

## **RESEÑAS**



**Ana Peñas Ruiz. *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014, 264 páginas**

Replantear el costumbrismo en tanto movimiento estético o corriente cultural implica observar no solo su carácter intersemiótico porque recubre ámbitos artísticos como son la pintura y la música, sino también su carácter intergenérico pues convoca todos los géneros conocidos (teatro, cuento, novela, poesía); indica Peñas Ruiz en su puntual prólogo (13-20), para que el artículo de costumbres sea analizado en ese cruce discursivo entre la prensa periódica y la literatura. En efecto, se le caracteriza como un intergénero (14), en donde su soporte expresivo lo obliga a constreñirse a unas determinadas exigencias de brevedad, condensación y de actualidad, las cuales no riñen con su voluntad de desplegar una voluntad imaginaria. En este sentido, la autora del libro pretende establecer una poética del artículo de costumbres en ese proceso de configuración de un género que cristaliza no solo procedimientos descriptivos de tipos y escenas, sino también una forma de tratamiento satírico o festivo; su periodo de análisis va desde 1828 que aparece el *Correo Literario y Mercantil* hasta las manifestaciones de mediados de siglo XIX.

En el capítulo I, “Prehistoria del artículo de costumbres (1750-1820)” (21-48), Peñas Ruiz establece los precursores del género en el ámbito de la cultura popular, de mayor interés hacia las costumbres del pueblo (23) y destaca especialmente los sainetes de Ramón de la Cruz; subraya la primacía de “la lección ejemplarizante” (26), que los moralistas dieciochescos trasvasaron a la reflexión sobre los vicios/virtudes bajo el tópico del análisis de la condición y naturaleza humana. Por eso y con razón, se plantea la diferencia entre el filósofo moral en tanto aquel que se dedica a esbozar los principios de la razón crítica (retomando a Kant, por supuesto) y a los moralistas, como aquellos dedicados a la razón práctica, es decir, encaminado a la “aplicación práctica” (31), y yo añadiría, de un caso. Según Peñas Ruiz, en tanto reflexión moral aplicada, la literatura de costumbres del siglo XVIII está al servicio de “ideal superior” (33) en forma de un viaje propedéutico, informativo o de una relación detallada, aunque encuentra en el periódico ilustrado el medio ideal para alcanzar una autonomía discursiva y elevar la observación de costumbres como materia literaria. Estos espectadores a la moda entroncan con una tradición satírica y de polémica utilizando el artificio del retrato de caracteres y las cartas ficticias (45), así como el enmascaramiento de la figura autorial (46).

El segundo capítulo, “Los primeros pasos del artículo de costumbres (1820-1828)” (49-91), se dedica a la evolución del artículos de costumbres hacia su autonomía. En primer lugar, Peñas Ruiz estudia la continuación de los espectadores en la *Minerva o El revisor general* (1805, 1817) y *El censor* (1820). En el primero destaca que sigue el modelo de duendes y censores dieciochescos con cartas ficticias y de temas como la ridiculización de modas extranjeras. En uno de ellos aborda la *Minerva* “la ciencia del pretendiente”, con lo cual traza hábilmente la trayectoria de un tipo social. En pleno Trienio Liberal, el segundo, en la línea de los censores, actualiza la crítica de los abusos políticos en la pluma principalmente de Sebastián de Miñano, aunque también este aborda en la sección de “Modas”, las costumbres de actualidad y su crítica.

Tiene razón Peñas Ruiz de plantear, entonces, cómo el artículo de costumbres se configura en “espacios discursivos híbridos” (77) en donde confluyen periodismo, ensayo y literatura. El “incipiente” artículo de costumbres se inserta en colecciones o en formatos mayores, en las que destaca Peñas Ruiz la serie epistolar del *Pobrecito holgazán* (1820) del mismo Miñano, en donde el intercambio se establece entre dos absolutistas que denotan el pensamiento liberal y anticlerical (79) bajo la técnica del contraste y de la contraposición. También analiza *Mis ratos perdidos* (1822), de Mesonero Romanos, cuya estructura episódica pero nunca publicados individualmente en periódicos, revela el procedimiento de pasar revista al espectáculo de la sociedad, a sus ritos y costumbres; y también a Larra con el *Duende satírico del día* (1828) y el *Pobrecito hablador* (1832-1833), a quien le dedica unas breves páginas sin ahondar en la irrupción de quien se esconde bajo la tradición pero la actualiza (“del día”) con imaginación (“duende”).

Con el título de “Promoción e institucionalización del artículo de costumbres (1828-1836)” (93-175), el tercer capítulo constituye el más prolijo. Su andadura inicia con la observación de la significación del *Correo literario y mercantil* a partir de 1828, pues “vino a reactivar el yermo panorama periodístico del momento” (96). Entre sus redactores y colaboradores se encontraba lo máspreciado de la república de letras. Junto con *La revista española* (1832-1836), el *Correo literario y mercantil* permitió el afianzamiento del artículo de costumbres en donde escribieron también los no tan conocidos José María de Carnerero, Mariano de Rementería y Ángel Iznardi, además de Mesoreno, Estébanez Calderón y Larra, según Peñas Ruiz. Si el *Correo literario y mercantil* se caracteriza por el sentimiento patriótico y la variedad temática que tanto los editores como el público demandaban de noticias (102), incorporó nuevas secciones misceláneas que obedecían al principio de la *varietas* clásica. Se trataba “de conectar con el público mediante una literatura popular con composiciones festivas” (108), apelando a las tradiciones y costumbres, usos particulares del pueblo, con lo cual se estrecha “el potente vínculo emocional” (106); eso sí, bajo el prurito pictográfico de la “verdad de lo representado” (106) y de una comunidad de intereses. Peñas Ruiz pone su atención además en la sección “Misceláneas críticas” de esta publicación periódica, que sirvió de modelo para una crítica mordaz, porque de la anonimidad de los primeros va surgiendo una conciencia crítica que “elabora un programa costumbrista” (112) a partir de la serie “Costumbres de Madrid”. Tal conciencia alcanza una individualidad en la serie de “El mirón”, que firma el gaditano Ángel Iznardi. Por último, merece atención tanto las *Cartas españolas* (1831-1832) como la *Revista española* (1832-1836), continuaciones de la anterior en el cauce y la adecuación del modelo francés, “a cuya extensión y consolidación contribuyen” (137), porque en las páginas de las *Cartas*, constituyeron la base de las posteriores recopilaciones costumbristas. Baste decir de la *Revista española* que adoptó “un carácter eminentemente político e informativo” (153) y congregó en su tribuna a Mesonero, el cual pudo continuar su labor de cronista madrileño; también a Larra, quien se incorporó a su redacción creando a su personaje-máscara del *Fígaro*; y al propio Estébanez. A partir de estos modelos, Peñas Ruiz habla de una generalización del artículo de costumbres en la prensa (1836-1850), entre los que destaca el *Semanario pintoresco español* (1836-1842) y la *Revista de teatros* (1841-1845), o en publicaciones de difusión efímera tales como *El artista* (1835-1836), *Liceo artístico y literario de Madrid* (1838) y el dominical *El alba* (1838-1839).

El último capítulo, “Innovaciones: ilustración gráfica, formatos y difusión” (177-237), el más interesante del libro a mi modo de ver, se nutre de las transformaciones tecnológicas del siglo XIX, porque los diferentes dispositivos ópticos y los avances de las nuevas ciencias

en desarrollo inundan sus páginas con esa curiosidad y novedad muy propias de la ilustración europea. El salto cualitativo, “que supone en el orden textual la inserción de ilustraciones gráficas” (177) con esa aleación entre imagen y texto, provoca un cambio semiótico en la manera de enfrentar el libro o el periódico. Supone crear “cuadros verbales” (178) en una interconexión de lo visual y lo literario, lo cual plantea por otra parte su especificidad y autonomía, cuando del artículo insertado en periódicos o revistas pasemos al folleto de extensión limitada o al libro de autonomía intencionada y autoría consciente. Así la representación gráfica supone trasvasar a la ilustración todo su potencial idiosincrático, para que el tipo o el individuo se construyan atendiendo a la abstracción o a la generalización, mientras que los espacios y los lugares atiendan a la necesidad de captar escenas públicas, domésticas, privadas (181). Su alcance es el siguiente: “En todas estas manifestaciones se representan tipos o escenas costumbristas con diferentes usos y aplicaciones. Tales tipos aparecen aislados o integrados en escenas y paisajes” (182) y, para ello, los procesos de reproducción y de estampación acuden a la xilografía y al grabado en madera, a la litografía, entre otras técnicas. Todo ello contribuye también a que las mismas estampas se presenten en colecciones de tipos, de escenas, de trajes o de objetos los más variados y diversos, para que el artículo de costumbres ilustrado pase de los incipientes grabados en Larra a la colección de Mesonero, en donde, con propiedad, la ilustración ya no es un ornamento sino parte integral de la propuesta, que el editor Repullés arriesga con la publicación de un libro compuesto de artículos periodísticos, pues como indica Peñas Ruiz, desde el punto de vista de la recepción, se trataba de variar sus reglas de descodificación, desde el momento en que sus presupuestos eran la “inmediatez y rapidez de difusión, materias variadas, interés efímero” (190), y yo añadiría, relación local o regional, una relación temporal cercana y afectiva. Por eso, las colecciones panorámicas suponen el triunfo del género en el modelo *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), en cuya “Introducción” se presentaba la obra como “una galería de retratos nacionales” (citado por Ruiz Peñas, 212), mientras que en el prólogo de la edición 1851 se subrayaba la relación de la moda y del daguerrotipo al tenor de esos cambios producidos por el progreso y la necesidad de las sociedades en perdurar (213). Reconstruir una galería de retratos, ahondar en lo fisiológico e indeleble para así describir y pintar con autenticidad y transparencia, a eso obedece el prurito pictográfico con ese vínculo y la preeminencia de la pintura sobre lo literario (214). Ello conduce entonces, y ya para terminar, a las transformaciones que la narrativa de la segunda mitad del s. XIX desarrolló, cuando el artículo de costumbres se incorporó a la novela. Peñas Ruiz habla de la fosilización del género (227), pero sus rasgos pasan a enriquecer a la narrativa como tal, cuando los caracteres y costumbres codificados en escenas y en tipos destacan su impronta en la descripción y en la presentación del espacio, el trasfondo moral, los colores locales y la configuración de los personajes.

El libro culmina con un epílogo en donde resalta Peñas Ruiz el carácter socio-histórico del género y nos habla de su “onda expansiva” (242), que espero se traduzca en estudios sobre el costumbrismo de este otro lado del Atlántico y sus íntimas conexiones con los modelos peninsulares.

