *per se*; me refiero concretamente al elogio de la *poesía* y a la poesía como elogio (p. 191). En otras palabras, profundiza en el misterio de la poesía y su ambivalencia: “los poetas esconden en sus obras los conocimientos bajo una cubierta que según el caso es dura y difícil de abrir o dulce para atraer al lector” (p. 189).

Martha Lilia Tenorio, con “López Avilés: poeta y escoliasta”, presenta un trabajo serio dedicado a este poeta del siglo XVII y a su obra, en la que celebra el paso de fray Payo Enríquez de Ribera de arzobispo-virrey a simple religioso agustino (p. 205), indagando con sutileza sobre su función de escoliasta o comentarista.

Vienen a continuación los ensayos sobre la obligada presencia de sor Juana, cuyos autores son una verdadera autoridad en la materia: Margo Glantz, José Pascual Buxó, Georgina Sabat y Sara Poot. Margo Glantz y José Pascual Buxó me dejaron, como siempre, “con la boca abierta”, consciente de mi ignorancia y del largo camino que debo recorrer para poder acercarme a la excelsa autora que es sor Juana.

El texto de Glantz, “Las curiosas manos de una monja jerónima”, es un suculento regalo –como ella dice a su vez– de los versos de sor Juana. Pero el de Margo es un tributo a la monja jerónima y “¿qué viene a importar que sea en verso, o en prosa, o con estas palabras o aquellas?” (*Obras*, p. 93), si lo que hay es talento y erudición. Escuchemos la mano de Margo: “Los instrumentos de la escritura a los que sor Juana alude constantemente, la tinta, el tintero y el papel con los que se vale ‘a secas’ y que le sirven para formular sus mensajes, se metaforizan y la *pluma* acaba convirtiéndose en buril y el papel en metal. Pero como siempre, la monja va más lejos impulsada por su deseo de vencer la tiranía de lo que la retórica y la cortesanía estipulan, regresa entonces a su humilde oficio y lo practica en su más prístina concreción, ese laborioso trabajo escriturario cuyas implicaciones sin embargo son enormes” (p. 225).

Por su parte, Pascual Buxó, en “Las lágrimas de Sor Juana: nuevos textos de una polémica inconclusa”, analiza de manera puntillosa y profunda los laberintos de la controversia que en torno a la *Carta Athenagórica* se ha venido produciendo. Sabio y revelador ensayo sobre la monja, “Minerva sabia”, hechizo y embeleso admirable de los mejores entendimientos –al decir de Muñoz de Castro– traído a colación por el autor de este ensayo. Y quien finalmente con la intención de despertar aún más nuestro apetito, concluye: “Los documentos puestos ahora a nuestro alcance [...gracias a José Antonio Rodríguez Garri-

do] nos comprometen a continuar indagando, con prudencia y mesura, en la vida y la obra de sor Juana, muchos de cuyos aspectos se nos ocultan todavía, no tanto por incuria documental, cuanto por intemperancia ideológica y apasionamiento crítico” (p. 261).

En cuanto a los trabajos de Georgina Sabat: “El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños” y de Sara Poot: “Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿cercano, además a la *Carta Athenagórica?*”, señalaré brevemente que son ambos excelentes acercamientos a la obra de la Décima Musa, o al “Virgilio de las mujeres”, como apunta Sara Poot (p. 270).

Lucidez y brillantez muestra el artículo de Sabat, que da ejemplo no sólo de los homenajes de sor Juana a otros, sino que también es ejemplo y recordatorio de cómo dirigirnos a nuestros dilectos amigos en su onomástico, o para el “cortejo de dar los buenos años”: “Y así en cifra os diré / por no dejar de decirlos: / sed más que todos los mases / de los modernos y antiguos” (sor Juana, p. 261, vv. 57-60); “...que de tanto celebraros / se enronquezan los clarines” (*ibid.*, p. 250, vv. 43-44)

El de Sara Poot es un artículo muy bien documentado que recorre la historia puntualmente, tan es así que afirma: “y mientras tanto las investigaciones y los estudios sobre sor Juana ratifican, rectifican, avanzan, aciertan, se equivocan, pero sobre todo dan nuevos pasos (y tropiezos también), y así se enriquece y se aproxima algo más al contexto histórico de las cartas de sor Juana” (p. 268).

Sigue la aportación de Concepción Company bajo el título “El español de México. Una herramienta para la cultura barroca”. En este ensayo la autora cumple más que de sobra con lo que anuncia: “El trabajo pretende mostrar cómo a la variación dialectal sintáctica subyace variación semántica y visión del mundo” (p. 287). Asimismo, resulta muy ilustradora la comparación que establece o presenta entre el español de México y el español de España en su modalidad castellana: “La frontalidad [española] y los rodeos [mexicanos] son, en buena parte, lingüísticamente traducibles en términos de, respectivamente, una selección semántica referencial frente a una relación pragmática” (p. 297)⁵. Considero que este artículo es un magnífico paradigma de rigurosidad e ingenio que exige aceptar la paráfrasis que nos estampa Company como refrán: “dime cómo hablas y te diré quién eres” (p. 288).

Finalmente –en cuanto al índice se refiere–, el artículo de Laurette Godinas, “La puntuación en textos festivos novohispanos: de la *recensio* a la *constitutio textus*”, aborda los problemas de la puntuación como factor imprescindible para la interpretación (p. 308) y nos con-

⁵ En el primer caso los hablantes “están más interesados en describir el mundo... y no tanto en expresar cómo ellos (los hablantes mexicanos) lo perciben y lo valoran” (p. 297).

vence de la necesidad de una “reflexión profunda sobre los usos de la puntuación antes de tomar cualquier decisión editorial en la fase de la *constitutio textus*” (p. 315). Así, nos lleva igualmente a la polémica sobre la Inmaculada Concepción –franciscanos/dominicos–, que a las festividades y patronos del gremio de los plateros. E incluye una copla que nos permite bajar el telón de este libro que es un verdadero certamen literario: “La platería os retrata / en plata Virgen y es bien / retratar en plata a quien [como la pléyade de autores] / es más limpia que la plata” (AGN, 303).

Esta compilación de ensayos, en la que María Águeda Méndez introduce la aguja para bordarla o deshilarla y organizar su tapiz (cf. Glantz, p. 219), despierta la ambición de seguir explorando o incurсионando en textos novohispanos, así como en futuros ensayos –que esperamos– de los autores que colaboran en este sugerente volumen.

GRACIELA CÁNDANO FIERRO

Universidad Nacional Autónoma de México

Cantar de mio Cid. Ed., pról. y notas de Alberto Montaner; est. preliminar de Francisco Rico. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

La atención que se brindó en 1993 a la edición que presentaba un muy joven Alberto Montaner como punta de lanza del ambicioso plan editorial de Francisco Rico para la *Biblioteca Clásica* provenía de frentes muy distintos: uno, el más sólido a la postre, se sostenía en la consulta directa del código con el apoyo de tecnologías que brindaban mayor precisión a la de los análisis previos, como la lámpara de Wood, una cámara de reflectografía infrarroja y vídeo-microscopio de superficie; esto, cuando apenas dos décadas antes Ian Michael lamentaba la falta de una lámpara de luz ultravioleta y una cámara de rayos infrarrojos en la Biblioteca Nacional durante su consulta del código en el verano de 1968. Sin duda, más de uno recordaremos con cierta nostalgia la videocinta de unos quince minutos en la que podía verse a Alberto Montaner ir y venir con los resultados de una nueva consulta directa del Código de Vivar, ahí donde editores anteriores habían tenido que conformarse con seguir para su edición la transcripción paleográfica de Menéndez Pidal y los facsímiles comerciales disponibles. El otro frente resultaba menos obvio y sólo el tiempo ha sido suficientemente sabio para aquilatar sus beneficios; me refiero a la leyenda con que abría la edición: “El presente volumen, primero de *Biblioteca Clásica*, está dedicado a la memoria de Ramón Menéndez

Pidal”. Cuesta trabajo pensar en esta dedicatoria simplemente como parte de una estrategia editorial o de un homenaje sentimental; en realidad, me parece que hoy puede leerse como una declaración de principios de lo que Alberto Montaner ofrecía en su edición; evidentemente, la visión conservadora de Colin Smith había conducido, en términos ecdóticos, a callejones sin salida (quien quisiera seguirlo terminaba, a la larga, perpetrando una transcripción paleográfica). Por el contrario, esta edición invitaba a la concordia y, en alianza con *Biblioteca Clásica* y su director, Francisco Rico, señalaba los nuevos vientos que soplaban para una filología hispánica capaz de aceptar su pasado nacional sin despreciar los hallazgos de otras academias, donde las diferencias entre la escuela inglesa, con un beligerante Colin Smith a la cabeza, se limaban en beneficio de la disciplina. La edición de Montaner era un llamado a la colaboración entre una vieja filología y una vigorosa infantería cuyo principal estandarte fue justamente el respeto al trabajo previo. Un tercer frente importantísimo se abrió como consecuencia de esta actitud conciliadora: el prólogo y las amplias notas críticas ya no estaban ahí para seguir a Menéndez Pidal o a Colin Smith, o para atizar contra uno u otro; Montaner, con enorme sensatez, aprovechó prólogo y notas de su edición para ofrecer un estado de la cuestión, tan completo por lo que tocaba a la consulta de fuentes como prudente en sus alcances críticos. No exageraba la nota en la contraportada de 1993 cuando apuntaba que “el Aparato crítico y las Notas complementarias discuten punto por punto todos y cada uno de los problemas de la obra y de las soluciones propuestas por la crítica, ofreciendo un panorama exhaustivo de los estudios sobre el *Cantary* perfilándolo con gran número de contribuciones propias”. Montaner supo, como nadie lo había hecho hasta su edición (ni después), describir, evaluar y articular un acervo crítico que por su desmesurada dimensión no podía ser sino confuso y contradictorio, en beneficio del lector, quien palabra a palabra y verso a verso tenía la impresión de participar de la discusión y ser guiado con la mayor imparcialidad por medio de argumentos más y menos sólidos. El trabajo de Montaner se decantaba, en un momento de crisis para la academia española, por las cuatro virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza, y abría con ellas nuevos senderos para la investigación cadiana.

Hoy, quince años después, Alberto Montaner no ha dejado de ser joven y su edición no ha perdido el halo magnífico que la rodeaba en 1993, sino que se ha robustecido por la maduración de su trabajo y, más importante incluso, por la fecundidad que han demostrado sus ideas en el imaginario crítico cadiano. La siembra de 1993 ha rendido sendos frutos en los artículos posteriores de Montaner, pero también en las aportaciones críticas de toda una generación de lectores de su edición y que, más o menos seducidos por sus ideas, hemos tenido la

oportunidad de abonar el campo para seguirlo o de girar para ofrecer otras opciones distintas a las suyas, pero siempre con un punto de referencia común: su magnífica edición de 1993. Hoy, la situación de la academia española o de la vanguardia crítica inglesa no es la misma de hace quince años; con el Neotradicionalismo y el Neoindividualismo relegados más al viejo diván de la historia que en la palestra, la obligada imparcialidad con la que Alberto Montaner trató a la crítica cidiana ha quedado muy rebasada. Esto, por supuesto, no quiere decir que haya perdido su medida crítica tan característica, pero creo que es obvio en esta segunda edición un mayor protagonismo de las ideas del editor y de sus argumentos en favor de tal o cual postura.

A lo largo del prólogo y de las notas complementarias, no puede pasar inadvertida una mayor participación del editor y ese continuo permiso que se da a sí mismo para intervenir en las distintas discusiones que suscita un texto tan atípico en tantos aspectos como el *Cantar de mio Cid*. Mientras en su trabajo de 1993 Montaner lucía más preocupado por no entrar en polémicas innecesarias entre grupos, ahora su participación activa permite vislumbrar con más claridad una propuesta original rectora. Respecto a la fecha de composición, por ejemplo, el riguroso estado de la cuestión de 1993 concluía con un apoyo algo tímido a la datación tardía (“ésta [la fecha tardía] parece ser la propuesta mejor afianzada actualmente, como a mi juicio tienden a corroborar otros aspectos desglosados en las notas complementarias”, p. 8). Hoy, con una mejor perspectiva y con más camino andado, sin la presión de una polémica que ahora se antoja histórica, Montaner se permite más libertades y lo que antes sólo eran piezas sueltas de un rompecabezas en las notas complementarias hoy son argumentos sólidos y explícitos dentro de una cadena argumentativa propia: “en suma, no se trata de algunos elementos aislados que pudieran deberse a una intercalación o a una reelaboración parcial, sino de un cúmulo de aspectos consustanciales al *Cantar* en todos sus niveles y que, al margen de posibles antecedentes en forma poética, conducen a fecharlo sin apenas dudas en las cercanías de 1200” (p. lxxix). Hoy, esa aparente “imparcialidad” crítica está muy rebasada y, si en un momento de crisis resultó tan necesaria para convencer a tirios y troyanos de la importancia del trabajo en colaboración, para el lector actual no deja de ser un estorbo que termina por nublar la verdadera participación de Montaner en la discusión; por ello, quizá, su protagonismo menos disimulado no deja de ser bien recibido y mejor aquilatado.

