

## RESEÑAS

EUGENIO MARTÍNEZ CELDRÁN y ANA MARÍA FERNÁNDEZ PLANAS,  
*Manual de fonética española. Articulaciones y sonidos del español*. Ariel  
Lingüística, Barcelona, 2007; 258 pp., figs.

Este manual es un punto de referencia para temas relacionados con la fonética del español; no obstante, su contenido también resulta útil para la comprensión de distintas cuestiones de fonética general –métodos instrumentales, segmentos vocálicos y consonánticos, y prosodia. Es decir, no se limita sólo a la descripción de fenómenos fonéticos del español, sino que también ofrece observaciones desde distintos enfoques: articulatorio, acústico y perceptivo. Cabe señalar que la conjunción de estos tres enfoques muestra la fonética de una manera distinta a la tradicional, que analizaba una realización fonética como un hecho aislado. Esta nueva perspectiva permite que las tres áreas se puedan complementar entre sí, a fin de proporcionar una descripción y explicación satisfactorias de las articulaciones y los sonidos del español.

Los autores fundamentan su argumentación en los distintos experimentos practicados en su laboratorio a lo largo de más de veinte años. El estilo de habla que se analiza es el formal y la variante de estudio es el español peninsular. Si bien el manual propone una visión innovadora que fusiona tres nociones –fonética articulatoria, acústica y perceptiva– no deja de lado las perspectivas de los principales autores en el estudio de la fonética del español (Navarro Tomás y Quilis). Asimismo, se integra parte de algunos trabajos que, hasta ahora, no eran accesibles al público en general.

Otro punto sobresaliente es la complementación del análisis espectrográfico con la técnica de electropalatografía (modelo EPG3 de *Reading*); es un método interesante que permite obtener información del movimiento de la lengua en contacto con los articuladores que intervienen en la producción de un sonido o una secuencia de

palabras. Los gráficos que se obtienen en este estudio tendrían que reducirse a un índice numérico que pudiera ser representativo de la configuración del electropalatograma para posteriormente someterlo a un estudio estadístico. En cuanto a la distribución de las figuras, en ocasiones, el tamaño de las imágenes no permite que éstas se inserten de manera contigua al texto que ejemplifican; esto no pasa de manera general, pero sí es recurrente.

El libro se encuentra organizado en cinco capítulos. En el capítulo 1 (pp. 13-30) se ofrece la definición de algunos conceptos básicos para la interpretación de espectros (LPC, FFT), espectrogramas, pulsos glóticos, frecuencia fundamental, etc. Cabe mencionar que los espectrogramas que se utilizan para los ejemplos son de banda ancha. Además, se da una explicación detallada del análisis electropalatográfico. Este capítulo resulta útil para que el lector pueda contar con parámetros de interpretación de los esquemas electropalatográficos y para comprender los espectrogramas de los ejemplos posteriores; por otro lado, también puede ser práctico para consultas de carácter general acerca de algunos de los temas mencionados.

El capítulo 2, "Las obstruyentes" (pp. 31-121), es el más amplio de toda la obra. Los autores clasifican, en esta clase, a las consonantes oclusivas, aproximantes espirantes y fricativas. También señalan las características acústicas pertinentes de los segmentos oclusivos: sonoridad/sordez *vs.* tensión/relajación (p. 63), VOT, transiciones y *locus*, sólo por mencionar algunos. Son de resaltar los estudios de percepción que se han hecho para comprobar la importancia de cada uno de los tres momentos de una consonante oclusiva; es decir, en la articulación de una [p] posiblemente no se manifiesten los tres momentos –implosión, oclusión y explosión– y tampoco será necesario que el oyente perciba estos tres momentos para interpretar este sonido como [p]; si lo anterior es posible, entonces se comprobaría la prominencia de esta clase de segmentos. Con el objetivo de comprobar la pertinencia de la sonoridad, se hizo un experimento adicional (p. 71), que consistió en eliminar las bandas de frecuencia; en este caso, se utilizó el instrumento *Suvag Lingua*. La prueba perceptual consistió en confrontar pares mínimos de oclusivas sordas y sonoras; cabe señalar que la manipulación de los rangos de frecuencia tuvo consecuencias en toda la palabra que contenía el segmento oclusivo. De acuerdo con los autores, aunque este factor podía implicar dificultades en la interpretación, no fue una variable significativa en los resultados, de tal manera que los oyentes podían distinguir perfectamente pares del tipo *pata/bata*, *cata/gata*, *pava/baba*. En este sentido, sería conveniente cuestionar si en realidad los oyentes interpretaban "perfectamente" estos pares a pesar de la modificación en los parámetros de sonoridad –debido a la diferencia en la percepción–, o si esto ocurrió por razones distintas, por ejemplo: ¿en qué medida pudo influir la interfaz

con la fonología para la discriminación de estos sonidos?, o ¿de qué manera influyó el contexto (en el caso de frases) para la interpretación de los sonidos sordos/sonoros? Posiblemente los autores podrían explicar estas cuestiones en el texto si presentaran algunos ejemplos de los contextos (como palabras aisladas o frases) de elicitación.

Las consonantes fricativas se incluyen en la clasificación de las obstruyentes. Al respecto, los autores señalan: “Estamos pues, muy lejos de las definiciones antiguas que consideraban las fricativas simplemente opuestas a las oclusivas; es decir, si había cierre de los órganos, los sonidos resultantes eran oclusivos y si no lo había eran fricativos. Este es el planteamiento de autores clásicos como Grammont, Navarro Tomás, Gili Gaya, etc.” (p. 98). En este apartado, Martínez Celdrán y Fernández Planas basan su clasificación en el grado de obstrucción de la salida del aire, de modo que las oclusivas lo impiden por completo, mientras que las fricativas oponen mayor resistencia, pero no lo impiden totalmente. Se ejemplifican las diferencias articulatorias entre una consonante oclusiva, fricativa y aproximante por medio de electropalatogramas que muestran: 1) en el caso de la oclusiva, la zona del bloqueo total de la salida de aire; 2) la formación de un canal más o menos estrecho que permite la salida de aire en la fricativa, y 3) la formación de un canal más o menos estable en la salida de aire en la aproximante (pp. 98-99). Por otro lado, para la definición de consonante aproximante, y de conceptos como sibilancia, lenición y espirantización, los postulados teóricos se integran a la parte experimental.

Las consonantes sonantes (resonantes) son analizadas en el capítulo 3 (pp. 123-170). Dentro de esta clasificación se incluyen las consonantes nasales, laterales, róticas, con sus variantes aproximante y fricativa; y las semivocales. En cuanto a las nasales, los autores señalan que son “semejantes, hasta cierto punto, con las aproximantes desde un punto de vista acústico” (p. 123). Sin embargo, debido a su complejidad en la articulación, es decir, por la suma de gestos al realizar la obstrucción del aire en los órganos articulatorios y la separación de la pared faríngea para permitir la salida del aire, sería posible cuestionar la caracterización de estos segmentos como aproximantes. La razón es que las consonantes aproximantes requieren de una modificación en el canal que permita la salida de aire; en el caso de las consonantes nasales, la salida de aire ocurre por la cavidad nasal, la cual no puede sufrir ninguna modificación para la obstrucción del flujo de aire.

Por otro lado, se resalta la presencia de antiformantes como características acústicas de estas consonantes; asimismo, resalta la pertinencia de las curvas LPC y *cepstrum* para mostrar los antiformantes. Sería interesante complementar el estudio de las nasales con un método instrumental como el nasómetro, debido a que un análisis con este aparato permitiría ver por separado los canales oral y nasal, así como

la manera en la que el flujo de aire actúa en la articulación de este tipo de consonantes.

En el apartado correspondiente a las nasales (pp. 126-131), se analizan los segmentos [ɲ], [n̠] y las secuencias [n + j]. En un primer experimento se compara la duración de las transiciones en la secuencia [n + j] en contraste con [ɲ], y los autores retoman algunas pruebas acústicas y de percepción para hacer un nuevo análisis en el que se plantea la cuestión de cuál es la diferencia entre la semivocal [j] que aparece en contexto de nasal alveopalatal en comparación con el contexto de nasal alveolar. La respuesta del análisis es la duración. En los pares [njo] y [ɲo], ante nasal alveolar, la realización plena de la semivocal es de 98 ms mientras que ante nasal alveopalatal la duración es de 59 ms. En cuanto a la duración del elemento nasal, éste es de 49 ms y 78 ms, respectivamente. Los datos que se obtuvieron a partir de los electropalatogramas (p. 129) destacan el final de la articulación de la [ɲ], que muestra una zona de contacto más atrasada que en su inicio; en cambio, se puede ver que para la nasal alveolar, la zona de contacto principal se establece en las filas alveolares. En este orden de ideas, los electropalatogramas también apoyaron el proceso de asimilación de nasales al punto de articulación de la consonante adyacente (p. 130).

El análisis de las consonantes róticas, divididas en vibrantes simples y múltiples (pp. 143-161), abarca distintas perspectivas. La cuestión terminológica está estrechamente relacionada con la descripción articulatoria; para la discusión se toma en cuenta la propuesta de autores como Navarro Tomás, Tobías Corredera, Grammont y Ladefoged y se complementa con un efecto físico; a saber, el efecto *Bernoulli*, el cual ya ha sido utilizado para explicar la acción de las cuerdas vocales durante la sonorización de un sonido. Para el caso específico de las vibrantes múltiples, se menciona que la vibrante posee un ciclo vibratorio parecido al descrito en el movimiento de las cuerdas vocales, aunque la duración del ciclo no es idéntica; el efecto *Bernoulli* (p. 149-150) se manifiesta durante la producción de la vibrante múltiple cuando la disminución de la presión crea una especie de vacío que obliga al ápice de la lengua a ocuparlo y unirse de nuevo a los alveolos repetidamente (una o dos veces más por regla general). La descripción por medio de la electropalatografía permite apreciar pequeñas diferencias en la articulación de las dos clases de vibrantes; el análisis muestra que la vibrante simple se realiza en las filas correspondientes a la zona alveolar y la múltiple, en la postalveolar (p. 151). Para la descripción de estas consonantes, también hicieron pruebas acústicas que dieron cuenta de la manifestación de estos segmentos en los espectrogramas, y preliminarmente se concluye que una vibrante simple siempre posee dos fases (la primera se puede llamar cerrada y la segunda presenta la realización de un segmento

vocálico), en tanto que la vibrante múltiple tendrá cuatro o seis fases. También se toma en cuenta la distribución de los segmentos para el análisis electropalatográfico con el que se comprueba que al final de sílaba pueden alternar las tres variedades –simple, múltiple o fricativa.

El capítulo 4 (pp. 171-191) se dedica al estudio de las vocales del español. En esta sección, los autores siguen la clasificación tradicional de estos segmentos: vocales anteriores, centrales y posteriores, y en función de la altura de la lengua: altas, medias y baja. Para el análisis instrumental de las vocales es conveniente la técnica electropalatográfica a fin de conocer la zona de contacto de la lengua y el paladar, sobre todo en vocales anteriores. Sin embargo, esta técnica presenta algunas limitaciones para el análisis y la distinción de la vocal central y las posteriores. Los autores proponen una escala de precisión articulatoria (p. 173) en la que intervienen la constricción y el acoplamiento con el articulador. Los valores para las vocales del español se establecen de la siguiente manera: para las altas [i], [u] es de tres, un valor dos para la media [e] y un valor de uno para el segmento [a]. Cuando el índice es mayor, tendrán más efectos en las consonantes adyacentes. A partir un experimento hecho por Martínez Celdrán en 1995 se resalta que para caracterizar acústicamente esta clase de sonidos sólo es necesario conocer los valores de F1 y F2; estos resultados se basan en la prueba de percepción para el análisis de los formantes (hecha con el CSL4300B de *Kay Elemetrics*). En el análisis de la voz masculina, los resultados mostraron que F1 es responsable de la clasificación de las vocales en altas, medias y bajas, las cuales se caracterizan por la posición articulatoria (más o menos alta) de la lengua (p. 175), mientras que F2 define los rasgos anterior, central y posterior. En este sentido, cabe destacar la poca importancia que los autores otorgan a F3, pues no lo consideran pertinente para la descripción de los segmentos vocálicos; no obstante, este rasgo es importante para determinar el carácter de redondeamiento. Por otro lado, la elevación y descenso frecuencial de F3 también puede ser útil para identificar rasgos de nasalización y retroflexión.

En el análisis de la voz masculina y femenina, los autores ofrecen una prueba adicional, de carácter estadístico, con el objetivo de demostrar las diferencias en los formantes. Para dicho propósito se aplicó una *t de Student* con la que se comprobó que hay una diferencia significativa ( $p > 0.01$ ) en F1 y F2 (p. 179). Posteriormente se llevó a cabo una correlación estadística que comprobó la relación entre F1 y F2; sin embargo, el coeficiente de correlación (R) de F2 es superior al de F1, con valores de  $R = 0.97, 94.17\%$  y  $R = 0.85, 72.43\%$ , respectivamente. El análisis de los datos con apoyo estadístico es una muestra más del carácter innovador de este manual de fonética.

El capítulo 5 (pp. 193-223) comprende los temas vinculados con la prosodia. Esta sección explica brevemente los conceptos básicos

de entonación –pausas, declinación, movimientos, duración e intensidad, núcleo (tonema). En los aspectos generales de la entonación se distinguen tres niveles: el físico, la melodía y la propia entonación (como interpretación fonológica). Por otro lado, los autores hacen la distinción de los componentes de la frase según la teoría tradicional de Navarro Tomás (inicio-cuerpo-tonema), en contraste con la escuela tradicional inglesa (precabeza-cabeza-núcleo-cola), de modo que una frase como “Antonio va cada día a la escuela” se puede dividir de dos maneras diferentes, atendiendo a la terminología de cada una de las teorías. En el caso de la escuela inglesa, las sílabas, *An-tonio*, constituyen la precabeza, mientras que, *va cada día a la es-*, es la zona prenuclear y, en esta zona, *cada día* es la cabeza; finalmente, la sílaba *cue* constituye el núcleo y la sílaba *la* es la cola. La otra posible división corresponde a la teoría de Navarro Tomás, en este caso, la sílaba *An-* es el inicio; el segundo componente de la frase –el cuerpo– es *-tonio va a la es-*, y el tercer elemento –el tonema– está formado por las sílabas *-cue-la* (pp. 197-198).

Asimismo, se analiza la entonación del español, en la cual “el acento y el tono tienen una relación muy estrecha” (p. 199), este hecho es motivado por dos factores: el primero, que la sílaba fuerte tendrá una mayor altura del tono; el segundo, que cuando el hablante produce una secuencia de palabras, los tonos de las sílabas tienen que someterse al tipo de entonación de la frase (*id.*). Un fenómeno relacionado con la secuencia de sonidos en una frase es conocido como colisión silábica o choque silábico. En este caso, los autores apoyan su explicación en el trabajo acerca de los acentos contiguos en español –hecho por Pamies en 1994, así como en el publicado por Almeida en 2001 para el español canario–, y proponen que cuando dos sílabas tónicas se encuentren adyacentes, el sistema de la lengua puede llevar a cabo dos procesos: 1) el debilitamiento de uno de los acentos (generalmente el de la primera sílaba involucrada); 2) los hablantes pueden alargar la segunda sílaba o introducir una pausa entre las dos palabras (p. 203). Para este tema de la colisión silábica, sería atractivo para el lector que los autores incluyeran más ejemplos de este problema, y que se mostraran las imágenes de los mismos.

En las pp. 217-219, se retoma la discusión acerca de la pertinencia de la frase intermedia como una subdivisión de la frase entonativa para marcar límites en el enunciado; al respecto, Martínez Celdrán y Fernández Planas mencionan que algunos autores, como Nibert y Hualde, sí defienden esta clasificación por sus repercusiones fonológicas (p. 217); en contraste con Sosa, quien no lo considera necesario. El principal argumento para estimar la frase intermedia como pertinente es su función para la desambiguación de frases.

En los últimos apartados se analiza la enunciación en frases simples, formas interrogativas y se hace una comparación entre éstas; asi-

mismo, en el manual se exponen casos de entonación interrogativa relativa, volitiva y emocional.

De manera general, se puede decir que este es un buen manual de consulta para los interesados en la fonética del español, y en la fonética. Cabe mencionar que los ejemplos que se presentan para cada tema son muy buenos, pues ilustran el problema o fenómeno que se explica en cada apartado. Por otro lado, esta obra ofrece pruebas hechas en el español peninsular, de modo que podría ser un punto de partida para, al retomar algunas de estas pruebas e investigaciones, aplicarlas a distintas variedades del español.

ÉRIKA MENDOZA VÁZQUEZ  
El Colegio de México

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ ESPINERA y JESÚS PENA SEIJAS (eds.), *Categorización lingüística y límites intercategoriales*. Universidad, Santiago de Compostela, 2008; 190 pp.

La categorización lingüística es un tema de notable interés en los estudios lingüísticos. El examen de los límites intercategoriales, las situaciones de categorías híbridas y de los mismos criterios que subyacen a la categorización se han convertido en objeto de estudio para disciplinas como la morfología, la sintaxis, la semántica y la lexicografía. El libro que ahora nos ocupa es resultado del seminario titulado *Categorización lingüística y límites intercategoriales*, celebrado el 2 de junio de 2006 en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. En él, además de un "Prefacio" elaborado por los editores del volumen (pp. 9-17) en el que se ofrecen los motivos y lineamientos que dieron lugar a la celebración de dicho seminario, se reúnen ocho artículos correspondientes a las ponencias presentadas en tal evento.

La organización de los artículos exhibe tres líneas de interés. La primera corresponde al estudio de la categorización lingüística. En este rubro, Nicole Delbecque, en "Semántica cognitiva y categorización lingüística" (pp. 19-56), expone los principios de categorización sustentados por la lingüística cognitiva (LC), cuyo fundamento parte de dos fenómenos: la extensión a partir de un prototipo, y la elaboración a partir de un esquema. Señalado este hecho, la autora presenta un panorama general sobre la naturaleza conceptual de los elementos léxicos y gramaticales, y su distribución por medio de un continuo categorial de dimensión flexible y abierta. Asimismo, expone el papel que la jerarquía y graduación de los dominios conceptuales, a partir de niveles de especificidad o generalidad, desempeñan en la cate-

gorización, revisando las consecuencias de esto en el planteamiento de categorías conceptuales “universales” y/o generales. Precisa que los atributos que definen una categoría tienen diferente peso en la estructura semántica de ésta, pues su representatividad varía en virtud del número de miembros que los comparten. Así, plantea que la categorización se establece a partir de la relación de *parentesco* (relaciones de similitud con los atributos centrales de una categoría) que un concepto guarda con el *prototipo* (“mejor” representante conceptual de una categoría). En la noción de dominio cognitivo (reunión de conocimientos de carácter enciclopédico), Delbecque anota y ejemplifica la existencia de una *base* (conjunto de dominios cognitivos necesarios para caracterizar el significado de una expresión) y un *perfil* (subestructura de la base que una expresión designa) como partes de la significación lingüística, precisando la importancia de los *marcos* de interpretación que una expresión activa en su uso. En relación con la polisemia de las palabras, la autora muestra los conceptos de *modulación conceptual* y *zona activa*. Después de un comentario acerca de la metáfora y la metonimia, explora la esquematización de las relaciones espaciales para hacer referencia a dominios conceptuales más abstractos. Posteriormente, repasando el papel que la conceptualización tiene en el acto de determinar y elegir las clases de palabras, discute la motivación semántica de éstas, pasando revista a las características del *nombre*, el *verbo* y el *adjetivo*. Finalmente, concluye con una revisión de los conceptos de *constructo* (manera en la que el hablante “construye” una situación particular), *iconicidad* (correspondencia estructural entre el símbolo y el referente) y *perspectiva* (posición desde la cual el hablante concibe y estructura lingüísticamente una escena).

La segunda línea de interés del volumen comprende el estudio de categorías híbridas como el gerundio, el participio y el infinitivo. En “Categorías híbridas en morfología distribuida: el caso del gerundio” (pp. 57-87), Antonio Fábregas explora el gerundio a partir de un marco de análisis correspondiente a la morfología distribuida (MD). En primer término, ofrece una breve introducción al modelo teórico y sus principios, apuntando el papel que las categorías gramaticales tienen en él. Así, destaca que la MD concibe la morfología como un componente interpretativo posterior a la sintaxis, y que los lexemas no contienen información categorial, sino que “toman su categoría del contexto sintáctico” (p. 61) mediante la combinación de las raíces (sin categoría) con *proyecciones funcionales* en diferentes niveles estructurales. Establecido esto, procede al análisis del gerundio, tomando como punto de partida sus propiedades (admisión de diminutivos, presencia de argumento interno, expresión modal, denotación de locaciones, etc.) y la semejanza de éstas con las categorías de verbo, adverbio y adjetivo. Fábregas propone que el gerundio debe analizarse como un tema verbal que comprende una preposición en su estruc-

tura morfológica interna (p. 66); dicha estructura está formada por la combinación de una raíz, un morfema verbal, un nudo de aspecto y una preposición. En defensa de este planteamiento, el autor presenta casos en los que preposición mencionada se materializa fonológicamente en anteposición al gerundio, así como una explicación de las propiedades del gerundio a partir de este planteamiento. De esta manera, el autor concluye que la naturaleza híbrida del gerundio no es extraña, sino que responde al hecho de que éste contenga un verbo y una preposición en diferentes niveles estructurales.

Por su parte, Soledad Varela, en “Las categorías híbridas: comparación entre dos tipos de análisis” (pp. 89-98), emprende un examen comparativo entre los criterios de delimitación del infinitivo correspondientes a dos aproximaciones de corte formal: una de orientación sintáctica –representada por la morfología distribuida (MD)– y otra de orientación léxica –ejemplificada por la postura léxico-conceptual de Jackendoff. Tras una breve discusión acerca de la validez terminológica de la denominación de categoría híbrida o mixta, y una visión general del tipo de análisis de cada acercamiento, Varela presenta la postura que cada aproximación establece sobre participios que comparten propiedades verbales y adjetivales. Así, muestra como la MD explica las propiedades de este tipo de participios a partir del establecimiento de diferentes estructuras, en las que el núcleo toma diferentes posiciones en un sintagma aspectual: para la estructura de los participios verbales resulta de vital importancia el hecho de que exista un nudo que codifique eventividad y agentividad; para los participios adjetivos resultativos, la presencia de un complemento verbal no-agentivo que presupone la existencia de un evento que implica un resultado; y para los participios adjetivos estativos, el hecho de que el núcleo se una directamente a la raíz. En contraparte, la alternativa léxico-semántica propone una explicación en la que un solo sufijo –DO, contenedor de dos valores aspectuales (eventivo y resultativo), se inserta en diferentes estructuras léxicas, dependiendo de los valores sintáctico-aspectuales de éstas, y da lugar a las formaciones del participio verbal y del participio adjetivo, al igual que a los subtipos de éste (estativo y resultativo). Finalmente, la autora evalúa las capacidades predictivas que cada modelo de análisis conlleva.