Jorge Chen Sham  
Universidad de Costa Rica  
Academia Nicaragüense de la Lengua  
Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Hedy Habra. *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2012, 211 páginas**

En su apretada “Introducción” (9-17), Hedy Habra insiste en la complejidad formal y la perfección estructural de la narrativa de Vargas Llosa, desde su trilogía fundadora de los años 60: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). De los juegos espacio-temporales, la yuxtaposición de historias paralelas, la participación activa del lector, los rompecabezas fragmentarios, Hedy Habra rescata el carácter totalizador de estas novelas, a la par que se cuestiona la realidad ficcional de forma autorreflexiva y se convoca la vida interior de los personajes, ya que ellos apuestan por crear e inventar la realidad a través de su relación con imágenes visuales. Estas se articulan en tanto fotografías y pinturas proporcionando el trasvase semiótico y la descodificación que necesitan los personajes para articular sus fantasías y ensueños (11). Basándose en la categoría de Umberto Eco, de los mundos “posibles”, las actividades de lectura, escritura, ensueño y duermevela proyectan estos espacios ficcionales en tanto “submundos” que requieren de una participación activa por parte del lector y lo impulsan, de rebote, también a crear la ficción. No se trata de una mera utilización del tópico de *Ut Pictura Poiesis* en tanto descodificación efrástica, sino que los personajes vargallosianos, al ser intérpretes de arte y aficionados a la pintura, proyectan una realidad altamente visual y en movimiento que lo asemeja a una escena teatral o de película, “desdoblándose en las obras de arte de manera especular” (11).

Habra subraya que esta manera de aprehender el acto narrativo hacia la creación de “mundos posibles” desemboca en una “profusión imaginativa” (12) de unos personajes que poseen una rica vida interior y “fabrican mundos autónomos a la medida de sus deseos y obsesiones” (12) frente a los límites de lo cotidiano y de la realidad imperante. La fantasía y la imaginación están al servicio de “una creciente complejidad interior” (12), para que Habra establezca una relación estrecha entre esta capacidad de fabular con aspectos estilísticos y epistemológicos que ella pondera como cruciales en la Postmodernidad, a saber, “los modos y los problemas del conocimiento de la realidad y de su transmisión ficcional” (13), en lo que constituye el gran acierto de su libro, porque las pone a dialogar con esas preguntas que se hace el arte en general. Las primeras son de tipo epistemológico acerca del mundo (ejemplo, qué preguntas debe hacerse “para tratar de comprenderlo mejor y definir su propia naturaleza dentro mismo”); otras destacan un valor ontológico (“por indagar en qué mundo se encuentra el artista, qué se puede hacer en dicho mundo y cuál de sus identidades o seres se desempeñará en él”, se pregunta ella (16)). En estos planteamientos, Habra retoma a Brian McHale, para quien estas preguntas se interpenetran y su dominancia es la que establece que un texto se decante por una tendencia u otra, mientras que en el plano de la hermenéutica, ella se adhiere a la idea de que es necesario analizar “la dominante ontológica y develar el mecanismo de construcción de los submundos” (14) para luego definir su función.

Comienza Habra con *Conversación en La Catedral* (19-40) y subraya el rompecabezas narrativo que se recompone al final de la novela, mientras apunta a esa recreación, de invención y de imaginación, realizada por Vargas Llosa sobre el periodo de la dictadura del General Odría (1948-1956). A partir de una documentación real e histórica que se difumina y se reelabora, la novela se ubica espacialmente en un bar limeño de nombre “La Catedral”, en donde se desarrolla la conversación entre Santiago Zavala, joven burgués, y Ambrosio, el chofer de su padre. Esta conversación inicial sirve de marco para que se produzcan otros diálogos intercalados, denominados “telescópicos” (21), porque yuxtaponen en un mismo

párrafo “escenas que remiten a la misma historia en tiempos y lugares diferentes a modo de montaje escénico o *collage*” (21, la cursiva es de la autora). Aquí ubicamos la tendencia a la representación simultánea de diversas voces, porque a las dos anteriores deben incluirse también la del militar Cayo Bermúdez, cuyas fantasías voyeuristas se estructuran como una novela por entregas, y la de Amalia, sirvienta de los Zavala. Tanto Amalia como Cayo dan protocolo a las imágenes visuales y a la percepción de una realidad erotizada de violencia y de voyeurismo en la casa de San Miguel, el prostíbulo, para que se despliegue un mundo en que ver y mirar traducen, en cuanto verbos, la importancia de la vista, y la participación/cercanía del lector. La perversión y la lujuria del control sexual sirve como contrapunto y extensión a la corrupción social en el que el ejército y la burocracia estatal se relacionan con el hampa y la vida nocturna (27).

Por su parte, en *Elogio de la madrastra* (1988) se describe la relación incestuosa entre la madrastra y su hijastro dentro de fantasías de triángulo edípico (41-68). De signo pictórico, queda claro que la interiorización de los personajes produce profundidad a la recreación de sus fantasías en apego a las representaciones fotográficas que las pinturas incluidas suscitan (43) y en las cuales el lector está invitado a participar, “porque tiene el privilegio de observarlas al mismo tiempo que está descifrando el texto lingüístico” (43). Cada écfrasis insta, indica Habra, el espacio del deseo de los protagonistas, los cuales las comentan produciendo películas o cortos cinematográficos, de enorme plasticidad y contenido lacaniano. Casado en segundas nupcias con Lucrecia, don Rigoberto disfruta de avivar el juego sexual representando grabados y pinturas eróticas en el lecho y, en cuyo juego participa Foncito, hijo adolescente de don Rigoberto, quien forma parte de la seducción de la madrastra con textos epistolares que tensan la acción. En una estructuración compleja y altamente pensada, Hedy Habra describe los tres niveles estructurales de la novela: la narración principal, la secuencia de los cuadros y las narraciones ecfásticas, apuntado hacia la íntima conexión de los tres niveles por un lado, y por otro, lo que ella denomina con acierto la “superposición de tramas verbales y visuales” (44). Lo anterior refuerza la estructura fragmentaria y tripartita, a la vez que se manifiesta el carácter incompleto y elusivo del discurso lingüístico, que deja insatisfecho al lector y con ansias de completar cualquier explicación/narración del texto pictórico. Por ello, Habra plantea aquí el concepto de “iconotexto” (45) para las pinturas acompañadas de palabras, lo que en la tradición visual se llama un “pie” en esas combinaciones entre medio visual con lo textual. La indisoluble relación de este tipo de “intermedialidad” se imbrica a la trama erótica de la novela; pero revelan, asegura Habra, desde su conexión semiótica, una anamorfosis, pues el “lienzo funciona como ventana al deseo de los personajes” (48). El análisis de Habra es prolífico y convincente a este respecto.

En relación con *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) y su carácter intratextual, pues no solo retoma a personajes del *Elogio de la madrastra*, Habra insiste en su unidad ontológica y la construcción en abismo (de *mise en abyme*) que se produce, pues debe atender además a las narraciones de cuadros/grabados y sus comentarios en una red intermedial (69-102). El tamaño de la biblioteca/pinacoteca se agranda como si fuera un museo imaginario, al tiempo que los tres personajes, y no solo Fonchito, escriben cartas. Don Rigoberto se desata a escribir en las horas nocturnas en un intento por hacer que su utopía privada, el erotismo sea norma de la creación ficcional, y se contagien tanto su esposa como su hijo. La exagerada exaltación personal la encuentra Habra como un contrapunto hacia las desilusiones socio-políticas, y ella la lee en clave biográfica (70), para que la generación ecfástica de don Rigoberto se amplíe a un amplio repertorio que incluye también fotografía, cine, música, televisión y revistas, pero que no se glosa o se comenta directamente a lo interno; entonces, “el lector es llevado

a hojear libros de arte y bucear en su propio museo imaginario, viendo las obras con ojos nuevos” (71). Ello deriva en un culto, y diríamos nosotros también fetichista, por el objeto de arte, como actividad solitaria y privada en su biblioteca, cuya perspectiva intimista y de protección se traduce en la forma de comunicación de un diario o cuadernos personales, en los que se intercalan narraciones o cuentos, otra vez de carácter voyeurista y de exhibicionismo glamoroso. Los ejemplos de estas fantasías las analiza Habra con gran pertinencia.

El capítulo dedicado a *La fiesta del chivo* (2000) vuelve explícitamente a esa relación entre el poder político y la sexualidad desenfadada y violenta, el rasgo más conspicuo de la novela de la dictadura en Vargas Llosa (103-126). Analizando el monólogo de Urania, la protagonista de la novela, quien reconstruye sus recuerdos del trauma de adolescencia, Habra quiere contrastar el poco peso de su desarrollo imaginativo frente al personaje femenino de Lucrecia en el *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. La presencia/ausencia del arte visual y del erotismo los analiza Habra para observar aquí la habilidad o la capacidad de los personajes a la hora de enfrentar su propia verdad y desarrollar una autorreflexividad liberadora. Para Habra este es el caso de Urania, cuya reconstrucción, dolorosa y vejatoria, denuncia los abusos y los atropellos de la dictadura de Trujillo y se impone desde la carga del dolor que no se puede superar, pues permanece “congelado desde su violación” (106) en un recuerdo fijo y abrasador. En contraste, la vida interior y teatral de Lucrecia se decanta por el escape y la empuja hacia “una creatividad interpretativa sin trabas” (106), por cuanto el nivel de la fantasía la sumerge en las fantasías “iconotextuales, en las cuales se reapropia de su[s] propios deseos y de su cuerpo” (109), frente a la incapacidad de Urania a rebelarse a causa de su inseguridad y sumisión. Se trata de un análisis explicativo sugerente y detallado el que realiza Habra sobre ambos personajes femeninos, para evidenciar el paso decisivo que se produce en Lucrecia al observarse a través de ese espejo liberador que la obliga a reconfigurar su cuerpo y su historia personal.

Al impacto de la fotografía Habra dedica el capítulo dedicado a *El hablador* (1987), novela situada en el espacio amazónico, cuyo propósito es la de recrear el universo de la selva mediante un narrador que se identifica con una tribu indígena; de ahí la significación del oficio del “hablador” y el origen melancólico de una fotografía de un indígena que suscita la captación y el desciframiento de una memoria con claroscuros, de zonas de recuerdos y de imaginación. El contraste entre dos voces que se alternan va modulando una estructura entre un narrador y un hablador indígena, para que el plano metadiscursivo aparezca en un diálogo que convoca tanto *La casa verde* (1965) como *Historia secreta de una novela* (1971), frente a la recreación de un “hablador machiguenga” del que había querido explorar en el pasado sin conseguirlo anteriormente. Habra ve en esta focalización de la figura autorial el elemento de enlace entre un reverso/anverso de la trama narrativa, como si fuera el negativo de la fotografía que el narrador mira en el museo florentino (129); la paradoja la expone así Habra: “mientras el narrador lamenta su incapacidad de recrear la figura y el discurso del hablador que lo obsesiona, logra darle vida y oralidad en un mundo alterno y paralelo” (129). Es claro que “la fotografía funciona como motor dual que revive la memoria e inspira la creatividad” (130), lo cual se refuerza con las fotos del recién fallecido Malfatti, que encuentran terreno fértil en la mente fabuladora del escritor mediante la identificación afectiva, al “punto de desarrollar una relación sinestésica con la fotografía” (132) y, por lo tanto, narrativa.