Estos cambios de perspectiva implican, por supuesto, cambios profundos en el material crítico que nutre la edición. Sin hablar todavía de un nuevo planteamiento, bastaría referirnos un poco a los números para convencer a cualquiera del trabajo ingente que suma esta segunda edición: si el prólogo de 1993 abarcaba el centenar de

páginas, el Aparato crítico y las Notas complementarias, en tipo más pequeño, sumaban casi cuatro centenares de páginas y la bibliografía, unas cuarenta más, en esta segunda edición el prólogo asciende a las trescientas páginas, el Aparato crítico y las Notas complementarias llegan casi al medio millar y la Bibliografía nada más rebasa las ochenta páginas. Estos números hacen ver que la lectura comparada del Índice en ambas ediciones resulta engañosa, porque en apariencia se encuentran las mismas secciones en la de 1993 que en la de 2007. En la práctica, cada una de las secciones fue reestructurada internamente y, aunque hay largas supervivencias textuales de la edición de 1993, en buena parte de los casos el sentido de la redacción original se ha enriquecido por el nuevo contexto en el cual se sitúa ahora.

Esta mecánica de trabajo queda bien ilustrada por el texto crítico, en el que se continúan las líneas rectoras trazadas para la edición de 1993, pero al mismo tiempo se remozan discusiones críticas ya planteadas o se inauguran otras nuevas en el seno del Aparato crítico o de las Notas complementarias, marco final del trabajo ecdótico. La hipótesis actual, de hecho, continúa y solidifica el punto de vista de 1993: “la tarea editorial aquí abordada pretende trascender el horizonte, imprescindible, pero limitador, del testimonio para aproximarse, en lo posible, al verdadero horizonte de la obra, es decir, del artefacto literario *Cantar de mio Cid*, contenido en, pero no reducido a lo que ofrece el códice único que, como toda copia manuscrita, presenta cierto nivel de alteración textual o, dicho en otros términos, de desajustes introducidos en el mecanismo interno de la obra” (pp. cccxli-cccxlvi). Quizá a un lector poco familiarizado con el trabajo de Montaner pueda resultarle sorprendente que el editor que más contacto ha tenido con el códice en los últimos treinta años sea el mismo que propone apartarse del testimonio del siglo XIV en aras de una mejor lectura; sin duda, el terreno ganado a la intimidad del *codex unicus* ha dotado al editor de una confianza que ha faltado a otros. Me parece, sin embargo, que a la postre el camino seguido por Montaner es el más correcto. La edición crítica de las *Mocedades del Cid* publicada recientemente por Leonardo Funes nos ha recordado lo importante que resulta, en el caso de la edición crítica de códices con un sólo testimonio, ir siempre más allá del testimonio conservado y hasta donde la razón pueda sostenernos en beneficio de una hipótesis crítica y racionalmente defendida; en resumen, se trata de evitar los caminos ya trazados a fuerza de ir y venir por la misma senda (en el caso de un texto como *Mocedades* o como el *Cantar*, los caminos previsibles se limitan a la reconstrucción crítica o a la conservación paleográfica) y de abrir el campo a una fantasía crítica controlada por el sentido común y por la mayor prudencia. La edición de Montaner vuelve a poner el dedo sobre la pauta que él mismo trazó hace

años al proponer una hipótesis mesuradamente crítica respecto a la reconstrucción y a la conservación sin fundamento. Esta continuidad, por supuesto, se descubre fácilmente en la corteza de la edición: texto crítico y notas a pie de página con los contenidos más urgentes desmenuzados para un lector no especialista son esencialmente iguales a los de 1993 (salvo por algún agregado o algún reacomodo, en general se han mantenido). La hipótesis de trabajo inicial de Montaner ha sido la correcta y así lo han corroborado las docenas de investigadores que, a lo largo de estos quince años, hemos citado una y otra vez el *Cantar de mio Cid* por medio de su edición de 1993, con lo que hemos terminado por convertirla en el *textus receptus* de su generación. Aunque resulta difícil decidir en qué medida esta edición ha impresionado al gran público (la *editio minor* difícilmente rinde homenaje al trabajo editorial de Montaner), esencialmente ha demostrado responder al espíritu de concordia que podríamos esperar luego de la contienda entre individualistas y neotradicionalistas, y adicionalmente nos ha enseñado a trabajar sujetos a un método (explicitado por Montaner en trabajos posteriores a su edición, como “*Emendatio*, buena forma y entropía: reflexiones en torno a la edición de textos épicos medievales” y “Ecdótica, paleografía y tratamiento de imagen: el caso del *Cantar de mio Cid*”, ambos de 1994 o “Entre Procusto y Proteo o el arte de editar poemas épicos” de 2000). Esta continuidad no significa, por supuesto, que falten avances significativos desde la perspectiva de la crítica textual, aunque buena parte de ellos resultan detalles que deben irse rastreando pacientemente en el complejo Aparato crítico y en las Notas complementarias. Del Aparato crítico (pp. 219-288) sobresale un conjunto de agregados en los que se perfila una lectura más minuciosa y precisa (si esto es posible, considerando la estrecha relación de Montaner con el Códice de Vivar) del manuscrito; así, ahora se distingue entre la lección del manuscrito (texto y correcciones del copista) y las modificaciones introducidas en la primera revisión del primer copista; también se señala la mano del primer encuadernador, quien suplió el texto amputado en el proceso de desvirar el códice. De cualquier forma, se mantiene la economía de la primera versión: el Aparato crítico está ahí para dar cuenta de las lecciones elegidas en el texto crítico y no para presentar un elenco completo de las *emendationes* de los editores previos o, más difícil todavía, de las soluciones de puntuación, cesura u otras de los editores anteriores; sirve exclusivamente para justificar las enmiendas del texto crítico que presenta Montaner. Quien busque todavía una precisión mayor, por supuesto, tendrá que esperar a la edición cuasifacímil avanzada por el mismo Montaner durante las sesiones del Congreso de Internacional de Códices Literarios Españoles (Edad Media) convocado por Pedro Cátedra en el Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (CiLengua),

a finales de 2007, justo cuando se ponía en circulación esta segunda edición del *Cantar de mio Cid*. Ahí, Montaner presentó algunos adelantos del cuidadoso trabajo de revisión del código desencuadernado que hicieron él y un equipo de trabajo, con el apoyo de una cámara hiperespectral, durante el mes de mayo de 2007 (la conferencia está disponible en línea en <http://www.cilengua.es/index.asp?pagina_e=video&cat=82&video=40>); la meticulosidad de la inspección y el detalle de la transcripción presentada difícilmente podrían superarse en una edición crítica o en un aparato crítico, por lo que vale la pena considerarlas como herramientas distintas (y así lo ha hecho Montaner) con propósitos distintos. Esta especialización permite trabajar con mayor libertad y profundidad en uno y otro casos, así como con mejores resultados. Por lo que toca a las Notas complementarias (pp. 289-688), la mayor extensión de la sección responde, por supuesto, a la incorporación de notas nuevas (por ejemplo, notas 15, 45, 187 y 381), a la reformulación de otras (por ejemplo, notas 24, 239, 347 y 396), sustanciosas ampliaciones (por ejemplo, notas 16, 31, 41, 52, 109, 182 y 310) o meras actualizaciones de referencias bibliográficas posteriores a 1993 (por ejemplo, notas 22, 89 y 165). El retrabajo de las notas toca muchos y muy diversos aspectos, aunque es posible advertir ciertas temáticas recurrentes, como la identificación de fenómenos lingüísticos, económicos, sociales o políticos que apuntan a una datación tardía. La lectura de las Notas complementarias, como en la edición de 1993, será muy provechosa para conocer los planteamientos críticos desarrollados en zonas concentradas del *Cantar*, pues la lectura simultánea del texto y de las notas complementarias termina por volverse un reto: uno no puede zambullirse a cada verso en la profunda erudición desplegada por Montaner nota a nota sin un descanso. Por ello, por supuesto, se trata de notas complementarias: cada una es un pequeño artículo sobre el tópico cuyo estado de la cuestión apenas representa la antesala que nos propone Montaner como un requisito necesario para llegar a sus propias y originales conclusiones.

Por lo que respecta al Prólogo, la lectura comparada de ambas ediciones puede dar la falsa impresión de un “corte y pega” informático; quizá lo mejor sea, en este caso, evitar la tentación de leerlas en paralelo, pues el mismo editor consideró y rechazó esta seductora idea; como él mismo apunta, “la versión que ahora se ofrece al lector pretende ser autónoma y, salvo en algunos puntos del Aparato crítico en que resultaba imprescindible, no entra en diálogo con la edición de 1993” (p. cccxlvi). Aunque es mucho el material conservado de la primera edición, la lectura comparada no agrega nada a la lectura unitaria del Prólogo de 2007 por una sencilla razón: si los resúmenes críticos hasta 1993 se mantienen, su valor actual no es intemporal y depende en mucho de los desarrollos críticos posteriores y, de forma más importante, de la cadena de argumentos en la cual los ha engar-

zado Montaner en su reciente trabajo. Los principales tópicos de la investigación planteados en 1993 se leen hoy como parte de una problemática con más fondo y, por ello, con conclusiones particulares más provechosas. Así, por ejemplo, mientras en 1993 se planteaba la doble datación, temprana o tardía según la filiación al Neotradicionalismo o al Neoindividualismo (pp. 3-8), sin que una pareciera preferible sobre otra, en el nuevo Prólogo el problema de la datación se liga con el de la autoría y localización del *Cantar* (pp. lxvi-lxxi) y con la factura de otros textos cidianos durante el siglo XII (pp. lxxxiii-xcii), lo que ofrece una perspectiva más rica del problema: si bien los párrafos sobre la datación no han cambiado en su estructura principal (suele actualizarse la discusión con la incorporación de la crítica posterior a 1993), el nuevo enfoque de la misma cuestión termina por ofrecer un panorama distinto: ahora la datación tardía apoyada años antes por Montaner no sólo depende de una “corazonada” desprendida de sus notas críticas, sino que forma un todo de mayor envergadura. En ese sentido, la discreta nota a pie de página de 1993, donde se enlistaban varios aspectos de constitución social con claras repercusiones cronológicas espigados en las notas complementarias (p. 8, nota 6) se ha integrado a la página como parte del texto principal porque su articulación con otros textos cidianos que podrían tener una datación tardía, a lo largo del siglo XII, lo favorece. El Prólogo (y todo el trabajo en general) ha de leerse como unidad en sí misma y no como parte de algo más, como dejan claro las primeras páginas: ahora, la sección abre con una presentación general de la épica hispánica en el contexto europeo (pp. xlvii-xlviii), lo que permite subrayar la principal característica de la épica castellana: su historicidad. Así, los momentos protagónicos de la biografía cidiana (pp. xlix-lxvi) cobran valor no como “hechos históricos”, sino como “una visión literaria de los mismos, a veces alterados o fingidos para satisfacer los fines poéticos del relato” (p. lxvi). En el siguiente apartado, “Autoría y localización” (pp. lxvi-lxxi), Montaner muestra los distintos callejones a los que ha llegado la crítica cidiana, atendiendo ya al personaje de Per Abad o a los itinerarios en el *Cantar* como una forma para deducir la patria de su autor, lo que desemboca en problemas más de fondo, como la fecha de composición (pp. lxxi-xcii), hoy más segura gracias a la presencia tanto de argumentos internos (especialmente, alusiones a instituciones sociales) como externos (un auge de la materia cidiana hacia mediados del siglo XII). Todos estos aspectos, ligados a la génesis del *Cantar*, se articulan en un Balance final (pp. xciv-xcix) en el que Montaner somete a juicio no los argumentos internos del *Cantar*, sino las razones que podría tener un crítico para decantarse por una u otra fecha; indudablemente, atina Montaner cuando escribe que “la batallona cuestión de la fecha... ha servido más de banderín de enganche de banderías filológicas que

de tema de estudio relacionado con una mejor comprensión del problema” y que “hay que reconocer que la discusión se mueve en un arco cronológico tan estrecho (medio siglo arriba o abajo) que sólo su condición de emblema faccioso puede hacer comprender el apasionamiento y los prejuicios con los que, por ambas partes, se ha tratado la cuestión” (p. xcvi).