Siguiendo con el estudio de los participios, Ángela Di Tullio, en “Participios y adjetivos” (pp. 99-125), examina las motivaciones detrás de su naturaleza híbrida (verbo /adjetivo), y su variabilidad interna, postulando que éstas radican en factores morfológicos, sintácticos, temporoaspectuales y temáticos (p. 99). Con base en parámetros morfológicos y la conservación de restricciones sintáctico-semánticas entre el verbo “base” y su argumento interno, distingue entre los participios concordados y los participios invariables. De manera semejante, plantea que el mayor grado de interacción entre factores léxicos y

gramaticales es la pauta que separa el comportamiento sintáctico de infinitivos y gerundios con el de los participios (rechazo de clíticos, ausencia de formas compuestas, inexistencia de perífrasis). En cuanto a la presencia de una variante regular y una irregular de ciertos participios, Di Tullio vincula esta variación con una dicotomía general entre un sentido verbal (participio) y uno adjetival (adjetivo lexicalizado), afirmando que las diferencias entre un participio y este tipo de adjetivos residen en parámetros aspectuales relativos a la temporalidad interna y el carácter perfectivo. A partir del planteamiento de los rasgos [PASIVO], [PERFECTO] y [PASADO] como caracterizadores de los participios, la autora estudia el vínculo entre la activación de estos rasgos y las propiedades sintácticas, semánticas y aspectuales de las diferentes clases de verbos, ligando a este estudio la identificación del comportamiento del participio en cada caso. En relación con los llamados participios activos, señala que éstos, al no cumplir con la estructura argumental del verbo, deben tomarse como adjetivos, y establece cuatro grupos de acuerdo con su comportamiento. Por último, Di Tullio revisa la pertinencia de procesos de lexicalización y gramaticalización en la formación de adjetivos a partir de participios.

Con un enfoque dinámico de los problemas categoriales, M. José Rodríguez Espiñeira, en su artículo "El infinitivo como categoría híbrida o ambivalente" (pp. 127-148), analiza el carácter híbrido del infinitivo (verbo/nominal) tomando como punto de partida su evolución histórica. Así, señala los procesos de decategorización sincrónica y recategorización diacrónica que el infinitivo ha sufrido; procesos responsables de que el infinitivo haya perdido propiedades verbales con respecto a sus correlatos finitos (deverbalización), al tiempo que ha pasado de un nombre deverbal a una forma del paradigma verbal (verbalización). De acuerdo con la autora, lo anterior ayuda a explicar algunas de sus propiedades, y permite ubicar los usos del infinitivo en una escala de verbalidad-nominalidad. Siguiendo la línea histórica, Rodríguez Espiñeira examina el proceso de gramaticalización mediante el cual un nombre deverbal en indoeuropeo derivó en una forma del paradigma verbal del latín (proceso verbalizador). Posteriormente, a partir de lo mencionado por Andrés Bello y Rufino José Cuervo, plantea las propiedades del infinitivo en español: decategorización parcial como verbo y recategorización nominal en construcciones específicas. En último término, la autora explora las características del infinitivo nominal, cuyo uso destaca en el español con respecto a otras lenguas románicas.

La tercera y última línea de interés que se puede apreciar en el libro corresponde a estudios lexicográficos que indagan la existencia de criterios uniformes en la codificación lexicográfica de categorías híbridas. En el trabajo de Josefa Martín García, titulado "Los participios adjetivos pasivos en los diccionarios del español" (pp. 149-163),

se compara el tratamiento que los participios pasivos han recibido en cinco diccionarios del español (*Diccionario de la Real Academia Española*, *Diccionario de uso del español*, *Diccionario del español actual*, *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*, *Diccionario de uso del español actual*). Así, tras mencionar la problemática que la posible interpretación de estos elementos como verbos o como adjetivos conlleva al lematizar, la autora explora las soluciones que estos diccionarios han adoptado en su codificación. Hecho esto, concluye que hay una falta de coherencia entre los criterios adoptados para decidir si dichos participios (adjetivales principalmente) deben incluirse bajo una entrada propia. Ante esto, Martín García plantea dos posibles soluciones: 1) incluir todos los participios pasivos-adjetivos como entradas propias, excluyendo aquellos que sólo cumplen una función participial; y 2) no incluir ningún participio pasivo-adjetivo, consignando toda la información gramatical en las entradas de los verbos.

En “La codificación de los participios adjetivos activos” (pp. 165-180), Elena Felú Arquíola investiga el tratamiento que los diccionarios generales del español han dado a los participios adjetivos activos que proceden de verbos transitivos e inergativos. La investigación comprende tanto una revisión histórica, tomando como base las diferentes ediciones del *Diccionario de la Real Academia Española*, como un estudio sincrónico, sustentado en cinco diccionarios generales del español (los mismos del trabajo anterior). Por medio de estas revisiones, la autora observa que en ambos niveles (histórico y actual) la codificación de los participios adjetivos activos ha representado un problema para la lexicografía; problema reflejado en las fluctuaciones de la manera de codificar su procedencia deverbal, la concordancia en el número de participios incluidos, el reconocimiento de ambas acepciones (pasiva y activa), y el establecimiento de la relación que estos elementos guardan tanto con los verbos pronominales, como con los transitivos.

Por último, en “La codificación léxica de las categorías híbridas en el diccionario” (pp. 181-190), Jesús Pena exhibe la manera en la que los diccionarios tratan la categoría gramatical de palabras que se adscriben a más de una categoría. Así, después de una breve discusión sobre la categorización léxica, el autor acota la forma en la que los diccionarios asignan una categoría gramatical a una palabra lematizada, mencionando los criterios que se establecen para separar o reunir bajo un mismo artículo lexicográfico dos formas de palabras iguales con distinta categoría gramatical, y puntualizando la diversidad en los resultados de la aplicación de estos criterios. Posteriormente, por medio del examen de la categorización de palabras derivadas en *-ero*, *-era* y aquellas con la secuencia final *-do*, *-da* (secuencias en las que se agrupan en un mismo artículo acepciones relativas a las categorías de sustantivo y adjetivo), Pena ejemplifica las desigualdades e

incoherencias en el tratamiento lexicográfico de estas palabras y, en general, los problemas que el lexicógrafo tiene en el tratamiento de las palabras que se adscriben a categorías híbridas.

En síntesis, este volumen representa una enriquecedora unión de diferentes orientaciones teóricas e instrumentos de análisis en torno a la investigación de la categorización lingüística y, en específico, al estudio de las problemáticas que los elementos pertenecientes a categorías híbridas implican. Se abarcan diferentes aspectos, que van desde la discusión teórica de los principios de categorización, hasta el estudio del tratamiento lexicográfico que se le ha dado a unidades léxicas cuya categorización representa un reto al elaborar un diccionario, pasando por el estudio sintáctico o morfológico de categorías híbridas como el gerundio, el participio o el infinitivo. Así, el libro no sólo posee la virtud de abarcar enfoques variados, sino que reúne trabajos que, desde posturas teóricas o descriptivas, recorren posiciones morfológicas, semánticas, sintácticas e incluso lexicográficas.

ERANDI SIRATZENI GONZÁLEZ KAÑETAS  
El Colegio de México

AZUCENA PALACIOS (coord.), *El español en América. Contacto lingüístico en Hispanoamérica*. Ariel Letras, Barcelona, 2008; 319 pp.

El multilingüismo del continente americano ha sido fundamento de numerosos estudios, ya sea con un enfoque descriptivo en una lengua determinada o en relación con los diferentes fenómenos lingüísticos ocasionados por el contacto entre dos o más lenguas. El libro coordinado por Azucena Palacios es un claro ejemplo de las investigaciones relacionadas con el contacto lingüístico. Está compuesto por una introducción y catorce capítulos, cada uno de ellos escrito por especialistas relacionados con la realidad del contacto lingüístico en los países hispanohablantes del continente americano. Dichos capítulos están ordenados de norte a sur, semejando un mapa del continente, pues empiezan con la descripción de la situación de contacto en Estados Unidos y finalizan con la de Uruguay. Las lenguas en contacto, en su mayoría, son el español con la o las lenguas indígenas de los países estudiados, con excepción de Estados Unidos, el Caribe centroamericano y Uruguay, pues en dichos sitios el contacto se establece entre el español-inglés, español-criollo de base inglesa y español-portugués, respectivamente.

La introducción del libro no es sólo una descripción de lo que el lector podrá encontrar en cada uno de los capítulos, sino que, acertadamente, esboza algunos conceptos relacionados con el contacto

lingüístico, tales como el bilingüismo histórico, la diferencia entre bilingüismo coordinado y subordinado, los tipos de cambios lingüísticos que se verifican a causa de situaciones de bilingüismo –como el préstamo y la interferencia–, entre otros. De esta forma, la introducción permite tener un primer acercamiento a los términos que aparecerán en los diferentes trabajos.

La estructura interna de cada capítulo tiene ciertas similitudes, con excepción del primero, dedicado al contacto del español con el inglés, a cargo de Joaquín Garrido (pp. 17-32), y caracterizado por ser el único en el que el español no es la lengua mayoritaria o dominante, sino que se encuentra en una situación diglósica frente al inglés. Dicho capítulo aporta datos relacionados con la demografía y ubicación de la comunidad hispanohablante, proporcionando tablas y mapas como apoyo visual. Finalmente, comenta de forma breve los fenómenos producto del contacto lingüístico: el *spanglish* y el bilingüismo adaptativo. El texto, en general, muestra la importancia del estudio del contacto entre estas dos lenguas, por ser los hispanos la minoría más representada, pero al final se exponen más datos relacionados con la situación social y demográfica de la comunidad hispana que con las características estructurales del español en contacto con el inglés.

En contraste con este capítulo, el resto presenta una misma estructura. En primer lugar, se muestra la diversidad lingüística del país. En algunos casos, como en el capítulo dedicado a México (José Antonio Flores Farfán, pp. 33-56), se expone la complicada aventura de saber con exactitud el número de lenguas y familias lingüísticas que hay en el territorio mexicano. El autor menciona que los trabajos relativos a la clasificación lingüística han dado resultados que van de las cincuenta a las trescientas lenguas indígenas, pero no muestra cuál sería, según su punto de vista, la clasificación más acertada. A diferencia de este trabajo, otros capítulos, como los dedicados a Venezuela (Omar González Nañez, pp. 119-134), Colombia (Yolanda Rodríguez Cadena, pp. 135-160) y Argentina (Angelita Martínez, pp. 255-278), dividen el territorio en áreas que agrupan las distintas lenguas indígenas del país. El caso de Perú (Julio Calvo Pérez, pp. 189-212) es un poco distinto, puesto que se clasifican tres diferentes tipos de castellano dependiendo de las lenguas con las que haya estado en contacto –ya sean quechua y aimara para el castellano andino, y el poco estudiado amazónico–, o la falta de contacto por la pronta desaparición de lenguas amerindias en el castellano costeño.

Un segundo punto común es la descripción del contexto sociolingüístico; en este apartado se encuentra una descripción más detallada de las lenguas con las que el español está en contacto, ya sean las lenguas indígenas, criollos de base inglesa para el Caribe centroamericano (Anita Herzfeld, pp. 77-92), o las características sociales e

históricas de los dialectos portugueses del Uruguay (Adolfo Elizaincin, pp. 301-319).

Una vez planteada la situación lingüística en la que las lenguas del país se desarrollan, se pasa al punto de interés, que es el contacto entre estas lenguas y el español. Siguiendo el mismo esquema, se presentan las interferencias en los distintos niveles de la lengua, comenzando con el fonético-fonológico. En este nivel, regularmente las características que se ofrecen tienen relación con la diferencia entre el sistema fonológico del español y el de la lengua indígena. Por ejemplo, en el caso del contacto español quechua y aimara de Bolivia (José G. Mendoza, pp. 213-254), hay una sustitución vocálica de /e/ > /i/; /i/ > /e/; /o/ > /u/ y de /u/ > /o/ en palabras como *isu* 'eso', *lindu* 'lindo', *dése* 'dice', *tobo* 'tuvo', entre otras. Esto se debe a que el sistema vocálico del quechua y del aimara sólo tiene tres fonemas: /a, i, u/ (p. 220). Otro ejemplo es el de la fuerte consonantización en el español de sujetos bilingües en Guatemala (Ana Isabel García Tesoro, pp. 95-118) o la producción oclusiva de /b, d, g/ en contextos en los que en español se tiene una producción fricativa, resultado del contacto del español con lenguas mayencas (p. 104). En el mismo orden de ideas está la realización aspirada de /x/, en palabras como /friholes/ por /frixoles/, propias del contacto entre el español y el criollo limonense (p. 90).

La siguiente categoría es la morfosintaxis, en la que, al igual que en fonética-fonología, se puede apreciar que las interferencias entre lengua indígena y español se deben, con regularidad, a la ausencia de un rasgo en la lengua indígena. Así pues, tenemos ejemplos como la falta de concordancia en género y número y la eliminación del modo subjuntivo en el contacto del español con borucas, guaymíes, bris bris, kuna, etc., lenguas que pertenecen al área intermedia de América Central (Miguel Ángel Quesada Pacheco, pp. 57-76), compuesta por Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Otro ejemplo es la inserción de distintos marcadores guaraníes, como afirmativos y de certeza alta: *ko*, *niko*; asertivos: *voi*; enfatizadores o intensificadores: *katu*; de evidencialidad indirecta: *ndaje*; de acción simulada: *gua'u*, y que expresen conmiseración o empatía: *angá*, en el español coloquial de Paraguay (Azucena Palacios Alcaine, pp. 279-300). La autora muestra ejemplos del uso de estos marcadores en un periódico electrónico: "Esto motivó que se duplicase *voi* la guardia de la residencia presidencial" (p. 288). De igual forma, en Venezuela, el español en contacto con las lenguas arawakanas exhibe el uso de la partícula deíctica *uda-si* que permite ubicar al interlocutor frente algo o alguien. En español se usa con la traducción 'más que algo o alguien', sin que esto lleve consigo una idea de superioridad. Ejemplo de este uso sería el de construcciones como "Apártate más que ese tigre" para referirse a que se aparte del animal (pp. 128, 132).

Finalmente, la última categoría sería el léxico. Generalmente es aquí donde se aprecia la alta influencia de la lengua indígena, no sólo en contextos de bilingüismo, sino incluso en el habla monolingüe coloquial. Por ejemplo, en el español serrano de Ecuador (Marleen Haboud y Esmeralda de la Vega, pp. 161-187), el léxico kichwa ya no es identificado como tal en el habla coloquial: *cancha, mullo, suco, papa*. Al tiempo que subraya la llamativa influencia de este léxico, la autora también señala la pérdida de su uso, ya que ha empezado a ser desplazado por el del inglés en jóvenes de 20 a 27 años. Asimismo, conviene notar que la influencia del léxico indígena puede ser muy poca y sólo verificarse en determinados dominios como la flora, la fauna y la topografía, tal y como sucede en el contacto español-mapuche en Chile (Victoria Espinosa Santos, pp. 237-254), resultado de la alta promoción de la castellanización. Es posible también que los autores de trabajos y estudios previos que atribuyeron un origen hispánico o indígena a ciertos términos puedan estar equivocados.

Además de estas tres categorías, para el caso de Perú, Julio Calvo presenta una más, la pragmática, en la que se puede ver, en el caso del castellano andino, la influencia debida a una elevada producción del quechua y el aimara en formas de cortesía, y los sistemas de evidencialidad, que son obligatorios en dichas lenguas y se marcan con un cambio en las formas verbales en el español andino.

Una estructura como la ofrecida en este libro permite al interesado en el contacto lingüístico en Hispanoamérica tener un panorama general de la variedad de fenómenos producto de dicho contacto y, asimismo, ver las similitudes en los rasgos del español en contacto con lenguas indígenas, como la falta de concordancia en género y número, la falta de uso de preposiciones, el cambio de orden de palabras, y la divergencia en el uso del sistema pronominal, entre otros.

Además de las similitudes continentales, es posible encontrar cierta homogeneidad en los cambios y transferencias de la lengua indígena al español en un territorio más reducido, como es el caso del español andino en el sur de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y el norte de Argentina. Pese a esta aparente homogeneidad, José G. Mendoza, en el capítulo dedicado a Bolivia, afirma, en su conclusión, que algunas características del español andino son particulares de determinadas zonas; por ejemplo, la construcción *dar + gerundio* es típica del español de Ecuador y sudoeste de Colombia, y el uso de *lo* referencial o asertivo se verifica sólo en el español de Perú, por nombrar algunos fenómenos (p. 233).

Del mismo modo, la estructura del libro permite también encontrar grandes diferencias, no sólo en el grado de interferencia que la lengua puede tener hacia el español, como sucede en Chile, país en el que la influencia indígena sobre el español es menor que en países colindantes, como Perú, o cercanos, como Paraguay. Producto de esta

situación son los diferentes contextos sociolingüísticos, históricos y de políticas lingüísticas que se han aplicado en los distintos países.

Finalmente, quiero resaltar una diferencia que me parece interesante en el libro: el número de lenguas estudiadas. *El español en América* muestra la descripción del contacto lingüístico en países como Colombia, en los que la diversidad lingüística se divide en ocho regiones, y de éstas, aunque sea muy brevemente, se trata de presentar los préstamos e interferencias de por lo menos una de las lenguas pertenecientes a las áreas mencionadas. Si bien la mayoría de los datos se basan en la recopilación de investigaciones pasadas –sólo muy pocos son producto de entrevistas semidirigidas, de 45 minutos, a indígenas con diferentes grados de bilingüismo–, el trabajo muestra que hay una extensa variedad de estudios relacionados con situaciones de bilingüismo en esa parte del continente. De forma contraria, en el caso de México, aunque el país se divide en tres zonas en las que se pueden concentrar las lenguas indígenas –a saber: norte, centro y sur–, sólo se representa el contacto del español con el náhuatl, para el centro, y con el maya yucateco, para el sur, lo que evidencia la necesidad de trabajos relacionados con el contacto lingüístico entre el español y las distintas lenguas indígenas de nuestro país.

NADIEZDHA TORRES SÁNCHEZ  
El Colegio de México

IGNACIO ARELLANO y MARC VITSE (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro: el sabio y el santo*. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt/M., 2007; 502 pp. (*Biblioteca Aurea Hispánica*, 39).

Los trabajos que presentan Ignacio Arellano y Marc Vitse son el fruto de seminarios hechos en la Casa de Velázquez en Madrid en donde se examinaron cuatro modelos de vida en la España áurea. En un primer volumen, publicado en esta misma colección en 2004, se estudió al “noble” y al “trabajador”; allí, en las líneas que sirven de Presentación, los coordinadores advertían que quisieron “cruzar” las perspectivas de diferentes especialidades humanísticas, “contemplar” hechos y documentos desde los Reyes Católicos hasta el final del período de los Austrias y “trabajar” con textos ficcionales y no ficcionales, obras escritas, gráficas e iconográficas (p. 8).

El volumen del que se ocupa esta reseña estudia el modelo del “sabio” y del “santo” y, desafortunadamente, no tiene si quiera una línea de introducción o prólogo. Arellano y Vitse podrían haber señalado algunos de los criterios que rigieron la compilación o tratado

asuntos mucho más significativos como la idea de “modelo” que seguramente estaba en la base de los seminarios de Madrid y en la selección y ordenación del volumen. Puede alegarse que los artículos se sostienen por sí solos, pero, de cualquier manera, las más de quinientas páginas impresas bajo los nombres de Arellano y Vitse merecían de ellos un comentario que hiciera las veces de preámbulo.

*Modelos de vida en la España del Siglo de Oro* (en la cubierta dice “Tomo II”, en los interiores dice “Volumen II”) reúne once artículos sobre el sabio y nueve artículos sobre el santo; si bien los planteamientos iniciales de estos trabajos son todos muy interesantes, el resultado final es muy desigual.

Comienza el volumen con un trabajo de Christoph Strosetzki que, con base en *El licenciado Vidriera*, se plantea si es posible pensar en “una curiosidad rechazada en la Edad Media y legitimada a principios de la Edad Moderna” (p. 11). Strosetzki propone un resumen de la obra de Cervantes y una comparación de ésta con la *Segunda parte del Lazarillo*, en seguida plantea una “visión de conjunto sobre los aspectos sistemáticamente diferentes de la curiosidad en filósofos, teólogos y humanistas” (p. 21), para concluir que la curiosidad no estaba completamente legitimada al comenzar la Edad Moderna ni era completamente ilegítima antes de ella.

Tenemos luego un trabajo de André Gallego que se ocupa de Juan Lorenzo Palmireno y analiza, por medio de *El estudioso de la aldea* (1568) y *El estudioso cortesano* (1573), “el modelo de sabiduría propuesto a los estudiosos en las aulas de gramática” (p. 31). En ese modelo lo primero es salvar el alma, luego, ser buen improvisador en latín y, finalmente, ser capaz de superar la “bobedad” que impide a algunos sacar provecho de los estudios hechos en las aulas.

Viene después un artículo de Marina Mestre Zaragoza donde se contraponen las figuras de Sócrates y Homero, según las presentan Juan Luis Vives y Alonso López Pinciano. Para Vives, Sócrates es “ejemplo absoluto de la fuerza de la razón humana que el pecado no destruyó por completo” (p. 53) y fue capaz de vislumbrar “que la verdadera sabiduría viene de Dios” (p. 54). Para el Pinciano, la superioridad de Homero (construida con base en una lectura cristiana de la *Poética* de Aristóteles) está asociada a la moralidad de la poesía, “a la eficacia de un lenguaje dirigido a las pasiones, capaz de moverlas de manera que, por su propia fuerza, vuelvan por ellas mismas, al lugar que les corresponde: bajo el yugo de la razón” (p. 67).