El siguiente capítulo lo dedica Habra al personaje recurrente de Lituma y a su evolución en tanto personaje “figurante” en las primeras, para ser protagonista productor de cortometrajes en las últimas (151-176); su presencia responde a la necesidad de captar la



evolución y las tensiones de la realidad sociopolítica peruana (153), mientras el tránsito de un texto a otro, asegura Habra, se perfila y se disemina en la imagen de un personaje con sus aristas y en su evolución. Del comienzo de Lituma en *La casa verde* (1966), en donde es el protagonista de dos de las cinco novelas intercaladas y se presenta como sargento que seduce a Bonifacia, una indígena prostituta a la que se lleva a Piura para seguir explotándola, Habra continúa con *La tía Julia y el escribidor* (1977), en donde Camacho inventa un radioteatro con el sargento Lituma, cincuentón, que no quiere cumplir con una misión asignada en El Callao. Su análisis es minucioso y detallado y pasa revista al personaje por el mundo novelesco de Vargas Llosa terminando con *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993), en donde el personaje tiene un papel de primera mano en ambas novelas de tipo detectivesco. Con la primera volvemos a los años de la dictadura del general Odría y la muerte/tortura de un joven guitarrista, mientras que con la segunda, el cabo Lituma está en el corazón de los Andes, en plena embestida del terrorismo de Sendero Luminoso y es el encargado de investigar la desaparición de tres personas en la construcción de una carretera de montaña. Excelente análisis de la evolución de un personaje y de una intratextualidad altamente provocadora, para que las pesquisas policíacas desencadenen y desarrollen el ojo avisor que transpone y difracta esta realidad compleja y contradictoria en cámara de cine, “de manera visual a modo de películas” (172), narrando así la experiencia y los intertextos de lo que se descubre en el camino sobre los extraños crímenes, frente a la visión aún inquietante de los mitos indígenas.

El último capítulo del libro se enfoca en *El Paraíso en la otra esquina* (2003); Habra destaca el trabajo de fuentes documentales realizado por Vargas Llosa, para dar vida a una novela que inventa una nueva realidad a dos personajes históricos: la escritora Flora Tristán y su nieto, el pintor Paul Gauguin (177-202). Tristán escribe *Pélerinages d'une paria* (1838), en donde relata su viaje a Perú para reclamar la herencia de su padre, y otros libros que retoman su faceta como activista a favor de la utopía socialista, mientras que Gauguin escribió cartas y un diario íntimo que acompaña de dibujos y grabados. Este contrapunteo entre dos voces le permite a Vargas Llosa crear una novela que, caracterizando su crítica en contra de las injusticias y los males sociales, en una doble vertiente pone en escena las discrepancias entre la visión utópica y los delirios visionarios y eróticos de Gauguin. La estructura yuxtaposicional de la novela que enlaza/contrasta dos puntos de focalización narrativa no es nuevo en Vargas Llosa, lo hace el escritor para desarrollar un mundo complejo y nada simple; plantea además esas contradicciones de proyectos de vida en la que la revolución pacífica o el arte intentan cambiar el mundo (179). Los submundos creados interrogan con sutiles hilos literarios y artísticos tanto las posibilidades de revolución socio-política pregonada en su juventud con la etapa final de la vida de Tristán, como también al pintor que huye de la civilización europea y se refugia en la Polinesia francesa; con esto último el lector vuelve a establecer relaciones intermediales que le obligan a buscar los textos que se comparan con el fin de analizar la relación efrástica (189).

En definitiva, se trata de un libro indispensable en la bibliografía sobre Vargas Llosa el que estamos reseñando aquí, con una línea interpretativa que sabe sostener Hedy Habra.

Jorge Chen Sham  
Universidad de Costa Rica  
Academia Nicaragüense de la Lengua  
Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Kari Soriano Salkjelsvik y Felipe Martínez-Pinzón (Eds.). *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, 275 páginas**

El costumbrismo es una corriente literaria que transita con fluidez por las distintas propuestas periodizadoras en la historiografía literaria. Se puede considerar en la órbita de la Ilustración por su carácter satírico-moralizante, en la del Romanticismo por su carácter nacionalista y en la del Realismo por incentivar el efecto de realidad desde el detallismo descriptivo. El presente libro persigue –y logra– revitalizar los estudios sobre el costumbrismo y dignificar esta corriente literaria y visual, tan despreciada por la historiografía desde finales del siglo XIX.

*Revisitar el costumbrismo* contiene una introducción y once estudios, la mayor parte de ellos dedicados al costumbrismo latinoamericano. Como logro de este proyecto editorial se encuentra el hecho de que no sólo se dedica a los géneros costumbristas tradicionales (artículos de costumbres) de la época clásica del costumbrismo (1830-1860), sino también –de hecho, constituye la mayor parte de las contribuciones– al discurso costumbrista, entendido como formación discursiva, más allá de las escenas y los artículos de tipos sociales, con lo que pasan a estudiarse los presupuestos ideológicos de la literatura panorámica en géneros como la novela, el relato de viajes o la poesía.

En un primer artículo, los editores, Kari Soriano Salkjelsvik, investigadora y docente de la Universidad de Bergen, y Felipe Martínez-Pinzón, procedente de la Brown University, quieren destacar –así como lo harán el resto de los contribuyentes del presente volumen– la condición transatlántica de la escritura costumbrista y su contribución, por lo demás relevante, al proceso de construcción simbólica de la política y la sociabilidad de la América Latina decimonónica, claramente embarcada en un proyecto de democracia liberal y de moral burguesa (sociológicamente hablando) que tenía a Europa Occidental como referente principal.

Relevante, metodológicamente hablando, es el artículo de Ana Peñas Ruiz, “Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional”. Conozco otros trabajos de esta investigadora, a la vanguardia de los actuales estudios sobre el costumbrismo hispánico, y todos ellos se caracterizan por la rigurosidad intelectual y la novedad de sus propuestas teórico-metodológicas. En el presente artículo demuestra un conocimiento exhaustivo –y emprende una revisión crítica– de los más importantes críticos del costumbrismo (Escobar, Montesinos, etc.). En la primera sección, critica a un sector importante de la historiografía, que contribuyó injustificadamente a nacionalizar el origen de la corriente costumbrista en España a partir de la hipótesis de sus supuestos precedentes barrocos. La legitimidad que alcanzó este tipo de afirmaciones impidió considerar a las literaturas europeas (principalmente, la francesa y la inglesa) como precursoras directas –temporal y editorialmente hablando– del costumbrismo hispánico. Además, Peñas aboga por un nuevo acercamiento a esta corriente que evite asumirla como una simple precursora de la novela realista. También considera que debe reforzarse la teoría sobre el artículo de costumbres para que se preste atención a las numerosas modalidades discursivas que pueda llegar a incorporar. En una segunda sección del artículo, realiza un análisis genealógico sobre las diferentes funciones que han adquirido el término costumbrismo y sus términos asociados en la crítica literaria costumbrista española, alemana, anglosajona y francesa. Por último, y es algo que también incentivé en mi libro *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Aña Peñas destaca la necesidad

de que el costumbrismo hispánico sea estudiado en sus relaciones con la literatura panorámica de otros países, en razón de la convergencia cultural con Europa y América Latina. Desde este ámbito transnacional, esta investigadora destaca la gran productividad que los estudios sobre el costumbrismo podrían llegar a tener si se practicaran tanto desde la literatura comparada (ámbito genológico, morfológico, temático o historiográfico) como desde la historia cultural.

Patricia D'Allemand ofrece el estudio “El costumbrismo colombiano: ¿un debate clausurado? Reflexiones en torno al discurso crítico y la práctica costumbrista de José María Samper”. Al igual que Aña Peñas, lamenta que se apuntalaran por mucho tiempo prejuicios contra la escritura costumbrista. Trata de refutar una actitud negativa que, en parte, fue promovida en el ámbito latinoamericano por una crítica (siglo XX) que, desde el auge del modernismo, asumía la literatura producida en el siglo XIX como de inferior calidad. Si bien parte importante de la escritura costumbrista es de signo conservador y tradicionalista, D'Allemand no deja de destacar las contribuciones liberales que se plantearon en su seno. El resto del artículo destaca la importancia –para la construcción de la idea de Nación– de las dos más importantes compilaciones del costumbrismo colombiano del siglo XIX, a saber, el *Museo de cuadros de costumbres*, dirigida por José María Vergara y Vergara (1866), y *Miscelánea ó colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología, recopilación de José María Samper*. D'Allemand demuestra que este último escritor nos ofrece una definición del costumbrismo abierta y aglutinadora, no sujeta a rígidas normas genéricas. Este estudio finaliza con un análisis del artículo “El bambuco”, donde, según esta investigadora, Samper ofrece una original reflexión sobre la idea de la Nación como mestizaje, mediante la construcción de este instrumento musical como símbolo de la colectividad colombiana.

El único estudio en portugués del volumen es “Nacional por oposição: ingleses na ficção brasileira do século XIX”, de Daniel Serravalle de Sá. En este artículo se investiga la imagen de los ingleses en la literatura brasileña del siglo XIX, en particular en los textos teatrales *Os dous ou o inglês maquinista* (1842) y *As casadas solteiras* (1845), de Martins Pena, las novelas *Cinco minutos* (1856), de José de Alencar, y *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis y las ilustraciones satíricas de Henrique Fleiuss (1863) para la *Semana Illustrada*. Al inglés se le describe desde coordenadas despreciativas: es objeto de la sátira de los escritores y los artistas brasileños. Se le adscriben actitudes, como el deseo insaciable de dinero, y comportamientos viciosos. La producción de esta imagen –a pesar de la sociedad europeizante que buscaban apuntalar Brasil y el resto de los Estados latinoamericanos–, estaba encaminada a elaborar un perfil singular, autóctono, de la Nación sudamericana, mediante el realce de supuestas diferencias frente a otras nacionalidades.

En “Habitús republicano: la política y la estética de las costumbres en el siglo XIX hispanoamericano”, Emmanuel Velayos, desde el empleo del término *habitus*, procedente de Bourdieu, analiza el papel de las costumbres en proyectos de la hegemonía política latinoamericana orientados utópicamente: “La apelación a las costumbres cumplió un papel central en los debates en torno a la forma de gobierno que deberían adoptar las sociedades de la región. [...] lo que el costumbrismo hispanoamericano y las distintas formulaciones sobre la función cultural y política de las costumbres expresaban era el complejo proceso de intervención en los hábitos sociales para sintonizarlos con un nuevo panorama político marcado por la adopción de formas políticas republicanas en la mayoría de nuestros países” (96). Velayos analiza el pensamiento de Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Juan Bautista Alberdi, Francisco Bilbao y de Felipe Pardo Aliaga. Esta intelectualidad pretendía legitimar

socialmente nuevas costumbres, en prácticas que el autor del artículo define como ‘estéticas del pensamiento político’ o ‘políticas de la estética’, de acuerdo con los aires de la modernidad imperantes en aquel tiempo en Occidente. En particular, el republicanismo buscaba legitimar una nueva ética en las relaciones sociales.

