

JUAN RULFO. *The Plain in Flames*. Ilan Stavans con Harold Augenbraum, trads. Austin: U of Texas P, 2012.

El llano desolado y pobre del México post-revolucionario de Juan Rulfo llega por segunda vez a las manos de los lectores de habla inglesa, gracias a esta nueva traducción de Ilan Stavans y Harold Augenbraum. La única colección de cuentos de Rulfo, *El llano en llamas*, salió por primera vez en 1953 como una edición del Fondo de Cultura Económica. En 1967, George D. Schade, un catedrático distinguido de la Universidad de Texas, realizó la primera traducción al inglés que fue publicada por la casa editorial de esta misma universidad. *The Burning Plain* recibió una buena acogida por el público norteamericano. Se vendieron más de 40.000 ejemplares. La traducción de Stavans y Augenbraum, titulada *The Plain in Flames*, también es de la Universidad de Texas e incluye dos cuentos que no habían aparecido en inglés sino hasta este momento, *The Legacy of Matilde Arcángel* y *The Day of the Collapse*. Stavans y Augenbraum basan su traducción en la colección de *El llano en llamas* que fue establecida por la Fundación Juan Rulfo en 1970.

Rulfo retrata con pinceladas precisas a los campesinos jaliscienses que viven bajo condiciones inhumanas y desgarradoras como consecuencia de la Revolución Mexicana y la Guerra de los Cristeros. Su mundo es uno en que la esperanza no existe, el campo es austero y amenazante, y la sobrevivencia instintiva es la ley de la vida. Stavans admira mucho el minimalismo de estas narraciones que son el fruto de la violencia de esta época de la historia de México que Rulfo experimentó en carne viva. En su introducción a este volumen, la pasión que expresa Stavans por los cuentos de Rulfo, que muchas veces son eclipsados por su novela *Pedro Páramo* (1955), es palpable, y Stavans incluye muchos datos interesantes sobre Rulfo para el público norteamericano de habla inglesa. Por ejemplo, se aprende que aunque Rulfo escribió cuentos después de los que aparecen en *El llano en llamas*, era tan perfeccionista que nunca los llegó a publicar.

Stavans también comenta en su introducción que la perfección literaria es elusiva, aunque Rulfo lo logra, según Stavans, en los cuentos *Es que somos muy pobres*, *No oyes ladrar los perros*, y *Luvina*. La perfección de una traducción literaria también lo es. El panorama rulfiano de desolación humana que tanto admira Stavans desgraciadamente pierde mucho en este intento de traducir el mundo rural mexicano de los años 20 y 30 con su habla particular y sus imágenes que son, en las palabras del mismo Stavans, de un “realismo crudo”, al inglés. Mientras que la mayor parte de *The Plain in Flames* sí logra captar la esencia de lo que Rulfo probablemente quería expresar y los cuentos *Macario*, *Tell Them Not to Kill Me!*, *You Don't Hear Dogs Barking* y *Anacleto Morones* son los mejor traducidos a pesar de unas cuantas fallas. La cuarta parte de esta colección saca al lector de la historia repetidas veces y hace que la traducción de Stavans y Augenbraum parezca torpe al lado de la hábil, elegante y hasta poética traducción de Schade. Schade maneja las sutilezas y los matices del inglés idiomático como un maestro y *The Burning Plain* se lee como si hubiera sido escrito originalmente en este idioma. En cambio, en la traducción de Stavans y Augenbraum hay numerosos descuidos y como consecuencia los cuentos de Rulfo pierden mucho de su valor estilístico. Por ejemplo, La Serpentina, la vaca de la niña Tacha del cuento *It's Because We're Poor* “roars” en vez de “bellows” y las ranas de *Macario* “shout”. El zacate tiene “leaves” en vez de “blades” (*They Have Given Us the Land*) y “points” en vez de “tips” (*At Dawn*). La cerveza que se sirve en el cuento *Luvina* sabe a “donkey's pee” cuando la expresión adecuada sería “donkey's piss”, o aún mejor, “burro's piss” siguiendo más de cerca las palabras originales de Rulfo. El significado de la frase “The year of influence” que aparece al comienzo de la historia *Remember* realmente es “the year of the flu epidemic”. Las viejitas de *Anacleto Morones* son denominadas “old rags” cuando deben ser llamadas “old hags” o hasta “old nags”. En el mismo cuento cuando Lucas Lucatero explica cómo la hija de Anacleto Morones llegó a ser su pareja, él dice, “...when he gave her to me, she had already been loaded for at least four months” cuando la mujer estaba embarazada y no borracha.