En “El poema épico y su contexto” (pp. xcix-clxiv), Montaner ofrece una revisión de los diferentes contextos literarios desde los que puede apreciarse y valorarse la originalidad del *Cantar*; hablar de un poema épico en 1993 resultaba convincente, pero hoy son necesarias más precisiones: así, se saca provecho al concepto de épica de frontera y se distingue de una épica de cruzada, en la que los personajes se caracterizan por su oposición dogmática sin tener nunca en cuenta la colaboración social y comercial que implica compartir un territorio, como sí sucede en la épica de frontera, y lo que ello significa para la construcción literaria del enemigo. Aquí, se combate por razones prácticas y siempre bajo un espíritu de negociación, no sencillamente para extender la religión. Aquí, el modelo heroico que desea transmitirse se particulariza por la medida y se inserta en un programa de acción concreto: una sociedad extremeña que diariamente se esfuerza por crear un espacio jurídico de negociación entre los miembros a uno y otro lado de la frontera, donde el mejoramiento social de un infanzón se representa como una aspiración lícita o donde el juicio que emprende el Cid contra los infantes de Carrión luego de la afrenta de Corpes, en vez de una violenta asonada, refuerza las relaciones permisibles entre el sector villano y un estamento nobiliario; en este sentido, el componente bélico del *Cantar* característico de la épica de cruzada y de la vieja aristocracia militar se perfila con la exaltación de un nuevo tipo de caballería surgida en el contexto de las negociaciones políticas de una frontera castellana. La tercera sección (“Constitución interna del *Cantar*”, pp. clxiv-ccliii) es una de las más ampliadas y una de las más interesantes, pues muestra a un Montaner que puede leer con mucha atención la desmesurada bibliografía crítica y volver al mismo tiempo sobre el cuerpo del poema para desentrañar muchos aspectos de su composición que todavía no han sido tomados en cuenta suficientemente. Aunque a menudo se mantienen muchas ideas defendidas con anterioridad (el doble esquema argumental o la constitución biacentual de los hemistiquios o heterostiquios del *Cantar*), hay un buen conjunto de nuevos asedios al cuerpo del poema cidiano que vale la pena no perder de vista: un estudio muy sugerente de la función de las tiradas o de las distintas funciones de las fórmulas o un análisis concienzudo de la voz del narrador y otros temas afines, como las descripciones de los personajes, el planteamiento de las coordenadas espacio-temporales del *Cantar* o la forma en la que usa el discurso referido. Del mismo

modo, la parte dedicada al estilo ahora presenta un exhaustivo estudio del tipo de combinaciones que pueden encontrarse dentro de las estructuras bimembres tan frecuentes.

La “Historia del texto” (pp. ccliii-cccxxxii) presenta la descripción más acabada, sistemática e iluminadora que tenemos hasta ahora del código único; aunque Montaner ha tenido en cuenta inspecciones anteriores (Pidal, Michael, Escolar y Ruiz Asencio), supera a todas las anteriores por el detalle y minuciosidad con la que ha trabajado. Aunque la sección inicia con una nota muy intimidante (“por razones de la argumentación, esta sección resulta extremadamente técnica, por lo que recomiendo al lector a quien sólo le interese tener una visión de conjunto que salte directamente al último apartado de la misma”, pp. ccliii-ccliv, nota 176), la verdad es que se trata de un apartado donde tanto el lector común como el codicólogo o el paleógrafo expertos podrán sentirse cómodos; a pesar de la abundancia de tecnicismos, Montaner es un buen maestro y ha sabido deslizar entre concepto y concepto su definición más sencilla, de modo que el lector no se pierda innecesariamente en el estudio gradual del código: desde el soporte en pergamino, hasta la factura de la letra, los tipos de abreviaturas o la datación desde la perspectiva paleográfica. La “Historia del código único” también luce muy remozada; en ella, Montaner revisa aspectos puntuales del código relativos a su “factura modesta” (idea que rebate con los resultados de su análisis codicológico) o sobre su paso por una taller historiográfico ligado a la cámara regia o al concejo de Vivar (para el que faltan pruebas contundentes desde la perspectiva diplomática) y presenta indicios muy convincentes (relacionados, en su mayoría, con el soporte textual) que permiten deducir una factura cardenense. El capítulo cierra con una magnífica y necesaria “Evaluación ecdótica del código único” en la que Montaner ordena y articula la información codicológica e histórica del código para precisar su lugar en la cadena de transmisión manuscrita en relación con las otras copias posibles de la misma familia, así como su relación con otras ramas de la tradición (prioritariamente, las derivadas de una copia o prosificación alfonsí en circulación luego de 1270).

Esta segunda edición del *Cantar de mio Cid* de Alberto Montaner recupera la originalidad y frescura que tenía la primera, pero consolida también una postura crítica y la defiende con mejores y más convincentes armas; supera por mucho a la primera y vuelve a sorprender por la profundidad y pertinencia de su erudición. Si la edición de 1993 marcó “un antes y un después dentro de los estudios cidianos” según Bienvenido Morros (*Romance Philology*, 51, 1997, p. 65), la de 2007 seguramente podrá considerarse como un *non plus ultra*, por lo menos en las señas de identidad que caracterizaron ayer y caracterizan hoy el trabajo de Montaner: la formulación de un texto crítico

funcionalmente unido al Códice de Vivar, pero no tiranizado por él; la datación tardía inoculada involuntariamente en las proyecciones sociales, políticas, económicas, etc., del *Cantar*; la explicación casi exhaustiva de cada verso del poema; la revisión de todos los argumentos a favor o en contra de una idea, hasta llegar a una solución satisfactoria o a la conclusión de que falta tal consuelo. Con su edición de 1993, Alberto Montaner nos enseñó que era posible volver a leer el viejo Códice de Vivar con otros ojos; hoy, nos recuerda que el trabajo crítico, cuando se hace responsablemente, no se detiene.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Poema de mio Cid. Versión modernizada sobre edición propia del texto antiguo, notas e introducción de Leonardo Funes. Colihue, Buenos Aires, 2007 (*Colihue Clásica*).

Editar el *Cantar de mio Cid* es una gran tentación para todo investigador interesado en la literatura medieval hispánica, pero también una gran responsabilidad cuando los límites de su recepción se extienden más allá del público académico. Hoy, difícilmente alguien podría llegar y plantearse a secas una edición del texto conservado sin considerar la complejidad y profundidad ecdótica y filológica detrás de cada uno de sus 3 730 versos; pero esta misma complejidad, presentada de manera cruda, quizá termine por ahuyentar a lectores potenciales dentro y fuera de nuestro ámbito universitario. Cobijada por la colección *Colihue Clásica*, la edición de Leonardo Funes enfrenta estos riesgos y los salva dignamente: en su trabajo coincide una vocación docente y un conocimiento profundo de los problemas ecdóticos y filológicos del Códice de Vivar que da por resultado una síntesis comprensiva de las polémicas, donde lo pertinente siempre destaca por encima del dato bibliográfico o el argumento de autoridad y la balanza siempre busca ese justo medio entre la información necesaria y la suficiente, de manera que nuestro lector reciba la información esencial para comprender el problema, pero no se pierde aplastado por el peso de la erudición.

En este caso, el gran protagonista de la edición ha sido el mismo *Poema de mio Cid*. La primera impresión que provoca una página es muy importante: mirar un clásico y darse cuenta de que dos terceras partes de la página impresa están en letra muy pequeña puede ser desalentador; después de todo, esas notas nos recuerdan lo que ignoramos hoy de la erudición antigua. En esta edición, por el contrario, la página es compleja (con los textos antiguo y moderno

enfrentados y dos cintillos para las notas, uno para notas de léxico y otro para notas de crítica textual), pero nunca transmite esa sensación de quedar empantanado en la profusa anotación. El lector que pasa las páginas de la edición de Funes por primera vez recobra el aliento porque advierte que los cintillos de notas están efectivamente a pie de página y no invaden cancerosamente la zona de lectura (como sucede frecuentemente con otras ediciones). Lo mismo puede decirse por lo que respecta al libro completo: aunque la Introducción (pp. vii-cxxvii) es amplia, nunca se tiene la impresión de que ha superado la extensión del propio texto (pp. 1-339). La prioridad de la obra por encima de la propia erudición crítica se refrenda en los cintillos de notas, pues frente a las pocas notas de léxico que acompañan la edición, destacan las muchas notas críticas, en su mayoría de crítica textual, en las que el editor da cuenta de problemas de transmisión y de decisiones críticas tomadas por él y por otros editores previos. Respecto al modelo de páginas enfrentadas, Leonardo Funes aprovecha una fórmula bien conocida, pero es cierto que sus propósitos son más desinteresados que los de editores anteriores; Francisco Marcos Marín (1997), por ejemplo, aprovechó la modernización enfrentada para poder presentar un texto crítico con criterios semipaleográficos que un lector promedio prontamente abandonaría en favor de la edición modernizada. En el caso de Funes, la versión modernizada está ahí simplemente para ayudar al lector no tan familiarizado con el español antiguo y, en ocasiones, resulta tan apegada al texto crítico del Códice de Vivar que fácilmente puede fungir de sustituto sin echar de menos el texto original; esto puede resultar muy seductor para algunos lectores y permite, al mismo tiempo, disminuir las notas léxicas, pues cualquier duda al respecto queda bien aclarada en la versión al castellano moderno.

El texto crítico, por su parte, es legible y ofrece algunos perfiles originales que rebasan su mera función como texto de referencia para la modernización. Ante la imposibilidad de consultar el Códice de Vivar directamente, Funes presenta su edición con ciertas reservas y prefiere considerarla como una “edición metacrítica” más que una edición “crítica” a secas, pues el aparato de variantes se apoya en una revisión minuciosa de los textos críticos de ediciones previas prestigiosas (las de Menéndez Pidal, Colin Smith, Ian Michael, Jules Horrent, Pedro Cátedra y Bienvenido Morros, Alberto Montaner, Francisco Marcos Marín y Eukene Lacarra Lanz). Aunque el sentido en el cual Funes se refiere a *metacrítica* resulta claro, creo que valdría más hablar de una edición consensuada, porque en cada caso Funes ha hecho un levantamiento de opinión que tiene en cuenta para sus enmiendas, aunque no necesariamente termina por regir sus decisiones en cuanto a la lección aceptada para su texto crítico. Si Germán Orduna ya había censurado esta práctica, por considerar que

“ante tal cantidad de opinantes, a veces más de una docena, puede producirse un cierre de horizontes críticos” (*Incipit*, 17, 1997, p. 32), su puesta en práctica en forma ordenada ofrece resultados positivos. Si en un primer momento la heterogeneidad en los objetivos de las ocho ediciones consultadas haría que seguirlas a todas fuera caótico (frente a la reconstrucción y regularización métrica de Horrent está la conservación a ultranza de Colin Smith), resulta cierto que su consulta ayuda a consolidar un mapa de los principales problemas ecdóticos del *Poema* detallados por el mismo Orduna: “aproximadamente 130 versos han sido enmendados por la crítica con soluciones distintas. En unos 50 versos se han dado soluciones puntuales contradictorias. Una treintena de versos son difíciles de subsanar” (p. 31).

En el caso del texto crítico que nos entrega Funes, las llamadas de atención expresan un elenco de *loci critici* que se han señalado y enmendado de edición en edición y que esbozan sin duda el consenso al cual aludía: cada vez resulta más obvio cuáles son los problemas ecdóticos de nuestro *Cantar* y este principio honesto de resolución por medio de un consenso crítico me parece una forma más madura de plantear la situación. En la práctica, esta mecánica de trabajo traza un mapa de las soluciones ofrecidas y permite restringir el espectro de soluciones posibles para una lección deturpada. La revisión, nota por nota, del texto crítico de Funes, resulta aleccionadora desde esta perspectiva, pues permite formalizar un *stemma codicum* muy preciso de la tradición, en el que coinciden la mayor parte del tiempo las soluciones de Colin Smith, Ian Michael y Eukene Lacarra, mientras del otro lado se puede vislumbrar una “familia” en las coincidencias de Pedro Cátedra y Bienvenido Morros y Alberto Montaner; las coincidencias entre las ediciones de Menéndez Pidal y Jules Horrent hablan por sí mismas. Aunque la consulta de otros editores no es una novedad, la relevancia que adquieren sus soluciones para la anotación crítica del texto, en un formato muy accesible a pie de página, permite visualizar de golpe un elenco económico de soluciones en el que la toma de partido se vuelve más sencilla. Respecto a la tónica de la corrección del *codex unicus*, Funes explícitamente simpatiza con el texto crítico preparado por Alberto Montaner, aunque disiente con la sistematicidad de sus enmiendas y ahí es justamente donde pueden encontrarse sus aportaciones originales (“Criterios para la presente edición”, pp. cvi-cx). Los “desvíos” a los que alude Leonardo Funes en relación con el texto crítico de Alberto Montaner son, en todo caso, muchos más de los explicitados: la similitud entre ambas ediciones es menor a la que se esperaría, pues la posibilidad de presentar una modernización enfrentada permite a Funes la incorporación de símbolos diacríticos en su edición, con lo que quedan señalados a primera vista errores del copista o enmiendas del editor (se recordará que los criterios de la Biblioteca Clásica al

respecto obligaban al editor a no interferir el texto con corchetes o alguna otra marca alusiva a problemas ecdóticos). En todo caso, las coincidencias solidifican ese espíritu de concordia y solidaridad al que llamaba Montaner en 1993, en aras de un trabajo filológico más armónico de lo que hasta entonces se había podido realizar.