Andrea Castro, en “Ruidos, chismes y alboroto en *Stella y Mecha Iturbe* de César Duayen”, analiza e interpreta la propuesta pedagógica de dos novelas costumbristas tardías latinoamericanas. *Stella. Novela de costumbres argentinas* (1905) fue un considerable éxito de público en Argentina, mientras que *Mecha Iturbe. Novela argentina* (1906) obtuvo menor impacto. Véase que el subtítulo de la primera novela – ‘novela de costumbres’ – es un sintagma que ya estaba vigente varias décadas antes, a mediados del siglo XIX, con ejemplos como *La gaviota. Novela de costumbres* (1856), de Fernán Caballero, lo que nos indica la gran duración, la extensa diacronía, de los cuadros de costumbres incorporados en posteriores proyectos novelísticos, espacio literario hacia el que fue evolucionando –en parte– el inicial costumbrismo periodístico, como destacó en su momento Montesinos. Debe destacarse la identificación del principio estético que, según Andrea Castro, plantea el autor argentino en estas dos novelas, el del ‘cuadro de gabinete’. Procede a analizar diversas escenas, cada una de ellas protagonizadas por tipos sociales distintivos. Por una parte, indaga en la separación que establecen estas novelas entre la sociabilidad plebeya (representada muchas veces como una simple jerga descontrolada o como un simple alboroto) y la sociabilidad de las clases hegemónicas. En todo caso, en la misma clase dominante, en las novelas mencionadas, existen tensiones sobre el proyecto deseado de Nación, entre un modelo que mira hacia afuera –el cosmopolita– y uno que mira hacia adentro –el nacionalista o localista–.

“Blancos de todos los colores: intersecciones entre clase, género y raza en la escritura costumbrista colombiana del siglo XIX”, de Mercedes López Rodríguez, es un estudio – uno de los mejores del libro – que nos demuestra que las problemáticas investigadas por los Estudios Culturales y los Estudios Postcoloniales y Decoloniales se están incorporando progresivamente en los investigadores del costumbrismo o literatura panorámica. En particular, López Rodríguez estudia la definición de ‘blancura’ propuesta en dos textos, en el relato de viajes –que incorpora cuadros de costumbres– *Peregrinación de Alpha* (1853), de Manuel Ancizar, y en la novela corta *Bruna, la carbonera* (1879), de Eugenio Díaz. Como demuestra esta investigadora, la intelectualidad colombiana del siglo XIX defendió una definición de la raza blanca en la que integró el mestizaje. Frente al ‘mestizo indio’ se erigió un ‘mestizo blanco’ que, progresivamente, experimentó un progresivo blanqueamiento, símbolo vinculado al deseo –por parte de la élite– de una mayor occidentalización y modernización de las regiones andinas de Colombia. El progreso, sobre todo para Ancizar, está fuertemente determinado por el previo ‘blanqueamiento’ de la sociedad colombiana.

Natalia Ruiz Rubio nos ofrece “La estética de la *flanerie* en Guillermo Prieto: los cuadros costumbristas decimonónicos como escaparate textual de la nación”. En la tradición de estudios como los de Julio Ramos o Dorde Cuvardic García, esta investigadora analiza los cuadros urbanos del conocido costumbrista mexicano. Se acerca a dos fases de la escritura de este intelectual –desde el pseudónimo de “*Fidel*” –, en particular a escenas de juventud (publicadas en 1842) y a artículos más tardíos, procedentes de 1878. En las primeras, y en el marco de la apreciación de la ciudad como espectáculo o teatro social, Prieto se interesó en las prácticas vestimentarias de la sociabilidad pública del México decimonónico: la moda es, en su escritura, marcador de diferencias políticas (entre la colonia y la nación independiente; entre

liberales y conservadores) y étnico-raciales (entre criollos, mestizos e indígenas). En cambio, los artículos costumbristas de su madurez dejan parcialmente de lado la representación de la ciudad desde la mirada del *flâneur* testigo para interesarse más en la crítica literaria, en una especie de *flanerie* textual por la literatura mexicana de su tiempo.

Leila Gómez, en “Los fantasmas de Juana Manuela Gorriti y el espacio altooperuano”, plantea su propuesta desde la problematización de la nacionalidad, como ocurre en otras contribuciones del presente libro. La identidad altooperuana alude a un espacio cultural, cuyo centro de irradiación es Salta, constituido durante la colonia a partir de coordenadas comerciales. Fue espacio de tránsito de aquellas mercancías procedentes del Virreinato del Perú que tenían por destino final el puerto de Buenos Aires. Esta región, el Alto Perú, quedó integrada problemáticamente en Argentina después de las Guerras de Independencia. Juana Manuela Gorriti tematiza en su producción textual el exilio temporal y espacial que experimentó, por diversas vicisitudes sociopolíticas, respecto de su patria salteña. Esta identidad problemática –la altooperuana– queda alegorizada en el cuento “La venganza de Cangalle”, relato incorporado en la novela *Peregrinaciones de un alma triste*. El exilio también queda representado en el episodio del encuentro de la protagonista de esta novela, Laura, con sus parientes en las ruinas de Asunción, después de la Guerra del Paraguay, así como en el texto autobiográfico *La tierra natal*. Las ruinas y los fantasmas del recuerdo, consecuencia de las guerras coloniales o de las convulsiones políticas del siglo XIX, no sólo permiten a Gorriti tematizar su problemática identidad nacional, sino también –a través de la melancolía y/o el duelo– proponer una reformulación original del costumbrismo decimonónico latinoamericano.

Margarita Serje ofrece el estudio “El cuadro de costumbres como modo de intervención en *Los trabajadores de tierra caliente* de Medardo Rivas”. Texto publicado en 1899, muestra desde una serie de cuadros de costumbres el proyecto capitalista –y colonial– de explotación de las tierras bajas o tropicales por parte de la élite criolla –procedente de las tierras altas o andinas (Bogotá, Medellín) – aliada al capital transnacional. Esta investigadora analiza las connotaciones racistas e imperialistas de este proyecto capitalista de apropiación y explotación de tierras ‘baldías’ que estuvieron, en realidad, habitadas por los grupos indígenas. De manera similar a la propuesta metodológica de Andrea Castro, Margarita Serje analiza diversas imágenes o cuadros costumbristas de este panegírico –*Los trabajadores de tierra caliente*– asociado a la ideología del progreso decimonónico: las rutas geográficas del proyecto civilizador, las selvas oscuras y tenebrosas, el idilio del paisaje productivo, la casa grande (es decir, la hacienda) y las ferias o mercados de los pueblos. Concluye, acertadamente, que el cuadro de costumbres forma parte de la ideología capitalista de intervención sobre el paisaje tropical, encaminado a su incorporación en la agricultura industrial de exportación.

El mismo enfoque geopolítico y económico es ofrecido por Felipe Martínez-Pinzón en su artículo “El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX”, uno de los mejores del presente volumen. Este investigador colombiano, que trabaja en Estados Unidos, especialista en costumbrismo latinoamericano y uno de los dos compiladores del presente volumen, combina hábilmente el análisis textual con el económico. Desde una metodología que permite analizar el discurso costumbrista como proyecto transatlántico de la cultura decimonónica, se interesa en la representación costumbrista del circuito producción, exportación y consumo del tabaco. Para investigar la producción simbólica del tabaco en el ámbito de su cultivo, analiza el cuadro de costumbres

“El cosechero” (*Museo de cuadros de costumbres, viaje y variedades*), de Medardo Rivas (autor que captó la atención de Margarita Serje en el artículo anterior) y “El tabaquero” (*Los cubanos pintados por sí mismos*), de Andrés Dionisio Stanislas; a la hora de analizar la representación de la manufactura –la preparación de puros y cigarrillos– se interesa por “La cigarrera” (*Los españoles pintados por sí mismos*), de Antonio Flores, mientras que el ámbito del consumo es investigado a través de *La physiologie du fumeur*, de Theodose Burette. El tabaco forma parte de un circuito transnacional en el que quedan integrados los hacendados latinoamericanos (y los campesinos adeudados que no forman parte de esta economía agraria) y los consumidores (principalmente europeos).

Germán Labrador Méndez, en “Las Églogas de la Acumulación Originaria: paisajización, desposesión y memoria demo-poética desde *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro”, estudia la construcción ideológica del paisaje gallego; se dedica, sobre todo, a analizar las implicaciones críticas –en particular, eco-críticas– en la construcción cultural del paisaje del poemario *Cantares gallegos*. Además, investiga los distintos regímenes paisajísticos que han propuesto otros actores sociales gallegos, quienes ofrecieron sus respectivos paisajes fundacionales: las marinas de Carril, los salones del Lérez y las fragas de Catasós. En particular, Rosalía de Castro escribió sobre el campo gallego cuando este último estaba siendo sometido a una importante transformación. En el ámbito territorial español también surgieron problemáticas que pueden ser estudiadas desde la colonialidad del poder, con la construcción, en el siglo XIX, de las llamadas regiones ‘centrales’ y ‘periféricas’. La política de la desamortización, propugnada por los liberales, desposeyó a muchos campesinos de las tierras de propiedad comunal y les obligó a emigrar. El paisaje rural gallego se transformó como consecuencia de este proceso. Rosalía de Castro expone una crítica social de estos procesos modernizadores en su producción poética, en particular en algunos poemas de los *Cantares gallegos*.

La mayor parte de los autores del presente volumen –que evitan con éxito ofrecer propuestas simplemente descriptivas, que han lastrado muchas veces el acercamiento al costumbrismo– concuerdan en señalar que esta última escritura tuvo, en América Latina y en España, una función pedagógica, encaminada a inculcar en la ciudadanía nociones de Nación, de clase y de raza. Y, en consonancia con el reconocimiento de su carácter transatlántico, asumen plenamente la categoría de la ‘literatura panorámica’, con la que convive en los últimos años el concepto de ‘costumbrismo’.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**José Antonio Llera. *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Kassel: Edition Reichenberg, 2013, 175 páginas**

Una escueta introducción abre este libro sugerente y perspicaz en el que José Antonio Llera aborda un texto tan complejo y de imágenes visionarias como es *Poeta en Nueva York* (1940). Parte de la premisa de que García Lorca en este libro es un “poeta analógico”, es decir, romántico (ix), cuyo paraíso perdido es imposible de restaurar en el devenir histórico, a partir de un sujeto atormentado y unos procedimientos surrealistas y expresionistas que terminan

impregnando, con esas imágenes de putrefacción del cuerpo, “su agria pintura de la ciudad industrializada” (ix-x), la cual está también presente en los breves títulos de los capítulos de su libro. La catástrofe y las miserias del gran sueño americano están permeadas por el conflicto existencial-amoroso, eso es cierto, pero revelan, según Llera, “las inusitadas intersecciones de ambas esferas” (x), lo cual desborda cualquier interpretación en clave biográfica, las más abundantes para este poemario. Así, solamente analizando tres poemas claves, “Paisaje de la multitud que vomita (Anochece en Coney Island)”, “Nueva York. Oficina y denuncia” y “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, logra Llera establecer una interpretación palpitante y transversal del poemario.