Javier San José Lera estudia al biblista como uno de los perfiles del sabio cristiano. Según San José Lera, el mero hecho de que un humanista aprenda las lenguas antiguas y oriente su aprendizaje a la edición e interpretación de textos bíblicos, no hace de él un humanista cristiano: éstos, además, “retornan a las fuentes y encuentran en la relectura de San Agustín los argumentos de la tradición para

justificar sus novedades hermenéuticas, que quieren más científicas, más modernas, casi más racionalistas, por menos dogmáticas, pero que no son nuevas, sino *renacidas* y aplicadas sin prejuicio” (p. 87).

El siguiente trabajo oscila entre la presentación de la imagen del historiador y la imagen de la Historia. Si bien los dos temas son muy interesantes, lo cierto es que el autor discurre sin matizar lo suficiente al señalar, por ejemplo, que la Historia del siglo XVI es menos la “magistra vitae” de Cicerón y mucho más la “ancilla scientiae politicae” de Maquiavelo (p. 92), que la profesionalización del historiador está unida al “resurgimiento generalizado del sentimiento nacional” (p. 97) o que “La Historia es un asunto de Estado, y como tal se controla, se dirige, se supervisa” (p. 105).

En seguida, tenemos un muy interesante artículo que comenta la imagen del caracol como representación emblemática del hombre sabio. El caracol es metáfora de quien se basta a sí mismo, lleva sus bienes consigo y vive en la soledad propia del recogimiento (p. 120). El artículo rastrea la imagen entre los antiguos y en la literatura emblemática, por ejemplo, en la *Hecatongraphie* de Gilles Corrozet, el *Picta Poesis* de Barthélémy Aneau, *El arte de la prudencia*, de Gracián, los *Emblemas morales*, de Covarrubias, los *Emblemas morales*, de Juan de Horozco, los *Emblemata*, de Alciato, etc. Tan amplia y cuidada documentación convierte en perorata las últimas páginas dedicadas a Diego de Covarrubias, el tío de dos de los autores estudiados.

La emblemática también es objeto de análisis en el trabajo de Sagrario López Poza, pero inclinada ahora al estudio del concepto neoestoico de “sabio”. Después de un cuidado balance de la presencia e influencia de las ideas estoicas, López se centra en el *Theatro moral* de Vaenius [Otto van Veen] y analiza “algunas imágenes que ilustran las enseñanzas destinadas a los proficientes aspirantes a sabios, o que reflejan al sabio en plena posesión de algunas de las virtudes que lo caracterizan” (p. 154). López muestra que emblemas sobre la amistad, la austeridad, la virtud del justo medio, la vida en el campo, la paciencia eran usados porque se aspiraba a “mejorar la sociedad mediante una sólida formación intelectual y moral de los gobernantes” (p. 164).

Elena Cantarino presenta un trabajo muy puntual sobre “el sabio graciano” tomando como guía “una serie de fases que se corresponden con las tres jornadas de la vida de un discreto” (p. 196): el saber estático o la sabiduría de la lectura, el saber dinámico o la sabiduría por la experiencia y el saber contemplativo o la sabiduría por la reflexión. Lo bueno, si breve, dos veces bueno.

El artículo de Victoriano Roncero habla de Francisco de Quevedo en la doble faceta de escritor y humanista. Estamos aquí frente a un Quevedo que domina el latín, conoce el griego y maneja algo de hebreo; un autor que se sabe seguidor de una concepción del “huma-

nismo dirigido a extraer enseñanzas del pasado” para ponerlas al servicio de la comunidad y que en su renuencia a “rescatar por mero prurito filológico los textos de escritores clásicos” (p. 215), termina planteando abiertamente “la superioridad española sobre la Antigüedad clásica” (p. 228).

El siguiente trabajo se ocupa de las representaciones teatrales del sabio y la sabiduría. Más que analizar el problema por la carga ideológica específica, se analiza “la construcción visual y verbal que es contemplada y escuchada por una amplia colectividad de espectadores” (p. 233) y, sobre esa base, se ocupa primero del personaje del sabio como tipo humano y luego de la sabiduría como personificación alegórica. Quizá por efectos del corpus calderoniano analizado, la autora concluye, entre otras cosas, que “se observa, en ese mundo de personajes sabios teatrales, una importante presencia femenina, tanto en el ámbito concreto y humano como alegórico; una presencia femenina mucho más rica de lo que se puede esperar en el mundo sabio e intelectual real del Siglo de Oro” (p. 249).

Fernando Rodríguez de la Flor estudia la memoria artificial del hombre de letras barroco. Primero discute la noción de sabio, examen que a estas alturas del volumen se agradece por cuanto es quizá el único de estos estudios en advertir que los editores al hablar de “sabio” proponen una categoría “un poco aviesamente” (p. 257). Rodríguez considera que debería hablarse más bien de letrado, de la memoria construida y de unos barrocos que consideraban el espíritu como algo vacío susceptible de ser llenado, con lo cual “un hombre de saber en el sentido profano era entonces, sobre todo, quien se ponía en este camino, y se abría a esta disposición de llenarse o, incluso, dicho desde la óptica paulina del menosprecio del saber, de «hincharse» de informaciones ordenadas y prestas a ser evacuadas” (p. 263).

La segunda parte del volumen que coordinan Arellano y Vitse se dedica a estudiar al santo como modelo de vida en la España del Siglo de Oro. Tampoco aquí tenemos una línea que nos diga algo para introducir los nueve artículos que leeremos.

Comenzamos con un trabajo de José Aragüés Aldaz llamado “Fronteras de la imitación hagiográfica (I)”. Lo publicado es parte de un trabajo más amplio que no viene al caso comentar. Bajo el subtítulo “una retórica de la diferencia”, Aragüés propone, entre otras cosas, que “la idea de imitación moral tan sólo podía sustentarse en un doble juego entre la « semejanza » y la « diferencia », en un tenso equilibrio entre la posibilidad de emulación de los actos de virtud pasados y el reconocimiento de toda la distancia que separa la vida del lector y la experiencia sagrada de aquellos santos, apóstoles, mártires y confesores...” (p. 277).

Augustin Redondo presenta al jesuita Francisco Javier como “nuevo modelo de santidad en la España contrarreformista”. El autor

muestra la manera en que Javier está asociado con Ignacio de Loyola, pero “ni el uno ni el otro han podido suscitar directamente ningún culto popular en los territorios españoles, que hubiera conducido a un proceso de canonización. Además, ambos son intelectuales, muy lejanos de esos frailecillos incultos, de simplicidad primitiva, pero de caridad ardiente...” (p. 305). Si bien Francisco Javier nació en Navarra, lo cierto es que su apostolado estuvo más ligado a la corona de Portugal, su actividad misionera se desarrolló principalmente en India y Japón y la lenta aceptación de su nombre está asociada a la difusión en España de textos hagiográficos, algunas relaciones de milagros, la proliferación de estampas y medallitas y la celebración de su nombre en colegios y parroquias regentadas por jesuitas.

Viene luego un trabajo de Jesús Menéndez Peláez sobre “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro” (p. 327). Tras estudiar los fundamentos teológicos de la comedia hagiográfica y la relación entre la espiritualidad ignaciana y el teatro hagiográfico jesuítico, Menéndez propone algunos argumentos para una tipología del santo jesuita en la comedia entre los que se destaca la verosimilitud histórica, la imagen de fortaleza del santo, la renuncia al estatus social de la familia, la firmeza de la fe, la eficacia en la consecución de la gracia divina y la imagen de misionero. Un reparo que podría hacerse a este trabajo está en el escaso análisis de textos teatrales, que en unos casos sólo son aludidos y en otros resumidos.

María Cruz de Carlos estudia “la muerte de los santos y las reliquias en la pintura española del siglo XVII” y sostiene que frente a la visión terrible de la muerte, común en los Siglos de Oro, había también una imagen de la muerte mucho más amable asociada con la figura de los santos para quienes la muerte era “la culminación de una vida ejemplar tras la cual se obtendría el merecido premio a toda una vida de renuncia al mundo” (p. 349). Según esta muy original propuesta, la representación amable de la muerte no era sólo un asunto de presentar un modelo, sino que “es muy posible que se contemplaran como evocaciones reales de los cuerpos de los santos, con los mismos poderes y efectos beneficiosos que los restos materiales [reliquias] de los bienaventurados” (p. 365).

En seguida, tenemos un trabajo de Jean Croizat-Viallet que propone, a partir de un valioso corpus documental sobre san Juan de Dios, “una reflexión sobre la evolución del modelo de santidad en el Siglo de Oro” (p. 376). Se evalúa primero el problema de la vocación como producto de la pregunta por el camino que se elegirá en la vida (*Quod vitae sectabor iter?*), que conduce primero a una búsqueda espiritual y luego a la vida religiosa. En la segunda parte se estudia la fe puesta a prueba en el mundo y la relación entre fe y obras de misericordia. Finalmente, se presenta la imagen de un santo que es menos un taumaturgo y más un mediador. Vemos como conclusión que en

las *Vidas* de este santo áureo aparecen menos virtudes heroicas y más acciones asociadas al cumplimiento de los deberes de misericordia.

Antonio Cea Gutiérrez escribe sobre Teresa de Ávila y su interés por las imágenes. Si bien es un muy interesante artículo, resulta un poco pesado por las numerosas divisiones y subdivisiones, porque segmenta el problema a veces innecesariamente y porque no logra una visión de conjunto. Más allá del asunto formal, estamos frente a una muy detallada lectura que se ocupa, por ejemplo, de las imágenes religiosas que cita la santa en su vida, de los devotos enamorados de imágenes, de las imágenes con actitudes y respuestas humanizadas, de la relación entre santuarios e imágenes, de santa Teresa y el uso y necesidad de estampas y de la casuística iconográfica relacionada con el diablo.

El siguiente trabajo estudia la dramatización de la ejemplaridad hagiográfica femenina con énfasis en “la representación de facetas conectadas con el ámbito de la autoridad y el control de la palabra –hablada, predicada, revelada, escrita– y la legitimación del discurso profético y sermonístico” (p. 440). El artículo muestra de qué manera Tirso de Molina en la comedia *La santa Juana* usó el *Libro de ConORTE* escrito por la monja Juana de la Cruz (1481-1534) con el propósito de poner en escena las estrategias empleadas por la monja para legitimar la autoridad de las revelaciones que ésta incluía en su libro. Hagiografía, texto teatral y contexto quedan muy bien integrados en un artículo en el que, sin embargo, un más cuidado análisis del sistema de didascalías habría ofrecido mayores y mejores resultados.

Viene luego un artículo que estudia las *Epístolas del glorioso doctor San Jerónimo* traducidas por Juan de Molina (Valencia, 1515). Según la autora, mientras Jerónimo hace un encomio de la vida consagrada, el traductor quiere dirigirse a todos los estados de vida. Esa diferencia acotada por Pauline Renoux hace que el artículo responda a dos preguntas: “¿cómo se superponen y contrastan los dos planos, los temas desarrollados por Jerónimo y el proyecto editorial del traductor Juan de Molina?, y, tomando en cuenta la lectura propuesta por Molina, ¿se puede considerar esta edición como un paso más en el reconocimiento del estado laico y la definición de un camino de santificación específico para los laicos?” (p. 460).

El último artículo estudia el retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires del siglo XVII. Con base en el análisis de *Cegar para ver mejor* (1660) de Ambrosio de Arce y *Santa Olalla de Mérida* (1665) de Francisco González de Bustos, Célile Vincent-Cassy estudia primero el “retrato de la hermosura” en donde explica cómo “el objetivo de estas comedias es hacer del retrato profano un retrato divino, una copia de lo invisible” (p. 488). Se ocupa luego del “retrato a la palabra” en donde la comedia hace una transformación a lo divino de un motivo profano, de suerte que “la «rosa con espinas», mujer

bella y desdeñosa en el lenguaje amoroso profano, [se transforma] en una expresión con sentido crístico, que significa la sangre del martirio” (p. 490). Finalmente, se estudia el “retrato de Dios” que puede aludir a la representación de la virtud o del martirio como muestras de la manera en que se camina a la perfección. La autora concluye que estas comedias son “una «narrativización» de una pintura, que se revela progresivamente, como pasando de imagen muerta a imagen viva por la impresión de los caracteres de Cristo en el retrato de la santa” (p. 501).

Los artículos reunidos en este grueso volumen son una contribución importante para los estudios sobre los Siglos de Oro; todos ellos ofrecen nuevos elementos de juicio que permiten hacer balances ponderados sobre la valoración crítica que “sabios” y “santos” han recibido, ayudan a profundizar en la comprensión de dos estamentos fundamentales del período áureo y son contribuciones muy originales y claves para los estudios sobre historia cultural, la historia de las ideas, la literatura y los estudios teatrales.

HUGO HERNÁN RAMÍREZ

Universidad de los Andes

JOSÉ MARÍA FERRI COLL, *Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*. Edicions Alfons el Magnànim-Diputació de València, València, 2006; 191 pp.

Cada fin de siglo parece ocasión propicia para hablar de la melancolía. A sólo tres años del cambio de centuria, en 1997, apareció *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos* de Javier García Gibert. En una reseña a ese libro, publicada el mismo año, se señala la abundancia de estudios sobre la melancolía que había en ese momento: “este último decenio se saturó de estudios sobre la melancolía en general; no es extraño entonces que algo toque a Cervantes” (M.E. Venier, *NRFH*, 48, pp. 146-148). Casi una década después, en 2006, José María Ferri Coll se sumó a este fervor por la melancolía con *Los tumultos del alma*.

Ferri Coll abre su estudio con una cita del escritor húngaro Lászlo Földenyi: “la historia de la melancolía es también la historia interminable del intento de precisar el concepto”; idea que estructura los primeros tres capítulos, “Los tumultos del alma”, “La chispa de la curiosidad” y “El Renacimiento de la melancolía: el patrón médico”, donde hace recuento de las distintas perspectivas desde las cuales se ha intentado “precisar el concepto melancolía”. “Los tumultos del

alma” es un recorrido veloz por autores y obras de carácter histórico, filosófico, médico y, por supuesto, literario, que desde la antigüedad hasta los tiempos modernos se han ocupado de la ardua empresa de definir este angustiante estado del alma, el cual, en todas las épocas, bajo distintos nombres se ha asociado con los espíritus creadores y, no pocas veces, con la genialidad. *Atrabilis*, *malheur*, degeneración, *spleen*, depresión, son algunos nombres con los que se ha disfrazado la melancolía que, en todas las edades, ha acompañado e inspirado al escritor. La infinidad de ejemplos a los que recurre el autor para asentar la indiscutible relación del espíritu creador con la melancolía va desde Homero, Platón, Aristóteles (en particular, se refiere al *Problema XXX*), hasta Víctor Hugo.

Los dos capítulos siguientes se centran en el “patrón médico”. Ferri Coll expone opiniones de médicos de los siglos XVI y XVII respecto de la *atrabilis*, en especial, de Hipócrates y Galeno. En suma, los tres apartados a los que me he referido son el amplio (por no decir reiterativo) panorama contextual, que bien se sintetiza en las siguientes líneas: “La melancolía no sólo era un humor, un padecimiento ocasionado por la destemplanza de éste, un estado sublime que propicia la creación artística, o una situación de tristeza o abatimiento, sino que llega a convertirse en un auténtico estado de conciencia”.

Al final del primer capítulo, que puede considerarse prólogo, Ferri Coll precisa la intención de su estudio: “Las páginas que siguen pretenden mostrar la presencia del tópico en algunos escritores y obras poéticas clave del Siglo de Oro español, sin perder de vista la evolución histórica de éste y su tratamiento de la mano de filósofos, médicos y tratadistas de aquella época”. Pero, más que “mostrar”, el libro parece tener como finalidad sólo el repaso, es decir, dar otro vistazo a la expresión del tópico en obras y autores del Siglo de Oro: Garcilaso, Luis de León, Juan de la Cruz, Góngora y, por supuesto, el *Quijote*. Digo “repaso” porque la importancia de la melancolía en las obras y autores que Ferri Coll trata se ha “mostrado” y estudiado con insistencia, sobre todo en los últimos años. Por ejemplo, Christine Orotobig estudia con más detenimiento el tema de la melancolía en la obra de Garcilaso en su libro *Garcilaso et la mélancolie*, de 1997.

Aunque el subtítulo especifica que la obra trata de la poesía española del Siglo de Oro, se incluye un capítulo dedicado al *Quijote*, “Don Quijote como parodia del humor melancólico”. Para justificar la presencia de una novela en un trabajo anunciado como sólo de análisis poético, Ferri Coll dice, y tiene razón, que ningún estudio sobre la melancolía en el Siglo de Oro puede evadirse de mencionar ese caso, por “ejemplar y archiconocido”. El capítulo es un resumen de ideas y ejemplos entresacados de la diversidad de obras dedicadas a este tema. En realidad, sólo tres de los siete capítulos tienen como objeto de análisis la expresión de la melancolía en obras poéticas, “El

*malheur* de Garcilaso”, “En busca de la morada perdida” y “*La dudosa luz del día: desengaño y melancolía*”.

El apartado sobre la poesía de Garcilaso se centra, casi exclusivamente, en la “Égloga III”. Ferri Coll toma este poema como ejemplo de la expresión melancólica por amor o desamor, pues “el mundo pastoril creado por Garcilaso representa el contexto idóneo para albergar evidentes casos de melancolía amorosa”. También hace hincapié en el símbolo de las ruinas en los versos del poeta, el cual, dice, “encierra los dos grandes valores de su biografía: el heroico y el amoroso”, tema que trabajó con mayor detalle en su obra *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro* (1995). En la sección titulada “En busca de la morada perdida” toca el tema de la melancolía religiosa, concepto en el cual equipara la nostalgia por la ausencia de Dios con la de la amada; para explicar esta semejanza recurre a la poesía de fray Luis de León y de san Juan de la Cruz. El capítulo final, “*La dudosa luz del día: desengaño y melancolía*”, se centra en el *Polifemo* de Góngora, y consiste en la enumeración de los rasgos que definen a este personaje como expresión del ser melancólico. Cabe señalar el énfasis que el autor pone en la trayectoria vital de los escritores a los cuales dedica su estudio, es decir, la estrecha vinculación de su vida con la presencia contundente del tema de la melancolía en sus obras.

Una cualidad de este trabajo es la notable cantidad de referencias bibliográficas, la cuidadosa elección de citas que condensan, desde distintas perspectivas y épocas, la obsesión del hombre por definir y remediar el aunto de la melancolía. Sin embargo, considero que la saturación de testimonios, casos o referencias, si bien puede ser de provecho para el lector que apenas se aventura en estos temas, imprime poca precisión al estudio. Las notas a pie de página pueden leerse como un texto aparte. Por ejemplo, en las notas del capítulo, “Don Quijote como parodia del humor melancólico”, el lector hallará un amplio desplegado de referencias bibliográficas, por lo general comentadas, que será de utilidad si su interés es profundizar en los asuntos que el autor trata (R. Salillas, F. Escobar, Goyanes, Romero López, Deborah A. Kon, entre muchos otros). Aunque si de bibliografía sobre el *Quijote* se habla, está la extensa de Jaime Fernández que comprende casi todo el siglo xx, de 1900 a 1997.

Mucha razón tiene el autor en advertir al “lector avezado” en estos temas que en su estudio no encontrará profundidad, y creo que tampoco una propuesta de lectura que añada algún matiz diferente a este asunto ya tan comentado. En las primeras páginas recurre a la *captatio benevolentiae*, frecuente en las obras del Siglo de Oro, para justificar ante el lector documentado su “falta de perspicacia” para sacar más provecho a los materiales compilados. En efecto, no considero que *Los tumultos del alma* sea de gran utilidad para quien conoce el tema y busca profundizar en su estudio; sin embargo, es recomenda-

ble para quienes hacen sus primeras incursiones en la literatura del Siglo de Oro, signada por el “imperio de Saturno”. Pese al intrincado tejido de citas, y al apretado resumen del material bibliográfico, la lectura no es pesada, el lenguaje es claro, accesible, y la edición, bastante cuidada.

TATIANA SUÁREZ TURRIZA  
El Colegio de México

*Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550).*  
Ed. de Lieve Behiels y Kathleen V. Kish. Leuven University Press, Leuven, 2005 (*Avisos de Flandes, Fuentes*, 1).

*Pornoboscodidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-latin translation of Celestina.* A critical ed. with introd., trs. and notes by Enrique Fernández. University of North Carolina Press at Chapel Hill, Valencia, 2006 (*North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, 284).

Los primeros años de la imprenta en la Península bien podrían caracterizarse por una tendencia a la reorganización del sistema literario en función de algunos libros modélicos que dejarían tras de sí una productiva estela de epígonos, unos más brillantes que otros: la *Vida de Lázaro de Tormes* daría forma a los libros de pícaros, desde el siglo XVI y hasta nuestro días; *Los cuatro libros de Amadís* y sus descendientes servirían de modelo a otros libros de caballeros y sus respectivos ciclos; los *Siete libros de la Diana* serían referencia obligada para entender el modelo de los libros de pastores. Aunque el valor de todos estos textos, modelos y epígonos, puede resultar muy desigual para la filología actual, parece innegable que la revisión de cada nuevo paso en la cadena de imitaciones, nuevos desarrollos y mejores o peores copias ofrece información de primera mano para documentar la recepción de dichas obras y empezar a entender los mecanismos comerciales que permitían el milagro de colocar cada éxito editorial a la cabeza de un género completo y, sin duda, de un filón muy redituable para los editores de la época. Hoy, a nadie se le ocurriría poner en la misma balanza *La Lozana andaluza* y la inconclusa *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en verso*, de Pedro Manuel de Urrea; pero tampoco nadie podría rebatir el interés que tienen ambas obras: una, atestigua el éxito entre los lectores hispanohablantes de *Celestina* radicados en Italia y la desbordante fecundidad del modelo en las manos correctas; la *Égloga*, por su parte, ofrece un registro detallado del potencial teatral con el que se percibía la *Tragicomedia* en los círculos cortesanos.

Las dos traducciones reseñadas ilustran bien esta veta crítica y se suman a una línea de investigación que ha crecido lenta, pero consistentemente, a lo largo de varios años (en buena medida, gracias al esfuerzo constante de una de las editoras, Kathleen V. Kish, profesora emérita de la San Diego State University). Hoy contamos con un corpus muy consistente de traducciones tempranas que permiten entender el éxito de *Celestina* en Europa y, al mismo tiempo, los malabares que hicieron los traductores para transmitir el universo culto y popular de la obra española. Así, la primera traducción flamenca de 1550 y la de Kaspar Barth de 1624, en neolatín, se suman a esta nómina de traducciones de *Celestina* entre las que se pueden citar la primera al francés (ed. G.J. Brault, 1963), la de Jacques de Lavardin de 1578 (ed. D. Drysdall, 1974), la primera al italiano (ed. K.V. Kish, 1974), la traducción al alemán de Christoph Wirsung de 1520 (eds. K.V. Kish y U. Ritzenhoff, 1984) o la de James Mabbe de 1631 al inglés (ed. G. Martínez Lacalle, 1972 y D. Severin, 1987; para referencias completas, la ed. de Behiels y Kish, pp. 400-401).

