de siglo, así como el estudio de K. Meyer-Minnemann acerca de la novela finisecular. Otros trabajos pertinentes cuya presencia enriquecería este estudio son el celebrado ensayo "El caracol y la sirena" de Octavio Paz, los volúmenes de Angel Rama sobre Darío y el modernismo, las compilaciones ensayísticas de Lily Litvak y Homero Castillo, así como las reformulaciones contemporáneas, reunidas en una colección editada por R. Cardwell y B. McGuirk. La inclusión de estas obras, parada ineludible de todo estudioso del modernismo, mejorará tanto la calidad de este trabajo sobre la narrativa modernista, como su valor didáctico y de referencia.

Indiana University Kokomo

FRANCISCO SOLARES-LARRAVE

ALBERTO JULIÁN PÉREZ. *Modernismo, vanguardias, posmodernidad: Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

Este tercer libro de crítica de Alberto Julián Pérez reúne 27 ensayos, 21 de los cuales se publicaron previamente, entre 1990 y 1995, en antologías críticas, revistas de crítica literaria, y suplementos literarios. Organizado cronológicamente según la época literaria, el tomo incluye tres estudios sobre la literatura decimonónica argentina e hispanoamericana; cinco sobre el modernismo y Rubén Darío (el tema también del segundo libro de Pérez, *La poética de Rubén Darío: Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, 1992); tres sobre la poesía de las vanguardias históricas (principalmente de Vallejo y Neruda), seis sobre la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo veinte, con algunos poetas designados "neo-vanguardistas" (José Carlos Becerra) y otros "pos-vanguardistas" (Nicanor Parra y Carlos Germán Belli); cuatro sobre Borges (el tema del primer libro de Pérez, *Poética de la prosa de J.L. Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, 1986); y cuatro sobre diversos aspectos de la literatura hispanoamericana reciente. Como es de esperar en una colección de este tipo, los estudios son desiguales en la extensión, el alcance del enfoque, las metas y el nivel de generalización o especificidad. Algunos presentan un breve análisis detallado de algún poema, otros buscan una síntesis amplia y general de las características de toda una época (con relativamente pocos ejemplos concretos), y otros ofrecen un breve bosquejo sugestivo para una nueva interpretación aún por desarrollar. Algunos tienen el aspecto de una reseña literaria y otros el de una conferencia de seminario o de una meditación reflexiva y algo personal sobre la cultura literaria hispanoamericana. No obstante la variedad del material y el enfoque, los fuertes de la empresa crítica de Pérez incluyen la evidente erudición del autor, particularmente sobre la cultura occidental a partir de la ilustración; el manejo generalmente eficaz de la teoría crítica contemporánea; la atención pertinente a contextos literarios y, a veces, sociales; la capacidad de un análisis poético cuidadoso, un *close reading*, perspicaz y original; y la lucidez al exponer las definiciones operativas y las posiciones teóricas empleadas ante cada asunto tratado. Pérez escribe para comunicarse claramente con un lector, y esté o no de acuerdo, el lector atento tendrá pocas dudas sobre la posición crítica presentada en cada estudio. Son dignas de mención, además, la auténtica pasión de Pérez tanto por la literatura

como por la actividad crítica, y la profunda inquietud intelectual frente a la situación cultural y social de Hispanoamérica.

El título de la colección sugiere la posible presentación entre sus páginas de una visión panorámica de la literatura hispanoamericana, tal vez con una nueva propuesta sobre la relación entre el modernismo, las vanguardias, y la posmodernidad. La organización cronológica de los ensayos, según la época literaria, refuerza esta expectativa. Carente de una introducción o conclusión sintetizadora, sin embargo, el tomo no cumple explícitamente con esta posibilidad, y la tarea de discernir la conceptualización abarcadora recae sobre el lector. Aquí la empresa crítica de Pérez se caracteriza por el afán de clasificar movimientos o tendencias según rasgos literarios formales y posiciones estéticas concretas, con algunos comentarios sobre el circundante contexto literario y, a veces, social. En algunos ensayos, esta actividad clasificadora produce resultados sugestivos e innovadores, por ejemplo en “Notas sobre las tendencias de la poesía pos-vanguardista en Hispanoamérica” (170-188), uno de los estudios más interesantes de la colección. En otros, se corre el peligro de pasar por alto la complejidad socio-estética del campo cultural en que surgen los fenómenos literarios, por ejemplo con la designación del realismo mágico como una “escuela” (286-87).