El primer capítulo, “El vómito” (1-55), desarrolla un análisis de “Paisaje de la multitud que vomita (Anochece en Coney Island)”, empezando por la referencia espacio-temporal de su título a Coney Island, el cual albergaba un gran parque de diversiones, lugar de pasatiempos y de atracciones para la sociedad de masas, amén de que era, para la década de los 20 y 30, el gran balneario para las clases obrera y media, con sus bares y casinos, vendedores ambulantes y circos, museos de cera y escaparates de bazar; se trata de un “paraíso a pocos kilómetros de la megalópolis con un cóctel de vértigo y agua salada” (6). El dinamismo festivo y caótico, la multitud abigarrada y dinámica, la algarabía aplastante, todo ello conduce a “experimentar cierta asfixia al contemplar un tumulto” (8), lo cual se traduce en el poema de Lorca. El carácter descriptivo-narrativo se logra a través de esa sinécdoque de la “mujer gorda”, cuyos atributos son emblemáticos de la opulencia de la cultura americana (10) y, en tanto personaje-masa, avanza destruyendo lo natural y la vida misma. La aparente dispersión y fragmentación de las acciones de la “mujer gorda” es solamente aparente; producen una atracción/repulsión (12) para que de “la subyugante mezclanza de estímulos auditivos y visuales” (15) provoquen la saturación de la actitud *blasé*, de indiferencia y hastío y, de este modo, “el cuerpo desbordante y adiposo nos introdu[zc]a en el mundo de lo mórbido y lo grotesco” (17-18), hipertrofiado y saturado de comida. Esta es la clave para comprender la “introspección lúgubre del paisaje” (20) para que la metáfora del vómito surja por tanto es engullir y saturarse. Y el proceso es irreversible hacia la putrefacción y el cronotopo apocalíptico resemantiza las referencias al juicio final de El Bosco (25), en donde lo escatológico (en sus dos acepciones) activa el “reflujo gástrico” (30) de la degradación y la descomposición, de modo que el poema termina con ese grito de ahogamiento afectivo y de hastío solitario, de despersonalización que “se transmuta en agorafobia y horror, desvaneciéndose toda remota posibilidad de *flânerie*, reemplazada por una pulsión de huida, de pánico a ser invadido o infectado por lo absolutamente ajeno al yo” (36, cursiva del texto). Esta interpretación de la mirada del *flâneur* es parcial y deformante toda vez que el observador también puede no identificarse sino analizar críticamente esa realidad que lo atrae/lo incita a la repulsa, como sucede en las crónicas costumbristas de Larra y Mesonero Romanos o las modernistas de Julián del Casal. En todo caso, la interpretación de Llera es pertinente en tanto en el poema todo el proceso de “deglución” se vive en forma angustiante (36) por una multitud bestializada, ansiosa, en delirio.

El segundo capítulo, dedicado al poema “Nueva York. Oficina y denuncia”, tiene el título de “La sangre” (57-111), con el fin de observar al habitante de la metrópoli en forma deshumanizada, “como máquinas cuyo combustible vital nace de una gran masacre que debe ser ocultada y silenciada” (61). Si en el análisis del primer poema, el sujeto se autorrepresenta como mutilado, aquí se identifica con una naturaleza desvalida en oposición a la oficina,

sinécdoque para mí y no una simple metonimia del “capitalismo feroz” (62), cuya destrucción es inminente como tópico del arte expresionista y se manifiesta en la “gota de sangre” que dimana de la voracidad humana; su víctima es la naturaleza representada por lo animal. Lo que Lorca deplora aquí es “la muerte convertida en gran industria” (66) del animal descuartizado frente a las apetencias humanas, obscenas por cierto; todo los recursos estilísticos utilizados en el poema, las anáforas, las concatenaciones, el polisíndeton, imponen un ritmo lento que reproduce la angustia y motivan (mimetizan) la cadena del sistema industrial, “provocando su *des-montaje*” (66, la cursiva es del autor) del consumismo. Invita Lorca a observar y a analizar más allá de la imagen falsa de la tarjeta postal, los adelantos y los progresos hay que ponerlos en contexto de lo que Llera califica así: “La mirada se fija en los logros del maquinismo, pero lleva aparejada una quemadura, un desasosiego” (70) para que el matadero se convierta en metáfora de la matanza en serie, gracias a ese enumeración fría de una contabilidad monstruosa (75), de su sistema de distribución y transporte, para pasar propiamente a su crítica en cuanto sacrificio, gracias la amenaza profética del yo poético en la tercera unidad del poema. El matadero industrial, objeto del consumo masificado, también discrimina y tiene sus “olvidados”, los desheredados (84) del sistema, miserables, desamparados, desempleados, con lo cual se termina de enfocar la ciudad como un “infierno” (88) de bombardeo impresionante, de ilusiones y de monstruos que se revelan. Llera relaciona esta concepción de la ciudad con películas de King Vidor o Ted Wilde (91 y 93), o con ensayos sociológicos como Lewis Mumford en *The Culture of de City* (1934).

El título del capítulo tercero, “La orina”, (113-154), traza el valor de desecho del cuerpo humano que la orina posee, para que el poema “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)” halle su lugar en tanto elemento corrosivo y deshumanizador, mientras que el tópico del niño desamparado subraya la humillación producida (120). Lo que presenta Lorca en este poema es, según Llera, el orden de lo abyecto, “aquello que amenaza y perturba” (123), bajo el ambiente del nocturno poético “para ahondar en el desasosiego y el vacío existencial” (126). En este poema, Lorca deconstruye el nocturno, porque “una densa panopía de imágenes irracionalistas y de sobresaltos rítmicos” (126) se erigen sobre Battery Place, que en el espacio neoyorkino era un lugar bullicioso y turístico diferente al distrito financiero o al de Broadway. Planteando la primacía del contrapicado como punto focal, la mirada, la descripción panorámica se sustituye por el fragmentarismo (129) que Lorca convoca aquí por medio de ese lugar de llegada/entrada que representa Ellis Island y Battery Place. La multitud espera el arribo del velero francés que Llera interpreta en clave histórica (135) y la figura del niño orinado subraya la crueldad y el sadismo de la indiferencia humana (139); su llanto es la metonimia perfecta de la injusticia que hay que denunciar y que asfixia, frente a un lugar que como *locus eremus* (149), es el lugar para clamar y gritar. Se trata de un poema que escenifica una retórica del grito y del gemido, “se asocian al ámbito de la denunciada airada o del sufrimiento” (152).

Excelente libro en el que Llera establece relaciones intermediales con el cine y la fotografía, los dos grandes desarrollos del giro audiovisual que marca la cultura del espectáculo propias del siglo XX, a través de unas claves discursivas que también toman en cuenta el epistolario lorquiano y las crónicas y testimonios de otros escritores que se maravillaron/se descorazonaron ante la metrópolis neoyorkina, sinécdoque de las grandezas/misérias del capitalismo. Pero que también, nos hace ver que las referencias al espacio de urbe



corresponden a un mapeo de la ciudad para desbordar en relaciones toposémicas que el libro retoma con maestría y comprensión analítica.

*Jorge Chen Sham*  
*Universidad de Costa Rica*  
*Academia Nicaragüense de la Lengua*  
*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Marco Kunz y Cristina Mondragón (Eds.). *Nuevas narrativas mexicanas 2. Desde la diversidad*. Barcelona: Red Ediciones, 2014, 500 páginas**

El reciente volumen *Nuevas narrativas mexicanas 2. Desde la diversidad* (2014, Red Ediciones), editado por Marco Kunz y Cristina Mondragón, es el resultado de un coloquio internacional en agosto de 2012 del Tecnológico de Monterrey que reúne variados ensayos sobre las narrativas mexicanas contemporáneas, aunque esta diversidad precisamente dificulta una reseña de todas las participaciones.

Como primer aporte abre una conferencia de Patrick Johansson que se remonta a los “Antecedentes prehispánicos de las narrativas mexicanas en Lenguas indígenas”, como introducción general donde se sitúa esa diversidad del título en las lenguas (orales), lenguajes (pictografías indígenas) y puntos de vista adoptados para analizar los tiempos anteriores a la conquista. No se queda en el pasado prehispánico, sino que contiene una revisión a las narrativas de lenguas indígenas en la actualidad y la riqueza plurilingüística.

Otros ejes son comunes en varios ítems. Uno de ellos es la narrativa de Enrique Serna al que se le destinan tres trabajos, como “La filosofía de la libertad: *El orgasmógrafo* de Enrique Serna y la narrativa del Marqués de Sade” de Néstor López, en donde se compara la ideología de Sade con la sátira de Serna en la imagen de denuncia de sus épocas respectivas, uno bajo la preferencia de sus personajes al libertinaje, el otro a la castidad. El otro se titula “La crisis del sistema intelectual en *El miedo a los animales* de Enrique Serna” donde su autor, Guillermo Espinosa Estrada, se inscribe en la dinámica de las obras satíricas y su herramienta de la risa para reflexionar en torno al papel que juega la intelectualidad y la comunidad artística. El tercer artículo sobre Serna es de Elizabeth Hernández, “La representación de la diversidad sexual en *La sangre erguida*”, donde analiza la novela desde personajes sexualmente en crisis desde imaginarios conservadores y esquemas musicales respectivos desde el recurso de la ironía que caracteriza al autor mexicano.

Precisamente el sarcasmo está tratado también en el ensayo de Julio Zárate, “Fadanelli o el discurso del sarcasmo y los espacios alternativos de la ciudad de México: *Clarisa ya tiene un muerto*”. Aquí la capital aparece como un lugar en decadencia que se desdobra y que filtra un discurso irónico del narrador en dos líneas: el sarcasmo y el cinismo, desarrollados en unos personajes marginales, que rechazan lo establecido y se perfilan como autodestructivos y donde hasta la muerte de la protagonista es sarcástica.

La ironía vuelve a estar presente en la elaboración de la neopicaresca como imagen crítica en “La sociedad europea y mexicana a través de los ojos del pícaro: *La azarosa vida de Mateo Alemán II* de Angelina Muñoz-Huberman” que Florian Serlet liga con la novela picaresca por excelencia, *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. A través de la figura

punto de Mateo Alemán II, Muñiz-Huberman enlaza y concilia dos épocas, dos visiones críticas de la realidad circundante desde la experiencia del exilio y lo propone como personaje típico, el pícaro. Es por excelencia un personaje aventurero y errante que observa, analiza y critica su entorno a través de una estructura novelesca existente que revitaliza el género.

Pero la actualidad se trabaja también desde el presente, con “Duelo y análisis sociocultural de una sociedad en crisis. Versiones de un asesinato en las novelas mexicanas contemporáneas *Un asesino solitario* de Elmer Mendoza y *A.B.U.R.T.O.* de Heriberto Yépez” escrito por Iván Salinas, que analiza las mencionadas novelas que giran en torno al asesinato del candidato presidencial Luis Donald Colosio en 1994. A través de la ficción se intenta encontrar al menos una de las verdades escondidas del poder a partir de dos personajes (El Europeo y Aburto respectivamente) que desde distintas situaciones viven obsesionados por el acceso al poder.