La primera traducción anónima flamenca, de 1550, se antoja una consecuencia natural de factores muy diversos que las editoras del texto exponen con eficacia en su Introducción (pp. 11-66): las relaciones políticas y económicas con España durante el reinado de Carlos V abonan las condiciones necesarias para un intercambio cultural en el que *Celestina* no podía quedar fuera; el auge de las publicaciones españolas en Amberes y la residencia de un núcleo importante de hombres de negocios explica una primera impresión de *Celestina* en 1539, en los talleres de Guillaume du Mont, las dos de Martín Nucio (la primera hacia 1540, con una reimpresión en 1558) y tres más en Leyden, en la imprenta de Christopher Plantin (1595, 1599 y 1601) (pp. 12-21). La conquista de la imprenta flamenca en su idioma original abría la puerta para una traducción redituable de *Celestina*, de la que al menos habría tres ediciones entre 1550 y 1616 (pp. 21-22). El estudio de las xilografías en las distintas ediciones permite confirmar también el perímetro probable de su circulación, más orientado a la lectura de entretenimiento que a la de estudio (pp. 23-26). Luego de descartar que la fuente de la traducción al flamenco fuese un modelo francés (pp. 28-29) o la edición antuerpiense de Du Mont (pp. 29-32), las autoras muestran un catálogo muy convincente de coincidencias entre la edición de Jorge Coci de 1545 y la traducción anónima, aunque sus conclusiones no son definitivas (pp. 32-34); sin duda, el trabajo de cotejo ingente que significa revisar toda la tradición editorial celestinesca previa a 1550, no sólo en español, sino también en otras lenguas, es un flaco auxilio en el trabajo de identificación de la fuente exacta. En todo caso, la hipótesis permite a las editoras ofrecer un panorama comparativo para poder apreciar la originalidad de la traducción, que va desde la reorganización de algunas de sus partes

y la traducción parcial de ciertos paratextos, hasta la intensificación moralizadora de pasajes clave como el lamento de Pleberio o algunos anexos finales (pp. 34-47). Completa la Introducción un cuidadoso estudio del estilo del texto flamenco (pp. 47-57) y de la importancia de *Celestina* en la literatura de los Países Bajos (pp. 57-60).

Los criterios editoriales para la fijación del texto en flamenco han sido cuidadosamente planeados y ofrecen varios tipos de herramientas para varios tipos de lectores. El lector neerlandófono encontrará una edición accesible, en la que se han mantenido las grafías originales y la unión y separación de palabras del impreso de 1550, pero se han desatado las abreviaturas (sin aviso), se ha puntuado según el uso moderno, los errores del impresor se han encerrado entre paréntesis y las interpolaciones del editor se han señalado con corchetes. Al mismo tiempo, puede consultarse un minucioso aparato de variantes en el que se recogen los cambios entre las ediciones de 1550, 1574, 1580 y 1616 (en este caso, las llamadas de las notas finales aprovechan números romanos).

El lector de *Celestina* encontrará, por su parte, que en los márgenes externos de la página se indican las correspondencias del texto en flamenco con la edición de Russell del 2001 (hay una defensa sobre el uso de esta edición en la p. 61 que, por lo menos para mí, resulta más que consistente: la edición de Russell es una de las más consultadas y asequibles). El aparato de notas a pie de página, con llamadas alfabéticas, es una guía indispensable para el lector no neerlandófono; en ella se encuentra un rico elenco de cambios que experimenta la *Tragicomedia* en relación con su traducción: adiciones, omisiones, cambios de sentido y otros más. Si bien las omisiones o adiciones puede ser una categoría fácil de reconocer, hay que decir que el trabajo de interpretar cuando una traducción es fiel o no tiene muchos matices que dependen más de la lectura atenta de las editoras que de categorías científicamente mesurables; como ellas mismas reconocen, no es fácil advertir “if a Spanish sixteenth-century word means exactly the same as a Dutch word of the same period” (p. 64). En todo caso, las editoras han adoptado un criterio básico, que consiste en no advertir cuando se usa “at first sight, the most evident equivalent” (*id.*), pero sí en los demás casos (que ellas ilustran con el siguiente ejemplo: cuando Pármeno llama “mi vida” a Areúsa, el traductor al flamenco utiliza “mijn schaeppen”, “mi cabritilla”, otra forma válida de dirigirse afectivamente a alguien). Aunque el reto de preparar una edición para dos públicos tan distintos –como podría ser el neerlandófono atraído por el flamenco del siglo XVI y el medievalista interesado en la recepción de *Celestina* en los Países Bajos– era grande, debo confesar que quedé gratamente sorprendido con los resultados; en mi caso particular, mi desconocimiento del flamenco del XVI fue suplido suficientemente por las notas a pie de página, en las que las editoras me

brindaron un auxilio constante y aliviaron mi cojera idiomática con pistas y recomendaciones de los aspectos que había que considerar en relación con el texto fuente y la traducción. Así, por ejemplo, un lector no neerlandófono interesado en el impacto que tendrían las recomendaciones de Proaza sobre la prosodia que conviene al texto celestinesco, no quedaría defraudado al poder comprobar que, de las siete octavas con que suelen cerrar las ediciones celestinescas, la traducción al flamenco insertaba la cuarta octava de Proaza justo entre el segundo prólogo y el *incipit*, aquella titulada “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia”, y se olvidaba de las demás. Este interés en la prosodia celestinesca se refrendaba con una nota en prosa colocada inmediatamente, en la que el traductor anónimo apuntaba, como indican las editoras en la nota correspondiente en inglés: “Honorable Reader, to grasp clearly the meaning, you should understand which person is talking, that is to say, asking or answering, for this [book] should not be read as if you were reading [hi]story (een historie), but this aforesaid book is [written] as if you were to read it as poetry or rhyme, although it is put in prose [spoken] by characters” (p. 77, nota b). Todo esto, tan interesante para documentar la importancia que tuvo la lectura en voz alta de *Celestina*, puede deducirse eficientemente con ayuda de una experimentada anotación crítica sin necesidad de ser un experto en flamenco del siglo XVI.

Las desviaciones del texto celestinesco que avivan el interés por la traducción flamenca son más llamativas en el caso de una traducción como la de Kaspar Barth, de 1624; en ella, como señala su editor Enrique Fernández, dos marcados rasgos de originalidad obligan a considerarla como un caso singular entre las otras traducciones del período: me refiero a las notas críticas que acompañan su traducción al neolatín y un amplio prólogo en el que Barth dejó testimonio de la forma en la que disfrutaría *Celestina* un erudito del XVII. Consciente de que el éxito de la edición depende en buena medida de un marco cultural ajustado a la biografía intelectual de Kaspar Barth, Enrique Fernández ofrece en su Prólogo (pp. 13-42) una visión panorámica de los principales hitos culturales que se cruzan en su lectura e interpretación de *Celestina*: la literatura que interesó al humanista (desde su traducción de la *Diana enamorada* de Gil Polo de 1625 o la del *Coloquio de las damas* de Fernán Juárez de 1623, traducción parcial al español de los *Ragionamenti* de Aretino); su formación escolar en universidades alemanas; su filiación clasicista y sus coqueteos con la literatura hispánica entre 1623 y 1625 (además de las traducciones señaladas, pensó en traducir la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva); la edición de *Celestina* que sirvió para su traducción (la de Plantin de 1599, mutilada); su moderna poética de traducción atenta más al sentido que a la forma; su perspectiva de *Celestina* como un texto didáctico que encumbra el *docere* sin olvidar el *delectare* (como

sugieren muchas de las notas de Barth centradas en destacar los méritos estéticos de la obra); el público que apreciaría la traducción de un texto hispánico en neolatín (educado y erudito como el mismo traductor); la perspectiva protestante de Barth inoculada en su traducción; sus ideas sobre el género de *Celestina* o sus criterios al redactar las notas de su traducción. Cada uno de estos capítulos ofrece una perspectiva sumaria que, en su conjunto, permite hacerse una idea muy clara del ambiente en el cual se prepara y se lee esta traducción.

La edición del texto, como en el caso anterior, también se propone para una gama variada de lectores, de modo que la traducción de Kaspar Barth en neolatín no es necesariamente el foco de atención de Enrique Fernández. Así, por ejemplo, los materiales que no dependen de la edición de 1599, y por ello mismo los más originales y aprovechables del texto para un estudioso de la recepción de *Celestina*, se editan en latín acompañados de sus respectivas traducciones al inglés (me refiero a la *Dissertatio* y a todas las notas de Barth; pp. 375-493). El aparato crítico que presenta Enrique Fernández está concentrado principalmente en traducción al inglés de las notas de Barth; mientras en la *Dissertatio* apenas encontramos cinco notas paleográficas y otras ciento cincuenta en la traducción de *Celestina* (entre notas paleográficas, indicaciones sobre rasgos peculiares de la traducción al neolatín o del modelo de 1599), las puras notas editoriales de Enrique Fernández en su traducción de las notas de Barth rebasan las 350. Respecto a la *Dissertatio* de Barth, los temas que recorre abarcan una nómina amplia, enriquecida por una argumentación sólida y exuberante en ejemplos, lo que recrea, en buena medida, el horizonte intelectual desde el cual y para el cual escribe Kaspar Barth. Desde una poética del relato breve ejemplar como transmisor de conocimientos prácticos hasta una defensa de la eficacia del relato histórico (identificado en sus principios constructivos con el relato ejemplar); desde una cuidadosa justificación para traducir *Celestina* en neolatín, basada en la belleza persuasiva de su lenguaje, en la profusión de sus *sententiae* y en la alta honorabilidad de los valores que defiende, hasta un alegato a favor de la filosofía práctica enseñada con ejemplos de todos los días (como sucede con *Celestina*, por supuesto).

En este prólogo también puede encontrarse una buena defensa de la lengua española, que para Barth excede a las demás y cuando alguna se le acerca, como el francés, “se debe a que imita a los españoles o sigue su ejemplo” (ello, sin contar la proximidad prosódica que vislumbra Barth entre el español y el latín, superior a las que pueden presumir el francés o el italiano, y que le ayudó en la traducción de proverbios y sentencias en metro); una digresión sobre el *decorum* de los personajes que remata con una magnífica caracterización de los tres personajes que mejor ejemplifican para Barth la mezcla de sabiduría y elocuencia: Celestina, Calixto y Melibea; una

poética de la traducción que defiende el interés en el sentido por encima de los aspectos formales y una poética de una anotación eficaz por encima de la anotación erudita abundante que estorba más de lo que sirve. Esta *Dissertatio* abre el apetito del lector y lo prepara para el sabroso manjar que irá encontrando a lo largo de las más de trescientas notas originales de Barth. Aquí, el lector puede reparar un elenco de conocimientos que rayan muy seguido en lo tópico (por ejemplo, las notas de fuentes y *similia* en las que se habla del elefante, del basilisco o de la serpiente), pero también hay información que rompe con estas convenciones y propone aspectos que resultan más originales para un traductor y anotador del siglo XVII, como cuestiones de poética; así, por ejemplo, Barth se detiene en el segundo prólogo para referirse al “cuento de camino” (“fabula ad hybernum ignem”) y relacionarlo con las *Noches de invierno* de Eslava y la fábula milesia, un conjunto de “fictitiae... et saepe veras historias fictionibus involventes, non tamen idcirco contemni merentes cum non diffiteantur titulo quod opere facessunt” (p. 314) y aprovecha la alusión a las “sentencias y dichos de filósofos” (“dicta sententiasque philosophorum”) para insistir en el contenido ejemplar de *Celestina*: “dicta et sententiae hic [en *Celestina*] tales sunt qualium observatio beate et innocenter, laudabiliter etiam, vivere faciat, contemptus illaudatam vitam turpi fine claudat. Exemplar huius dent Sempronius, Parmeno, Celestina, Callisto, Melibaea” (*id.*); Petrarca se destaca por ser el primero que “verae eruditioni de libris priscorum lumen erexit” (p. 306).

Otras notas interesantes sobre la misma línea son las que dedica a los lugares comunes (p. 314), al género de *Celestina* (identificado con el *ludus* latino; p. 315) o al metro en el que conviene traducir los pocos versos que se encuentran a lo largo de la obra (p. 322). A menudo, Barth transforma la nota que podría ser banal en un semillero de información; cuando traduce “roen los huessos que no tienen virtud, que es la historia toda junta” piensa en “ordinem totius dictionis infamat” del *Satiricón* (no tan relacionado, si se piensa en el contexto completo: “Dum ergo iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant”; 6), lo que termina por sugerirle una nota sobre Petronio. Uno esperaría, sin duda, la nota biográfica tópica, pero lo que obtiene en realidad es una digresión sobre la superioridad de *Celestina*: “verba sunt Petronii Arbitri, cuius *Satiricon*, si integrum ad nos pervenisset, fortasse Latinitas non haberet quod soboli suae Hispanismo” (p. 313). Cuando anota el famoso “Melibeo soy” (“Melibaea mihi omnia est”), apunta que se trata de una “proverbialis locutio” para expresarse rápidamente, pero que en el fondo no tiene sentido (“et tamen nihil non dicatur”; p. 323). Los lugares comunes recordados después por Barth permiten deducir que rehuye abiertamente la deificación de la figura femenina sugerida por el texto en castellano (“Senatus, curia, unus mihi omnia Gratianus”, Ausonio; “Omnia

Caesar erat...”, Lucano), aunque al final de la lista de *similia* hay algunas pistas que permiten reorientarse en esa dirección (“...dum nulla sibi tribuit bona, fit Deus illi omnia...”, Próspero; “at hic vester flamen et pontifex et omnia”, Macrobio). En la nota a “Lo de tu abuela con el ximio, hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo”, Barth supone que “euclillo [cuclillo] vera sit scriptura” (p. 327). En otros casos, la anotación se aprovecha para precisar matices de sentido que la traducción latina por sí misma no puede brindar: “barbuda” (“barbatam”: “cum enim virum nil magis deceat, feminam nihil dedecere amplius potest quam os pilis obductum”, p. 331); “a esa dueña” (“huic matronae”, p. 334); “puta vieja” (“prostibulum vetus”: “Quae duo verba anima velut sunt sequentis paginae”, p. 334); o para indicar callejones sin salida para el traductor, como pasa con “hideputa” (“o degenerem”: “non poterat commodius illud ‘hideputa’ exprimi”, p. 325) o “trotaconventos” (“ardelionis [istius] anus”: “‘Trotaconventos’ commodius Latine reddere non potui”, p. 347).

El registro de la notas es muy amplio, pero sin duda destacan las explicaciones de proverbios, concisas en general (aunque no rehuye la ejemplificación con otros refranes alusivos en español que mezcla con *similia* clásicos a la menor oportunidad), referencias a lugares comunes en el mismo texto de *Celestina* y costumbres españolas. La anotación de Barth es muy desigual a medida que progresa el texto: mientras las primeras notas se desarrollan ampliamente con un tono ensayístico, las últimas suelen abusar de la glosa hasta llegar a la nota final en la que se avisa que no se continúa con la anotación para no hacer una obra muy extensa (p. 374).

Ambos trabajos amplían los horizontes del medievalismo en varias direcciones: el especialista en *Celestina* encontrará dos riquísimos testimonios de la recepción de su obra en terrenos prósperos y no tan lejanos a su especialidad: el de los lectores hispanófilos en Flandes y el de una clase formada en latín que también estimó la literatura española del período. Los estudiosos de la traducción medieval y aurisecular tienen mucha tela para cortar; los que se interesan en el neolatín cuentan con una traducción de *Celestina* que aprovecha todas las herramientas expresivas disponibles para la recreación del texto original y en la que Barth explicita paso a paso los problemas y las soluciones de su inspirada empresa; quienes se interesan en la traducción al flamenco asistirán al espectáculo de una Europa comprometida con los bienes culturales antes que con las fronteras políticas y lingüísticas. El medievalista en general tiene la oportunidad de recrear las supervivencias de literatura medieval en la caudalosa senda de la imprenta aurisecular y las adaptaciones que fueron necesarias en el camino.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

LUIS GÁLVEZ DE MONTALVO, *El pastor de Fílida*. Ed., introd. y notas de Julián Arribas Rebollo. Albatros-Hispanófila-Siglo XXI, Valencia, 2006; 484 pp.

Julián Arribas Rebollo ofrece, con su edición crítica de *El pastor de Fílida*, uno de los textos pastoriles que, después del éxito editorial de las *Dianas*, enriqueció el corpus de este género con nuevas reelaboraciones de los tradicionales motivos bucólicos. Aunque el libro de pastores del alcarreño Luis Gálvez de Montalvo había tenido la fortuna de ser editado al menos unas nueve veces desde su primera, hasta ahora no contaba con el cuidadoso trabajo ecdótico ni con las puntuales herramientas complementarias que brinda la edición de Arribas Rebollo quien, por otra parte, afirma y justifica el lugar de *El pastor de Fílida* en la trayectoria de la narrativa pastoril española.

La obra de Gálvez de Montalvo construye un mundo arcádico caracterizado por un marcado trasfondo cortesano en el que buena parte de los personajes tiene su correspondencia con un referente de la nobleza española del momento, tema que ha sido comentado por la crítica desde Menéndez Pelayo hasta López Estrada y que condujo a Juan Bautista Avalle-Arce a clasificarla, en *La novela pastoril española*, en el grupo de textos de raigambre autobiográfica, teniendo en cuenta el origen nobiliario del autor. Además del elemento cortesano, *El pastor de Fílida* resulta interesante por el peculiar tratamiento de la perspectiva narrativa, en la que Siralvo (representación ficcional del propio Gálvez de Montalvo) es a un tiempo narrador en tercera persona y protagonista de los hechos relatados, a diferencia de los libros de pastores precedentes en los que sí existe una definida distancia entre el narrador omnisciente y el narrador personaje. Asimismo, en la dimensión temporal de la obra el lector puede apreciar que el autor rechaza el carácter estático del *locus amoenus* con recurrentes e irregulares saltos cronológicos con los que, sin perder la linealidad, se logra agilizar la acción y presentar los sucesos de los personajes a través del tiempo.

Uno de los aspectos más atractivos del texto es la innegable calidad y variedad métrica de las composiciones líricas, que el autor engarza finamente al entramado narrativo de la obra siguiendo las convenciones del género, en el cual ya se había explorado la alabanza de personajes de la nobleza en extensos poemas como el “Canto de Orfeo” en la *Diana* de Montemayor y el “Canto de Turia” en la de Gil Polo. En este caso, Gálvez de Montalvo emplea las octavas reales para cantar a las damas de la corte de Felipe II en el “Canto de Erión”, ubicado en la quinta parte del libro, oponiéndose a otros libros de pastores que sitúan este tipo de composiciones en un lugar central de la obra. Sin dejar de atender a las fórmulas genéricas de la narrativa pastoril, como el constante lamento amoroso de los personajes,

sus habilidades artísticas para la música, el canto y la representación, y los consabidos juegos y fiestas que más tienen de cortesanos que de rústicos, en *El pastor de Fílida* se cuestiona abiertamente la verosimilitud de la representación literaria del pastor, rasgo que de acuerdo con Arribas Rebollo “contribuyó en gran medida al desarrollo de una conciencia literaria de autor que poco a poco fue poniendo de relieve la ridiculez del género” (p. 32), lo cual determina la incipiente evolución de lo pastoril hacia otros terrenos y mecanismos de la narrativa de ficción.

En lo que concierne a la conformación del texto crítico (pp. 111-403), el editor retoma acertadamente las lecciones de la *editio princeps* del ejemplar de Madrid de 1582 (*M*), de la que enmienda los errores evidentes con el objetivo de reconstruir el arquetipo. Aún con los problemas que representa utilizar *M* como texto base, dado que carece de portada y colofón por lo que la fecha, el impresor y el lugar de publicación son atribuciones –aunque suficientemente justificadas–, esta edición de *El pastor de Fílida* es la más completa y fiable debido a que la mayoría de las ediciones conocidas de los siglos XIX y XX rescataron el testimonio que Juan Antonio Mayans editó, modernizando las grafías, en 1792 (*MY*) que a su vez reproduce con numerosas *emendationes ope ingenii* el impreso de Madrid de 1600 (*Ma*). El cuidadoso criterio de Arribas Rebollo para la exposición de las particularidades de los testimonios con los que realiza el cotejo, muestra al lector la riqueza de la historia textual de la obra de Gálvez de Montalvo, pues a pesar de no poseer tantos testimonios (el editor enumera seis) el texto presenta interesantes problemas de contaminación entre ellos, como sucede con la edición de Lisboa de 1589 (*L*) que proviene de *M* y cuyas variantes responden esencialmente a una censura inquisitorial que lleva al editor a modificar todo el léxico religioso o místico derivando así en un número considerable de omisiones y variantes que podrían resultar una fecunda materia de investigación. Fuera de *M*, *L*, *Ma* y *MY*, el resto de los testimonios no representan influencias relevantes para el estudio de la filiación textual, puesto que el impreso de Madrid de 1590 (*Ma*) consiste en una edición rara y escasa cuyas variantes no pasan a las ediciones posteriores; mientras que la edición catalana de Barcelona de 1613 (*B*) se basa en *Ma*, pero sus añadidos u omisiones son poco significativos. Por supuesto, cada uno de los lugares críticos se anota al pie de página, además de que el editor se ha preocupado por condensarlos en su totalidad en el “Apéndice A” (pp. 407-420), en el cual se señala oportunamente su clasificación y ubicación. A propósito de la inconsistencia en el aparato de grafías, Arribas Rebollo señala que este fenómeno no se suscita únicamente en el cotejo de textos, sino en el mismo impreso de *M*, por lo cual opta por modificar los grupos vocálicos y consonánticos, pero conservar el timbre de las vocales átonas, los dobles y ciertos arcaísmos.