En el enfoque sobre movimientos, Pérez acepta por lo general las categorías de la historiografía literaria tradicional y suele caracterizar cada época a base de autores canónicos (Darío para el modernismo, Vallejo y Neruda para las vanguardias), aunque en su examen de la neo-vanguardia y la pos-vanguardia amplía el enfoque para incluir, con buenos resultados, una mayor variedad de poetas. Con la notable excepción de Borges, cuya obra Pérez estima como la encarnación de la actitud pos-vanguardista en Hispanoamérica, la mayoría de los estudios y de las resultantes generalizaciones sintetizadoras sobre la literatura hispanoamericana se basan en la poesía, el género “hegemónico”, según Pérez. Con algunas variaciones pero sin un cuestionamiento radical, su visión literaria incorpora el habitual binarismo crítico entre el hermético arte del esteta y el arte comprometido con la realidad circundante, el que Pérez designa “Realismo Socialista” con una definición bastante más abarcadora que la acepción histórica original. La aproximación crítica de Pérez, entonces, combina una rigurosa metodología aparentemente tradicional (histórica-filológica) con una agilidad teórica de más reciente extracción. Este modo de trabajo resulta fructífero en los estudios sobre autores específicos como Darío, Borges, Ernesto Cardenal, Eduardo Mitre, José Carlos Becerra, Nicanor Parra, y Carlos Germán Belli, figuras cuya obra, en la mayoría de los casos, Pérez conoce en profundidad. El método es menos productivo en los esfuerzos de caracterizar con amplios trazos los movimientos principales del siglo, especialmente en el caso de las vanguardias. Esto se debe, creo, no solamente a las limitaciones inherentes en la actividad clasificadora y el hecho de que es difícil captar la orientación cultural de cualquier época moderna a base de solamente un género, sino también a algunas lagunas que presenta la colección en el establecimiento de un diálogo sustancioso con la crítica hispanoamericana que se dirige a los mismos asuntos que forjan los estudios de Pérez. Dado el empleo concienzudo de fuentes teóricas y críticas internacionales y la entereza general de los estudios, estas faltas sorprenden.

Las selecciones sobre la obra de Rubén Darío, por ejemplo, destacan el carácter “enciclopédico” de la apropiación por el poeta de múltiples modelos estéticos y de la cultura

letrada europea. Según Pérez, el éxito estético del modernismo radica en parte en lo que denomina el “factor subjetivo” en estas lecturas omnívoras de Darío, factor esencial en su creación de “otra cosa” (72). Al destacar el enciclopedismo de las fuentes modernistas (basándose casi exclusivamente en el caso de Darío), Pérez expone una de sus ideas más atractivas, el concepto del “lector salvaje” hispanoamericano. Este receptor, encarnado tanto en la figura del poeta como en el lector propuesto por su obra, es, según Pérez “un lector de apetitos ilimitados, que no se siente obligado a ninguna tradición, que juega con total libertad con las creaciones que para otros pueden ser sagradas, tratándolas en unos momentos con ironía y en otros sublimándolas, rodeándolas de un aura mágica” (71). Además de Darío, Pérez elige a Sor Juana, Sarmiento, Poe, Whitman, y Borges como otros ejemplos de “lector salvaje”, y, reforzando la noción de distancia irónica, propone que éste lector se apropia de la cultura europea para presentar una “visión desdoblada” y yuxtaponer procedimientos literarios heterogéneos. Las lecturas de Pérez del modernismo hispanoamericano incorporan elementos teóricos de Bajtín, ante todo, pero también de Baudrillard, Matei Calinescu, Yuri Lotman, y Todorov, entre otros. Pérez propone que el modernismo dariano constituye, en términos bajtinianos, un “metacomentario” crítico sobre los modelos de los cuales se apropia, aunque hace falta la demostración concreta de tal distancia crítica a base de obras del poeta.

La idea del “lector salvaje”, además, trae a la mente una gama de teorías sobre la singular apropiación cultural americana de lo europeo, conceptos desarrolladas a lo largo del siglo veinte por escritores y teóricos latinoamericanos: considérese lo “real maravilloso” de Carpentier, la *antropofagia* de Oswald de Andrade, la “transculturación” de Fernando Ortiz, los recientes debates sobre la “hibridez” posmoderna, o la propuesta de Roberto González Echevarría de la adaptación excéntrica por la narrativa latinoamericana de los discursos occidentales dominantes de varias épocas y el afán de archivarlas. En los ensayos de Pérez hubiera sido oportuno, si no un diálogo explícito con algunos de estos conceptos, por lo menos alguna nota de reconocimiento de su presencia en la conversación cultural en la cual el estudio de Pérez interviene. La sugestiva caracterización de Darío como “lector salvaje” apunta, además, hacia la elaboración por el modernismo de un nuevo modelo del intelectual latinoamericano, una sugerencia reforzada por la afirmación por Pérez en “El estilo modernista” que, con el movimiento, “emerge un nuevo tipo social del artista” (89). En el desarrollo de esta afirmación hubiera sido provechosa alguna referencia pertinente a los dos libros de Aníbal González sobre la prosa modernista, estudios imprescindibles en las discusiones recientes sobre el nuevo intelectual del modernismo. Del mismo modo, es probable que algún diálogo con el innovador estudio de Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo*, hubiera enriquecido las indagaciones de Pérez sobre una distancia “crítica” o “irónica” modernista y sobre la transición del modernismo a las vanguardias.