En la literatura latinoamericana, uno de los narradores más importantes que descuellan en el panorama literario es Mario Bellatín, al que Inés Sáenz dedica “Escribir sin escribir: los performances de Mario Bellatín” centrándolo en su relato “Biografía ilustrada de Mishima”, donde evidencia el uso de los performances en la práctica artística que cuestionan el proceso de la industria editorial y la transformación del conocimiento. En los relatos de Bellatín, dice Sáenz, se expresa una resistencia a la escritura, un deseo de llegar a la no escritura a través de las performances que integran las artes visuales y escénicas. Bellatín participa de una de las formas de la literatura de la negación que postulaba Vila-Matas, aunque se asienta en la paradoja inevitable de que el autor nunca llega a la no escritura. Lo que ha hecho es crear una narrativa hecha de fragmentos y discontinuidades. Y Mishima se revela como un tipo de personaje encarnado por los bio-objetos, como una pantalla, con lo que esta se convierte en cuerpo, de manera que le permite a Bellatín ampliar la noción de cyborg.

La variedad del texto permite dedicar también espacio a autores más consagrados como en “El lesbianismo en dos cuentos y una novela de Elena Poniatowska” de María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza, que tras asentar el panorama de la literatura mexicana escrita por mujeres donde las circunstancias sociales las coloca en desventaja con respecto a la cultura patriarcal, aparece Poniatowska en “Love Story” (1979) y “Coaticue” (2003). Sus protagonistas se enamoran de personas de su mismo sexo pero en relaciones distintas por su diferencia étnica y social. También incluye *La piel del cielo* (2001) donde una personaje lesbiana se acepta como tal, aunque sus cualidades y actitudes positivas, dice la autora, la hacen irreal, pero el logro está en despojar a las personajes de este colectivo de las características negativas que había en la literatura.

Las prácticas fronterizas es uno de los ejes que más presencia tienen en este volumen. Así lo analiza Roxana Rodríguez en “La literatura de la frontera: apología de la posmodernidad en Luis Humberto Crosthwaite, Amaranta Caballero y Rosario Sanmiguel”, estableciendo que esta práctica surge y se consolida en los años 70 especialmente en las ciudades fronterizas más importantes: Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez, las discusiones empiezan en los años 80. En el artículo enuncia un listado de escritores representativos hasta finalmente proponer que se centran alrededor de la deconstrucción del lenguaje, la representación simbólica de la sociedad y el imaginario colectivo.

Otros artículos coinciden en el objeto de estudio, como “Diálogos en tiempos violentos: *Tiempos de culpa* de Erma Cárdenas, *Perra brava* de Orfa Alarcón y *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez”, desarrollado por Roberto Domínguez, a partir de la premisa de que la

guerra y los tiempos violentos no acabarán con el cese al fuego. Por su parte, Marco Kunz, también trabaja una de esas novelas en “El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La biblia vaquera* de Carlos Velázquez”, abordada como una mezcla de elitismo vanguardista posmoderno, pues parodia, combina y recicla motivos, discursos y estéticas.

Otro análisis es el de Eugenio Santangelo en “Y de repente hablan: el mundo como descenso y atravesamiento en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”, desde el impacto y las resonancias múltiples y complejas de la segunda novela del escritor mexicano, en la que se lleva a cabo una reflexión alegórica sobre la construcción de identidades en una sociedad que abandona al hombre.

Como su nombre lo indica, el análisis de Ramón Alvarado titulado “Heriberto Yépez: brincos narrativos *Al otro lado*” incursiona también en esta línea de problematización de la frontera desde los personajes que ansían irse al norte, el lenguaje en la expresión de una realidad absurda y la filosofía fronteriza, la del sinsentido, la sinrazón de quienes piensan que su situación puede cambiar en cualquier instante.

También esta persistencia en la frontera con el país del norte puede encontrarse en “Visión y apropiación de la frontera mexicana: en torno a *Norte* de Edmundo Paz Soldán” de Margarita Remón-Raillard. Tras establecer que la dimensión y el carácter de la frontera entre México y Estados Unidos la convierten en sitio privilegiado de proyección de la problemática relación, la autora detecta el desarraigo de los tres protagonistas.

El mismo eje fronterizo se presenta también en un artículo que se aparta de la literatura, a saber, “La frontera en el cine. Disquisiciones en torno a un concepto complejo y contradictorio” de Edmond Raillard, que estudia las implicaciones del fenómeno de la división fronteriza en el territorio nacional como representación en el cine estadounidense y mexicano, entendido en dos direcciones: sea como una línea precisa, de paso o contención hacia un espacio infinito, impreciso y fuertemente estereotipado, o bien como fronteras más o menos visibles que se encuentran en el seno del territorio nacional.

Como se puede ver, las narrativas no solo son literarias, sino cinematográficas, como trata Juan Carlos Reyes en “Mirar desde dentro: la otredad en la narrativa cinematográfica de Carlos Reygadas”, en donde estudia tres películas del director (*Batalla en el cielo*, *Japón* y *Luz silenciosa*) donde destila un estilo críptico, contemplativo y provocador desde la otredad que casi siempre en sus películas se relaciona con la salvación en un acto meramente sacrificial.

No solo el cine aparece incorporado en este volumen, sino también un género colindante: el cómic, como lo plantea Oscar Martínez Agiss en “El vampiro y el nuevo cómic mexicano: Lugo”, que se remonta a 1997 en una revista que solo publicó seis números, pero su autor resalta la calidad del dibujo y la estructura narrativa de la imagen y sobre todo hizo evidente la calidad de creadores de cómics que existían en México.

La cultura popular es también motivo de problematización en “Prácticas discursivas y estereotipos: la figura del naco en la sociedad mexicana actual” a cargo de Yvette Bürki, donde define el concepto de estereotipo como construcción, codificación e interpretación social a partir de una percepción intersubjetiva que es sujeto al cambio en el concepto de naco, que oscila entre lo étnico racial al comportamiento que manifiesta escasa educación y cultura, por lo que resulta desagradable, vulgar e inferior. El concepto se articula en prácticas discursivas como el discurso literario o la cartografía urbana donde el centro urbano congrega a este sector, el plano de la lengua y los medios de comunicación de masas, que singularizan una figura que desde los años 80 se perfila por su mal gusto y torpeza.

Otras participaciones se centran en prácticas culturales, como los murales, en el texto “Narratividad no textual: el cuerpo subalterno en los murales de Xanenetla” de Emilia Ismael y Anne Kujenoja, que discurre en torno a las prácticas de la performatividad las cuales posibilitan identidades subalternizadas, materializando imaginarios espaciales y corporales. Es parte de un proyecto, Ciudad Mural, que ha articulado una colaboración interdisciplinaria de gran riqueza. En esos murales se materializan imaginario en claro contraste con una corporalidad moderna y colonial cuyas representaciones corporales señala el desborde, lo ilimitado, la extensión con el espacio y la construcción del lugar.

Salvador Salas, en su trabajo “Calles virtuales de Guanajuato. Influencia arquitectónica recibida por los migrantes a los Estados Unidos de Norteamérica”, se adentra en el paisaje urbano también, pero en este caso el estudio lo realiza en la ciudad de Guanajuato, declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad por su edificación colonial que se ve alterada por el fenómeno de la migración. Es otra perspectiva que permite ver la situación actual en que las remesas alteran la cartografía contemporánea, en este caso imponiendo la imitación de un estilo arquitectónico moderno de California al que Salas se refiere como *americano*.

Las últimas participaciones tratan también de prácticas culturales, en este caso, del cuerpo, como “Los maras y los cholos: memoria gráfica en sus cuerpos y en sus territorios” de Jesús Nieto y Celia Fontana, que analiza pormenorizadamente la diversidad de expresiones estéticas de esas subculturas marginales tanto en sus territorios urbanos (murales, grafitis) como corporales (gestos, lenguaje, indumentaria y tatuaje) a través de un documentado estudio que se complementa con fotografías. Es la misma línea de “Cuerpo imagen: narrativas del cuerpo roto en el marco del enfrentamiento entre cárteles de la droga en el México del siglo XXI” de Antonio Sustaita, enfocado desde una estética de la fragmentación y la mutilación.

A través de lo expuesto anteriormente el presente volumen permite traslucir que reúne un conjunto variado y amplio sobre la tendencia de los estudios narrativos en el México contemporáneo.

*Carolina Sanabria*  
*Universidad de Costa Rica*

**Mercedes Acillona López (Coord.). *Ramiro Pinilla: el mundo entero se llama Arrigunaga*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2015, 252 páginas**

La presente colección de estudios críticos está dedicada a un narrador que, si bien es suficientemente conocido en el País Vasco, cuenta con poca difusión en el resto de España y en Latinoamérica. Este libro pretende contrarrestar, parcialmente, el silencio de la crítica literaria y de los medios de comunicación hacia uno de los más importantes escritores vascos, quien en sus inicios de su carrera literaria obtuvo el Premio Nadal (1960) y el premio Planeta (1971). Ramiro Pinilla, a lo largo de las décadas, ha construido un mundo literario caracterizado por una gran homogeneidad –como ha ocurrido con numerosos narradores de la segunda mitad del siglo XX–, centrado en su caso en el paisaje natural y humano del valle de Getxo y de los acantilados de Arrigunaga. Con el objetivo de dar a conocer a este autor a los lectores que no han seguido su producción, el libro se inicia con una reseña biográfico-literaria, escrita por María Bengoa Lapazta-Gortazar, titulada “Ramiro Pinilla, el escritor que sabía escuchar”. Es un autor alejado de los circuitos editoriales hegemónicos, lo cual ha lastrado en parte la difusión de su obra.

Los estudios críticos propiamente dichos no están organizados alfabéticamente según el apellido del investigador, como sucede en numerosas ocasiones en los libros colectivos, sino según la primera fecha de publicación del texto o del conjunto de textos que cada crítico literario analiza en su respectivo artículo. El primero de ellos, preparado por Iñaki Beti Sáez y titulado “*Las ciegas hormigas*, de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad natural”, es un estudio de carácter narratológico centrado en su primera novela. El multiperspectivismo y el tema de la libertad en un espacio rural, épico y primitivo –singularizado en su protagonista, Sabas– se erigen en el centro de atención de este crítico.

El segundo estudio de la compilación, de Lucía Montejo Gurruchaga, se titula “Un relato criminal protagonizado por un detective adolescente. *En el tiempo de los tallos verdes*, la segunda novela de Ramiro Pinilla”. Es una novela policiaca atípica, ya que el narrador-detective es un adolescente, Asier Altube, que trata de resolver el asesinato de Ambrosio Menchaca, cuyo cadáver ha aparecido en las peñas de la playa de Aizkorri. Además, se distancia de la novela policiaca “por la importancia que se otorga a la caracterización, observación y reflexión de los personajes y la relevante función que adquiere la descripción de usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción.”(54). El tercer artículo, “*Seno*. Un éxodo hacia la patria original”, de Mercedes Acillona López, es una novela organizada narrativamente a partir del motivo del viaje de regreso a los orígenes y, en términos de temporalidad, se caracteriza por la circularidad. Tema importante es la representación del matriarcado, a partir del personaje de María, que encarna a *Mari*. Como también han señalado otros investigadores del presente libro a la hora de ocuparse del resto de su obra, la mitología, el regreso a los orígenes y la identidad vasca son los temas más importantes desplegados en la presente novela. También ocupa un papel muy importante la *etxe* o casa vasca, que cuenta, además, con una simbología uterina.

