

tos serán bastante evidentes en este libro: primeramente, fue un error haber escogido la fecha arbitraria de 1960, que como hito nada representa. La fecha histórica de 1952, año de la reformista Revolución Nacional, hubiera sido la indicada; luego, los autores mencionan pocos escritos de quienes los precedieron en la misma crítica años antes y que por lo general alcanzaron las mismas conclusiones. Lo que sí nos entrega de nuevo este libro es el inestimable punto de vista de los críticos bolivianos mismos, casi únicos por la franqueza con que ellos disectan la realidad sociohistórica de su patria. No se puede decir que ésta será una fuente de consulta obligatoria para la literatura boliviana contemporánea, pero sí se puede afirmar que las listas bibliográficas y la sinceridad de los críticos participantes harán de esta obra el principal complemento para los estudios ya existentes.

EVELIO ECHEVARRÍA

*Colorado State University.*

BEATRIZ SARLO, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

El interés por la cultura popular y por sus formas de expresión en los órganos de difusión masiva mueve hoy a un sector importante de la investigación en el campo de la teoría y crítica literaria. El libro de Beatriz Sarlo, catedrática y estudiosa de la literatura argentina, se circunscribe, dentro de este terreno, al análisis de un género y de un período específico: la narración sentimental, tal como se encuentra en las publicaciones periódicas de ficción aparecidas en Buenos Aires entre 1917 y 1927. La elección de esta década es particularmente apropiada para el tipo de enfoque propuesto por la autora, ya que ella corresponde a un período de rápidas transformaciones sociopolíticas y culturales en la historia argentina. El gran crecimiento y cambio demográfico, con la absorción de numerosos contingentes de inmigrantes que extienden y consolidan una clase media urbana, crea una movilidad económico-social que perturba las estructuras tradicionales. En un ambiente donde, hasta ese momento, la literatura era producida por y para una minoría culta, surgen nuevas formas narrativas adecuadas a las necesidades y posibilidades de un público ampliado que se constituye en nuevo mercado de consumo de la producción literaria. Beatriz Sarlo analiza esta producción, a través de las publicaciones más representativas, como *La novela semanal*, *El cuento ilustrado*, *La novela del día*, *La novela para todos* y otras. En el total, el libro se refiere a once publicaciones correspondientes al período indicado.

Sarlo se aproxima a este material munida de una excelente documentación y hace buen uso de las teorías sobre estética de la recepción (con referencia a Jauss, Eco, Iser y Weinrich, entre los más importantes), los enfoques sociológicos de Raymond Williams y los estudios semióticos de Lotman y de Barthes. Se ha beneficiado también, como ella misma señala, de las ideas aportadas por David Viñas y Adolfo Prieto en sus ensayos sobre literatura argentina. El libro se compone de seis capítulos. El primero describe a los lectores de las mencionadas publicaciones. Mujeres y adolescentes eran la mayoría, entre los que había «pianistas, recitadoras y maestras de los barrios porteños, estudiantes pobres, románticos y ambiciosos, ... empleados de comercio, poetas aficionados» (p. 29). De recursos intelectuales y eco-

nómicos limitados, tales lectores respondían a una literatura poco problemática, en venta a precios que les eran fácilmente accesibles. La idiosincrasia de este público hizo que privilegiara la ficción breve (a la que se clasificó incorrectamente como novela, por razones de prestigio), con una temática alejada de los trabajos y problemas de la vida cotidiana y que satisficiera su gusto por la peripecia sentimental. La narración debía ser directa y clara, sin complicaciones que impidieran su comprensión rápida, de ambiente urbano y lengua purificada de matices regionales.