La anotación hecha por Arribas Rebollo se distingue por su seriedad, ya que cada una de las notas resulta adecuada para auxiliar la comprensión de determinados aspectos de la obra, con lo que se evita caer en una anotación excesiva que desvíe la atención del lector en el texto. Por consiguiente, en las notas el editor remite a un comentario explicativo en lo que respecta a las cultas alusiones mitológicas contenidas frecuentemente en las composiciones líricas; a las influencias literarias y artificio métrico de las mismas; a contextualizar el sentido de algunas palabras y expresiones del uso de la época y, desde luego, a señalar los posibles referentes cortesanos tras los personajes pastoriles (justificados con los datos históricos y sociales que sustentan las atribuciones) y a ofrecer una breve semblanza biográfica de las damas mencionadas en el “Canto de Erión”.

La “Introducción” (pp. 19-74) representa una útil herramienta para apoyar la lectura del texto crítico; en esta sección Arribas Rebollo expone con claridad cuestiones tales como el lugar de *El pastor de Fílida* en el género pastoril, la obra creativa de Gálvez de Montalvo, la discusión de las fechas de publicación y composición del texto y las particularidades de la constitución interna de la misma. El apartado primero está dedicado a situar el libro de pastores de Gálvez de Montalvo en su contexto literario y en la postura de la crítica hacia él, distinguiendo los tres asuntos más notables para su estudio: el contenido autobiográfico, la calidad lírica y la falta de acción narrativa en oposición a las *Dianas*, dado que es el texto pastoril más cercano al modelo de Sannazaro; además, se subraya el carácter de *roman à clef* de la obra, así como la novedad de su propuesta narrativa que, de acuerdo con el editor, rompe con la fórmula literaria de la *Diana* de Montemayor. Respecto a las posibles fechas de composición y publicación de *El pastor de Fílida*, Arribas Rebollo considera que el proyecto literario de la obra se originó a partir del primer capítulo —que es bastante independiente del resto del libro y muy probablemente escrito con antelación—, después retomado por el autor para construir una obra de mayores dimensiones, por ello, y tomando en cuenta el momento en que vivieron las damas aludidas en el “Canto de Erión”, aventura que el texto se concluyó entre 1580 y 1581.

Las precisiones que aporta el editor sobre aspectos internos de la obra como el espacio, el tiempo, la estructura, los personajes y los casos de amor constituyen una referencia que complementa y enriquece la lectura del texto crítico, sobre todo por el meticuloso orden con que analiza y clasifica los elementos de la fábula, de modo que el lector puede aclarar ciertas cuestiones como los cambios espaciales y temporales de cada una de las siete partes, o bien, rastrear las modificaciones de los casos amorosos, con las peculiaridades que los definen. Entre estos componentes de la obra, Arribas Rebollo enfatiza la decidida postura del autor hacia la verosimilitud como uno de

sus aciertos, pues “su idea teórica de la ficción novelística es que ésta debe ser verosímil: narrar una historia tal y como podría o debería haber ocurrido” (p.50), mientras que en el nivel retórico hay una preocupación por cuidar el decoro entre la acción y el lugar, y la acción y el tiempo.

En la extensa sección de “Apéndices” (pp. 407-457), se reúne información pertinente para profundizar en asuntos concernientes a la historia del texto, la producción literaria del autor o la rápida ubicación de personajes y espacios. Así, los cuatro primeros apartados comprenden el aparato de errores y variantes, las nítidas imágenes de las portadas de los ejemplares de *L, Ma, Md, B y MY*, los preliminares con sus respectivas anotaciones de variantes y una ilustración de la filigrana de *M*. En los dos apartados sucesivos el editor presenta los poemas sueltos de Luis Gálvez de Montalvo insertos en obras varias y el índice de primeros versos de este libro de pastores. Para facilitar la ubicación de personajes, Arribas Rebollo elabora un índice detallado de todos los pastores que aparecen en el texto, apuntando su origen, su posible referente cortesano, los vínculos de amor y amistad que establecen y el capítulo y la página en que participan; asimismo, en la tabla de espacios especifica los distintos lugares (considerados *locus amoenus*) en que se desarrolla la historia. La “Bibliografía” (pp. 459-473) constituye un compendio muy completo de fuentes literarias y académicas oportunas para ahondar en el conocimiento de *El pastor de Filida*, e incluye referencias tanto canónicas como recientes que facilitan el acercamiento a esta obra, como el contexto histórico, las modas de la nobleza y las influencias de la literatura clásica, que también pueden auxiliar en el estudio de otros títulos del género pastoril.

Gracias a esta edición crítica de *El pastor de Filida*, el lector tiene en sus manos un pulido ejemplo de cómo la narrativa pastoril comenzó a trazar nuevas vías para la ficción áurea, con autores que encontraban en esta materia una alternativa para ya no sólo seguir las pautas del modelo, sino desarrollar sus propias intenciones literarias, como Gálvez de Montalvo y su transformación de una realidad cortesana en ficción pastoril. La lectura de la obra permite apreciar la sensibilidad y artificio impresos en el lirismo de la prosa y la destreza para romper, mediante la linealidad del argumento, con la estructura tradicional de los libros de pastores, supliendo la multiplicidad de perspectivas subjetivas con una percepción distinta del tiempo y el espacio y un tratamiento más complejo de los casos de amor. El sólido trabajo de investigación que respalda cada una de las partes de esta edición deriva en la conformación de un texto confiable, complementado con puntual información de apoyo que subsana cualquier vacío o inquietud derivado de la lectura. La labor hecha con la obra de Gálvez de Montalvo forma parte del necesario rescate profesional de aquellos títulos del corpus que permanecen en el olvido de

las bibliotecas, y alumbra el análisis contemporáneo del género pastoril, del que aún resta tanto por estudiar.

PAOLA ENCARNACIÓN

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

OLGA RIVERA, *La mujer y el cuerpo femenino en "La perfecta casada" de fray Luis de León*. Juan de la Cuesta-Hispanic Review, Newark, DE, 2006; 142 pp.

Las reformas del Concilio de Trento sobre el matrimonio cristiano, entre 1545 y 1563, establecieron intensas políticas de control que incrementaron las penalidades impuestas a los delitos de concubinato, bigamia y matrimonios secretos. El proceso de revaloración que sufrió el matrimonio cristiano se expresó en las obras morales de los humanistas españoles del siglo XVI, las cuales basaban sus preceptos morales en la literatura médica hipocrática divulgada por Galeno. La teoría de los humores atribuía características diferentes a cada sexo, que se interpretaban como naturales. El carácter engañoso y débil de la mujer se explicaba como efecto de la frialdad y humedad, mientras que la presencia de calor y sequedad definía la fortaleza física y espiritual del hombre. Los humanistas españoles apelaban a la superación de la condición femenina para constituirse en "mujer varonil".

La amplia aceptación de la revaloración del matrimonio permeó y trascendió en diversos sectores sociales e intelectuales. El trasfondo discursivo de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes (1612) es un ejemplo que parodia la institución del matrimonio. En la novela ejemplar, Leonora, depositaria y guardiana de los valores institucionales de la sociedad española, se presenta corruptible e infiel; en este sentido, el carácter superior de la mujer noble frente al bajo de la mujer de estamento inferior, así como el modelo de comportamiento que debía seguir, se invierten. El espacio de acción de la casada, que se circunscribe a la esfera de lo privado y cerrado –la casa marital como icono de castidad conyugal–, adquiere connotaciones hiperbólicas en la construcción de la fortaleza que erige Carrizales alrededor de Leonora, y que es insuficiente para resguardar su honor. Sin embargo, la crítica que destaca es la que se hace a los matrimonios arreglados. Cervantes ridiculiza la unión del viejo Carrizales y la imposibilidad de consumar físicamente su matrimonio con Leonora, de catorce años.

Rivera analiza la procedencia discursiva de las nociones de la mujer y del cuerpo femenino que, junto con la investigación de las fuentes históricas y literarias, constituyen el discurso de *La perfecta casada* (1583). Luis de León formula el modelo de conducta para la

esposa cristiana basado en Proverbios, que exaltan el valor sacramental, la monogamia y los lazos indisolubles del matrimonio, y proponen emular la conducta del modelo bíblico. Esta intención se origina en los enconados debates entre la ortodoxia cristiana y protestante contra quienes iniciaron el cuestionamiento sobre el lugar de la sexualidad en la teología católica: Erasmo de Rotterdam, representante del humanismo cristiano, y Martín Lutero, el reformista. La autora señala el carácter singular de *La perfecta casada* respecto a las obras de humanistas coetáneos como Vives, Guevara y Erasmo, pues fue la primera obra dedicada enteramente al tema, no sólo como manual de normas que debían seguir, sino, también, como propone la autora, como praxis para alcanzar el modelo de comportamiento y superar la condición natural femenina. Es decir, fray Luis no se limita a confirmar las ideas de las diferencias entre los sexos, propone una manera de superarlas con el trabajo, que se ciñe a la esfera de lo privado. Mediante el modelo clásico de división del trabajo se justifica la retórica sobre la vida marital y los deberes asignados a la mujer. Como paradigma de esposa ideal y noble, la mujer debe procurar el bienestar del marido y la casa.

El discurso apologético de *La perfecta casada* destaca las cualidades de “la mujer de valor”, quien dirige todos sus esfuerzos y talento a la administración del hogar, es decir “mujer varonil” que supera su condición natural y es digna de alabanza. Es encomiable que la autora señale lo inoportuno e incorrecto de valoraciones anacrónicas respecto al concepto del género, que hoy en día se concibe como construcción sociocultural, pero que en la antigüedad clásica y el Renacimiento se entendía como el orden que obedece a leyes naturales y divinas; por lo tanto, el comportamiento que se esperaba de la casada corresponde a la interpretación de las diferencias corporales basadas en una jerarquización, establecida por la medicina y la teología de la época, de grados de calor. Aunque Luis de León pretende que *La perfecta casada* sea modelo de conducta para las mujeres de la época, es explícita la relación que guarda con el estatus socioeconómico de la mujer del estamento nobiliario. Esta correspondencia es importante para contextualizar y comprender la reflexión que más destaca, pero que la autora no investiga en profundidad: la lactancia y sus implicaciones en el modelo social.

Olga Rivera publicó una primera versión de su trabajo en *HR*, 70 (2002), 207-217, con el título, “La leche materna y el sujeto de los descendientes en *La perfecta casada*”. Es necesario señalar que, al comparar el artículo con el desarrollo del tema en el libro, no hay avances significativos en la investigación; resulta desconcertante ya que Rivera relativiza el énfasis que el autor deposita en el sujeto al que se dirige el texto. La motivación de fray Luis al escribir *La perfecta casada* responde al interés por la identidad y sucesión del sujeto nobilia-

rio, justificada por la costumbre generalizada de las familias nobles de contratar una nodriza para amamantar a sus hijos. Esta práctica, aceptada y llevada a cabo por los sectores sociales altos, se le conoció como “lactancia mercenaria”. Luis de León fue el más duro de los humanistas cristianos al condenar esta práctica –Guevara la calificó como “monstruosa”– apoyado en discursos médicos y teológicos. La preocupación del autor deriva de la posibilidad de metamorfosis de la sangre uterina, ya que podía transmitir los vicios y las inclinaciones de quien los amamantara; de esta manera, la leche materna de una esclava o villana podía transformar al hijo legítimo en bastardo o villano. La reprobación absoluta de esta práctica revela la renuencia del autor a la mediación de agentes externos en la formación moral de los hijos de los nobles. La retórica sobre la lactancia se fundamentaba en las necesidades alimenticias y afectivas de las lactantes, pero el discurso que subyace enfatiza la preservación de la legitimidad de la línea sucesora o el linaje, con especial interés en la transmisión, de la madre al niño, de valores morales y religiosos “incontaminados”, pues el niño constituye al sucesor y continuador del estamento nobiliario. *La perfecta casada* no es, como propone la autora, un texto necesario para reconstruir, de manera generalizada, el conocimiento de la mujer de la época, sino sólo de un tipo y contexto específicos: la mujer casada, cristiana y noble.

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ  
El Colegio de México

JUAN MANUEL CACHO BLECUA (coord.), *De la literatura caballerescas al “Quijote”*. Prensas Universitarias, Zaragoza, 2007; 420 pp. (*Humanidades*, 61).

Desde el 2000, los estudios sobre la literatura de caballerías han mostrado una vitalidad que va en ascenso. Prueba de ello es la tercera edición del Seminario Internacional “De la literatura caballerescas al *Quijote*”, organizado por la Universidad de Zaragoza en 2005, que da título al libro. Se compilan los trabajos de diecisiete especialistas que, además de alentar la obra crítica sobre este género literario, se encargan de mostrar su actual diversidad temática y metodológica.

En la amplia variedad de trabajos se logran distinguir, no sin cierto esfuerzo, algunas líneas temáticas que podrían encauzar su lectura. Por ejemplo, comenzar con el artículo de Carlos Alvar, “Libros de caballerías. Estado de la cuestión”, que inicia el texto. El autor revisa los estudios sobre libros de caballerías de 2000 a 2004 y, junto con su indagación, propone datos significativos como que 20% de las publi-

caciones durante este período se refieren al *Amadís*, y 40% dedica sus observaciones críticas sólo a tres obras: el ya citado *Amadís*, *El caballero Zifar* y las *Sergas de Esplandián*. Conclusiones de mayor alcance se podrían obtener, menciona el autor, si se precisaran lo más pronto posible las características del género.

Después, se puede continuar con uno de los temas que invariablemente atraen al lector: el fascinante mundo de lo fantástico. Patricia Esteban Erlés, con “Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano”, busca acotar las principales claves teóricas de este tópico y examina algunos elementos significativos de los tres libros que dan inicio a la saga. Por supuesto, es imprescindible diferenciar lo fantástico medieval de lo fantástico moderno a fin de evitar conclusiones erróneas.

Otra prueba del interés por lo fantástico es el artículo de Stefano Neri, “Lo maravilloso arquitectónico en los libros de caballerías”, donde se concluye que hablar de arquitecturas en los libros de caballerías es hablar de “arquitecturas fantásticas”. De la misma forma en que Le Goff sustenta su teoría de la conocida frontera verde que separa la fantasía del bosque de la realidad urbana, Neri habla de la frontera que el caballero debe sortear para ingresar al espacio mágico que representan las siempre insospechadas “construcciones” caballerescas.

Junto con lo fantástico, la magia es uno de los temas más atractivos del libro. Su enfoque no queda sólo en la definición teórica del tema, sino que alcanza la reflexión sobre los personajes y hechos en que intervienen. En este tenor, María Luzdivina Cuesta, en “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores”, presenta una revisión del mago como antagonista del héroe caballeresco y de las diversas terminologías utilizadas. Por ejemplo, el Quijote manifiesta su obsesión por los “encantadores” al grado de repetir la palabra 32 veces en masculino singular, dos en femenino y 64 en plural, que contrasta con la repetición 45 veces en masculino singular de la palabra “sabios”, nueve en plural y cuatro en femenino singular. Lo que lleva a concluir que en el *Quijote* la balanza se inclina, tanto por el número de menciones como por su importancia narrativa, hacia los magos y sabios antagonistas masculinos.

Por el contrario, Susana Ja Ok Höning, en “Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías” y en concordancia con la más firme tradición celta, incluye algunas notas sobre las mágicas protagonistas que pueblan este género. En su análisis desfilan personajes del tipo de Urganda la Desconocida, maga protectora de Amadís, o hadas que surgen de lagos encantados como las tres de la montaña Artifaria del *Palmerín*, entre otras. Su premisa es que conforme las magas se van humanizando van integrándose más a la vida de la corte hasta transformarse en una “funcionalización lúdica” que favorece la evasión y la diversión del público cortesano.

Al igual que muchas antologías, los artículos incluidos en esta edición se caracterizan por su amplia diversidad que, vista desde otra perspectiva, podría significar un cierto descuido en la organización de los distintos temas. Así, además de los artículos mencionados, desfilan los de autores como Bernhard Köing y José Manuel Lucía Megías que hacen honor a la propuesta central del seminario y dedican sus trabajos al personaje del *Quijote*. Juan Manuel Cacho Bleuca, Patricia Esteban Erlés y Emiliano José Sales Dasí revisan con detenimiento los diversos quehaceres del Amadís de Gaula. Rafael Beltrán analiza las invenciones poéticas incluidas en el *Tirant lo Blanc*. El estudio de las referencias sobre derecho civil en el *Valerián de Hungría* corresponde a Jesús Duce García, y a Folke Gernet el credo en el *Morgante* de Luigi Pulci. Paloma García trata el conocido personaje de Merlín en los *Merlincs* castellanos: *Estoria de Merlín*, *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* y *La demanda del Santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*. Marta Haro Cortés revisa puntualmente el *Claribalte* y M. Carmen Marín Piña el *Palmerín de Inglaterra*. Con temas más generales, pero no por ello menos importantes, Ana Carmen Bueno Serrano y Karla Xiomara Luna Mariscal examinan los motivos literarios y proponen una catalogación de las historias caballerescas.

A pesar de esta relativa diversidad que se podría justificar por la amplitud del género, este libro logrará interesar tanto a lectores especializados como a los se inician en este tipo de estudios. Convendría advertir, sin embargo, algunos detalles poco adecuados en una edición académica: por ejemplo, se promueve de forma excesiva el sitio electrónico de la Universidad de Zaragoza en las solapas, la contraportada y la presentación, aspecto que distrae al lector de lo verdaderamente esencial. Por último, creo que la gran virtud del texto radica en ser un material de consulta que posibilita elegir el camino de lectura que se desee tomar.

ALEJANDRA AMATTO  
El Colegio de México

AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*. Universidad, Zaragoza, 2009; 270 pp.

Antes de iniciar su trabajo, Aurora González subraya la falta de estudios monográficos en torno a las lágrimas como motivo literario en la literatura hispana. Ante esta carencia, propone un corpus que limita a la lírica de sor Juana Inés de la Cruz, algunas calas de sus villancicos y al auto sacramental *El divino Narciso*, en busca de la función

estética de las lágrimas. Comienza sentando los antecedentes de la retórica del llanto en la poesía hispana y nota que los tópicos literarios que la expresan van desde la poesía trovadoresca y llegan a la lírica peninsular ibérica, merced a la renovación poética petrarquista que consolida Garcilaso con la tradición lírica anterior (por medio de Ausias March y Boscán), así como con la herencia latina clásica en general. Ofrece un panorama de los estudios críticos hechos en torno al tema en los cantares de gesta medievales, en la poesía de Garcilaso, Quevedo, Góngora, Soto de Rojas y sor Juana Inés.

En el segundo capítulo, hace una revisión de las relaciones entre literatura y medicina, recordando primeramente la importancia medular que ésta tiene en el *Primero Sueño*, poema al que vuelve más adelante. González se concentra en las lágrimas como elemento de la más oscura de las pasiones: la melancolía, padecimiento frecuente entre los contemplativos. Recoge los comentarios del *Tratado de la melancolía*, de Ishaq Ibn Imran, y revisa brevemente la teoría pneumática desde Demócrito de Abdera (que declara como padre del atomismo sin hacer mención de Leucipo de Elea), pasa por la Edad Media y el Renacimiento, y subraya las incontables variaciones que sufre la teoría con el paso del tiempo hasta el Barroco.

Una vez sentados los antecedentes relacionados con la poética del llanto, el capítulo tercero se concentra en Garcilaso. En este apartado la autora se refiere a la producción poética garcilasiana en torno al llanto: en el tópico del secreto amoroso, las lágrimas son un sustituto ante la ausencia de lenguaje verbal; son inútil medio persuasivo, como recurso de confesión de un mal de amores, en el tópico del “deshacerse en lágrimas”. También se refiere a tres mitos clásicos que, en Garcilaso, se articulan en los tópicos en torno al llanto: Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice y Polifemo y Galatea. Posteriormente, dedica algunas páginas al aprovechamiento de las imágenes simbólicas del agua, en la *Égloga III* del poeta toledano, donde además se aprovechan los tres mitos citados.

El capítulo siguiente también se concentra en Garcilaso y, más precisamente, en su elegía, debido al importante repertorio que ésta exhibe en imágenes centradas en el llanto. En su introducción, González recapitula, brevemente, las noticias que ha ofrecido sobre este género –que van desde la Antigüedad hasta el Renacimiento–, y subraya que todavía estamos en los antecedentes de la poesía sorjuanina en torno a las lágrimas. A pesar de la problemática (a la que se hace alusión) con respecto a la definición del género elegíaco, la autora señala que se limita a apuntar los rasgos de la elegía en momentos clave de su historia y relevantes para el tema de estudio. Uno de estos momentos lo representa, precisamente, la obra de Garcilaso, en la que se establece la vertiente amorosa y la funeral (temas propios de la elegía), además de que se consolida el uso del terceto

como métrica propia del género. En este capítulo, González se refiere –además del fondo, la estructura y el estilo de la elegía–, a la epístola y a la elegía funeral barrocas. Desarrolla estos temas advirtiendo que no ajusta su esquema a la obra de sor Juana; sin embargo, más adelante recuerda la repercusión de la elegía en la retórica del llanto, y precisa la influencia del modelo tansilliano en la poesía sorjuanina –más puntualmente, en *Amado dueño mío*, *Si acaso Fabio mío*, *Ya que para despedirme* y *Agora que conmigo*–, a pesar de que las composiciones a las que alude difieren formalmente del modelo, pues no están escritas en tercetos (si bien este subapartado se intitula “La epístola: dos modelos, Tansillo y fray Luis de León”, se enfatiza sobre todo el modelo tansilliano).

González evidencia una estructura epistolar más marcada en el romance 6 de sor Juana, *Ya que para despedirme*, que en la lira 211, *Amado dueño mío*; desglosa el poema en sus componentes retóricos e insiste en la presencia e importancia de la imagen de las lágrimas. Luego, advierte la relación entre la elegía tansilliana, *Se quel dolor, che va innanzi al morire*, y los poemas arriba mencionados, sosteniendo, además, la influencia de las *Heroidas* ovidianas, donde aparecen ya los tópicos relacionados con las lágrimas. De hecho, González afirma que se trata del punto de partida de este tópico, y recalca, eso sí, las diferencias que hay entre las elegías ovidianas y los poemas sorjuaninos. Para terminar este apartado, presenta un estudio de la funeral barroca, que inicia con un examen de las liras de sor Juana. A partir de ellas, examina y desaprueba la división que Martínez Ruiz hace de la producción elegíaca barroca –íntima, reflexiva y heroica– para, finalmente, referirse a los rasgos renacentistas en la elegía funeral barroca, y a la escasa producción poética de sor Juana en torno a este tipo de ocasiones.