Parece que los diferentes registros del idioma también les presentaron ciertos retos a estos co-traductores. Muchas veces la palabra seleccionada o es demasiado culta y resulta fuera de lugar o simplemente no se usa en inglés con mucha frecuencia. En varios cuentos no hay “cuts”, “cracks” o “tears”, sino “rents”. En otros, las aguas y los estómagos “roil” en vez de “churn”.

Stavans menciona que él y Augenbraum decidieron incluir ciertos vocablos mexicanos en su traducción para darles a los cuentos el sabor de la región jalisciense que Rulfo capta tan bien. En su mayor parte, esta decisión lingüística sí funciona. Un corrido ya es “a corrido” en inglés, por ejemplo. “Mi general” y “señor delegado” se entienden perfectamente bien. El significado de palabras como “aguardiente” y “escapulario” se puede deducir del contexto. Hay ciertas palabras cuyo significado sería difícil de adivinar para un lector nativo hablante de inglés porque no hay suficientes claves en

el cuento, como en los casos de “sonaja” (*Talpa*), “chirimía” (*Macario*), y “chocal” (*The Night They Left Him Alone*), pero esta falta de contexto ocurre raras veces en *The Plain in Flames*.

Una de las metas de Stavans y Augenbraum en traducir *El llano en llamas* al inglés era mantener la fragmentación y el estilo repetitivo de Rulfo. Desgraciadamente, el idioma inglés no se presta para este tipo de fragmentaciones y en muchos casos la narración termina siendo confusa y hasta enredada. En las siguientes citas, “He only asked me for something to eat and told me about his children, dripping in tears” (*The Man*), “And those old women knelt, kissing at every Our Father the *escapulario* where the portrait of Anacleto Morones was embroidered” (*Anacleto Morones*), y “He was riding pillion, his left hand giving his all to the flute, while with the right one he held, crossed over the saddle, the body of his dead father” (*The Legacy of Matilde Arcángel*) se aprecia este aspecto de la traducción de Stavans y Augenbraum.

Stavans y Augenbraum sí tomaron ciertos riesgos al traducir el cuento *Paso del Norte* en un esfuerzo por captar los regionalismos tan particulares de la obra de Rulfo, mediante un dialecto comparable al inglés del sur de Estados Unidos. No emplean, sin embargo, el mismo nivel de habla a lo largo de la narración y por consiguiente, su meta lingüística no se lleva a cabo. El lector comprende que los personajes hablan con un acento sureño pero los vocablos seleccionados no concuerdan con el dialecto que los dos traductores escogieron. ¿Por qué los personajes prefieren decir “father” y “mother” en vez de “pa” y “ma”? “Pa” y “ma” serían las designaciones apropiadas en un ambiente donde los personajes dicen “Don’t bring in nuthin’”. Se usa la palabra “papá” solamente una vez en este cuento aunque un lector de habla inglesa lo entendería perfectamente bien, pero “papá” suena completamente fuera de lugar en la frase en que se encuentra: “Look, *papá*, this is the girl I’m fixin’ to get hitched up with”. Además, es incongruente que un mismo personaje diga *em* en una frase y *them* en otra, y *yer* en una oración cuando más adelante dice *your*. Al mismo tiempo, en este ambiente rural y supuestamente sureño frases como “Father, they killed us” y “The business is over, Father” son demasiado formales y “Ciudad Juárez” simplemente no se diría.

Siempre se pierde algo cuando se traduce una obra literaria debido a las múltiples decisiones que el traductor tiene que tomar. En el caso de *The Plain in Flames* muchas de estas determinaciones son lamentables porque la cantidad de descuidos pudiera haber sido evitada con un poco más de cuidado y un buen redactor.

Universidad de San Diego

KIMBERLY A. EHERENMAN



RAMÓN LAYERA y KATIE GIBSON. *You Have Nothing to Learn From Me: A literary relationship between George Bernard Shaw & Rodolfo Usigli*. Miami, Ohio: Miami University Libraries, 2011.