El estudio crítico de Funes está preparado con este mismo perfil de pertinencia y economía: el lector especialista encontrará que cada uno de los temas que interesan en torno al *Poema de mio Cid* tiene un lugar en el estudio, advertirá la presencia de los principales trabajos de los especialistas sobre estos temas y apreciará la exactitud de la síntesis; el lector menos familiarizado con la crítica cidiana, por el contrario, encontrará una buena introducción, sucinta y con no más de una treintena de notas a pie de página. Son muchos, por supuesto, los sacrificios que ha realizado Funes para llegar a esto: en su bibliografía (pp. cxiii-cxxvii) se advierte una clara orientación por los estudios clásicos sobre el Cid, lo que deja un pobre lugar para la bibliografía más reciente (sólo 25 referencias bibliográficas de unas 180 se publicaron después de 2000); ya en la redacción del estudio, aunque la procedencia de algunas ideas no escapa al lector especialista, pocas veces se explicita la referencia específica, por lo que la autoría de la idea puede resultar confusa. Salvo estos dos talones de Aquiles, el estudio es un prodigio de economía y claridad en el que Funes ha sabido plantear los problemas y las soluciones hoy mejor aceptadas por la crítica cidiana con una perspectiva panorámica muy fluida que termina por resultar amigable para el no especialista. Los primeros tópicos recuerdan los aspectos ligados al género épico y al universo de referencias históricas que el autor compartía con su público sin tiranizar la invención literaria (“2. El Cid: entre la historia y la leyenda”, pp. xviii-xxi; “3. La tradición cidiana y el poema”, pp. xxii-xxvii, y “4. El *Poema de mio Cid* y la poesía épica castellana”, pp. xxvii-xxxvii). La perspectiva condensada en el tratamiento de temas no sacrifica, por supuesto, las orientaciones más recientes de la crítica: a menudo, las líneas maestras de los planteamientos contemporáneos asoman aquí y allá consistentemente. En “La tradición cidiana y el poema”, por ejemplo, Funes defiende entusiastamente la formación de un ciclo cidiano, tanto en romance como en latín, a lo largo del siglo XII, idea articulada por primera vez en la edición del *Carmen Campidoctoris* preparada por Alberto Montaner y Ángel Escobar (Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001), y ahora continuada por Montaner, con consecuencias más amplias, en la segunda edición de su *Cantar de mio Cid*. Los dos capítulos siguientes se centran en la estructura narrativa del poema y su relación con el personaje principal, Rodrigo Díaz, cuya caracterización dota de originalidad al *Poema de mio Cid* pero también a la escasa épica castellana conservada (“5. La estructura narrativa del poema”, pp. xxxvii-xlv, y “6. Configuración del héroe en el poema”,

pp. xlv-xlvi). En “El poema como espectáculo juglaresco” (pp. xlviii-lx), Funes presenta una síntesis de los principales recursos compositivos del texto: la versificación anisilábica, el valor constructivo de las asonancias y de las tiradas, el sistema formular y, con más detenimiento, las formas de intervención del juglar perceptibles en el texto, lo que Funes llama el “espectáculo juglaresco”. En “8. El plano ideológico del poema” (pp. lx-lxxi), Funes desmenuza los aspectos relacionados con el modelo ideológico que el *Poema de mio Cid* ayuda a consolidar, primero como “cantar de frontera” y luego como arena para dirimir las diferencias entre una nobleza de realengo y una nueva clase emergente, el caballero villano, especialmente en Extremadura. Esto sirve de marco para explicar la prioridad que tiene el modelo jurídico en el planteamiento general del poema y para valorar su originalidad en relación con las condiciones sociales del siglo XII. En “9. Lecturas históricas del *Poema de mio Cid*” (pp. lxxi-xcvi), Funes repasa las circunstancias históricas en las cuales se leyó y se interpretó el poema contenido en el Códice de Vivar, al estilo de lo que había hecho con las “crónicas generales” hace unos años (“Las crónicas como objeto de estudio”, *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 123-144). Aunque ya Francisco Marcos Marín había propuesto una lectura de los argumentos filológicos sobre la datación de la composición más allá de los datos absolutos y concluía que “la discusión sobre la fecha del *Cantar de mio Cid* se ha convertido en un juego académico de poder y vanidad” (ed. de Francisco Marcos Marín, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pp. 97-105; cit. en la p. 101), lo cierto es que Funes ofrece un panorama menos apasionado y más sistemático del trasfondo ideológico en el que tuvieron lugar algunas de las principales polémicas sobre el texto, como su origen oral y su fecha de composición. Esta sección permite entender los vaivenes de la crítica desde una perspectiva sociológica y no como meros caprichos personales, con lo que Funes termina por esbozar, de forma clara y accesible, las coordenadas principales de un mapa intelectual que de otra forma parecería caótico. En el último capítulo de la Introducción se continúa, de algún modo, este horizonte ideológico cuando se enlistan los principios que guiaron la edición del texto a lo largo de sus ediciones modernas (“10.2. Polémica ecdótica sobre el poema”, pp. ci-cvi), a la par de una descripción sucinta del código único y de los criterios de regularización seguidos por el editor.

La edición de Leonardo Funes representa un trabajo sistemático de selección y síntesis en el que brilla muy a menudo el sentido común del filólogo avezado; sin duda, la coincidencia de una edición para un público universitario (pero no por ello necesariamente especializado) y un filólogo en toda la extensión de la palabra es más que satisfactoria en este caso: lejos de entorpecer el propósito divulgador de la editorial, la experiencia de Funes contribuye mucho para ofre-

cer en el mismo paquete un condensado de la mejor crítica sobre el *Poema de mio Cidy*, al mismo tiempo, la pertinencia y la economía que un lector moderno necesita para no caer a mitad de la jornada y tampoco perderse, entre las muchas notas, el mensaje de conmovedora y profunda humanidad que mantiene vivo a este magnífico cantar de gesta castellano.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

JAVIER DOMÍNGUEZ-GARCÍA, *De apóstol Matamoros a Yllapa Mataindios: dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*. Universidad, Salamanca, 2008.

Apenas hace falta advertir sobre la magnitud y trascendencia del fenómeno santiaguista en la cultura hispánica, a tal punto que, como afirma el autor al comienzo del texto, el símbolo de Santiago Apóstol es “esencialmente proteico y poliédrico, polisemántico y maleable; producto material de la Historia constantemente marcada por sus diferentes proyectos nacionales, los cuales ponen en evidencia los mecanismos de una nacionalización del pasado llevada a cabo mediante la inserción de paréntesis históricos, en donde la regeneración de los símbolos sacros fundacionales ha ido, mano a mano, con las correspondientes agendas del discurso hegemónico en cuestión” (pp. 24-25). A partir de esta premisa, el autor elabora una tesis central que muestra, en muy buena hora, la temporalidad (como sinónimo de cambio y diversidad) del símbolo santiaguista en relación con los constantes desplazamientos de la identidad hispana. En su conjunto, el texto ofrece un puntual y riguroso estudio científico que viene a llenar un vacío en el terreno relativo al conocimiento de la transculturación y resemantización del fenómeno jacobeo en América Latina.

La obra se organiza en ocho capítulos, más uno final a modo de conclusiones. El autor ha añadido además un interesante prefacio (“Flores para Matamoros”) en el que expone –algo no excesivamente habitual en nuestro país, pero sí muy de agradecer en aras de la claridad expositiva– aspectos fundamentales que complementan la tesis expuesta a lo largo del libro, y que a su vez ayudan a comprender el contexto histórico y social en el que surge la obra, su plena vigencia, el proceso creativo y la curiosidad intelectual que han llevado al autor a abordar la investigación tratada. El tema del libro –el trasvase de la figura simbólica de Santiago Matamoros desde España hacia América, su reconfiguración y adaptación al nuevo contexto sociocultural, y su papel como elemento central en la creación de las nuevas

identidades étnicas aparecidas durante y tras el período colonial— se contextualiza y pone al día gracias a lo expresado por el autor en el prefacio, donde se recogen noticias de prensa, discursos de personajes, debates intelectuales (y otros menos intelectuales) y comentarios de actualidad —el autor, en ocasiones, hace uso de una acertada ironía que el lector agradece. En las últimas páginas de este prefacio se pone de manifiesto, de la misma forma y con la misma significación con que lo hacía durante los períodos medieval y colonial —estudiados ambos por el autor—, el papel fundamental que, para grandes sectores de la sociedad hispana trasatlántica, desempeña la figura de Santiago Apóstol en la configuración actual de la identidad hispana (a la que el autor se refiere como “imaginario social o colectivo, aunque nunca solipsista ni inocuo”).

Los capítulos siguientes están dedicados a exponer el proceso histórico de configuración del símbolo jacobeo y su trasvase desde el contexto medieval hispano hasta el ámbito colonial americano. La parte final del libro aborda el papel del símbolo en las confrontaciones identitarias del presente y el cambio radical de significación que finalmente acaba por experimentar, pasando de ser un símbolo de lo hispano colonial a ser considerado “como propio por el elemento indígena autóctono”.

Las pautas y aproximaciones metodológicas que exponen la tesis y el tema del libro abordan el papel de los símbolos fundacionales, considerados como sagrados, en la configuración de las identidades. Expone magistralmente el autor que la identidad, más allá de su pura funcionalidad política, es un fenómeno cultural, es decir, considera los distintos procesos de creación y apropiación de los símbolos identitarios no sólo como acciones encaminadas a la obtención del poder en el juego de las luchas ideológicas —la hegemonía—, sino como expresiones de una estructura cultural más compleja, como es la identidad grupal nacional, que afecta de lleno a dominios cognitivos como las creencias, el simbolismo, la lengua o los rituales. Con este método, el autor muestra cómo los símbolos, más allá de ser inmutables e intemporales, son reconfigurables, polisemánticos y apropiables constantemente, pudiendo, en una curiosa pirieta histórica, ser reclamada su propiedad por parte de aquellos contra los que, inicialmente, surgieron —como los indígenas americanos en el caso del fenómeno colonial santiaguista investigado por el autor.

En el primer capítulo (“Contextualización y pautas del análisis metodológico”), el autor ofrece, en primer lugar, una contextualización metodológica. Sin ser ajeno a la complejidad y lo polémico del tema tratado —que el autor presenta como provocativo y estimulante—, expone de un modo claro y justificado su posicionamiento teórico, así como las hermenéuticas conceptuales y analíticas utilizadas a lo largo de su estudio sobre las mentalidades y los procesos de cons-

trucción de las identidades. Con estilo impecable y bien fundado, diluye su discurso a lo largo del texto sobre la base de pulir los conceptos clave que se manejarán en el original, construyendo así un equilibrado edificio teórico apoyado en sólidas bases conceptuales. Es de destacar, también, la excelente exposición histórica hecha por el autor, siempre de la mano de una bibliografía bien seleccionada.

En el segundo capítulo se trata el surgimiento del símbolo en España en el contexto de la Reconquista, y a este respecto el autor se encarga, con precisión y sustentado por las imprescindibles fuentes documentales consultadas, de desentrañar la génesis y arqueología del símbolo, así como su paulatina adaptación a las condiciones políticas y culturales concretas del período medieval hispano, caracterizado por el enfrentamiento entre dos concepciones del mundo antagónicas: cristianismo e islam. Escudriña también el autor, en este magnífico y entretenido capítulo, las fuentes documentales, por medio de las cuales narra al lector la evolución del símbolo jacobeo, el cambio de significación que supone su transformación de peregrino en matamoros y, finalmente, su apropiación en aras de una naciente identidad hispana.