En el capítulo quinto, la reflexión se inicia evocando el papel de las lágrimas en las celebraciones de pequeños y grandes acontecimientos de la vida en la Edad Media y en las expresiones de la vida religiosa –expresiones emocionales que la Contrarreforma encauzó por medio de la fijación de celebraciones particulares (el *Oficio de las lamentaciones*). Entre los poemas que proliferan en el siglo XVI en torno a las lágrimas se encuentra *Le lagrime di San Pietro*, de Luigi Tansillo (con dos ediciones, una corta y otra larga), que sirve de modelo de inspiración a muchos otros poemas dedicados a este tema. Lamentando el olvido que ha sufrido este poeta italiano, González se refiere a la importancia de este poema, a las alusiones a imágenes clásicas presentes en él, y a la repercusión de las lágrimas de arrepentimiento en la escuela petrarquista y en los poemas religiosos hasta el siglo XVIII y más allá del viejo continente. Luego, alude a otro de los poemas de importante repercusión: las *Lagrime de santa Maria Maddalena*, de Erasmo da Valvasone, uno de los primeros en tratar el tema

del llanto de arrepentimiento femenino por medio de la figura de María Magdalena, y la de Angélica, con las que el llanto arrepentido se convierte en penitente. Estas lágrimas de penitencia aparecerán, precisamente, como indica la autora, en los villancicos de sor Juana.

En un nuevo apartado, González introduce al lector en el cancionero barroco presentando como punto de partida el esquema de las narraciones del amor *hereos*: el estado alienado del alma dominada por las pasiones, la *psychomaquia* y el avance espiritual en vistas del perfeccionamiento del enamorado, como en el cumplimiento del código cortés. En este sentido, afirma, las lágrimas formaron parte de las imitaciones estructurales del *Canzoniere* de Petrarca en la poesía española, en poetas como Vicente Espinel y Pedro Soto de Rojas. Espinel adapta el tópico de la fisiología del llanto al sentimiento de la penitencia (aunque en las artes y en la sensibilidad religiosa las lágrimas mantienen su papel preponderante en el arrepentimiento) y Soto de Rojas, con una tardía imitación estructural del petrarquismo, recoge dos tópicos de llanto: el de la imagen de la dama retratada en el corazón del poeta y el del llanto derramado ante la contemplación de una imagen. Pero González subraya la presencia constante de las imágenes lacrimosas en el cancionero del poeta y llama a un estudio más detallado en torno al tema.

Propuestos todos estos antecedentes, González se ocupa de la *Inundación Castálida* de sor Juana, refiriéndose primeramente al contexto en el que se publica y a los preliminares de la obra. Nos encontramos ante una poesía de amor profano, pues la poesía religiosa en la *Inundación* ocupa tan sólo una quinta parte del volumen. Sin embargo, ante las conocidas lecturas que atribuyen un carácter ya autobiográfico, ya de secreto amor de la jerónima, en su poesía, González propone, más bien, considerar la lectura de la poesía amorosa desde la *religio amoris*—como solía hacerse con el petrarquismo—, acentuando el uso que hace sor Juana de ésta en la estructura de sus textos dramáticos (destaca, también, el imperante uso del ingenio en sus sonetos de “amor y discreción”). La autora advierte que las lágrimas en la poesía profana de sor Juana casi nunca tienen un sentido penitencial, en ella se explota su valor retórico y semántico; sin embargo, señala—con una serie de ejemplos—, el uso de las lágrimas en los villancicos, sobre todo por medio del llanto del apóstol Pedro y de la Virgen.

En el siguiente capítulo, bastante breve, la estudiosa se dedica a la materia científica y filosófica presentes en la poesía. Hace un primer recuento de los estudios que tratan este tema y luego se refiere a las alusiones que hace sor Juana en torno a él, ocupándose, además, de la fisiología—ciencia preponderante en la época y de mucha importancia también en el estudio de González, pues en las *Anotaciones* de Herrera figura precisamente un comentario sobre la fisiología del llanto en términos de humores. La información que la autora pro-

porciona en este apartado viene a completar el capítulo segundo de su libro, donde se refiere, precisamente, a la relación entre literatura y medicina, que completa refiriéndose al conocimiento filosófico sobre el amor y a la fisiología del llanto y su presencia en el discurso poético áureo, y su continuación en la poesía conceptista sorjuanina. De esta manera, expone una más de las razones que explican la pervivencia, o la supervivencia quizás, de la poética del llanto.

El último capítulo, el más extenso, se concentra exclusivamente en la poesía profana de la jerónima, recapitulando en varias ocasiones lo dicho en los anteriores para sustentar sus propuestas. Está subdividido en varios apartados: ojos, corazón, boca y lágrimas. En el primero empieza con la enunciación del tópico literario de la “veneración de la imagen de la amada”, presente en los poemas amorosos sorjuaninos, para concentrarse luego en el tópico del llanto (ojos-lágrimas). Hace una interesante introducción al *Divino Narciso*, para la que maneja una importante bibliografía actualizada. Al tratar la fuente, elemento central del *locus amoenus* a partir del texto de Ovidio, González recuerda la relación de la simbología de la fuente con los ojos y la fenomenología amorosa que postula Domingo Ynduráin en la poesía de san Juan de la Cruz, subrayando el trasfondo común existente entre éste y las letras profanas de sor Juana.

En su trabajo, González presenta la retórica de las lágrimas como elemento central del *Divino Narciso*, demostrando el orden en *crescendo* en el que aparece el elemento líquido (las aguas turbias del pecado, las purificadoras del diluvio, hasta llegar a las lágrimas que buscan persuadir la piedad divina, lágrimas de arrepentimiento), mediante una detallada descripción del manejo del espacio dramático en la obra. A. González lee en las lágrimas del *Divino Narciso* el medio imprescindible del encuentro divino de los amantes, recordando que “al cabo cada amante se ama a sí mismo en el otro” (p. 195). Para ello, nos ha ofrecido un largo recorrido por el espacio ameno de fuentes renacentistas y, con ellas, ha considerado el encuentro del amante con el amado, del alma con Dios, concentrándose, sobre todo, en san Juan de la Cruz.

En el apartado dedicado al corazón se alude al *Primero Sueño*, pone en tela de juicio que la *Introducción del símbolo de fe* de fray Luis de Granada fuera la única posible fuente para sor Juana y, para ello, se detiene brevemente en algunos detalles sobre las concepciones de las disciplinas naturales con respecto al corazón durante el Barroco. Más adelante, trata el tópico del “corazón deshecho en lágrimas” presente en la literatura desde la *Odisea*, pasando por Dante, hasta llegar a los sonetos, villancicos y romances de sor Juana. Así, mediante la referencia al arte de la disimulación, se refiere a la disociación entre corazón y boca y expone la crítica sorjuanina a las capacidades del lenguaje verbal. De esta manera, la autora abre un nuevo apar-

tado dedicado a la boca y a la ineficacia de las palabras, que inicia con la división, propuesta por Curtius, de la tónica de lo indecible, y sigue con la alusión al tópico trovadoresco del secreto de amor. González relaciona ambos tópicos con la retórica de las lágrimas, testimonio de los tormentos del corazón, y el amor que nace en el corazón por medio de la contemplación. Así, ante la ineficacia y la opacidad, las lágrimas se ofrecen elocuentes y transparentes, como mensajeras directas del alma en la poética de sor Juana.

Aurora González termina así un estudio documentado que se constituye en un aporte significativo al conocimiento de las fuentes en sor Juana; saca a relucir una serie de tópicos fundamentales que hereda al Nuevo Mundo, y que en la pluma del Fénix mexicano llegan a adoptar nuevos significados. Se trata de un importante trabajo que echa nuevas luces para nuevas lecturas de la obra de sor Juana.

TATIANA ALVARADO TEODORIKA  
GRISO

JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA, *Anthologos: poética de la antología poética*. Cátedra, Madrid, 2007; 346 pp.

Las antologías, si bien constituyen un complejo sistema cultural en las historias literarias, no forman parte de los estudios críticos por sí mismas, sino por su repercusión, ligada, sobre todo, al prestigio de su compilador. Esto empobrece su valoración, pues suele considerarse sin razón que son subjetivas, incompletas y sujetas a censuras. Los trabajos en torno a la creación, recepción y utilización de las antologías son escasos y, en los pocos que profundizan en el tema, el nombre de Ruiz Casanova destaca en gran parte de ellos; algunos otros son obra de críticos norteamericanos, interesados en los vínculos con la educación y las manifestaciones culturales. En este libro, fruto de continuas exploraciones en el campo de la recepción, la historiografía literaria y el canon, Ruiz Casanova afirma que las antologías no deben leerse como libros paradigmáticos de un solo pensamiento, ya que esta actitud minimiza su valor frente a la crítica; por el contrario, el autor propone desentrañar los mecanismos de selección de las antologías y exhibir una poética de recepción, mediante un estudio minucioso de algunas antologías de la poesía española publicadas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

El libro está estructurado en tres partes (cada una dividida en apartados claramente identificados por subtítulos), una bibliografía y un índice onomástico. En la introducción, el autor precisa su hipótesis y método de trabajo, además de explicar detalladamente el proce-

so de elaboración de la *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas* –que se editó en 1998 bajo su cuidado– y los problemas de coherencia y de apreciación académica que enfrentó, razones que lo llevaron a preparar este libro. En la primera parte, Ruiz Casanova revisa la etimología y los nombres que se han dado a la antología (*silva*, *vergel*, *flores*, *floresta*, *florilegium*), así como su principio rector: coleccionar. Aquí surge la primera interrogante: ¿puede ser desinteresado el acto de coleccionar? Y si es así, ¿las antologías, como colecciones, son objetivas o esbozan una lectura más profunda, ya sea histórica o política? En todo caso, ¿cuál es la finalidad de una antología? Contribuir a la permanencia de una tradición; en ella coexisten distintas tradiciones y lecturas, pues, como propuesta de canon, reúne una tradición pasada, una presente (el tiempo en la que se elabora) y una futura. Cabe preguntar, entonces, ¿qué es seleccionar?, para explicar cuáles han sido las justificaciones que sustentan los criterios de selección de los antólogos. El autor señala siete razones que se pueden resumir en una: juicios de valor motivados o no por una afiliación estética o política. El antólogo determinará los criterios de selección que, a su vez, revelarán un determinado punto de vista y servirán, idealmente incluso, como modelos de autoridad.

Ruiz Casanova afirma que, en función de las posiciones ideológicas, hay cinco tipos de modos antológicos (no únicos) y de antólogos: antólogo-autor individual (no lo hay en el sentido “puro”, pero un ejemplo podría ser la antología de Antonio Hernández, *La poética del 50, una promoción desheredada*, 1978); autoantólogo-autor individual (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, 1543); antólogo-autor colectivo (*Laurel*, 1941); plebiscitario y editorial (ambos proponen mayores retos, pues están condicionados a los criterios de la editorial, limitan el trabajo del antólogo y pueden, incluso, desvanecer su figura de autoría; ejemplo de plebiscitaria es la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes, 1952; y de editorial, la de Ruiz Casanova, 1998). En cualquier caso, esta clasificación ofrece una nueva perspectiva de la imagen del catalogador en la que, sin dejar de ser subjetiva, introduce el punto de vista crítico de otro lector a un texto como la antología.

El extenso análisis de los elementos de la antología, que se hace a lo largo de las poco más de cien páginas de la Parte segunda (pp. 115-218), constituye la parte medular del trabajo y en él, Ruiz Casanova formula su poética a partir de la recepción. Por medio de un modelo descriptivo basado en el esquema binario de Menéndez Pelayo, Ruiz Casanova clasifica las antologías en dos grandes grupos: panorámicas y programáticas. Las panorámicas, a su vez, pueden ser generales o diacrónicas, de época histórica, de un solo autor, autoantologías (colectivas o individuales), “mejores poesías”, sectoriales (de mujeres, regionales o gremiales), consultadas (con antólogos de textos o con

autoantólogos de textos), temáticas, supranacionales y monolingües y nacionales y plurilingües. Las programáticas: de época (sincrónicas), de generación o de grupo y de jóvenes poetas (o poesía última). La antología pedagógica es parte de las panorámicas; sin embargo, todas son pedagógicas al presentarnos una ideología y un momento precisos dentro de la historia literaria, pero el uso excesivo como libros de texto sin contextualizarlas ha desvalorizado su aportación crítica. Es inevitable que Ruiz Casanova trate este tema aparte, pues la gran mayoría de los estudios igualan las antologías con el canon, aunque en realidad sean sólo un medio de transmisión.

Una antología no es canon ni necesariamente un canon se constituye en antología; el fenómeno es más complejo y sería absurdo tratar de sintetizarlo en una afirmación. Lo pertinente es explicar un proceso de canonización particular y así entender qué factores actúan para su conformación; el mismo análisis podría hacerse con las antologías. Referencia obligada, si de estudios de apreciación y canon se trata, es el libro de José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española* (2000), en el cual se utiliza, entre otras, la teoría de los polisistemas de Even-Zohar para explicar la formación del canon y la importancia de las antologías para institucionalizarlo y transmitirlo. Los antólogos se ven enfrentados a una disputa entre la actualidad (presente) y lo que suponen podría ser su trabajo (pasado): formar parte de un nuevo canon, trascender. Otra vez la pregunta inicial, ¿cuál es la finalidad de las antologías?, se constituye en el eje central del análisis, basado, sobre todo, en los factores sociales y los requisitos fijados indirectamente por los receptores críticos. La necesidad de una historia de las antologías poéticas españolas explicaría, idealmente, los procesos y mecanismos de selección que han permitido configurar determinados cánones y dejar fuera ciertas obras. Las antologías no se contraponen al canon, por el contrario, lo transmiten y serán ellas (junto con los sistemas educativos) la base de la constitución de un canon.

Los últimos dos apartados de la segunda parte responden la pregunta: ¿cuál es la poética de la antología poética? (pp. 161-218), resumidos en un decálogo que podrá aplicarse a la creación y recepción. Propone que las antologías no deben caer en la lectura única del canon, sino motivar su relectura en un marco histórico-político. Así, ¿la antología puede considerarse un género literario? Ruiz Casanova no ahonda en esta cuestión, pero sí formaliza los rasgos que la definen y las acciones que la originan: reunir, seleccionar y distinguir. El análisis comparativo de un corpus extenso de antologías permite distinguir cuatro elementos constitutivos: los títulos, la *dispositio*, el prólogo y la poética (como acto creativo). Los títulos ofrecen la ilusión de totalidad y pueden ser de cinco tipos: títulos descriptivos con información básica (*Antología de poetas españoles contemporáneos en len-*

*gua castellana*, 1946), títulos en los que se especifica el carácter del libro o el sistema de selección (*Historia y antología de la poesía española*, 1963), títulos numéricos (*Veinte poetas españoles*, 1955), los que remiten al corpus de textos impresos por un sello editor (*Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*, 1998), y los totalmente literarios o connotativos (*Las voces y los ecos*, 1980). La *dispositio* propone un orden de lectura y puede ser cronológico (con todas las variantes que conlleva), por orden alfabético o por poemas. El prólogo expone los criterios de selección y advierte sus ideas estéticas o qué factores externos motivaron su creación.

La aplicación de su poética a buenos ejemplos de antologías líricas españolas concluye el trabajo. El autor emprende la tarea que ha señalado desde el inicio, una historia de la antología poética española que, si bien no ha sido escrita, presenta un reto para los estudios de historiografía literaria; aporta algunas ideas para su creación y los posibles problemas con los que se puede enfrentar (la periodización, los factores de tipo contextual, el proceso de nacimiento de una obra), además de un estado de la cuestión de los estudios acerca de las antologías, como proceso de constitución, creación y recepción. El libro cierra con una bibliografía de “Algunas antologías de la poesía de la lengua española (editadas desde comienzos del siglo xx hasta la actualidad)” (pp. 317-331) y un índice onomástico de antólogos (pp. 341-346), referencias muy útiles para el investigador y el estudiante.

Sin duda, *Anthologos: poética de la antología poética* es un libro que inicia una nueva etapa en la recepción crítica de las antologías más allá de su función pedagógica, pues manifiesta la necesidad de una visión objetiva y el establecimiento de un diálogo directo con los lectores, para evitar con ello la lectura providencial y anquilosada que comúnmente se hace de las antologías. Ruiz Casanova, advirtiendo su triple función (crítico-lector-antólogo), propone un manual, un punto de vista total y particular, y una verdadera poética de las antologías poéticas para el siglo XXI.

DANAÉ TORRES DE LA ROSA  
El Colegio de México

JUAN JOSÉ DOMENCHINA, *Artículos selectos*. Pról. y comp. de Amelia de Paz. Fundación Banco de Santander, Madrid, 2010; xxxviii + 446 pp.

Es axioma de la crítica que cualquier autor u obra recién dados a conocer pueden alterar nuestro sistema de valores, o, expresado con el dicho vulgar, pueden romper nuestros esquemas. Es forzoso que así sea, ya que ni todo lo que se olvida merece olvido ni todo lo que se

sitúa en un nivel relevante lo tiene garantizado con carácter perdurable. Si nos ceñimos a la literatura española del siglo xx, es obvio que está escindida por varios factores, entre los que la guerra civil es el más decisivo y objetivo, aunque no afectó a todos por igual. Juan José Domenchina (1898-1959) fue un poeta al principio tardosimbolista, vanguardista después, y finalmente neoclásico, siempre vinculado a gentes de una generación anterior a la suya, algunos especialmente controvertidos, como Azaña o Juan Ramón Jiménez. El llamado grupo del 27 lo dejó fuera y el exilio consumó su ninguneo. De la misma edad que García Lorca, Aleixandre o Dámaso Alonso, y alerta como ellos a cuanto venía de Europa, fue de los más precoces en publicar poesía, dio los consabidos bandazos en busca de una estética que le cuadrara, militó políticamente a favor de la República, y cultivó la crítica literaria desde 1931. Al parecer, esto último acabó de alejarlo de sus colegas: Cernuda, Salinas y algún otro no le perdonaron su independencia de juicio, y los demás se dejaron llevar por el espíritu gregario. Si lo que decía era falso, malo; si era verdad, peor. El *genus irritabile uatum* hizo lo que suele.

Es curioso cómo Domenchina pudo intuir de alguna manera que su mundo periclitaba: en 1935 reunió lo más granado de su crítica en el libro titulado *Crónicas de Gerardo Rivera*; en 1936, año de su matrimonio, publicó sus *Poesías completas* y recibió un homenaje; todo ello a los treinta y tantos años parece una liquidación algo prematura. Poco después se convertía en una sombra desterrada, y como tal sobrevivió aún dos décadas en México, rumiando líricamente su soledad, y la nostalgia de una patria que ignoraba su existencia. Hoy, a toro pasado, creemos que Domenchina es el poeta del destierro por antonomasia, que los libros cuyos títulos retuercen el concepto de exilio, y que impresos en México apenas circularon por la España de la dictadura, son lo más valioso y maduro de su obra. Así lo reconoció Vicente Aleixandre cuando dijo que Domenchina había ganado toda una provincia para la poesía española, cosa reservada a pocos: la provincia del destierro<sup>1</sup>. Lástima que tal aserto quedara oculto en una carta privada que sólo leyó su destinatario: el propio Domenchina. Los *Encuentros* de Aleixandre y el libro de Dámaso Alonso sobre poesía contemporánea saldaron deudas varias con poetas de distinto calibre; otras se quedaron para mejor ocasión.

Domenchina vivió 60 años; el segundo tercio de su vida fue para él de plenitud; el último fue un calvario. Tras la guerra, muchos españoles cambiaron de país pero no de discordias: un poeta estalinista, si no hay contradicción en los términos, se molestó en parodiar en

<sup>1</sup> “Cuánto ensancha Vd. el ámbito de la poesía española, a la que añade Vd. una provincia entera, y se pueden contar con los dedos los que tal han hecho en la historia de nuestra lírica” (*Cartas a Juan José Domenchina*, ed. A. de Paz, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1997, p. 82).

México uno de los mejores libros de Domenchina; León Felipe, elogiado en una de las crónicas de Gerardo Rivera, no entraba en un bar si sabía que Domenchina estaba dentro; Cernuda en una de sus cartas se escandaliza de que Prados visitase de vez en cuando a Domenchina; incluso algún anónimo exiliado de la segunda generación lo trata con sumo desdén en la *Revista Mexicana de Literatura*; todo como si fuera un apestado. Domenchina tuvo, pues, poca suerte en vida y menos en su largo purgatorio, a pesar de tímidos intentos de recuperación como los de Gerardo Diego, Ángel Caffarena y Ernestina de Champourcin. Hoy se puede decir que, gracias a Amelia de Paz, su *Obra poética* está ejemplarmente editada y estudiada, y sus papeles bien inventariados<sup>2</sup>. Faltaba recuperar al Domenchina crítico, y queda aún el político y el epistolario, auténtica mina de noticias sobre la poesía española contemporánea. Sin embargo, tanto la poesía como la crítica tienen una fecha, desde la cual se comprenden e influyen en los lectores. Si la poesía domenchinesca de preguerra pasó sin pena ni gloria, en cambio el crítico fue bastante leído; después, durante el exilio mexicano, uno y otro cayeron en el vacío. En cierto modo podría decirse que el Domenchina crítico, y en concreto el representado por su alias Gerardo Rivera, es el que más relación tuvo con su público natural. Amelia de Paz, recordando sin citarlo a Mallarmé, nos dice en su luminoso prólogo-epitafio que Domenchina “lo leyó todo”. Y en efecto, eso parece: dentro de sus limitaciones idiomáticas no hay duda de que fue un lector avidísimo y procuró ser un crítico lúcido, ecuánime y generoso al practicar su crónica periodística.