La cuarta contribución procede de Antonio Garrido Domínguez y se titula “La saga de los Baskardo o la reivindicación de los orígenes”. Desde una lectura antropológica, investiga la raigambre telúrica en algunos cuentos del volumen *Los cuentos*. El mito de los orígenes, con sus temáticas consustanciales –la tierra, la mujer, la procreación, la lengua, la religión, la libertad– está muy presente en este libro. El autor vasco despliega narrativamente la mitología, la épica y la cosmogonía vascas. Seguidamente, en el quinto análisis, Margarita Garbisu Buesa ofrece “Una aproximación a las *Primeras historias de la guerra interminable*”, un estudio sobre esta compilación de 9 cuentos, publicados en 1977, sobre la Guerra Civil Española. Tratan tanto del conflicto bélico como de la postguerra, periodo que en el País Vasco no se inicia con el término del conflicto civil, sino desde el momento en el que las tropas franquistas entran en Bilbao y Getxo, en junio de 1937. Precisamente las historias de los cuentos centrales de esta colección, “Cópula” y “La Chipinita”, transcurren en la postguerra. Posteriores son los acontecimientos representados en “Euskera Ez”, “Coro”, “Los delirios del cura de San Barskardo” y “Gernika”.

La sexta contribución, procedente de Juan Manuel Díaz de Guereñu, titulada “El hambre y la novela: *Antonio B. el Ruso*”, se dedica a una novela, publicada en 1977, que supuso un giro en el conjunto de su obra. Es un relato sobre un delincuente que este crítico literario considera que tiene dos fuentes: en primer lugar, el testimonio de Antonio Bayo (génesis histórica) y, en segundo lugar, *Papillon*, una película muy popular de los años setenta sobre un preso de la Guyana (génesis ficcional). Es un análisis centrado en el uso de la elipsis narrativa, en la perspectiva –cognitivamente muy limitada– de su protagonista y, a nivel temático, en la

miseria y el hambre que sufre como sujeto marginal. En séptimo lugar, José Ramón Zabala Agirre, en “Y Pinilla creó a Txiqui Bascardo”, se acerca a la colección de cuentos *Andanzas de Txiqui Bascardo*, donde los valores ancestrales de la identidad vasca quedan representados desde una literatura infantil atípica, como también lo son sus novelas policiales. Se trata de contarle al público infantil la cosmogonía y la historia autóctona vasca. El autor del presente artículo considera que la dicotomía que estructura la tensión dramática del libro está planteada entre los hombres de hierro (la Modernidad) y los hombres de la madera (la vida tradicional).

Más avanzada la compilación, Iker González-Allende, en “El fantasma del deseo: delirios nacionalistas en *Huesos*, de Ramiro Pinilla” analiza una novela que busca recuperar la memoria histórica de los vencidos en la Guerra Civil. Se estructura alrededor del descubrimiento, por parte de joven Asier, de un excombatiente escondido desde el conflicto bélico. Y para ello se emplea una forma literaria compleja: “Los constantes saltos temporales, la transcripción de monólogos interiores y de diversas versiones de los mismos hechos generan en el lector incertidumbres y dudas, las cuales contrastan con las promesas redentoras y definitivas que difunden los nacionalismos.” (161). Estructura parte de su análisis a partir de la interpretación marxista que de estos relatos ya había realizado previamente Mikel Hernández Abaitua, con temas como el ateísmo, el anti-nacionalismo y la fraternidad internacionalista, a los que González-Allende añade una quinta dimensión, la dialéctica como método de comprensión de la realidad. Este crítico concluye: “En este su libro más telúrico, nuestro autor plasma su concepción de un vasquismo esencialista, superador del que defienden los nacionalistas o los españolistas, un vasquismo enraizado en lo que para él son las esencias de nuestro pueblo, con una proyección universalizadora, un comunismo vasquista.” (142).

El noveno artículo, de Santiago Pérez Asasi, titulado “*Verdes valles, colinas rojas* y la identidad vasca plural”, se ocupa de una obra muy importante de Pinilla. Compuesta por una trilogía –*La tierra convulsa* (2004), *Los cuerpos desnudos* (2005), *Las cenizas de hierro* (2005) –, ganó el Premio Euskadi de Literatura, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Narrativa. El autor del presente artículo considera esta trilogía como la culminación de su carrera. Los conflictos individuales tienen como trasfondo la industrialización (la margen izquierda del Nervión, espacio de nacimiento de la conciencia socialista, frente a la sociedad rural Getxotarra, fuertemente nacionalista). Asimismo, es parte de este trasfondo el nacionalismo vasco, ideológicamente conservador y de raigambre católica, reactivo a la inmigración necesaria para el desarrollo de la industria vasca. Como sucede con otras novelas totales, se realiza en esta trilogía una descripción minuciosa del espacio geográfico-cultural vasco, hasta llegar a incorporar en la novela un mapa del espacio mítico literario (Getxo). El décimo artículo, “Crimen y castigo en *La higuera* de Ramiro Pinilla: Del trauma y la ceguera parcial a una potencial clarividencia”, de Aitor Ibarrola-Armendariz, se ocupa de una novela de revisionismo histórico dedicada a ficcionalizar la represión franquista en Getxo durante la posguerra. Es enunciativamente polifónica, ya que se ofrece la voz de verdugos y víctimas: por una parte, Rogelio Cerón Gutiérrez, falangista represor, y por otro, Mercedes, maestra de la localidad. Ibarrola destaca que esta novela de la memoria pone en primer foco de atención al pueblo, a las voces silenciadas por la Historia oficial.

Cierra el presente volumen el artículo de Jorge Chen Sham, titulado “Metáforas marinas y metanovela policíaca en *Sólo un muerto más*”. Analiza, entre otros procedimientos, el motivo –recurrente en la historia de la literatura– de la mirada panorámica hacia el horizonte marítimo, como expresión de la interioridad del observador. Chen Sham se centra en el primer

capítulo de la novela, donde vemos a Sancho Bordaberri en la playa de Arrigunaga, lugar del crimen. Este personaje, asimismo, recrea o reelabora los acontecimientos en su imaginación, con la ayuda del imaginario marítimo, lo que convierte a *Sólo un muerto más* en una metanovela. En particular, “las metáforas marinas vienen a tematizar no solo el proceso de investigación del detective en tanto escenario primordial donde ocurrió el crimen, se adecuan también a la manera como tanto la mente y la conciencia de Sancho Bordaberri/Samuel Esparta procesan y proyectan la escritura de una novela en proceso” (237).

Termina el libro con una bibliografía sobre Ramiro Pinilla, un autor nacionalista inclusivo (no excluyente) que ha ofrecido a lo largo de su obra una representación literaria de más de 100 años de historia vasca y de los mitos autóctonos.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**María José Rodilla León. “Aquestas son de México las señas”: La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert/ Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2014, 409 páginas**

El libro de Ma. José Rodilla León es fascinante y ameno. Se abre con una nota preliminar que no posee la envergadura de ser una “Introducción”, analítica y de planteamientos iniciales; más bien es una “invocación” que ejerce de apertura textual, tal y como se estila en los géneros clásicos del encomio y alabanza de la “patria” o de la ciudad ilustre y emblemática. Extraño aquí una explicación que sitúe la cita del título “Aquestas son de México las señas”, cuya referencia bibliográfica no encuentro. Por otra parte, los títulos de los capítulos son muy sugestivos y van desplegando las facetas de una representación heteróclita y heterogénea de una ciudad como la capital de la Nueva España, ya sea en sus componentes raciales o sociales, ya sea en sus actividades y ámbitos de representación cultural; eso sí, siempre tomando en cuenta los códices y las crónicas, que muy bien ha sabido atender y exponer la autora del libro.

El Capítulo I, “La ciudad indígena” (19-50) comienza con esa evocación del motivo de las aguas, que rodeó a la imperial Tenochtitlan, ciudad rodeada de aguas en los ojos deslumbrados de los primeros misioneros o conquistadores. Rodilla León pasa revista a su etimología en tanto “ciudad que emerge del agua” (20) y a las diferentes explicaciones de su origen con arreglo a la tradición grecolatina al compararla con Roma o Atenas. Surge, entonces, el mito de la Tierra Prometida con el peregrinaje de los antiguos mexicanos y los presagios que vaticinaban las glorias y la caída de la ciudad-imperio, fundada sobre un centro sagrado en el que el dios Huitzilopochtli encontró su tabernáculo, su casa o *teutcalli* de gran “suntuosidad y magnificencia” (29). Alrededor del Gran Templo giraba la vida religiosa de los aztecas, entre festividades y cultos diarios. El relato que realiza Rodilla León es pormenorizado y va describiendo esta “arquitectura religiosa monumental” (27) en función del espacio urbano de templos y torres, mientras la ciudad “habitacional” (36) también se erigía con materiales más sólidos como la piedra (36) y el afán constructor de los reyes se mostraba, por ejemplo, con el segundo Moctezuma, quien ordenó y mantuvo limpias las calzadas. La ciudad fue ganando terreno al agua, para que los mercados y plazas, y los barrios habitacionales (*calpullis*) se

fueran extendiendo dentro de un trazado centrípeto. Mención aparte merece el Palacio del emperador, majestuoso y de gran suntuosidad según las crónicas, para que Rodilla León termine por plantear el cruce económico y el gran mercado que representaba su comparación con la gran “Quinsay” del cartógrafo Johannes Schöner y la China de Marco Polo (40); lugar no solo de tributos inmensos en tanto pueblo conquistador, sino de intercambio y de comercio de productos venidos de todos los rincones del Imperio, de algarabía y movimiento, de ocios y festividades también, porque los monarcas siempre embellecieron su ciudad y la dotaron de entretenimientos colectivos.