A partir de la visión de un enciclopedismo modernista que incorpora tradiciones anteriores, Pérez propone una continuidad entre el modernismo dariano y el posmodernismo o la “pos-vanguardia” borgeana. Según esta genealogía, las vanguardias de los años veinte efectúan una ruptura tajante con el modernismo, pero los poetas de la pos-vanguardia sintetizan algunas convenciones vanguardistas con un regreso al enciclopedismo y la ironía ante modelos que Pérez atribuye tanto al modernismo como a la prosa de Borges. Pérez

presenta análisis eficaces y a veces notablemente inventivos de la prosa borgeana y la poesía pos-vanguardista de Berrera, Cardenal y Parra. Por otra parte, veo ciertas dificultades en la construcción a base de estos casos de un esquema dialéctico de tradición y ruptura en la literatura hispanoamericana del último siglo, especialmente en la conceptualización de las vanguardias. Entre las investigaciones teóricas internacionales sobre el asunto, Pérez se vale de los excelentes —y a veces compatibles— planteamientos de Peter Bürger y Matei Calinescu, pero hace falta en su propia conceptualización de las vanguardias una distinción operativa más matizada, tal como la de Bürger, de Calinescu, o de Andreas Huyssen, entre las vanguardias históricas y el llamado *high modernism* del ámbito euro-norteamericano. La reflexión sobre estas diferencias resulta sumamente útil para establecer distinciones más agudas entre las vanguardias históricas latinoamericanas de los años veinte y la nueva narrativa del llamado *boom*, que, aunque hereda una variedad de innovaciones de las vanguardias (un hecho reconocido por los escritores del *boom*), propone una caracterización del artista o el intelectual bastante disímil del modelo ostentado por la actividad vanguardista. Por esto es un tanto difícil aceptar la afirmación de Pérez que *Rayuela* es la primera novela vanguardista de Latinoamérica.

El problema más concreto radica en la definición un tanto limitada en la obra de Pérez de la posición estética de las vanguardias —la ruptura con la tradición, el hermetismo lingüístico y la actitud antimimética— y en la falta de algún diálogo con la extensa crítica latinoamericanista que, en los últimos diez o quince años, ha versado sobre las vanguardias históricas: trabajos de Nelson Osorio, Merlin Forster, Klaus Müller-Bergh, Hugo Verani, Jorge Schwartz, Francine Masiello, Gustavo Pérez-Firmat, Beatriz Sarlo y Hans Wentzlaff-Eggebert, entre otros. La conceptualización de las vanguardias que emerge de estos estudios en su conjunto señala el mérito de considerar estos movimientos (que son múltiples y diversos durante los años veinte y los comienzos de los treinta) no a base exclusivo de las obras canónicas de un corto número de poetas internacionalmente reconocidos sino como una actividad cultural multi-disciplinaria y con manifestaciones literarias en varios géneros. Frente a esta amplia conversación crítica reciente, Pérez deriva su definición de la actitud estética de las vanguardias casi exclusivamente de la poesía de Vallejo y Neruda (con relativamente poca mención de Huidobro) y toma como principal punto de referencia crítica la obra sobre Neruda de Amado Alonso, un estudio del estilo nerudiano de intachable excelencia pero de utilidad más limitada para una caracterización comprensiva de la concepción del arte elaborada por las vanguardias hispanoamericanas en su conjunto.

No propongo restar mérito al estudio genérico o de autores representativos para indagar sobre una época, y, en este sentido, las contribuciones de Pérez sobre Darío, Borges, y los poetas pos-vanguardistas son sumamente valiosas y constituyen lecturas recomendables para cualquier investigador serio. Cabe subrayar, sin embargo, el necesario carácter colectivo de la empresa crítica, tanto más en el momento de buscar caracterizaciones abarcadoras del complejo tejido cultural de una época. En estos casos, los especialistas de género pueden sacar provecho del cruce de fronteras genéricas, precisamente como el que realiza Pérez al relacionar el pos-vanguardismo de la prosa borgeana a los desarrollos de la pos-vanguardia poética. Así los existentes estudios de la prosa vanguardista de los años veinte y treinta, por ejemplo el de Gustavo Pérez Firmat, entre otros, han establecido las características singulares de este modo narrativo que, aunque bien anticipa las novelas como

Rayuela, se distingue notablemente de ellas, especialmente en la caracterización que se propone en la prosa vanguardista del artista o el intelectual hispanoamericano. Esta perspectiva es de suma pertinencia para la aseveración de Pérez que el modernismo y la posmodernidad se asemejan en la apropiación ecléctica y distanciada de tradiciones previas y que las vanguardias, en su búsqueda de un lenguaje puro, rechazan esta actividad. De hecho, tanto la obra de Pérez-Firmat como varios estudios poéticos y multi-genéricos sobre la caracterización del artista de vanguardias demuestran el afán de la obra y el personaje vanguardista precisamente de lidiar con sus antecesores desde una posición a veces juguetona pero siempre crítica.

Dada la amplitud de su enfoque y de algunas de sus hipótesis críticas, esta colección de Alberto Julián Pérez interviene en las recientes conversaciones críticas que buscan caracterizar la singularidad de los momentos más destacados de la cultura literaria hispanoamericana en nuestro siglo. Por esta razón, y no obstante las lagunas señaladas, la colección constituye una lectura recomendada y seguramente provocadora para todo investigador inmerso en esta empresa.

University of Kansas

VICKY UNRUH