En la segunda parte de la obra el autor analiza la figura del apóstol, esta vez en un nuevo contexto, al que lo ha llevado la expansión española: América. Nuevamente, echando mano de las fuentes, el autor narra cómo el santo es llevado simbólicamente a tierras americanas durante la conquista y cómo, otra vez, sus significaciones son reconfiguradas para hacer frente a nuevas concepciones de la alteridad: el amerindio. Finalmente, en la tercera y última parte, en absoluto menor en interés a las otras dos, “se analiza el símbolo jacobeo desde la perspectiva de la dialéctica identitaria, al ser objeto de un permanente intento de apropiación por parte de dos grupos enfrentados: el elemento criollo y el indígena”. Estos tres estadios por los que, con gran acierto, expone el autor que ha pasado el símbolo jacobeo –matamoros medieval, mataindios colonial y defensor de los indios en tiempos recientes– son, sin duda, una de las grandes aportaciones de la obra, pues ofrece una perspectiva decididamente innovadora y científica.

Estructuralmente, el mayor logro del trabajo es la ordenación y equilibrio de la materia medieval, colonial y contemporánea. Del conjunto de una obra tan imprescindible como oportuna, es difícil poner de relieve alguno de sus temas; empero, resaltaría (más allá de la oportuna integración bajo un discurso unitario de las realidades y manifestaciones jacobeanas en relación con la construcción cultural de la identidad hispánica), las páginas y argumentos dedicados a la comprensión del cambio social, la permeabilidad cultural y las representaciones históricas que oportunamente sirven para revelar, lúcidamente y a un amplio espectro de lectores, los mecanismos

y engranajes culturales ocultos detrás de las identidades y orgullos nacionales. El resultado de este admirable logro científico se traduce en una esclarecedora y amena comprensión del tema tratado, que nos invita a reflexionar sobre las herencias recibidas de modo que podamos plantearnos la contingencia de contribuir a crear ideologías y conceptos identitarios alternativos.

Bien es sabido, por los que nos dedicamos al estudio y comprensión de lo simbólico, que el estudio de los mitos y los símbolos es un campo minado de dificultades que no es posible tratar desde un solo punto de vista. He aquí, sin lugar a dudas, la contribución metodológica más notable del autor: un estudio de carácter interdisciplinario que transcurre de una manera muy sutil por los campos de la hermenéutica científica, apoyando sus argumentos sobre las bases científicas del materialismo cultural y fenomenología de las religiones. Esta aproximación permite al autor llamar a las cosas por su nombre, guardando no pocas agradables sorpresas, con la intención de mostrar la transculturación de la materia jacobea desde campos tan diferentes como la historia, la literatura, la política, la cultura popular y la religión. No me sorprende, pues, que una obra equilibrada como ésta no pierda el rigor académico y cultive en sus argumentos una autoconciencia reflexiva sobre el enfoque del método interdisciplinario (la cual sirve a la organización de los datos y regulación de los análisis particulares del temario santiaguista), rastreando, en sus particularidades, su perspectiva de universalidad.

El texto constituye una profunda reflexión sobre un aspecto central en la investigación social contemporánea: el papel que desempeñan las identidades y manifestaciones simbólicas. El tratamiento del tema aúna indiscutiblemente la mezcla justa de erudición y claridad expositiva, de capacidad analítica y sintética. Acierta el autor en formular, primero, su posicionamiento teórico y metodológico para, después, abordar el estudio –y, lo que es más importante, la exposición sucinta– de la evolución histórica del símbolo jacobeo. Consciente de la imposibilidad de entender un fenómeno de actualidad –como es el de la identidad hispana, en constante reformulación–, sin atender a su génesis y evolución, el autor analiza el carácter procesual del símbolo jacobeo, puesto que su génesis se dilata a lo largo del tiempo y su análisis, diacrónico (y sincrónico en ocasiones) por necesidad, ayuda y se convierte en elemento imprescindible para su comprensión como fenómeno actual.

Siendo muy numerosas las referencias bibliográficas existentes sobre la figura del apóstol Santiago, no lo son ciertamente las obras que analizan su función en la conquista americana y, mucho menos, las que investigan su papel central en la configuración de las identidades indígena y colonial. Por este motivo, es de agradecer la aparición de obras como las de Javier Domínguez-García, que contribuyen

a ensanchar el panorama científico y, más expresamente, su clara vocación didáctica, pues a lo largo del libro es constante su interés por dirigirse a un público amplio, esto es, en ningún caso circunscribirse a los círculos académicos.

Pese a la complejidad del tema tratado –que podría ocupar un volumen muchísimo más amplio, aunque menos ameno–, es de agradecer el esfuerzo del autor por condensar al máximo su discurso expositivo, lo que no reduce, en absoluto, la validez de su trabajo. De igual modo, tampoco se resiente la claridad en la exposición, acertada tanto desde el punto de vista del contenido como del puramente formal. El lenguaje es en todo momento apropiado; destaca el esfuerzo del autor por aclarar y explicar conceptos que, por su compleja significación teórica, no son siempre accesibles para el gran público. La presentación de las ideas y contenidos expuestos sigue en todo momento un orden lógico, racional y coherente, atendiendo al esquema contexto-desarrollo-conclusión, lo que permite al lector estar atento en todo momento a la narración discursiva, comprenderla y asimilarla. Los argumentos del autor entretejen un análisis que, disimulando (acertadamente) su rigor científico, muestra, explica y escudriña los mecanismos ideológicos implícitos en este constructo cultural y social, no sólo desde afuera y desde arriba (como suele suceder con demasiados textos académicos), sino primordialmente desde adentro y desde abajo, con la intención de atraer a un público más amplio. Me encuentro, pues, obligado a elogiar la prosa clara y vivaz del autor que, sin lugar a dudas, garantiza una amplia divulgación del libro.

Llegado al final de la obra, el autor vuelve a matizar sus críticas a una visión lineal de la identidad cultural, traducida, como oportunamente señala, “en idealización y mitificación de un conjunto de paradigmas hispanos que se alzan, una vez más y en la entrada de este tercer milenio, como banderas de discordias”. El autor deja claro que Santiago “no es únicamente manifestación antonomástica de la identidad hispana, sino recíprocamente artífice, sumario y germen de su realidad histórica”. Y, en una reflexión final, el texto deja en manos del lector la meditación sobre el símbolo de Santiago y su esencia como pilar del imaginario hispánico, invitándonos a dialogar con el texto al plantearnos una serie de preguntas que son las de todos aquellos ciudadanos preocupados por la realidad actual, “en un momento histórico en que las heridas cicatrizadas de nuestra historia vuelven a abrirse y el enfrentamiento entre el españolismo, el relativismo, el Estado aconfesional, lo neo-barroco, las nacionalidades periféricas y las comunidades islámicas nos retrotrae a épocas que creíamos, por bien o por mal, extintas”.

ÁLVARO CRUZ GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

OSWALDO ESTRADA, *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009; 207 pp. (*Nuevos Hispanismos*, 7).

La *Historia* de Bernal Díaz quiere ser *verdadera*, pero la novelización del material narrativo hace de su *Historia verdadera* un texto fundacional y singular, ajeno a las clasificaciones posibles y factibles o, mejor dicho, incluyendo o aceptando todas ellas conforme a las distintas mentalidades y tiempos. Ésta es quizás una de las virtudes principales del libro de Oswaldo Estrada: demostrar que el texto de Bernal Díaz tiene autonomía propia, más allá de las épocas y los géneros. Según Estrada, la *Historia verdadera* redefine el lenguaje de la verdad, de lo probable y de lo posible, porque la fusión genérica que plantea Díaz del Castillo crea una nueva modalidad historiográfica, distinta de la historia convencional, mucho más subjetiva y única: mucho más literaria (p. 22). ¿Será que “la verdad” de Bernal es sólo una verdad posible en el texto? Desde Hayden White estamos seguros de que la forma de las narrativas históricas es idéntica a la forma de las narrativas de ficción, pero ahora, gracias a *La imaginación novelesca*, también estamos seguros de que el texto colonial tiene sus propios méritos, independientes del contexto de producción y de los intentos de su autor.

La lectura de Oswaldo Estrada atiende no sólo a los propósitos explícitos o implícitos de Bernal Díaz-autor, sino más bien a la inmensa pluralidad de significados que ofrece Bernal Díaz-narrador, y la capacidad de los curiosos lectores que, ayer, hoy, mañana y siempre, podemos otorgar nuevos sentidos, atender a lo antes no visto o ver con renovados ojos. Innovadora y libre de acartonamientos, la propuesta de Estrada es la incitación a una lectura posible: aquella que permite saltar el muro del “análisis histórico y los estudios coloniales tradicionales” para llegar al terreno de la “crítica literaria y la interpretación productiva del texto colonial”. Esta instigación se funda en la capacidad del lector –y por qué no, su derecho– de analizar los elementos novelescos de la *Historia verdadera*, despojándose así de ciertos preceptos académicos, como aquel que asevera que los textos coloniales no fueron concebidos en contextos estéticos o no fueron creados por motivos artísticos.

Sustentado en la autonomía del artefacto histórico-literario, el derecho a una lectura que enfatiza la literariedad de la *Historia verdadera* permite nuevos horizontes críticos: no menos rigurosos pero mucho más sugerentes. En efecto, los elementos creativos que señala Estrada en la constitución del texto bernaldiano –perspectiva omnisciente, lenguaje dialógico, novelización del espacio y del tiempo, personajes multidimensionales, y construcción indicial o creación de suspenso narrativo– no contradicen los contextos históricos e histo-

riográficos del texto colonial, sino que los potencian dando nuevos significados que nos ayudan a pensarlos y comprenderlos.

La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas está organizado en cinco capítulos. “(Des)encuentros con la historiografía de indiana”, el primero de ellos, presenta una lectura histórico-crítica de las concordancias y discordancias entre la *Historia verdadera* y la historiografía de Indias. Dividido en cinco apartados –“Mentir o no mentir... ése es el dilema”, “Discursos interpuestos”, “(Re)-invenciones de la crónica”, “Conflictos de género”, “Una crónica de experiencias” y “Tintes literarios”–, el capítulo transita por los caminos lindantes de la historia y la ficción; de la veracidad y la verosimilitud; de la retórica y la experiencia, para llegar a la idea de una nueva modalidad historiográfica, mucho más duradera que el lapso histórico (p. 45), mucho más alusiva y comprensiva. En el capítulo 2, “Características de un lenguaje novelesco”, Oswaldo Estrada estudia minuciosamente el lenguaje que utiliza Bernal para dirigirse al público de su tiempo (¿y al de nuestro tiempo?) y así incorporarlo al mundo intradiegetico. De su análisis destacan dos ideas por su fuerza, desarrollo y originalidad: aquella de los rumores sobre el Nuevo Mundo y aquella otra, complementaria, sobre las emboscadas narrativas diseminadas a lo largo del texto. Como parte del pacto entre Bernal y sus lectores, Estrada señala que el narrador de la *Historia verdadera* orquesta una serie de efectos y elementos discursivos donde los chismes y el detalle no sólo entretienen al lector sino que lo acercan a un lenguaje novelesco, distanciándolo, a la vez, del lenguaje de los cronistas de su época. Con este lenguaje Bernal presenta una serie variada de escenas y una galería de personajes murmurantes que construyen perspectivas divergentes, contrastes y conflictos, y que, por lo mismo, crean un tipo de discurso híbrido, aquel señalado por Bajtín para analizar los mecanismos de la novela. A la vez, el narrador de la *Historia verdadera* mina el terreno de dudas, siembra pistas, despliega el misterio e interpela todo lo que dice, generando un clima de ambigüedad y una atmósfera novelística. Como señala Estrada, los lectores caemos en las trampas discursivas que Bernal nos tiende y comprobamos su excelencia narrativa (p. 69) y también la “artificiosidad” del discurso histórico precisada por *La imaginación novelesca*.

En el capítulo 3, “Personalidades novelescas del Nuevo Mundo”, se profundizan también los rasgos fictivos de la narración de Bernal, pero ahora anclando el análisis en la composición de los personajes. Partiendo de una relectura de las teorías y las distinciones pioneras (personajes planos y redondos, protagonistas y antagonistas, etc.) se considera la profundidad dramática de ciertos actores y la (re)construcción de personalidades llenas de ambigüedades y ambivalencias. Aparece entonces el complejo y multidimensional Hernán Cortés, quien, “entre la espada y la pared”, entre “la maña y el atrevimien-

to”, se desdobra en la *Historia verdadera* con virtudes y defectos; también asoman los “náufragos compañeros”, Aguilar y Guerrero, que se “(des)encuentran” en la narración para develar una compleja realidad de interioridades y experiencias; asimismo, Doña Marina, “tan cristiana y tan divina”, ingresa en la *Historia* mediante un cuento autónomo y un diálogo celestinesco que descubren la capacidad expresiva e inventiva de Bernal. En la construcción de este personaje, Estrada encuentra un artificio creativo, la paradoja: protagonismo y difuminación simultánea. A medida que Marina adquiere un papel estelar, su personaje se transforma hasta confundirse con el de Cortés y desaparecer. Transculturada y sincrética, amante, señora, esclava, india, cristiana, traductora y lengua, pero –a la vez– “condenada al silencio perpetuo”, la doña de Bernal es, sin duda, uno de los personajes más complejos de la *Historia verdadera*. La serie se completa con el análisis de personajes “laterales” pero con “papeles estelares”, “personajes de fondo” y “protagonismos secundarios”. Según Estrada, Bernal no presenta una realidad en blanco y negro sino que se comporta como un novelista: prefiere la abigarrada y multicolor –llena de vivencias y anécdotas– construcción verosímil del mundo histórico.