El capítulo II, “La ciudad criolla” (51-127), plantea la idea de la sucesión/continuidad de los imperios y el asentamiento humano para la ocupación del territorio. La preocupación primera de Cortés por dotar a la ciudad de unas torres defensivas le permite a Rodilla León plantear el carácter de ciudad-fuerte (51), cuya implantación sobre la indígena significó primeramente reconstruir y sanear, después de la destrucción llevada a cabo por Cortés. En la mentalidad colonial el poblamiento significaba trazar la inscripción del conquistador sobre el espacio anterior, primeramente con la resemantización de los topónimos (58), luego con el asentamiento humano, de manera que tanto el crecimiento como el ensanchamiento de la ciudad se hicieran con arreglo a la nueva estructura de poder, mientras los chapetones ocupaban los barrios y solares más prestigiosos y se aislaban a los naturales indígenas hacia la periferia en donde debían estar “reducidos” (55). Bernardo de Balbuena elogiaba a la Ciudad de México de expandirse como un ave “fénix” (59), lo cual insistirá Rodilla León con la imagen de un palimpsesto en el que los trazos antiguos se guardan en la memoria y que Balbuena lleva al terreno mitológico para que surja resplandeciente de la ciudad devastada. Obedeciendo al plan rectilíneo y de amplitud de calzadas ofrecidos por la ciudad prehispánica, a la nueva urbe colonial se le llamó también “Ciudad de los palacios” con esa extensión que ya se aprecia en el mapa del cosmógrafo Alonso de Santa Cruz (1555) y que, a fines del XVI, Giovanni Botero comparaba con las grandes ciudades del viejo continente en majestuosidad de residencias y palacios, conventos e iglesias, hospitales y audiencias, además de la Universidad. Se establecía, entonces, la ciudad como centro de poder político y civil en el Nuevo Mundo, al tiempo que se funda la Real Universidad en 1550 bajo el patronato real de Carlos I. Muy tempranamente se le otorgaron las cédulas de su nobleza y escudo de armas, en 1523 para ser más exactos (74), para convertirse en Ciudad regia e imperial (aparece así nombrada en un grabado de 1562 ya), a causa de su número de residencias ostentosas y de monumentales edificios que le “conferían una fisionomía noble a la ciudad” (77). Eso se debía, en parte, a que por su emplazamiento se convirtió en el paso obligado de mercaderías y productos, de un comercio interno y externo en las rutas hacia el Pacífico (82), para que sus plazas, mercados y manufacturas siguieran brillando, como lo eran en los “tianguis” precolombinos. Termina este capítulo ofreciéndonos una cala muy interesante acerca de la orografía de la ciudad y los presagios en la mente agorera de ascendencia religiosa; retoma para ello la autora otra evocación de Balbuena, “El mejicano pantanoso cieno” (98). En las preocupaciones por su orografía, en la mente de los cronistas se subraya las catástrofes naturales y la orografía de la ciudad, para que las inundaciones y el suelo poroso den variado material (101) y tengan consecuencias en la salubridad y la limpieza.

Por su parte, en el Capítulo III, “La ciudad lúdica y enlutada” (129-233), Rodilla León se interesa ostensiblemente por la mentalidad criolla que se expone en prácticas sociales como la fiesta barroca y la liturgia religiosa; verdaderas manifestaciones del espectáculo en espacios públicos. La fascinación y la seducción por el espectáculo están arraigadas en una mostración



del poder colonial, eso es cierto, pero en donde los arcos triunfales, los túmulos y los carros alegóricos forman parte de un intrincado y elaborado ceremonial tanto de fiestas civiles como religiosas (131). Rodilla León se esmera por relacionarlas con la situación socio-política, como ocurre en 1566, cuando explica las consecuencias de la *Relación fúnebre* por los hermanos de Ávila, ejecutados en agosto de 1566; se instrumentalizó para el enaltecimiento del sentimiento criollo (135). O cuando narra los festejos por la canonización de San Isidro Labrador, y relata la “industria y la máquina” (en sentido barroco, por supuesto) de los carros y mascaradas, con el fin de que surja la minería y el trabajo orfebre. En este boato y esplendor, la Monarquía y sus centros del poder se develaban en el “teatro” de la proclamación y de la obediencia (142), ya sea en el juramento hacia el nuevo rey, ya sea en las exequias y matrimonios reales, con el fin de que el pueblo declarara su lealtad y fidelidad y, con esta finalidad, se construían unas “máquinas efímeras” o, lo contrario, monumentos perdurables.

Rodilla León nos recuerda que el día de entrada de los virreyes en la ciudad era un “motivo de fiesta y de espectáculo” (151), que se celebraba con carros triunfales y alegóricos, desfiles de los cuerpos civiles y eclesiásticos, así como con poemas encomiásticos y piezas dramáticas o musicales. El “despliegue ceremonial” (153) entraba entonces en una complejidad fastuosa. En esta misma línea, las relaciones de fiesta, que relatan los preparativos y descripción de los carros triunfales, las juras y las aclamaciones, las piezas oratorias y poéticas, la decoración de calles y la crónica del evento como tal, así como el elogio de la entidad o persona que las patrocinaba, poseen suficientes ejemplos para el contexto novohispano. En esa mentalidad barroca, las representaciones teatrales cumplían una función socio-cultural, ya sea si hablamos del teatro de celebración para plazas o palacios, o del teatro catequístico y misionero de iglesias y conventos (173). Rodilla León termina enfocándose en el Nuevo Coliseo, inaugurado en 1753, para acoger sainetes y otras expresiones lúdicas. Ella es prolija en los ejemplos que ofrece sobre sainetes, tonadillas, follas, títeres, marionetas que alegraban y daban realce al *divertimento* colectivo o privado. Y termina este capítulo abordando lo que ella denomina como una “retórica del llanto” (218), desde la cual es imprescindible insertar los funerales de monarcas con sus solemnes exequias y túmulos recordatorios. Todo ello otorgaba esplendor, brillo, vivacidad y pompa a las actividades que se realizaban en una de las principales ciudades de nuestra Colonia americana.

A la luz de lo anterior, queda claro que el capítulo IV, “La ciudad sacralizada” (235-293) encuentre su justificación en el ámbito de la práctica religiosa. Si el trazado urbanístico (235) representaba ese orden de la Ciudad de Dios para decirlo en mentalidad cristiana medieval, de un orden civil que transparenta el divino, la edificación de catedrales, iglesias, conventos y hospicios no solo prestigiaba la dimensión civilizatoria, sino también hablaba de la devoción y piedad de sus patrocinadores, sea civiles o eclesiásticos. Con lo anterior, Rodilla León empieza con la edificación del nuevo templo metropolitano en 1562 y la consolidación de sus cimientos (237); su construcción abarcó el mandato y la supervisión de varios virreyes por el lapso de más de dos siglos. Aunque el duque de Albuquerque la entregó en enero de 1656 para el culto, los trabajos arquitectónicos pasaron por diversos estilos: “empezó gótica en algunas bóvedas de las capillas, renacentista en las portadas, barroca en las columnas salomónicas y en los relieves, y terminó neoclásica” (243). En un listado de arquitectura religiosa, no pueden faltar la conventual de iglesias y conventos; ya un Giovanni Gemelli Careri en su *Viaje a Nueva España* (1698) se asombró por la cantidad de iglesias en las que se celebraban todo el año festividades del calendario litúrgico (244) y ceremonias procesionales

con el rigor y el fasto de la Iglesia (262), entre las que destacan Semana Santa, Corpus Christi, las de los santos patronos. Al respecto, Rodilla León hace mención a la procesión de la Jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de México, en 1737 (278); pero no explica si estas se venían llevando a cabo con anterioridad (y echo de menos un apartado consagrado a las fiestas marianas). Por otra parte, los cronistas dedicaron mención especial a “la topografía hagiográfica” (244) de la ciudad; resaltan además los conventos de religiosos y de monjas; Rodilla León indica que, para finales del siglo XVIII, la “Ciudad de México contaba con sesenta y cuatro iglesias, cincuenta capillas, cincuenta y dos conventos” (254), sin incluir los que estaban fuera de sus límites. Interesa mencionar aquí los hospitales que, en el Antiguo Régimen, eran de jurisdicción religiosa y administrados por las órdenes hospitalarias que cuidaban de los enfermos y desvalidos; el más famoso de ellos es el de Jesús, fundado por el mismo Cortés en 1529 y para fines del XVIII, se contaba con trece (261). Termina este capítulo haciendo especial mención a la función de la Inquisición en la Nueva España y su papel en la administración de la justicia civil y eclesiástica, en especial para el cumplimiento de la ortodoxia religiosa y conductas reprehensibles. En estos actos de sojuzgamiento estaban presentes el virrey y el (arzo)bispo, para que los autos de fe del siglo XVII tuvieran todo el papel de escarnio en plazas públicas o en la Plaza del Volador, lugar privilegiado para lo que denomina Rodilla León un “teatro de la crueldad y del martirio” (283).

El sucinto capítulo V, “Pluma o pincel. La ciudad como metáfora, alegoría y emblema” (295-350), se dedica al panegírico y a la alabanza de la ciudad por parte de los poetas. El *laus urbis* clásico adquiere toda su dimensión para que la ciudad se vuelva un objeto poético y se convoquen en su nombre certámenes (295). No deja de llamar la atención que el poeta trace aquí lugares que la memoria debía recordar, y para ello una ciudad cobraba realce en el linaje que la fundaba, la lista de sus ilustres hijos (299), el recorrido y descripción de sus edificios y monumentos (299) y el lugar en que se establecía. Así, el Valle de México aparece como un lugar ameno y precioso, puesto que la fecundidad y la abundancia la justificaban (298). Rodilla León señala aquí un tópico de origen aristotélico; se trata de dimensionar la proyección urbanística de la ciudad (301), cosa que ella misma ha hecho en los anteriores capítulos, cuando ha planteado su actividad comercial y de abastos (301) y sus vías de comunicación. Desde este punto de vista, la *civitas christiana* (303) aparece encomiada desde la ortodoxia cristiana que ve en las religiones precolombinas un asunto del demonio, mientras la ciudad se santifica con la “restaurativa” toponimia cristiana, como da cuenta la *Loa sacramental en metáfora de las calles de México* (1635), de Diego de Cornejo (305). Por otro lado, la ciudad se elogia en metáforas culteranas, como la que subraya la excelencia de los caballos y sus desfiles y se hiperboliza en Balbuena cuando nombra a la Ciudad como “la gran caballeriza del dios Marte” (317) o se llegue a su posicionamiento en tanto “Roma del Nuevo Mundo” (Arias de Villalobos, soneto de 1623) o se la prodigue como Venecia de campos fértiles y dulces aguas en la “Epístola al primer corregidor de México, licenciado Sánchez de Obregón” (323). También aparece sometida a las inundaciones de las aguas en un poema de Diego Ramírez de Villegas (1633), lo cual permite que se desplieguen las relaciones mitológicas con Neptuno, por ejemplo, en el “Neptuno alegórico” de Sor Juana Inés de la Cruz (333). A todos los que elogian la Ciudad de México, Rodilla León los llama “poetas de la laguna” (333), a causa de la manera en que trataron la fertilidad y la pureza, ligados al simbolismo del agua. Culmina este capítulo con dos epítetos más de la Ciudad, el primero parece resumir esta misma grandilocuente de la urbe, cuando Bernardo de Balbuena la denomina “Soberbio Olimpo inaccesible” (334),

mientras que en las plumas en donde se la critica y se acerque más al vituperio, se censure el desorden y el vicio de sus habitantes, por ejemplo, en Juan de Viera al llamarla “Segunda Babilonia Mexicana, de este hermoso Lavirinto [sic] de grandeza” (346).

El libro culmina con dos apéndices. El primero ofrece un listado de los virreyes de la Nueva España y de las relaciones que se hicieron en su honor a la entrada a la Ciudad (367-386); el segundo es una breve antología de textos atinentes al tema (387-409). En suma, el libro de Ma. José Rodilla León está bien documentado y sus argumentos se sostienen en su asidero a fuentes primarias; tiene el acierto, además, de exponer toda una metodología en lo que podría referirse al trabajo de la representación de una ciudad y sus espacios, tal y como hemos visto, porque una urbe es más que sus monumentos y calles. Son también los sujetos que la han transitado y la han nombrado para siempre no solo en la complejidad de su transmisión cultural, sino también en la evolución de sus símbolos más conspicuos y diversos.

*Jorge Chen Sham*

*Universidad de Costa Rica*

*Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua*

*Miembro colaborador Academia Norteamericana de la Lengua Española*