El segundo capítulo se refiere a los autores de estas narraciones, entre los cuales también se contaron algunos escritores de nivel culto, como es el caso de Horacio Quiroga, quien dirigió *El cuento ilustrado* durante su primera época. Más representativos como productores del género fueron, sin embargo, Josué Quesada, Sara H. Montes, Marcelo Peyret, Enrique Richard Lavalle y José Antonio Saldías. Eran éstos escritores profesionales que vivían de su actividad literaria, teatral y periodística. Producían rápidamente, para responder a una fuerte demanda del público. Los sentimientos y los valores sociales que promovían y la inspiración momentánea determinaban su escritura, la cual no daba muestras, según la autora, de mayor preocupación estilística. El tercer capítulo analiza el «ideal y representación del amor» que orienta a dichos escritores, cuyas narraciones concuerdan, dice Sarlo, con las ideas que sobre el amor exponía José Ingenieros por esos mismos años. Según ella, «Ingenieros describió las condiciones en las cuales... se escribieron las narraciones periódicas» (pp. 81-82). Las trabas sociales, los prejuicios y la hipocresía que él denuncia como opresoras de los sentimientos individuales, son la materia con la que se construyen dichas ficciones. El amor es incuestionablemente, para ellas, el sentimiento más interesante, y la narración nunca se desvía hacia el tratamiento irónico o crítico de este tema. Al mismo tiempo, sin embargo, el amor no es presentado como más fuerte que las barreras sociales y, en general, las narraciones confirman el orden social y configuran, como muestra Sarlo, una visión conformista. En el cuarto capítulo, la autora se refiere a la idea de la felicidad que estos relatos proponen, a sus imágenes de «felicidad legítima y, correlativamente, de desgracia merecida» (p. 109). La felicidad es presentada como posible, si es que puede lograrse mediante la adaptación a las reglas de este mundo y el control de los deseos. Son «narraciones fuertemente pedagógicas» (p. 119) que desaconsejan los extremos de la pasión y del erotismo. El quinto capítulo analiza el uso, en dicha literatura, de un sistema de signos que permiten comunicar el amor y el erotismo dentro de los límites prescritos por las normas sociales. Se subraya la importancia concedida a los ojos y la mirada dentro del código lingüístico de estas ficciones. En el sexto y último capítulo, Sarlo cita la definición dada por Abraham Moles al *Kitsch*, a partir de la cual caracteriza las narraciones por ella estudiadas como «un modo estético de literatura cotidiana» (p. 137). Describe allí la estructura y el funcionamiento de estos textos señalando, entre otros, los siguientes aspectos: un orden sintáctico que copia el orden temporal; abundantes explicaciones si se perturba la secuencia temporal lineal; causalidad simple; carácter unidireccional del relato, asentado «en un mundo ideológico neto y claramente representado» (p. 140); perspectiva unificada, explícita y completa de las situaciones; personajes unidimensionales, libres de contradicciones o ambigüedades. Sin duda, afirma la autora, «el estilo de clisé tiene su estética», y ésta, insatisfactoria para el lector de nivel intelectual alto, complace, sin embargo, a los sectores populares. En conclusión, cree Sarlo, no debe descartarse esta producción literaria de nivel modesto, porque ella ejerció una influencia positiva y educadora al inducir el hábito de la lectura y preparar a un público amplio para la iniciación en la cultura más alta.

*El imperio de los sentimientos* es un libro informativo, organizado con claridad y concisión, que se apoya, sin que su peso se sienta, en formulaciones teóricas competentemente aplicadas al tema estudiado.

MALVA E. FILER

*Brooklyn College, CUNY.*

J. ANN DUNCAN, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction Since 1970.* Pittsburgh, Pa.: Univ. of Pittsburgh Press, 1986.

Desde el segundo lustro de los ochenta, la crítica literaria comienza ya a abarcar con espíritu selectivo y actitud analítica la producción de los años setenta. Esta es, en Hispanoamérica, la generación de escritores del *postboom*, los herederos del espacio literario conquistado por la «nueva narrativa», cuya formación estética se hizo a partir de Borges, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y los otros grandes maestros de la década anterior. Duncan analiza la obra de un grupo de escritores mexicanos que comienzan a publicar sus libros en los años setenta. La única excepción a este criterio cronológico es José Emilio Pacheco, quien publicó algunos cuentos en los años sesenta y cuya novela *Morirás lejos* apareció originariamente en 1967, pero de la cual sólo se encuentran ahora sus dos muy revisadas versiones de 1977 y 1980. Además del criterio cronológico, la autora se ha guiado para su selección por el grado de representatividad que percibe en dichos escritores de las tendencias más innovadoras del período estudiado.

Antes de adentrarse en la obra de estos autores, Duncan dedica un capítulo a las innovaciones de los años sesenta y establece vínculos entre el pasado inmediato y el presente. Además de la muy reconocida y estudiada influencia de Rulfo y de Fuentes, el capítulo señala la importante contribución de Del Paso, Elizondo, Monterroso, Sáinz, Agustín, García Ponce, Leñero y Monsiváis. Sorprende la omisión, tanto en este capítulo como en el resto del libro, de toda referencia a María Luisa Mendoza y a Julieta Campos (aunque nacida en Cuba, su obra pertenece a la literatura mexicana). *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (Premio Villaurrutia 1974) es una novela experimental que hubiera merecido alguna atención en este estudio sobre dicho género en México.

Los autores a cuya obra dedica Duncan capítulos separados son: José Emilio Pacheco, Carlos Montemayor, Humberto Guzmán, Esther Seligson, Antonio Delgado y Jesús Gardea. Hay, además, un capítulo que señala innovaciones narrativas aportadas por otros escritores: Alberto Huerta, María Luisa Puga, Arturo Azuela, Guillermo Samperio, Bernardo Ruiz, Federico Campbell y Hugo Hiriart. Duncan indica tendencias y constantes de particular interés. Observa, por ejemplo, que en la obra de los escritores por ella estudiados predomina la tendencia —antes minoritaria en la literatura mexicana— a la creación imaginativa de realidades y experiencias. La ficción acentúa su carácter poético y está a veces más cerca del poema en prosa que de la forma narrativa. La creación de una atmósfera o estado de ánimo predomina sobre el impulso de contar una historia. Estos escritores no han adoptado el modelo barroco, totalizador, representado por las obras de Fuentes y de Del Paso, sino que se han inclinado, preferentemente, por la discreción y las formas alusivas cultivadas por Borges y Rulfo. Esto produce, como consecuencia, una mayor incertidumbre que la ya implícita en todo personaje de ficción y una adopción de formas crípticas en la presentación del relato. La experimentación con