En “Novelizaciones del tiempo y del espacio”, el capítulo 6, se profundiza la sofisticada configuración del mundo en *Historia verdadera*. Sobre la coordinada espacio-temporal de la Conquista se desarrolla un tiempo psicológico, el sutil tiempo del encuentro entre españoles y americanos. Éste depende de las emociones de los personajes y es elástico, ya que transgrede el lapso lineal y se ensancha o adelgaza según las preocupaciones más íntimas del narrador y sus compañeros (p 118). Se trata del tiempo de la simultaneidad y de las dilaciones; de las digresiones y de los detalles nimios, dramatizados y minuciosos, que nos hacen comprender la psicología humana. También es el tiempo de los enigmas y el suspenso: un tiempo mucho más rico y lleno de contrastes, que intercepta un espacio metafórico y se transforma en un tiempo estético, portador de la naturaleza íntima de los hombres que en él se mueven (p. 125).

Una vez analizadas estas modelizaciones artísticas, *La imaginación novelesca* cierra con un capítulo donde se observan las influencias del texto bernaldino en la literatura mexicana contemporánea. Entre los muchos novelistas y ensayistas influenciados –Rulfo, Otilia Mesa, Fernando del Paso, Eugenio Aguirre, Carlos Villa Roiz, Marisol Martín del Campo, etc.–, Oswaldo Estrada destaca y estudia puntualmente a Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, Ignacio Solares y Laura Esquivel, porque éstos explicitan sus diálogos bernaldinos. “Diálogo con la nueva ficción histórica” funciona en la totalidad del libro y en la argumentación del autor como una evidencia más de la filiación literaria de la *Historia verdadera*.

A lo largo de 207 páginas de fácil lectura, por la claridad argu-

mentativa y por la precisión del lenguaje empleado, Oswaldo Estrada logra su propósito. Expone los rasgos novelescos del discurso histórico y demuestra que el texto colonial es en gran medida independiente de los contextos enunciativos no estéticos. Con esta lectura, el autor no pretende llegar a la tierra de los antagonismos, sino sumar un punto de vista complementario, aunque no menos polémico. La conclusión parece ser entonces la idea de las infinitas asimilaciones que acepta la *Historia verdadera*, renovada siempre por las épocas y las tradiciones críticas.

JIMENA RODRÍGUEZ

Centro de Estudios Coloniales Iberoamericanos
University of California-Los Angeles

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de Bohemia"*. Fundamentos, Madrid, 2006.

A pesar de la caudalosa bibliografía crítica sobre la obra de don Ramón María del Valle-Inclán, todavía quedan huecos por cubrir, temas que revalorar o aspectos que no han sido estudiados con la extensión y profundidad que merecen. Uno de ellos es el vínculo de Valle con la caricatura y la revista teatral, con las que tan cercanamente se relaciona la musa funambulesca. A analizar estos aspectos dedica Jesús Rubio Jiménez su libro, que además de ser una investigación rigurosa y meditada, aporta la abundante iconografía que don Ramón suscitó entre sus contemporáneos, pintores y caricaturistas, reunida en este volumen por primera vez.

Una de las virtudes del estudio de Rubio Jiménez es que da seguimiento a relaciones que habían sido señaladas reiteradamente de manera general. Una de ellas, fundamental, es la importancia de Goya, al decir de uno de los personajes de *Luces de Bohemia*, el inventor del esperpentismo. Rubio documenta el interés por Goya, que ilumina la creación visual y literaria a lo largo de dos siglos, desde la zarzuela, *Pan y toros* (1864), hasta Fernando Arrabal, pasando por Villaespesa, Alberti y García Lorca, ya que "desde el siglo XIX, Goya mismo se convirtió en personaje literario y su vida y sus obras atrajeron a creadores teatrales muy diversos" (p. 21). En cuanto al interés de Valle hacia Goya, Rubio Jiménez recuerda que coincide con el que Rubén Darío sintiera por la obra goyesca, cuya musa definiera como "soberbia y confusa", y también como "ángel, espectro, medusa", en uno de los homenajes que Darío reúne en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El interés por Goya cobra auge a partir de la exposición que en 1900 se hiciera con motivo de la repatriación de su cuerpo a España, a la que siguieron otras hechas en 1908 y 1913, año clave, este último, en el viraje de Valle hacia un teatro escrito expresamente para mario-netas que encuentra en *La Marquesa Rosalinda* su partida de nacimiento. La sombra de *Desastres de la guerra* se proyecta hasta el estallido de la Primera Gran Guerra, cataclismo que subrayaría la cualidad trágica del arte grotesco: “Como a Solana, que no en vano es evocado por Valle-Inclán también a la hora de definir el *esperpento*, les apasionaba el descubrimiento de la realidad española sin desdeñar sus aspectos más míseros, su ‘buen humor’ lo era de estirpe negra y grotesca” (p. 40). Uno de los aspectos más notables de la caricaturización grata a Valle es la bestialización, otro de los temas que Rubio recupera despejando su procedencia caricaturesca para definir los esperpentos como “*pinturas negras, aguafuertes, retratos grotescos* que cobran vida teatral y por tanto plástica” (p. 48).

Me interesa destacar la parte teatral, pues, como lo señalara Ramón Pérez de Ayala en 1923 –en el número 32 de *La Pluma*, p. 24–, “Valle-Inclán, ante todo –y, hasta diríamos que únicamente– ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las *Sonatas* hasta los últimos esperpentos”. Tal preponderancia del teatro, que Valle refrendó y subrayó en muchas entrevistas, ofrece a Rubio un filón que aprovecha para explorar territorios relativamente vírgenes. Varios estudiosos han señalado la deuda que Valle tiene con los géneros menores –baste recordar aquí a Ramón de la Cruz, quien escribió “tragedias para reír o sainetes para llorar”–, y con el teatro popular, pero hasta el momento los comentarios no han rebasado la vaguedad de una observación. Rubio, en cambio, plantea la relación que *Luces de Bohemia* tiene con el teatro de revista y –señalamiento que no deja de resultar sorprendente–, con el cuadro de costumbres. Más de un lector de Valle objetará en principio, ya que hasta el momento *Luces* es el parteaguas entre el teatro costumbrista y la escena vanguardista, pero Rubio argumenta convincentemente que el carácter híbrido del teatro esperpéntico debe a su cercanía con la revista teatral política su estructura fragmentaria en escenas relativamente autónomas, que nos presentan “galerías de tipos históricos o actuales, de grandes personajes o anónimos ciudadanos”, un tapiz social que es “uno de los mejores referentes de la convergencia de pintores y literatos afanados en fijar las cada vez más dinámicas costumbres y urgidos justamente por el vértigo de la vida urbana” (p. 62).

El teatro de revista aporta a *Luces* diversos procedimientos entre los que Rubio señala los que dan unidad y que pueden ser el viaje de un provinciano a la capital, el sueño de un personaje o la puesta en escena de dos personajes que dialogan sobre lo que ven. Tenemos,

así, una estructura permanente que da juego a otros recursos, tales como la metateatralidad que desdobra el texto para cuestionar o para aportar sus propias claves, tal como sucede en los diálogos entre Max Estrella y don Latino de Hispalis o en la escena 14 sobre la que Rubio llama novedosamente la atención ya que “cuando se habla de que los aguafuertes debieran difundirse con todas sus pruebas, se están planteando algunos problemas fundamentales del arte moderno: la imposibilidad de captar la totalidad, la transitoriedad y la fantasmagorización de la vida moderna contra la que luchan los artistas” (p. 86).

La metateatralidad permite a Valle reflexionar críticamente sobre su obra en una suerte de distanciamiento estético tan caro a un autor que se concibe a la manera del demiurgo, pero también suscita otros nexos, por ejemplo con los clásicos y especialmente con Cervantes, por el uso del teatro dentro del teatro. El carácter marcadamente popular de esta teatralidad crea un nexo entre géneros diversos, ya que “en la prensa satírica ilustrada, en la revista teatral política y en el esperpento pintura y literatura se dan la mano para representar la vida contemporánea con su carácter caricaturesco y antiheroico” (p. 76).

Luces de Bohemia es el tapiz social en el que se enhebran figuras representativas de la época que plasman el desencanto de Valle y su decisión de examinar ese mundo desde perspectivas marginales. También es el núcleo del ciclo esperpéntico, teoría y práctica del nuevo género que vulnera los límites de la mimesis a la vez que afirma un péndulo constante, un “permanente juego especular de la vida en el arte y del arte en la vida” (p. 88).

En el deseo de fijar lo eterno en medio de lo fugaz podemos reconocer uno de los objetivos que Baudelaire se propuso como característica distintiva de la modernidad, y no es tampoco arbitrario recordar la importancia que para él también tuvo la caricatura. No es casual que Rubio lo considere al señalar que “el primer esperpento de Valle es una pieza de teatro costumbrista, pero donde Valle-Inclán «pinta» las costumbres con gran modernidad –tal como la definió Baudelaire–, con lo que la escritura de Valle-Inclán sitúa el teatro político en un nivel superior” (p. 84).

Valle-Inclán, caricaturista moderno recupera discusiones anteriores sobre las que arroja nueva luz disipando con ello prejuicios esperpenticéntricos tales como el que atribuía a *Luces* una originalidad ajena a todo vestigio de realismo, por no mencionar la palabra tabú: costumbrismo, tan peyorativamente utilizado por todos los adeptos a las vanguardias clásicas.

Queda por estudiar, como Rubio señala, un vasto territorio apenas esbozado: “Valle-Inclán evocó en sus declaraciones sobre el esperpento no sólo a Goya sino también a Cervantes o Quevedo. Particularmente este nutre toda una tradición de literatura satírica, que debiera ser más atendida y estudiada. En mi telar ando urdien-

do un tapiz que muestre cómo la obra de don Francisco impregnó a los escritores satíricos del siglo XIX, llegando pleno y vigente al siglo XX” (p. 19).

La crítica ha puesto más énfasis en la relación de Valle-Inclán con el ambiente cultural de su época que en sus deudas con la tradición literaria. Pero Valle era muy consciente de tales deudas. La metáfora del *Theatrum mundi* está presente con parecida fuerza expresiva tanto en Quevedo como en Valle, y se refleja en el carácter híbrido de sus obras. Rubio Jiménez, y con seguridad también otros estudiosos, deben estar ocupados urdiendo esas partes del tapiz que apenas han sido esbozadas y que confirman que la vitalidad clásica de la obra valleinclaniana es, hoy por hoy, inagotable.

BRUCE SWANSEY

School for Applied Language and Intercultural Studies
Dublin City University

HERMINIA GIL GUERRERO, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Iberoamericana, Madrid, 2008.

De acuerdo con Herminia Gil Guerrero, con su trabajo *Poética narrativa de Jorge Luis Borges* se propuso dos objetivos. El primero de ellos fue contribuir a la definición de la poética narrativa de Borges, que la crítica ha venido examinando desde hace algunas décadas. Para ello, analizó una amplia muestra de relatos, que van de *Historia universal de la infamia* (1935) a *El libro de arena* (1975). El segundo fue “dilucidar la poética narrativa de su *crítica practicante*, es decir, aquella que en un corpus de textos críticos Borges fue elaborando desde sus primeros trabajos como miembro del Ultraísmo hasta la década de los ochenta”. Esos dos objetivos configuran la estructura de este volumen: la primera parte se titula “La poética narrativa en la crítica practicante de Jorge Luis Borges”; la segunda, “La poética narrativa en la praxis cuentística de Jorge Luis Borges”.

Las reflexiones iniciales de Gil Guerrero giran en torno a la posibilidad de hablar de Borges como un “crítico literario”. Esta discusión ha vivido momentos interesantes en años recientes. En 1997, por ejemplo, una buena parte del número 3 de la revista *Variaciones Borges* se dedicó a la polémica acerca de la condición del escritor argentino como crítico. Algunos de los participantes en ese debate fueron Beatriz Sarlo, Ana María Barrenechea, Ricardo Piglia y Sergio Pastormelo. Asimismo, en 2008 se publicó el libro *Borges crítico* de Pastormelo, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica en Argentina.