El título del libro es un nombre equivocado. Hay mucho que se puede aprender de este libro. El libro describe la relación literaria entre Usigli y Shaw y los esfuerzos de Usigli por conocer y hablar con él antes de su muerte. Usigli, también, aprendió mucho. Logró ponerse en contacto con Shaw porque lo admiraba mucho y esperaba que Shaw pudiera guiarlo y servir como mentor. Hubo dos encuentros en la casa de Shaw. Usigli publicó descripciones de ellos y también escribió un artículo laudatorio sobre él después de su muerte. La descripción de su contacto está disponible en español, pero es la primera vez que ha sido traducida al inglés.

El primer encuentro ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial cuando viajó Usigli a Europa. En noviembre de 1944 pasó por Londres antes de llegar a París para servir como diplomático. Le escribió a Shaw, pero Shaw dijo que no podía verlo, y sugirió que tratara cuando volviera a Londres. Regresó a Londres en 1945, y cuando Shaw sugirió esperar hasta el final de la guerra si todavía estaba vivo él, el 31 de marzo decidió viajar Usigli a su casa sin ser anunciado. Usigli nos da el diálogo de su conversación aunque lo escribió más de un año más tarde. En muchos sentidos, el diálogo es como una pieza teatral, una interacción entre dos personajes, con algunos comentarios en prosa. Al final, vio Shaw que Usigli llevaba una copia de su propia obra teatral en la mano, y Shaw pidió permiso de leerlo. Con gozo y un poco de inquietud, le dio una copia del borrador de *Corona de sombra* traducida al inglés.

Varios días después, volvió a ver a Shaw con un amigo, Madero, y con una cámara. Shaw no había leído la pieza dramática, pero le prometió que la leería pronto. Hablaron de la dramaturgia en general, de la muerte de Franklin D. Roosevelt, de Churchill, y la guerra y Usigli sacó unas fotos. Unas semanas más tarde, en el 23 de abril de 1945, recibió una tarjeta de Shaw que le dio la confirmación que buscaba y que también contenía unas pocas críticas constructivas de su obra: "I have really nothing to say. If you ever need an Irish certificate of vocation as a dramatic poet I will sign it. ... Mexico can starve you; but it cannot deny your genius."

El título viene de la respuesta que escribió Shaw a una carta de Usigli el 22 de noviembre de 1944, antes de su primer encuentro, sugiriendo que Usigli ya sabía mucho del arte de la dramaturgia. Usigli le dio la gracias por el cumplido, y contestó: "Yet I know I have many things to learn from you." Es igual con este recuerdo de sus encuentros que nosotros podemos aprender, porque el libro nos ofrece mucho, además del diálogo interesante. Nos presenta una imagen de Shaw en esta última etapa de su vida como hombre vital, dinámico, perspicaz, pero un hombre que también empieza a

olvidar (tenía casi 89 años). También nos muestra su casa y su vida, la comunidad en que vive, y el ambiente en Inglaterra durante la guerra. Además, nos da una imagen de Usigli mismo. Claro que crea una voz, un personaje aquí para representarse. Es un personaje humilde, agradecido, que sufre de inercia y una falta de dirección. Está un poco desilusionado con el papel y la importancia de la literatura en este momento en su vida, y está deprimido por lo que pasa en el mundo. Viene buscando consejo y confirmación para seguir su profesión como dramaturgo. Además tiene una admiración profunda por George Bernard Shaw.

También nos da este libro una idea de los materiales que contiene el Archivo Rodolfo Usigli de Havighurst Special Collections en la Universidad de Miami. Puede ser muy útil para personas que se encuentran investigando sobre Usigli, Shaw, o el teatro del siglo 20.

*Duquesne University*

MARK FRISCH



NADIA V. CELIS y JUAN PABLO RIVERA, eds. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan: Isla Negra Editores, 2011.

*Lección errante* reúne trece ensayos de investigación sobre la obra literaria de la escritora y crítica puertorriqueña Mayra Santos Febres que incluye sus novelas publicadas, varios cuentos, su poesía y su blog titulado *Lugarmanigua*. Para los editores Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera, la obra literaria de Santos Febres representa a una generación nueva de literatura caribeña caracterizada por la “errancia” y la incorporación de una miríada de personajes, escenarios, historias, perspectivas y experiencias de sujetos marginalizados (14). Estructuralmente, la compilación contiene una introducción y tres apartados: el primero, con cuatro artículos; el segundo, con cinco; y el tercero con cuatro.