Ahora bien, ¿cómo son las crónicas de Domenchina? En cuanto al referente, son hijas de su tiempo: lo que era novedad en los años treinta del siglo xx no lo puede ser hoy, ni toda novedad editorial es necesariamente una novedad literaria. Por otra parte no huelga, de vez en cuando, poner de lado el fetichismo de lo actual; viejo de casi un siglo es el ensayo de Ortega sobre Proust, y sigue siendo deslumbrante, ya que el tiempo devora unas cosas y otras las engrandece. Pero lo que sobre todo justifica leer hoy las crónicas de Domenchina es que están muy bien escritas. Nada más comenzar la lectura, se advierte que el cronista es un escritor nato, cuyas páginas, al margen del juicio que expresan y del interés que para cada lector tenga el asunto, son de factura irreprochable. Por decirlo con la frase que Domenchina aplica a la crítica de Emilia Pardo Bazán (p. 170), en sus crónicas destaca “la agudeza, el donaire o garbo y la sindéresis”. Pertenece, pues, a

<sup>2</sup> *Obra poética*, ed. A. de Paz, Castalia-Comunidad de Madrid, Madrid, 1995, 2 ts. La misma estudiosa ha publicado “Cuarenta poemas inéditos de Juan José Domenchina”, *NRFH*, 53 (2005), 129-161; las *Tres elegías jubilares*, Cátedra, Madrid, 2008; *El verbo cautivo. Aproximación a la poesía de Juan José Domenchina*, El Colegio de México, México, 2007, y tiene en prensa el inventario del legado manuscrito de JJD existente en la Biblioteca Nacional.

un género híbrido que ni es la llamada crítica impresionista ni tampoco la profesional, es decir, ni se va por las ramas ni usa tecnicismos filológicos; tampoco pretende hacer historia literaria, sino orientar y estimular a los lectores, algo muy necesario entonces y ahora en España y en México, y lo que siempre ha procurado la crítica dirigida al gran público. Lo novedoso en Domenchina es su empeño en expresar ideas útiles respecto a la creación literaria –por ejemplo en esa crónica de título rilkeano, “Carta a un joven poeta”–, incluso defendiendo estéticas muy alejadas de la suya, como la de Moreno Villa, León Felipe, Vicente Aleixandre o Miguel Hernández, y siempre con un soberano dominio de la lengua y del género que practica. El tipo de escritor u orador que domina su oficio y tiene poco que decir suele ser más insufrible que quien dispone de ideas y las expone torpemente; el propio Domenchina confiesa haber sido incapaz de leer un libro de Castelar (p. 190), paradigma de la oratoria decimonónica, niega la condición de escritor a cierto personaje que Max Aub designa como tal (p. 148), o tacha de mugrienta y nauseabunda la prosa de Baroja (p. 134). El arte del ensayo consiste precisamente en el equilibrio entre ambos aspectos, y Domenchina lo mantiene a toda costa, sin olvidar su misión por así decirlo pedagógica. Una misión que no sólo consiste en informar cumplidamente, sino también en defender la lengua poniendo de relieve los ocultos recursos de su léxico, menos pobre de lo que parece cuando nos enclaustramos en el español básico. Domenchina es un hablista, quizá algo más moderado en la crítica que en la creación, tiene por libro de cabecera el diccionario académico y suele jugar del vocablo como en su tiempo hacían Bergamín o Unamuno. Por ejemplo, tratando de los conceptos de vaguedad y vagancia llega a esta formulación contundente: “Un poeta vago es siempre un poeta vago. Y viceversa”<sup>3</sup>. Se necesita algo de reflexión para percibir que hay un viceversa, pero claro que lo hay: basta con sustituir el segundo término por *perezoso*. Aunque lo que justifica tal juego no es la exhibición de ingenio sino intrigar al lector y hacerlo pensar. Como es natural, cuando un crítico es también escritor, no puede menos de asomar su poética. Así, al hablar de Valle Inclán nos aclara lo que venimos diciendo: “Don Ramón, tras de descubrir, como poeta, todo el alcance o porvenir estético de la palabra, le sorprendió a la prosa, entre otras virtudes, sus virtudes de cántico” (p. 287). Esas virtudes, que no bastan para ser un creador, como demuestran las novelas de Domenchina, son en cambio exigibles al crítico, y elevan sus crónicas al nivel del ensayo, haciéndolas menos efímeras. Uno de los ensayos de este libro, ya no crónica, titulado “Grandeza y servidumbre del oficio literario”, publicado en México en 1941, es la mejor forma de acceder al elevado concepto que Domenchina tenía

<sup>3</sup> *Crónicas de “Gerardo Rivera”*, Aguilar, Madrid, 1935, p. 200.

de su tarea. En él se encuentran sentencias como ésta: “Este oficio –sin beneficio– de la pluma... tiene su decoro... en la independencia del espíritu... El arte de escribir noblemente es, sin duda de ningún género, la sumidad del arte, el arte sumo... Habla y escribe precisamente, exactamente, quien de manera exacta o precisa concibe su pensamiento”. En su horror por lo que llama “la boga de lo mugriento”, Domenchina llega al colmo en esta frase: “Tal vez deba instalarse una dictadura filológica” (p. 349). Nos hubiera gustado saber lo que entiende por tal cosa, que no parece limitarse a lo expresado en el lema académico.

Acabamos de mencionar la independencia de espíritu, cosa difícil de mantener: “Aquí, quien emite un juicio arma una escandalería”, dice Domenchina en uno de los textos que se duelen de los riesgos que entraña la crítica (p. 185). Las que Cernuda llamó “supervivencias tribales en el medio literario” hacían igualmente peligrosos el elogio o la censura. Domenchina, que reprocha a Bergamín “sus malas entrañas críticas” (p. 86), en cambio, para definir a Díez-Canedo, alaba su “benevolencia crítica, la morigeración expresiva –el designio de llamar a la cosas con el menos mortificante de sus nombres” (p. 389), y este parece haber sido también su ideal: “el cronista, que lee con avidez o con desgano todos los libros que le permite adquirir su peculio, propende a la indulgencia y al fervor”, confiesa en la crónica titulada “El cotarro crítico” (p. 92). En el ensayo antes citado acerca del oficio literario precisa más y llega a decir esto: “el menester crítico, si *es*, es sacerdocio... El ara de la verdad –o más modestamente, de la veracidad crítica– se lustra cuotidianamente con la sangre de las víctimas propiciatorias, que solo así se redime, y con el sacrificio, también cruento, del propio sacrificador” (p. 358). La imagen, que se diría gestada tras leer a algún cronista de Indias, puede parecernos algo hiperbólica, pero para Domenchina no debía de serlo. Él cree, de buena fe, que el crítico sufre cuando tiene que decir algo negativo, y lamenta que los autores prefieran la lisonja “al estudio exigente que discute y que incluso niega, pero que va, o pretende ir, al fondo de la obra criticada” (p. 359). A continuación pone en la picota a los que, tras colmar de flores al crítico en una dedicatoria, lo declaran incompetente si su opinión no es favorable. Qué diría hoy, cuando reseña y elogio se consideran sinónimos.

Amelia de Paz, con buen criterio, ha rotulado como artículos este conjunto de crónicas y ensayos –trabajosamente rescatados de publicaciones periódicas y editados en texto crítico–, lo cual equivale a denominarlos con su común denominador –y no es juego de palabras. En total noventa, de los cuales solo diecinueve corresponden a la posguerra; unos dieciséis se ocupan de literatura no española. Hasta una docena son ensayos puros, algunos dialogados, que no tratan de libros sino de teoría estética y crítica. Quedan más de

sesenta que hablan de autores en su mayoría considerados maestros: Pardo Bazán, Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Baroja, Rueda, Villaespesa, Díez-Canedo, León Felipe, Gómez de la Serna, Ortega, Azaña, Juan Ramón Jiménez, Marañón, Moreno Villa, Miró, Salinas, Guillén. Entre los más jóvenes, como hemos visto, Antonio Espina, Gerardo Diego, García Lorca, Aleixandre, Alberti, Bergamín, Jarnés, Max Aub, Feliciano Rolán, Miguel Hernández, Elisabeth Mulder, incluso Camilo José Cela. Además, algunos hispanoamericanos: José Hernández, Díaz Mirón, González Martínez, Alfonso Reyes, Rómulo Gallegos, Valle-Arizpe, Ermilo Abreu, Genaro Estrada y los novelistas de la revolución mexicana. Clásicos, solo dos: Cervantes y Gil Vicente en cuanto lírico. Quizá en esta enumeración haya cuatro o cinco nombres que hoy suenan poco. Es notable el tino con que Domenchina pudo señalar, en los libros que estos autores iban publicando, los rasgos más característicos de su estilo, virtudes y defectos, deudas y tendencias. Pero sería absurdo esperar de él que, sin otros estudios que los de magisterio ni apenas más lenguas extranjeras que francés, italiano y portugués, se erigiera en faro de la literatura europea y americana como podían hacerlo, en su tiempo, Unamuno, Ortega y pocos más. No: su bagaje cultural era amplio, su sensibilidad y manejo de la lengua, las de un poeta. No pidamos peras al olmo. La mayor parte de las obras literarias no se escriben para gentes como Ortega y Unamuno, sino para un público de tejas abajo, y en ese sentido la postura de un Domenchina está más cerca de la nuestra. Claro que a veces nos hemos preguntado, por ejemplo, cómo Unamuno podía apreciar tanto la poesía inglesa cuando, según declaración propia, era incapaz de pronunciar correctamente una frase en ese idioma; en cambio Domenchina, que habla largo de la obra original de Kipling, Joyce y Eliot, está convencido de que el verso de Keats “A thing of beauty is a joy for ever” es el más hermoso que se ha compuesto nunca (p. 366). En ese sentido, y en otros, llevaba ventaja a don Miguel, que era algo duro de oído.

Volviendo a nuestro comienzo, estamos ante una recuperación que es un acto de justicia, cosa siempre estimable en un país aquejado de amnesia selectiva. Si los ensayos de Domenchina no descubren ningún mundo nuevo, nos deleitan como ejercicio de inteligencia y buen estilo y nos permiten asomarnos a la cultura viva en los años treinta y cuarenta del siglo pasado, a ambas orillas del Atlántico, lo que no es poco; y, quizá lo principal, nos pueden encaminar a un buen poeta que vivió de la crítica y que, como ha dicho Amelia de Paz en forma insuperablemente lapidaria, “vendió su arrogancia a precio de ostracismo”.

ANTONIO CARREIRA

RAFAEL OLEA FRANCO (ed.), *In memoriam: Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México, 2008; 420 pp.

La cubierta del libro reproduce una fotografía de Borges y Arreola, de Arreola y Borges, el uno, en primer plano, dueño de la conversación, y el otro, en el segundo plano, dueño de una sonrisa a la vez cómplice e irónica, retratado tal vez en el momento preciso en que está pergeñando su genial comentario: “Arreola me dejó intercalar algunos silencios”. Hay en la expresión de ambos algo de diablura, algo de florida travesura, algo de creación risueña... Porque siempre queda al escritor genial la posibilidad de declarar, con algo de inocencia y algo de malicia, “Yo, señor, sólo soy guardagujas...”.

En efecto, esta fotografía nos lleva a recordar uno de los más prodigiosos relatos de Arreola, “El guardagujas”, y a pensar en Borges como el guardagujas que cambió las leyes de la literatura. Porque si guardagujas es aquel que tiene a su cargo el manejo de los cambios de vía de los ferrocarriles, Borges ha sido el gran operador que cambió las vías de la literatura, que hizo literatura de la literatura y nos mostró que la literatura es un mundo regido por sus propias leyes. ¿Qué fue primero, la invención o la lectura?

En las propias palabras del escritor argentino: “Un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito...” (“Notas sobre [hacia] Bernard Shaw”, p. 193). Diálogo infinito, entonación de una voz, huella de imágenes a la vez durables y cambiantes. Un libro, una escritura es entonces relación de relaciones, lectura de escrituras, escritura de lecturas. No hay un *Big Bang* o creación absoluta del libro, sino más bien una serie infinita de operaciones, una combinatoria de mundos preexistentes, sin principio ni final, diálogo de diálogos.

Tras revisar los trabajos que integran este volumen, él mismo también diálogo de diálogos, regresa la gran pregunta: ¿por qué nuestro fervor por Borges? ¿En qué consiste el enigma Borges? ¿En qué consiste el reto, el desafío Borges, la *sfida* al laberinto Borges?

De algún modo todos los trabajos que integran este volumen, *In memoriam: Jorge Luis Borges*, que es a su vez fruto del coloquio celebrado en 2006 para conmemorar los veinte años de la muerte del autor de *El Aleph*, dan cuenta de este creciente y compartido fervor por Borges, y llevan implícita también esta pregunta: ¿por qué volvemos siempre a Borges cuando nos preguntamos por el enigma de la literatura?

Esbozo mi propia respuesta, que es a su vez resultado del diálogo de lectura con todos ellos: Borges representa la literatura, Borges nos ha conducido a ese segundo nivel donde la literatura se rige según sus propias leyes y se construye al tiempo que encuentra su jus-

tificación: “justificación ficcional interna”, la llaman algunos críticos, “universo autosubsistente”, la llaman otros, “reglas de autovalidación”, propondrán los terceros, o aún más, como ha dicho Roger Chartier en síntesis admirable: Borges representa una puesta en literatura de la literatura. Borges es el gran operador, el gran guardagujas que hace literatura con la literatura. Así lo dice en este volumen Alfonso del Toro: “Todas sus posiciones teóricas, así como su concepción de la literatura, están fuertemente acuñadas por su función lectoral y por la oralidad, ya sea cuando se ocupa de la historia, la traducción, la transformación del canon, la deconstrucción de los clásicos, o bien cuando se refiere a la tradición y cuando está relejendo y reescribiendo otras literaturas. Borges siempre está transformando esos textos previos dentro de una relación dinámica, nómada y rizomática entre texto y lector. Para él no existe división ente estos dos sistemas (el de la lectura y el de la escritura); al contrario, éstos constituyen una unidad inseparable de la cual se desprende no solamente la interpretación de la literatura, sino sobre la cual se basa su existencia y vida...” (p. 192).

La literatura se deja recodificar para ser reinventada por Borges. Éste subvierte las obras de la tradición, las recodifica, las revive y revitaliza. Para decirlo con Bloom, la escritura de Borges es una permanente escenificación de sí misma. Borges es el maestro de la absorción y subversión de Occidente, e introduce una concepción del canon como anti-canon, esto es, como discontinuidad y recodificación (p. 195).

Para emprender estas operaciones, para lograr esta transformación, y retomando palabras de Vittoria Borsó, podríamos pensar que Borges “se acerca siempre de manera transversal, oblicua, a la tradición occidental, hallando una topología de la memoria inquietante, perturbadora, distinta y distante del monumento y de la mitificación... La discontinuidad temporal del trabajo de la memoria explica los desplazamientos de Borges en los tiempos y los espacios del archivo literario y cultural” (p. 241).

Entre el infinito y el fragmento, entre la “metarreflexión” y el “peso sensible de las cosas” (p. 261), entre el destino de la biblioteca total y el azar de las operaciones abiertas de lectura, Borges hizo literatura de la literatura, genial guardagujas que cambió la dirección de las vías para volver la literatura sobre sí misma, y nos demostró que la lectura conduce a un mundo, el mundo del libro, a la vez abierto y cerrado, en combinatoria infinita, que es construido por el lector al tiempo que lo conjetura.

Una puesta en literatura de la literatura, e incluso un modo de devorar el mundo “real” y transformarlo, por medio del ejercicio de la ficción radical, claro que sí, así como mediante la ironía, la sátira, la burla, la crítica, a veces feroces, y otras muchas más veladas –como crítica de buenos entendedores– a las buenas conciencias, los profe-

sores miopes, los funcionarios, los malos escritores. De allí que recordemos muy particularmente esa fiesta que fue la lectura brillante que hizo Carlos Monsiváis de estos temas en “Me bastaría ser inmortal”, despliegue de una lectura irónica de otra lectura irónica: “...y que nadie se atreva a explicar la ironía” declara Monsiváis y, como la ironía se demuestra ironizando, nos conduce por su propia operación irónica de lectura a constatar cómo un hallazgo humorístico puede derivar en un texto metafísico, de modo tal que lo trascendente se alcanza entre sonrisas de amable benevolencia (p. 158).

Borges fue un hombre de libros, de lecturas y de bibliotecas en una de las etapas doradas de la producción del libro en América Latina, cuando el libro dictaba prácticas de sociabilidad e incluso había generado su propio mundo: el mundo del libro. Edición, traducción, corrección, organización de antologías y colecciones, notas y reseñas, así como también prácticas de escritor como conferencias, charlas, clases, debates, presentaciones de libros, visitas a librerías y bibliotecas, prácticas de intercambio, préstamo, comentario y celebración de obras, paseos por los circuitos del libro, reuniones en los cafés y restaurantes, banquetes, brindis: todo ello formaba parte de un mundo al que Borges perteneció, tematizó, honró y convirtió en piezas literarias perfectas.

Algunos de los trabajos incluidos en este volumen nos llevan a ese Borges joven que desde Europa escribía cartas, frecuentaba cafés, como “El Colonial” madrileño, escribía sus primeras composiciones y ejercía desde siempre el criterio del gran lector. Antonio Cajero rastrea esa etapa epistolar propia de un Borges muy joven que no quiere perder lazos con los amigos y que en pocos años además habrá de tomar distancia de las vanguardias políticas y artísticas, para decidirse a radicalizar sus puntos de vista e inaugurar operaciones que lo reconduzcan a un diálogo con la gran tradición literaria que él a su vez reinstaura.

Muy tempranamente hay ya en Borges una estética de desnaturalización, del distanciamiento, como lo prueba Daniel Balderston, y como consta en el texto recobrado que publica en *Nosotros*, en 1921, y que receta “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles... Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo... la nebulosidad rebuscada... Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia” (p. 23).

Brevedad, discontinuidad narrativa, apelación a imágenes visuales y rechazo al psicologismo y al didactismo son, según Herminia Guerrero, algunas de estas claves, que rastrea en *Historia universal de la infamia*. Sembrar la discontinuidad representativa, “postular una realidad” en lugar de “representarla”, “expresarla” o explicarla será una de las primeras operaciones geniales de Borges, que traerá apare-

jas varias consecuencias; entre ellas, la recuperación de la literatura en cuanto estética y no en cuanto moral. Abolir los sentimentalismos y los patetismos. Distraer, conmover, y nunca disuadir. Propiciar un acercamiento a lo fantástico mediante mecanismos de ficción como procesos de umbral o dilatación de lo temporal.

Tal vez otra de las grandes claves del quehacer borgeano se encuentre en el admirable estudio que Roberto González Echevarría dedica a “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura”. El crítico muestra que la reinterpretación de la obra de Cervantes tenía para Borges, claro está, un cariz literario, pero descubre algo que muchos han olvidado: el cariz político. Borges salva al *Quijote* de la lectura que propiciaban el fascismo y el nacionalismo de raíces románticas, y al hacerlo salva a toda la literatura del aparato de propaganda del Estado.

Contra los panegiristas de 1947, el Cervantes de Borges adquiere una dimensión a la vez más íntima y más universal y le permite reflexionar en torno a la relación entre escritor y obra, entre obra y lengua materna, entre literatura y nacionalismo, entre condicionamientos históricos, propaganda e imaginación literaria: “Es cierto, quiere sustraer la obra maestra de Cervantes de las políticas culturales de los gobiernos con los que convivió, pero Cervantes también le sirve a Borges para elaborar y proyectar su propia poética –es como una cifra o prisma de ésta” (p. 87).

En la misma sección, los trabajos de Carlos García y de Arturo Echavarría se acercan a dos textos en particular, “Pierre Menard” en el primer caso y “La muerte y la brújula” en el segundo, para releerlos desde la religiosidad y abrirnos a otra faceta de la obra de Borges: la ética. Por debajo de los recursos narrativos es posible descubrir tanto la dimensión política (la postura de Borges respecto del antisemitismo y el catolicismo ultramontano, por ejemplo) como su acercamiento a la mística judía, con todo su potencial ético pero también con su alta productividad estética (cábala y hasidismo).

El texto de Rafael Olea nos hace asomar al “doble filo” del discurso irónico en Borges, con su frecuente recurso al oxímoron, al que el crítico define como “la conjunción de lo agudo y lo obtuso que al unirse transforman y potencian sus significados individuales, con base en una deliberada y productiva ambigüedad que no cierra el sentido”.

Enlazar a Borges con Macedonio por medio del tema de la oralidad nos permite asomarnos a un mundo que tal vez tenga una tan alta productividad como la noción de “orilla” apuntada por Beatriz Sarlo y de “margen” como la planteada por Barilli. En efecto, también en esa zona de umbral entre lo escrito y lo dicho resulta posible descubrir un nuevo mundo, el de la “orilla” urbana del lenguaje, la zona de la *entonación*, ligada a la oralidad, a la conversación y la celebración del doble sentido, la ambigüedad, la sátira, con ese plus dado

por la apertura azarosa de la charla a nuevos significados y nuevos caminos.

Borges hizo de la lectura una forma del diálogo, como lo prueba Gabriel Linares en “Borges y Quevedo. Conversación con los difuntos”, e hizo también del diálogo entre amigos una forma de colaboración y “complicidad” literaria, como lo prueba Lisa Block de Behar en “Borges y Bioy Casares frente a don Isidro Parodi y sus problemas”. Una vez más, Borges nos enseñó a transitar una y otra vez el umbral entre la vida y la literatura, como lo hizo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde pasa sin que se descubra casi la mediación del más acá de la biblioteca de Bioy al más allá del universo de la literatura.

El texto de Sylvia Molloy que cierra el libro –y que recuerdo desde el día en que lo escuché deslumbrada– trata el tema de la conversión –tan tentadora como riesgosa– de Borges en escritor nacional. Si bien se corre el riesgo de que Borges se convierta –a través de las lecturas repetitivas y de un oclusivo “efecto Borges”– en una figura congelada que dé lugar a un fanatismo nacionalista, en todo opuesto a lo que él mismo nos enseñó, de cualquier modo, se sigue considerando a Borges como un escritor nacional. En palabras de Molloy, es posible pensar en la importancia de un “nosotros” sin fanatismo para pensar a Borges: “Si bien Borges no se piensa a sí mismo como nación (el planteo es demasiado monumental, demasiado coherente para quien viene de la vanguardia), sí se piensa, es decir se construye desde un comienzo, como escritor nacional” (p. 416). Así dice Molloy: “Desde un comienzo..., como es sabido, Borges trabaja la disidencia como gesto de inserción en la cultura argentina, a la vez que elabora la orilla como lugar fundador. Esta voluntad de lateralidad no es necesariamente un gesto modesto. Borges tiene, también desde un comienzo, la clara noción de que su proyecto es a la vez revisionista y fundador; en una palabra, tiene una idea precisa de lo que quiere ser dentro de la cultura argentina y de la imagen que busca proyectar... Borges, el jovencísimo poeta que vuelve de Europa a principios de los años veinte para encontrarse con una cultura no del todo familiar, viene, además, con el ambiguo prestigio del que regresa ‘de afuera’ (es decir alguien que ha visto mundo y de quien, acaso por ello mismo, se desconfía). Tiene que insertarse en la cultura argentina como al descuido, como en esas fotografías donde el intruso aparece en el borde, con la esperanza de que lo tomen como miembro de la familia. La orilla, ‘símbolo a medio hacer’, es el lugar ideal para el poeta a medio hacer, el que forja estratégicos linajes y coaliciones para asentarse y contextualizarse” (p. 415).