Una de las cuestiones sobre la que le interesa reflexionar a Gil Guerrero, al estudiar a Borges como crítico literario, es si sería posible hablar de una poética de la narración que fuera coherente con su corpus ensayístico. De aceptarse lo anterior, la pregunta inmediata sería si esta poética narrativa se elaboró como marco de lectura para sus relatos. Finalmente, cuando la autora habla de una “poética narrativa de Jorge Luis Borges”, reconoce la convicción personal de que hay una serie de postulados estéticos en su práctica escritural, los cuales bien podrían reunirse bajo esa denominación.

Para Gil Guerrero, hay dos etapas bien diferenciadas en las reflexiones borgeanas acerca del relato. La primera de ellas, marcada por la influencia de la obra crítica de Edgar Allan Poe, se caracteriza como *inmanentista*. Ésta se desarrolló, aproximadamente, durante las décadas de los años 1920 y 1930. Es decir, antes de que Borges publicara su primer libro importante de relatos: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). La segunda etapa sería de un corte *receptionista*, y se entiende como una consecuencia de los tanteos borgeanos en los terrenos de la ficción.

En 1920, en el artículo “Al margen de la moderna estética”, Borges ya suscribía una visión *inmanentista* del arte, al considerar las palabras “no como puentes para las ideas, sino como fines en sí”. Este tipo de concepciones tendría uno de sus desarrollos más importantes en el ensayo “Elementos de preceptiva”, publicado en la revista *Sur* en 1933. La conclusión de éste es muy enfática: “La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común”. Borges postuló aquí –como poco antes en otro ensayo celeberrimo, “El arte narrativo y la magia”– una visión del arte que se preocupaba por el aspecto de las formas y no por el de los contenidos; un enfoque muy lejano del mundo de las obligaciones morales, como se exigía en esa época a los escritores en el contexto argentino.

A lo largo de su trayectoria, Jorge Luis Borges se refirió con admiración y constancia a la obra crítica y narrativa de Edgar Allan Poe. Para Herminia Gil Guerrero, fue el norteamericano quien marcó de manera indeleble la visión inmanentista borgeana del arte casi desde el inicio de su carrera. En particular, la estudiosa enfatiza los vínculos de ese formalismo entre los autores a partir de textos como *The philosophy of composition* (1846) y el póstumo *The poetic principle* (1850), y de reseñas como las dedicadas a *Twice-told tales* de Hawthorne (1842) y *Ballads and other poems* de Longfellow (1842).

Del análisis hecho, se desprende el interés común de los dos escritores por conseguir –en términos que se acuñarían años después en el marco de la escuela formalista rusa– el “extrañamiento” del lector, a partir de la “desautomatización” del texto. En *Borges por él mismo*, Emir Rodríguez Monegal hace un apunte interesante en torno a

este aspecto: “Un instinto muy certero de las reglas de la producción poética y el conocimiento de las poéticas clásicas y del neoclasicismo francés, lo acercan [a Borges] a una escuela con la que no tiene otros puntos de contacto, el formalismo ruso. Por su cuenta, y sin haber leído nunca a Jakobson o a Eichenbaum, a Chklovsky o a Tinianov, Borges habrá de elaborar una poética más cercana de la de esos formalistas que de la practicada en el mundo hispánico de su tiempo. De ahí que, cuando en Francia descubran tardíamente el formalismo, también descubran las sorprendentes similitudes que la crítica de Borges tiene con aquella fecunda escuela”.

Otro de los elementos que Gil Guerrero enfatiza como uno de los legados de Poe en la obra y en el pensamiento borgeano es el rechazo del arte como *instrumento didáctico*. En *The poetic principle*, el norteamericano lamentaba esas exigencias pedagógicas para la poesía: “Se ha supuesto, tácita y confesadamente, en forma directa e indirecta, que la finalidad de la Poesía es la Verdad. Cada poema, se afirma, debería inculcar una moraleja, y el mérito poético de la obra habrá de juzgarse, conforme a aquélla”. Probablemente, Borges encontró en la obra crítica de Edgar Allan Poe algunas ideas que aprovechó para sortear su contexto histórico-literario, poco favorable a sus intereses. Cuando el argentino declaraba en 1932 que la literatura era fundamentalmente “un hecho sintáctico” —es decir, una construcción formal antes que cualquier otra cosa—, estaba tomando distancia con respecto a las posiciones estéticas predominantes en la Argentina de ese momento. Mientras los miembros del grupo Boedo exigían una literatura con fines didácticos; mientras novelistas como Eduardo Mallea abogaban por una obra comprometida con la convulsionada realidad circundante, Jorge Luis Borges publicaba un libro de relatos que, desde su título, era un guiño de ironía contra las letras bien-intencionadas: *Historia universal de la infamia*.

En la *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, se postula que, una vez que el argentino dio sus pasos más firmes en los territorios de la ficción, se produjo un *cambio de paradigma*: se pasó —en términos de Robert C. Holub— de “la hora del texto” a “la hora del lector”. De esta manera, “Borges anticipa de algún modo el camino que habría de recorrer la crítica literaria desde una ciencia interesada por el procedimiento artístico-verbal del mensaje, de tradición formalista y estructuralista, hacia una ciencia interesada por el *hecho literario* entendido como *hecho comunicativo* en el que el lector acaba desarrollando un papel fundamental”. Y si Poe fue fundamental en la postura inmanentista borgeana, Gil Guerrero presenta a Paul Valéry como uno de los personajes centrales que inspiraron sus ideas acerca del *repcionismo*.

En el libro también se examinan, con gran tino, otros elementos que fueron constituyendo la poética narrativa borgeana. Entre éstos

habría que destacar la reconfiguración del canon literario argentino, con su cuestionamiento de las estéticas más prestigiadas y de sus figuras consagradas (léanse Modernismo y Leopoldo Lugones, por ejemplo) o la apología irrestricta de autores más bien menores, como el poeta Evaristo Carriego; o la valoración *sui generis* del *Martín Fierro* como una *novela* y no como un poema que representaría el espíritu de la patria. Y, por supuesto, la infatigable campaña de Borges en defensa de los géneros policial y fantástico, hecha desde las páginas de revistas como *Sur* o *El Hogar*.

Una vez establecidos todos los antecedentes que he apuntado, Gil Guerrero analiza –en la segunda parte de su estudio– una trayectoria de cuarenta años en la narrativa borgeana. Es de subrayar la lucidez, claridad y coherencia con la cual examina relatos que van de *Historia universal de la infamia* hasta *El libro de arena*. En este sentido, es notoria la utilidad de *Poética narrativa de Jorge Luis Borges* para los estudiosos de la obra del genio argentino. Por ello, me atrevo a hacer algunas sugerencias que podrían mejorar el libro en una futura edición. En primer lugar, deben enmendarse las numerosas erratas que no sólo distraen de la lectura, sino que producen confusión en torno a datos de mayor importancia. Es el caso, por ejemplo, del año de publicación de un artículo de Beatriz Sarlo, consignado en un capítulo con la fecha correcta de 1997, mientras en la bibliografía se indica erróneamente 1977.

En segundo lugar, para dar mayor rigor crítico a la obra, sugiero, asimismo, que se usen las primeras ediciones de las obras citadas. Esto es fundamental, digamos, en el caso de las ideas borgeanas acerca de la obra capital de José Hernández. Sobre ésta, Borges publicó el ensayo “El *Martín Fierro*” en *Sur* en 1931. Después, el artículo se incorporó a la primera edición de *Discusión* (1932). Finalmente, en la primera edición de las *Obras completas* de 1957, “El *Martín Fierro*” y “El coronel Ascasubi” se fundieron en un nuevo trabajo, corregido y ampliado: “La poesía gauchesca”. Así, cuando Gil Guerrero cita directamente de las *Obras completas* de 1997 para explicar un problema de la década de 1930, no toma en cuenta esas variantes textuales, por lo que comete un serio anacronismo. Igualmente, me parece riesgoso usar algunas entrevistas cercanas a 1980 para interpretar posiciones estéticas de varias décadas previas.

Una vez corregidas estas cuestiones, sólo se dará mayor solidez a la *Poética de la narrativa de Jorge Luis Borges*, obra que definitivamente aporta mucho a los estudios de este escritor imprescindible.

DANIEL ZAVALA

Universidad de San Luis Potosí

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ, *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. Universidad del Claustro de Sor Juana-Eón, México, 2009; 245 pp.

Como es cada vez más común en la crítica literaria, este volumen tiene un título bímembre, con una parte inicial de enunciación poética (a partir de un verso de José Emilio Pacheco) y otra complementaria de carácter descriptivo, donde se indica tanto el objeto de estudio, la poesía de Pacheco, como el enfoque aplicado, explícito en los términos de “intertextualidad” y “apropiación”; el primero es un concepto acuñado desde hace decenios por la teoría literaria, en particular a partir de Julia Kristeva, mientras que el segundo proviene de una expresión del escritor estudiado.

Quizá un epígrafe de Pacheco, uno de los tres que inauguran el libro, oriente sobre el contenido de la labor crítica desarrollada por Carmen Dolores Carrillo: “Poner en movimiento el don colonial o poscolonial de apropiarse de todo, de canibalizarlo todo, de ser literariamente amigo de lo ajeno para repartirlo entre nosotros los pobres –tan apartados del banquete europeo–, de hacer de la extrañeza o amenidad algo íntimo y nuestro” (p. 7). En estas palabras, aparentemente sencillas y comprensibles en una primera lectura, reside uno de los desafíos a los que se ha enfrentado la autora. Pacheco no cita aquí obras ni menciona nombres de otros escritores, elementos ambos que podrían encaminar con certeza la labor crítica; sin embargo, usa términos que merecen ser aclarados (como colonial y poscolonial) y ejerce la práctica literaria que enuncia, pues se apropia de frases que no le pertenecen (por ejemplo, cuando habla de nuestra distancia respecto del banquete europeo, está parafraseando a otro de nuestros clásicos: Alfonso Reyes).

Al inicio de su introducción al volumen, Carmen Dolores Carrillo declara su modelo de lectura y el propósito de su trabajo: “el poema no es una mera expresión individual, ya que se acepta que conlleva una visión colectiva por lo que toca al lenguaje y a la concepción literaria en la que se inscribe, o a partir de la cual hace sus propuestas. Así, en un poema son identificables tópicos, formas e influencias que lo ubican en una coordenada colectiva conocida como tradición” (p. 13). El libro está dedicado, en gran medida, a indagar cuál es la tradición poética en la que se inscribe Pacheco; aunque de hecho desde el principio más bien se habla de varias tradiciones, lo cual es un acierto porque además de superar el concepto de literatura como una entidad monolítica, apunta a las diversas fuentes en las cuales ha abrevado Pacheco, cuya curiosidad intelectual no se ha reducido a lo que, *grosso modo*, podríamos denominar la cultura de la tradición occidental.

En lo que respecta al enfoque teórico, la autora desecha, pertinentemente, la idea de la ansiedad de influencias enunciada por

Harold Bloom con base en su teoría agonista del arte. En efecto, me parece que sería poco apropiado aplicar a Pacheco el concepto de *Clinamen*, palabra de origen griego esgrimida por Bloom para designar una de sus principales hipótesis, según la cual la lectura provechosa de un gran poeta por otro se basa siempre en una interpretación errónea pero productiva: “Poetic Influence –when it involves two strong, authentic poets–, always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation”¹. Respecto de esta relación pretendidamente conflictiva (y hasta parricida) instaurada entre un autor y sus antecesores, en un poema de 2000, “Contra Harold Bloom”, Pacheco declara: “Al doctor Harold Bloom lamento decirle / que repudio lo que él llamó «la ansiedad de las influencias». / Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines. / Por el contrario, / no podría escribir ni sabría qué hacer / en el caso imposible de que no existieran *Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de Poemas*”².

Por su parte, Carmen Dolores Carrillo aplica en su trabajo el concepto de intertextualidad, el cual permite percibir la relación dinámica que un texto establece con sus antecedentes, a los que imita pero siempre innovando; este proceso podría incluso ser considerado como uno de los parámetros para medir el nivel estético de una obra. Ahora bien, aunque la autora discute, desde la teoría literaria, el concepto de intertextualidad, no lo hace con la árida terminología vigente en cierta crítica académica, sino para destacar cómo la obra de Pacheco entra en diálogo con sus antecesores. A mi modo de ver, la palabra “diálogo” resulta aquí capital, pues define muy bien el proceso cultural en el que ha estado inserto el escritor desde sus tempranas publicaciones. Es decir, hay en este libro la búsqueda de un “para qué” y no la mera descripción de un “cómo”, según aclara la autora al describir cuál será su método: “Pero no es suficiente con hacer un cuadro de epígrafes, citas y alusiones; además de señalar los autores y textos con los que Pacheco dialoga en sus poemas, muestro la manera como se entretejen, dando cuenta de las preocupaciones que comparte con otros autores, la mayor parte de las veces anteriores a él, y la manera como él las expresa” (p. 19).

En consonancia con su maestro Borges, quien dijo que el concepto de texto definitivo sólo pertenece a la religión o al cansancio, Pacheco nunca ha creído que sus textos sean definitivos, por lo que participa de esa genealogía de escritores que revisa y corrige permanentemente su obra. Esta voluntad autoral plantea un reto para la labor crítica, que debe decidir cuál de las varias versiones textuales

¹ HAROLD BLOOM, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1997, p. 30.

² JOSÉ EMILIO PACHECO, *Tarde o temprano. (Poemas 1958-2000)*, ed. Ana Clavel, F.C.E., México, 2000, p. 602.

disponibles quiere analizar. En este caso, Carmen Dolores Carrillo ha optado, primordialmente, por la compilación *Tarde o temprano. (Poemas 1958-2000)*, de acuerdo, nos dice, con “la voluntad de Pacheco de que ésta sea vista como la versión más acabada de su trabajo poético” (p. 23); pero también adelanta que, en algunos casos, ha examinado versiones previas. En general, hay dos posturas críticas sobre este punto. Cuando se decide privilegiar la voluntad del creador como individuo, se seleccionan las versiones que representan “la última voluntad del autor”; si, en cambio, se desea destacar el valor de un texto dentro de una historia literaria específica, se escogen las lecciones originales. Desde esta perspectiva, me pregunto (como mera duda) si en algunos casos la innovación poética de Pacheco no estaría mejor representada por las versiones primigenias, que por cierto fueron las leídas por varias generaciones de lectores, sobre todo por quienes ahora son ya poetas (y sin duda discípulos suyos). Señalo esto porque la autora marca un cambio fundamental en la escritura de Pacheco, producido a partir de su tercer poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969): “Hay que decir que, sin lugar a dudas, se ve un cambio de formas entre los dos primeros poemarios y los siguientes. El coloquialismo, la ironía, las formas brevísimas y las referencias a acontecimientos inmediatos dan un cariz diferente a su poesía de la segunda época” (p. 63). Considero que este tipo de rasgos se perciben con mayor certeza cuando se indica la historicidad literaria de los textos analizados.

El coloquialismo (o realismo coloquial), uno de los elementos enumerados por Carmen Dolores Carrillo, asume preponderancia en diversos momentos de su análisis. En su argumentación, ella recuerda los antiguos antecedentes del coloquialismo poético en la tradición hispánica (Gonzalo de Berceo, Góngora, Quevedo), así como la influencia en Pacheco de la poesía en lengua inglesa; pero sobre todo demuestra que se trata de una práctica transgresora que modifica “la retórica establecida y obliga a los lectores y a los críticos a generar nuevas expectativas” (p. 31).

Sin duda, el coloquialismo, uno de los rasgos fundamentales de la escritura de Pacheco, implicó un cambio (incluso radical) en relación con su obra previa, no sólo en el ámbito poético sino también en el narrativo. Así, sospecho que un hipotético receptor al que no se le indicara el nombre del autor, podría pensar que *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981) son novelas emanadas de diferentes plumas, pues mientras la primera se caracteriza por una experimentación estructural ligada con el *nouveau roman* (aunque no limitada a él), en la última hay una forma de expresión estrechamente emparentada con el coloquialismo poético de Pacheco. Pero si, por un lado, esta característica ha generado una vasta cantidad de lectores de su obra, sobre todo entre los jóvenes, por otro también

suscita detractores, pues para algunos, esta poesía “que sí se entiende” –como nos informa Carrillo que la ha calificado Gabriel Zaid– se aleja de la literatura porque, según ellos, el arte debería conservar siempre cierto grado de opacidad. Desde mi perspectiva, este criterio se funda en una falacia, porque el hecho de que una obra pueda en principio ser decodificada por cualquier lector, de ningún modo implica que en esa recepción inicial se agoten sus múltiples significados potenciales (incluso me atrevo a pensar que ése es un rasgo de muchos clásicos, como sucede con *El Quijote*, cuya primera lectura siempre debe complementarse con la interrogación de qué está queriendo decir Cervantes más allá de su disfrutable trama). En el caso concreto del coloquialismo, Carmen Dolores Carrillo concluye: “Finalmente, el coloquialismo no garantiza una lectura fácil y transparente para el lector común”, luego de lo cual advierte de forma adecuada: “Por supuesto, el trabajo poético coloquial tiene sus zonas de peligro: lo confesional y sentimental, lo meramente denotativo y panfletario” (p. 41), aspectos que, por fortuna, están ausentes de la obra del escritor.

Como todos sabemos, Pacheco ha incursionado en diversos géneros: narrativa, poesía, ensayo, nota periodística. O tal vez sería más acertado decir que él es un escritor para quien las fronteras de los géneros no existen, por lo que, por ejemplo, en su poesía se integran elementos narrativos y ensayísticos. Todo esto presupone un desafío crítico, el cual ha solventado con eficiencia la autora, quien si bien se centra en la poesía de Pacheco, no ha prescindido de manera total de los otros géneros practicados por él. Por ejemplo, el primer capítulo muestra de manera pertinente y sintética cómo fue la formación cultural de ese joven precoz que desde muy temprana edad se insertó en un ámbito, sobre todo el de las revistas literarias, donde se fomentaba una actitud que después hemos llamado “cosmopolita” o “universalista”.

En lo que respecta a la metodología usada en este libro, es obvio que se trata de un ensayo de carácter académico, basado en la investigación de las fuentes y no en la emisión de opiniones líricas que a veces forman eso que suele llamarse “ensayo libre”. Y creo que no podría ser de otra manera, porque al estudiar la intertextualidad, Carmen Dolores Carrillo sigue las huellas textuales que la poesía de Pacheco le sugiere, con lo cual su trabajo se liga directamente a su objeto de estudio. Además, si una tarea de investigación se desarrolla bien, puede proporcionar información complementaria, la cual resulta útil no sólo para comprender al escritor examinado, sino para ofrecer una visión más amplia de los movimientos literarios; así sucede aquí, por ejemplo, con el recuento sobre el coloquialismo en la tradición hispánica, tema que no sólo se expone respecto de Pacheco sino en general en la literatura hispanoamericana.

En cuanto a las fuentes de información utilizadas en el volumen, me ha sorprendido el buen uso de los documentos electrónicos disponibles en la red. No obstante, confieso que como mi educación es más bien tradicional, no dejo de preguntarme si la información es siempre fidedigna y, sobre todo, si estará disponible para su consulta el día de mañana. No cabe duda: decididamente soy un incorregible y anquilosado hombre de libros (y lo reconozco con humildad).

Desde mi personal lectura, en este libro hay dos logrados y novedosos capítulos: uno dedicado a la tradición bíblica en la poesía de Pacheco y otro, en el que quiero detenerme, donde se examina una de las facetas menos estudiadas de su obra: su tarea como traductor de otros poetas, o incluso sus traducciones de traducciones poéticas. Sin duda, las “aproximaciones”, como las ha llamado el escritor, exigen una categoría conceptual diferente, empezando por otra denominación para el artista; por ello la autora, luego de discutir lo que varios poetas han dicho respecto de sus traslaciones, propone el término mixto “poeta traductor”. Y aunque de hecho el término no alcanza una conceptualización plena, Carmen Dolores Carrillo designa esta labor con la misma palabra usada por Pacheco: “apropiación”, como parte de un proceso que tiende a borrar la individualidad de quien lo practica, pues si acaso el poeta traductor recibe algún reconocimiento, su nombre siempre aparece después del escritor original. De este modo, Pacheco estaría más cerca de alcanzar uno de los ideales enunciados por su poética: la obra colectiva y anónima; en efecto, como afirma Carrillo: “Todos los que intervienen para que un poema de una tradición extraña llegue a formar parte del caudal de otros, se difuminan en muchas ocasiones en el anonimato” (p. 166).

En cuanto la traducción relaciona un texto nuevo con otro precedente, así sea en lenguas distintas, hay en ella un proceso que presupone la intertextualidad, aunque en la mayoría de los casos ésta no se manifiesta de manera explícita. Aquí residiría también parte del carácter dialogizante de la obra del escritor mexicano, pues como dice Carrillo: “Si intertextualidad es la relación de copresencia de un texto en otro, las *aproximaciones* de Pacheco se constituyen en diálogos efectivos en un texto en un momento determinado de la lengua” (pp. 168-169).

Ahora bien, quizá en este capítulo convendría asumir una mayor distancia crítica respecto de algunas afirmaciones de Pacheco citadas como aval; por ejemplo su contundente idea de que el original es siempre inmejorable, la cual deriva de una concepción clásica de la traducción. Por el contrario, varias teorías recientes sobre esta labor prescinden del concepto de “fidelidad”, o mejor dicho, no lo consideran pertinente para la discusión porque la equivalencia entre las lenguas sólo es una entelequia; de este modo, si no hay ningún referente al cual una traducción deba guardar fidelidad absoluta, enton-

ces cada texto individual, original o traducido, puede ser valorado estéticamente a partir de su eficiencia verbal. O para decirlo con palabras de Borges: *El Quijote* es una gran obra literaria en cualquiera de las lenguas a las que ha sido (bien o mal) traducido, al igual que lo es en su versión original.

La dinámica productividad latente en la traducción tiene un punto culminante en el ejercicio de las traducciones de otras traducciones, como hace Pacheco con el haikú japonés, que traslada de nuevo a partir de sus versiones en inglés. Curiosamente, durante este proceso se diluye todavía más la idea de originalidad, porque el supuesto texto original pasa a un segundo plano, no sólo para el lector, como es usual, sino para el creador. Esto permite una libertad que en Pacheco ha tenido excelentes resultados, como se aprecia cuando se citan tres versiones de un haikú del japonés Basho: la del anglosajón Donald Keene, la de Octavio Paz y la de Pacheco. La primera dice: “El estanque antiguo. / Salta una rana. / El ruido del agua” (p. 177). En cambio, Paz propone: “Un viejo estanque: / salta una rana ¡zas! / Chapaletéo” (p. 178). Por su parte, Pacheco poetiza: “Viejo estanque dormido. / De pronto / Salta un sapo” (p. 178). A partir de estos ejemplos, Carmen Dolores Carrillo concluye: “Mientras en la traducción literal de Keene el ruido del agua es la intersección de lo eterno y lo momentáneo, en las versiones de Paz y Pacheco lo principal es la irrupción de lo efímero en lo permanente” (p. 178). En este argumento hay un punto que si bien podría no invalidar la conclusión, sí suscita mi escepticismo: la autora no aclara que ella sólo trabaja con traducciones al español, pues la versión de Donald Keene que proporciona no corresponde al texto en inglés, sino a su traslación a nuestra lengua, con lo cual no sabemos con certeza si Pacheco partió de Keene o de Paz. En fin, por su forma concisa y económica, el haikú, esa especie de poesía portátil, propicia una iluminadora profusión de ejemplos, luego de la cual Carrillo liga este género con una de las obsesiones de toda la obra de Pacheco: “El hecho de que el haikú sea una intersección entre lo eterno y lo efímero, lo coloca como una forma vinculada con el tema recurrente en la creación de Pacheco, a saber, el tiempo. El poeta suele buscar imágenes concretas que encierran la máxima de que todo está sujeto a la acción erosionante del tiempo. Generalmente, Pacheco lo muestra en sus consecuencias funestas y le cierra las posibilidades a la esperanza” (p. 190).

Lo anterior me parece esencial, porque mediante conclusiones como ésta, la autora logra trascender la descripción y análisis retórico de los poemas hasta alcanzar el *ethos* del escritor, el sentido último de la obra de José Emilio Pacheco.

Estoy convencido de que una de las mejores formas de celebrar a un escritor es leyendo y estudiando su obra. El año pasado, cuando José Emilio Pacheco cumplió siete décadas, Carmen Dolores Carrillo

le regaló este libro analítico sobre su poesía; naturalmente, también lo ha obsequiado a todos nosotros, ávidos lectores de quien sin duda es ya uno de nuestros clásicos, y cuya obra, estoy seguro, podremos comprender mejor después de este libro. Con ello la crítica cumplirá su función última: la de regresarnos a un texto literario enriquecido.

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