Pienso que, en efecto, mucho hay todavía que pensar en cuanto a la relación de Borges con la figura del escritor argentino, como lo hace Juan Pablo Dabove cuando reflexiona sobre los “avatares nacionalistas” con que se ligan algunas zonas de la producción borgeana

(como sucede en el caso del “gaucho malo”). Las lecturas de los textos gauchescos-orilleros de Borges, que toman en cuenta su distancia del nacionalismo estatista, tales como las que emprenden Sarlo y Ludmer, implican según él un riesgo: “operar una reterritorialización a posteriori”. En opinión de Dabove, cuentos como “La noche”, reescritura del Moreira, suponen una interdicción de la ley de lectura del bandido como héroe comunitario y conducen a un punto de fuga que lleva a la reescritura del ciclo gauchesco-orillero borgeano de años anteriores. En “La noche”, Borges reescribe el final de Juan Moreira y busca hacer de Moreira no su modelo, sino su precursor, en el sentido de Kafka y sus precursores: reinventar a Gutiérrez por medio de un acto de lectura/escritura.

He aquí, creo, otra de las grandes claves de Borges: el modo en que puso en nueva y abismal relación estos dos actos: toda lectura es una forma de escritura; toda escritura es una forma de lectura. Pero estas operaciones no son necesariamente abstractas. Recordemos que *El guardagujas* está planteado como un diálogo de dos vías: una que conduce a la forzosa e imperfecta realidad y otra que nos lleva a esa otra realidad perfecta de la ficción. De allí que también sea posible leer a Borges, como lo muestra Amelia Barilli, a partir de la literatura como experiencia –en el sentido de Reyes–, esto es, en cuanto todo acto de creación literaria consiste en ordenar –o reordenar– elementos provenientes del mundo exterior y del mundo de sensaciones, recuerdos, mar interior del sujeto, de un Borges nacido en una biblioteca de ilimitados libros ingleses que a partir de esa experiencia primera reconfigura toda la literatura.

El tema de la memoria ocupa también a Silvia Barei, quien quiere salvar la imagen del Borges erudito, monolítico, difícil, para rescatar “el mundo borgeano construido a través de las metáforas de la memoria” no sólo personal sino también cultural. Barei propone una lectura de “Funes el memorioso” como un Funes que no sólo recuerda sino que sobre todo cuenta, esto es, que construye memoria por medio del lenguaje. Como dice Barei, “El carácter traslaticio del recuerdo –de una conciencia a otra, de un archivo a otro, de una época a otra– asocia metáfora y memoria”. Hay en Borges una construcción metafórica de la memoria. La metáfora y la memoria almacenan pero también construyen: “Para Borges –afirma– la metáfora permite pasar de la esfera de lo que ofrecen los sentidos y de lo que se mantiene presente por el recuerdo, a la de la construcción de una nueva realidad operada en el plano del lenguaje” (p. 142). La experiencia con la metáfora resulta, de este modo, una experiencia escritural que moviliza la memoria. La biblioteca y el arrabal son cara y cruz de los sitios de la mirada desde donde Borges construye sus mundos ficcionales.

Aparece así ese otro personaje fundamental en nuestra historia: el lenguaje. Como afirma Bruno Bosteels en su lectura de “Borges y

yo”, el sujeto se constituye como resultado del paso por la cadena del lenguaje (p. 276). Así, en “Borges y yo”, el tránsito de las ‘mitologías del arrabal’ a ‘los juegos con el tiempo y lo infinito’ produce al sujeto dividido entre el ‘yo’ y el ‘otro’, pero este movimiento al mismo tiempo proyecta retroactivamente el núcleo de ‘algo’ o ‘alguien’, que todavía no sería el sujeto, como su mítico punto de partida” (p. 277). “Nunca nos deshacemos plenamente de la suposición... de que algo o alguien, un mítico y misterioso yo, precede al movimiento del deseo y a su paso siempre incompleto e intermitente por la tradición y el olvido del lenguaje”, dice Bosteels (p. 279).

Esto nos lleva a pensar, por nuestra parte, que la figura del guardagujas no sería sino un efecto de la necesidad de vincular y separar las vías para evitar la colisión de los trenes. Y sin embargo, como en otro giro de tuerca, Bosteels muestra que el sujeto no es sólo un efecto estructural del lenguaje y de la ideología, sino que depende materialmente del azar de un acontecimiento. El acontecimiento induce al sujeto y el sujeto es quien elabora la verdad del acontecimiento. Si esto es así, no podría entonces dejar de existir un guardagujas para que se desencadenara una creación risueña.

No he hecho apenas sino hilar y tejer en una de las infinitas líneas posibles, algunos de los temas abiertos por este valioso libro. Para decirlo también con Chartier, el libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. De allí que el volumen que aquí se reseña sea, como toda obra, deudor de su época, de los diálogos y los debates de su época: representación, memoria, sujeto, escritura, traducción, ironía, ficción y metaficción, deriva de sentido. Pero este libro es a la vez, como toda obra, apertura impremeditada a otras inquisiciones, como ésta que he tratado de subrayar: la oralidad, el acento, la entonación, ¿no son acaso un nuevo margen, una nueva orilla entre lo escrito y lo dicho, entre lo que queda fijado y lo que procede de la experiencia, al que Borges supo dar también una nueva jerarquía artística?

LILIANA WEINBERG

Universidad Nacional Autónoma de México

ALFONSO DE TORO (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007.

En 1994 se publicó *The Western canon*, de Harold Bloom. Ésta es, quizás, la obra más polémica del crítico norteamericano. Ya han pasado quince años desde la primera edición del libro y los motivos para el debate siguen vigentes. La sola mención de la obra puede provocar

el inicio de una discusión. Sin embargo, es indudable que *The Western canon* se convirtió –se esté a favor de sus postulaciones o no– en un punto de referencia cultural. De hecho, bien puede decirse que una de las múltiples consecuencias del trabajo de Harold Bloom está entre mis manos: los diecisiete ensayos incluidos en *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, editado por Alfonso de Toro. Esta compilación es el resultado del Coloquio Internacional que, con el mismo nombre, se realizó en la Universidad de Leipzig en octubre de 2004. El editor del libro reconoce que el encuentro académico fue, en alguna medida, el producto de por lo menos tres obras cuya presencia está marcando el contexto actual: el volumen citado de Harold Bloom; la antología *Der Kanon. Die deutsche Literatur*, de Marcel Reich-Ranicki, y *La cultura. Todo lo que hay que saber*, de Dietrich Schwanitz.

La palabra *canon* hunde sus raíces en la tradición religiosa del judaísmo. Escribe Edna Aizenberg en “Borges y la ballena, o Borges y el canon de la literatura hebrea”: “Canon, del hebreo *kané*, caña o báculo, y más tarde, vara de medir o estándar de excelencia, representa una de las ideas claves de la cultura judaica, a través de la cual la Biblia se transformó en la fuerza animadora del judaísmo, para luego pasar al cristianismo, al Islam, a la cultura llamada occidental, a la obra de Borges”. Para las letras de Occidente, la idea de un canon ha implicado en múltiples ocasiones el establecimiento de un paradigma y/o la imposición de un determinado concepto de literatura. Alfonso de Toro recuerda varias de las batallas por la construcción o prescripción de alguna de esas formas canónicas, cuyos encendidos debates se vienen dando “desde la *Poética* de Aristóteles y... en cada época se reinicia[n] en el contexto de la discusión de los «anciens et modernes», ya sea con el «dolce stilo novo» proclamado por Dante o con Speroni Sperone en *Questione delle lingue*; con la Pléiade con du Bellay, *La Defense et l'illustration de la langue françoise*; con *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega; con la concepción de «drame» de Hugo en su *Préface de Cromwell*... con la *Nouvelle Critique* y el *nouveau roman* en Francia o la «nueva novela» en Latinoamérica”.

María Caballero Wangüemert inicia su ensayo apuntando: “Borges y el canon, un coloquio necesario porque hay un antes y un después de la escritura borgeana”. Si bien son incuestionables estas palabras, podemos preguntar con validez cuál es el enfoque de los trabajos incluidos en *El laberinto de los libros*. Las perspectivas, desde luego, pueden ser múltiples: la entrada de Jorge Luis Borges al canon literario de Occidente; las características de su lugar en ese canon; los diferentes fenómenos y estrategias que usó Borges para canonizar autores u obras, o que ocurrieron en torno a su propia canonización. Alfonso de Toro (“Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descen-tración-simulación del canon y estrategias postmodernas”) plantea,

asimismo, algunas de las cuestiones que fueron punto de partida del Coloquio: ¿los autores y obras elegidos por Borges tienen elementos en común?; ¿sus selecciones reflejan un concepto claro y específico de literatura?; ¿Borges establece un canon normativo?; ¿la relativización del prestigio de ciertas figuras canónicas es una de las estrategias borgeanas constantes?; ¿un espejo de lo anterior serían los casos de Lugones, Cervantes y Flaubert, cuya valoración osciló entre la admiración y el escepticismo a lo largo de los años?; ¿qué funciones subyacen en las elecciones de textos y autores hechas por Borges?; ¿en qué grado ha contribuido el argentino a la edificación de cánones literarios en diferentes países?

El interés y el valor de un libro como el que nos ocupa ahora radica en su doble exploración del problema: por un lado, la reflexión general en torno a la cuestión de las letras y el canon; por el otro, la significación de Borges en alguna de las diferentes manifestaciones canónicas. Esta estructura dual es la que conforma la mayoría de las ponencias del Coloquio editadas para este libro.

En “Ese «Quimérico museo de formas inconstantes». Canon, memoria y archivo desde una óptica borgeana”, Adriana López Labourdette parte de las reflexiones de *The making of the modern canon. Genesis and crisis of a literary idea* (1991) de Jan Gorak. La estudiosa subraya varias de las imprecisiones –y de los peligros– implícitos en la confusión de los tres sustantivos que aparecen en el subtítulo de su trabajo. En principio, la identificación acrítica de los conceptos de canon y de cultura: “Lo discutible de esta relación no es tanto la pretensión de que ambos se representen a sí mismos a través de lo permanente, o sea, de lo invariable en el tiempo. Mucho más problemático resulta el supuesto, del que parten muchos de los discursos de «autoconservación», de que dicha invariabilidad es autogenerada a partir de la presencia de ciertos valores inmanentes, valores que en última instancia distinguen lo esencial de lo superfluo”. Justamente, esa supuesta presencia de “valores inmanentes” en los elementos de una manifestación canónica o cultural ha sido uno de los puntos más cuestionados a Bloom y su *The western canon*. En contraste, la posición de Borges es, más bien, *anticanónica y hedonista*: “El impulso generador de su canon no está... en la recuperación o representación mimética de un universo literario a través de un archivo que conserve lo más valioso o representativo, sino en un estímulo mucho más discreto, pero no menos subversivo: el hedonismo lector”. Así, la lectura borgeana, en general, nunca buscó apreciaciones o interpretaciones últimas; nunca buscó descubrir, por ejemplo, la “esencia” y los “valores eternos” de una nación. No lo hizo en sus aproximaciones al *Martín Fierro* y otros clásicos de las letras argentinas durante los años veinte y treinta, una época en la cual era un compromiso ineludible del escritor hacerlo así.

Borges tampoco hizo una lectura “esencialista” del *Quijote*. No lo hizo en su escritura de “Pierre Menard...” y de otros trabajos en torno de la obra cervantina, supuesto espejo de la hispanidad peninsular. Así lo subraya Ruth Fine en “Cervantes en Borges o la reescritura de un canon”. En este ensayo, la autora hace un interesante recorrido de la manera en la cual el canon, durante el Siglo de Oro español, era una auténtica fuente de preceptismo y de valor normativo. El propio *Viaje del Parnaso* es un modelo de la forma en que los poetas podían suscribir la canonización y procurar la autocanonización. Finalmente, Ruth Fine examina la manera en la que la obra borgeana ha modificado nuestra lectura del *Quijote*, hasta convertirlo en un caso digno de “Kafka y sus precursores”.

En “Borges, los clásicos y el canon: «La forma de la espada»”, antes de analizar ese relato, Arturo Echavarría examina la cuestión del canon desde dos posiciones radicales. Por un lado, se tiene a unos detractores “objetivos”, quienes esgrimen argumentos ideológicos, económicos y sociales, y su dictamen es “rigurosamente objetivo porque es fácil constatar, por ejemplo, la escasa representación en el canon literario de obras y autores pertenecientes a minorías étnicas y raciales y al género femenino”. Por el otro, tenemos a los defensores “subjetivos”, quienes sostienen que el canon literario “provee a sus lectores y estudiosos un caudal de valores éticos fundamentales para nuestra sociedad”. Finalmente, Echavarría echa mano del *Critical terms for literary studies*, donde John Guillory descarga al canon de cualquier connotación ideológica para convertirlo, ante todo, en un problema escolar de lectura y escritura: “It has long been known by historians of literature that the process we call canon-formation first appeared in ancient schools in connection with the social function of disseminating the knowledge of how to read and write. The selection of texts was a means to an end, not an end in itself”.

En *El laberinto de los libros* encontramos trabajos de muy diversa naturaleza. Sobre la relación del argentino con el canon filosófico: Hans Ulrich Gumbrecht, “About a post-metaphysical reading of Borges and the form of thinking”; Juan Arana, “Borges y el canon filosófico”. Sobre sus vínculos con diferentes autores extranjeros: Susanna Ragazzoni, “Borges y Dante: la construcción del canon por sí mismo”; Luce López-Baralt, “El Coloquio de los pájaros: Borges y Attar de Nišapur”; Michael Rössner, “Borges y Musil: encuentros y desencuentros”. Sobre algunos de los géneros, corrientes y escuelas presentes en su carrera literaria: Rafael Olea Franco, “Borges en la constitución del canon fantástico”; Susanne Zepp, “Borges and the Avantgarde”. Sobre la manera en que leyó –o fue leído por– diversas literaturas nacionales: Julio Jensen, “Borges, Escandinavia y el efecto de texto”; Edna Aizenberg, “Borges y la ballena, o Borges y el canon de la lite-

ratura hebrea”; María Caballero Wangüemert, “Borges y el canon: la literatura española”; Antonio Fernández Ferrer, “Profecías canónicas y otros avatares en la recepción española de Borges”. Este último trabajo, por ejemplo, recuerda en mucho a *Borges ante la crítica argentina (1923-1960)* de María Luisa Bastos, pues hace un recuento de las censuras e incomprensiones –también de algunos encomios– de los intelectuales españoles durante las décadas de 1960 y 1970, con sus acusaciones de frialdad, intelectualismo, deshumanización y europeísmo superficial.

Una de las constantes en *El laberinto de los libros* es presentar al argentino como un defensor a ultranza de una lectura –y de un canon– de corte hedonista. A mi juicio, la perspectiva de algunos trabajos parece implicar que Borges fue un lector gozoso, hasta el grado de llegar a cierta arbitrariedad. Nada más distante de la realidad. De manera abierta o soterrada, fue un lector absolutamente consciente y combativo. No es casual, como ha señalado Annick Louis en *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres* (L’Harmattan, Paris, 1997) que muchos de sus libros y aun sus *Obras completas* delaten una construcción estratégica y muy premeditada, tanto por la presentación y ordenación de los textos como por sus criterios de inclusión y exclusión al organizar volúmenes. No por nada Borges fue también un maestro de otras manifestaciones de consagración canónica: escritura de prólogos, preparación de antologías, proyección de colecciones editoriales...

En *Borges crítico* (F.C.E., Buenos Aires, 2007), Sergio Pastormelo muestra otro ángulo de lo arriba señalado: “Cuando se lo lee a partir de la pregunta ¿qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?, se presupone que la literatura argentina, tal como la concebimos hoy, es una invención en la que Borges participó crucialmente. Si se lo quitara de esa historia, quedaría el vacío dejado por sus textos, pero también se produciría una compleja serie de cambios, muchos de ellos anteriores a 1920. Para comprender el lugar que ocupó en esa historia fue necesario analizar sus estrategias, sus apropiaciones, sus manifiestos, sus polémicas, los efectos de sus trabajos editoriales, su relectura de la gauchesca, su intervención en debates como el de «El idioma de los argentinos», sus reordenamientos de las tradiciones y las jerarquías... No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina...”.

Finalmente, quiero recordar “Los usos de Borges” (*Variaciones Borges*, 1997, núm. 3), donde Ricardo Piglia explica que su lectura permanente de cierta tradición menor de la literatura europea (Wells, Conrad, Chesterton, Stevenson, la literatura policial...) tenía como finalidad “construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban”. Como puede verse –y más allá de la imagen de lector hedonista, que bien puede aceptarse en

principio—, Borges no fue ajeno a una lectura y escritura con claros propósitos de canonización.

DANIEL ZAVALA

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

SILVIA BERMÚDEZ, *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*. Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2005; 151 pp.

En el campo de la crítica literaria actual hay, además de un impresionismo irresponsable, una confusión en los términos utilizados para calificar el texto literario y discernir sobre él. Pareciera como si la crítica del texto hubiera caído en desgracia y fuera posible intercambiar su lenguaje sin mayor precaución con el de cualquier otra disciplina, sin importar si se trata de sociología o matemáticas. No dudo que estos acercamientos sean enriquecedores, pero sería recomendable hacerlos con respeto por el texto estudiado y, sobre todo, por el lector con quien se pretende compartir el gozo y placer de un texto poético.

Surgido como tesis doctoral, el trabajo de Bermúdez llama la atención con una aparente y prometedor antítesis: *poesía-ética*. El primer término referido al texto literario, al *hacer* (palabra de donde deriva etimológicamente), y el otro al *carácter* o, mejor dicho, a las *costumbres* de quien lo compone. La primera considera que estudia el texto en su inmanencia. La segunda se interna en los terrenos de la pragmática, cuando no entra de lleno en lo extratextual. Aparentemente, Bermúdez pretende buscar en la poesía de Blanca Varela (Lima, 1926) un *ethos* del poeta latinoamericano. Por ello, resulta extraño que su análisis no tarde en deslizarse hacia el estudio de género.

¿De qué modo podemos preguntarnos por la ética de un acto, en este caso un acto poético? El sentido más tradicional del término “ético” sería, según la definición de José Ferrater Mora, saber hasta qué punto una acción, una cualidad, una “virtud” o un modo de ser se originan o no en las costumbres de una comunidad; o bien, siguiendo la evolución del vocablo, si corresponden o no con sus preceptos morales.

Que el ejercicio poético de Blanca Varela pudiera pensarse como ético en este sentido pareciera sustentarlo la introducción de *La esfinge de la escritura*, pues en ella Bermúdez presenta a Varela como poeta ajena a los juegos de poder y a los procesos de legitimación artificial del prestigio literario. Una poeta ajena a las *costumbres* de nuestro campo de producción cultural (uso el metalenguaje de Pierre Bourdieu al que acude Bermúdez) que, dicho sea de paso, ha engendra-

do un falseamiento del gusto en la poesía hispanoamericana. “Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder”, dice Varela en una cita rescatada por Bermúdez. La poeta limeña, según la académica, concibe el texto poético a contracorriente del discurso de una realidad sociocultural donde la inmoralidad pública es moneda corriente y donde la escritura, por lo tanto, debe aspirar a ser ética, en cuanto crítica de las *costumbres* de su comunidad. Recuerdo ahora al poeta mexicano Héctor Carreto, quien me dijo en una entrevista: “Los poetas hispanoamericanos no pueden darse el lujo de escribir como si vivieran en Suiza”. A la vieja pregunta de Hölderlin, “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, Varela responde: “La corrupción del lenguaje público, del discurso institucional, ha falsificado todo el lenguaje. Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He aquí uno de los ejes centrales de la función social... del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad *histórica* de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu” (p. 30).

Sin embargo, Bermúdez olvida pronto sus buenas intenciones y se dedica a estudiar sólo dos dilemas “éticos” en su libro: en primer lugar, la “peruanidad” o identidad nacional en la poesía de Varela; después, la noción de género y los presuntos problemas que le acarrearía la elección de una identidad masculina como sujeto de enunciación de los poemas.

Resulta peligroso convertir estos temas en problemas éticos, porque los limita y encierra en un marco teórico que, al enfocarse *a priori* en la llamada crítica de género y en su presunta correspondencia ética, no se basta para observar plenamente la poesía de Varela. Así, frente a un texto como “El capitán” (del libro *Ese puerto existe*), Bermúdez ignora el elemento romántico e interpreta que el homenaje a Espronceda, más allá de la melancolía y la subjetividad, “deja en claro que sólo desde una voz poética masculina sería posible habitar estos espacios de poderío, fuerza y valor, cualidades que se asocian con el heroísmo y se asignan a la masculinidad”. Después, psicoanalizando de modo peligroso, considera, por ejemplo, que el verso inicial del libro *Valses y otras falsas confesiones* (“No sé si te amo o te aborrezco / como si hubieras muerto antes de tiempo”) lleva implícita una dedicatoria a la madre de la poeta, y sostiene esta interpretación, desechando incluso un comentario de Varela (“se piensa equivocadamente que está dedicado a mi madre. «Valses» es un poema a Lima”) y afirmando que, si bien Varela compone un símbolo de la ciudad como madre, “debido a la inusual inscripción de claras marcas autobiográficas, a esta particular subjetividad lírica hemos de identificarla con la propia autora”. Ambiguamente, Bermúdez afirma que la poesía de Varela nos obliga a hacer un alto en el camino “para tomar la responsabili-

dad ética de encontrar respuestas a las interrogantes que nos lanza la vida”, pero, al mismo tiempo, no tiene reparos en dejar a sus lectores llenos de dudas sobre su definición de la ética, la masculinidad o la subjetividad lírica.

No resulta ocioso señalar la inconsistencia en la adjetivación del apellido al utilizar indistintamente “vareliano” y “valeriano”. Se trata de un detalle que, sumado al olvido de las comillas al final de algunas citas, da a la obra un aspecto descuidado, impropio de una casa editorial que honra con su nombre al primer impresor del Quijote.

CARLOS ROBERTO CONDE ROMERO  
El Colegio de México