El primer apartado, titulado “Presentación: Una mujer Luci’a”, escrita con apóstrofe para recrear el acento caribeño, brinda información biográfica sobre la “persona, obra y figura de Mayra Santos Febres” (13). El breve ensayo de Debra Castillo describe las experiencias personales entre ella y Santos Febres durante su mutua estancia en Cornell University (37). Según Castillo, durante los cuatro años de estudios posgraduados, Santos Febres se mostró como una mujer creativa y brillante, de “lucidez” crítica (41). En el segundo artículo, Carmen Oquendo Villar nos relata sobre la evolución de la escritura puertorriqueña desde los años sesenta y cómo Santos Febres contribuye al canon literario feminista. Oquendo Villas argumenta que Santos Febres, en continuación con la tradición feminista puertorriqueña, incorpora la imagen de la *femme fatale*, la mujer poderosa y autodeterminada (51). Para Annette Passapera la obra literaria de Santos Febres es innovadora en particular por mantener un blog titulado *Lugarmanigua*. Sostiene que mientras el blog no es un “género distinto a la escritura”, es posible hacer una “lectura errante” de los tropos literarios que Santos Febres incorpora (55).

En el último ensayo de la sección Rubén Ríos Ávila propone una lectura de la novela *Nuestra Señora de la noche* de Santos Febres. Ríos Ávila afirma que las protagonistas representan el “proceso de modernización de Puerto Rico a partir de la raza” (72). En particular, el crítico hace una comparación entre la protagonista Isabel Luberza Oppenheimer, la madame negra, y las protagonistas con el mismo nombre de dos otros cuentos: “Cuando las mujeres quieren a los hombres” de Rosario Ferré y “La última plena que bailó Luberza” de Manuel Ramos Otero. Al final, Ávila determina que un tropo repetido de Santos Febres es la “virgen puta” una madre ausente que abandona sus responsabilidades (75-76).

En el segundo apartado, titulado “Espacios: El Caribe errante”, los investigadores se enfocan en la variedad de espacios marginalizados en la escritura de Santos Febres. Este apartado abre con un ensayo de Radost Rangelova que propone que las protagonistas de Santos Febres continuamente se definen en relación con varios espacios urbanos (la

casa, el bar, la oficina, el salón de belleza y la ciudad) (81-84). Para Rangelova, por un lado, algunos espacios como el bar reflejan la historia del “orden patriarcal” en el imaginario de las protagonistas femeninas, y por otro lado, las protagonistas logran recrear otros espacios y los tornan “feminidades alternativas” (24). Para Rangelova, estos espacios marginalizados representan una metáfora del espacio público puertorriqueño y sirven para reinterpretar la inclusión de las protagonistas en la nación puertorriqueña (94-96). La investigación siguiente de Irune Del Río Gabiola determina que los cuentos de Santos Febres continúan la tradición desde los años setenta de incorporar “el espacio de la homosexualidad, el feminismo, y, en general la marginalidad” en su ficción (99). En particular sostiene que los sujetos *queer* de Santos Febres desafían el concepto prevalente de la *gran familia puertorriqueña*, una identidad nacional basada en la inclusión y aceptación cultural. Según la crítica, Santos Febres recrea esta tradición de la gran familia con una familia *queer*, compuesta por los cuerpos excluidos socialmente por la población dominante como los cuerpos racializados, “los pobres, los emigrantes y transexuales” (111).

El objeto de análisis de Rosana Díaz Zambrano es la influencia de los espacios en la novela *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) de Santos Febres. Expone que la novela contiene dos espacios literarios: 1) la ciudad de San Juan; y 2) “una serie de espacios de promiscuidad”. Según Díaz Zambrano, el objetivo de este último espacio es describir “el proceso de formación artística-existencial del escritor” y además hacer visible “la derivación posmoderna de una narrativa policial en el Caribe” (115). El ensayo de Nadia Celis Salgado también se focaliza en los espacios públicos (cabarets, moteles y burdeles) de las tres primeras novelas de Santos Febres: *Sirena Selena vestida de pena* (2000), *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) y *Nuestra Señora de la noche* (2006). Propone que estos espacios, sobre todo, representan “metáforas del Caribe y sus relaciones con los países industrializados en el contexto postcolonial” (134). Celis Salgado, siguiendo el modelo de los “espacios otros” de Michel Foucault, determina que los sujetos marginalizados de Santos Febres en realidad “cuestionan y deconstruyen ese imaginario mediante una crítica postcolonial de la desigualdad y de la avasalladora ansia de poder-saber” (26).

Este apartado concluye con un análisis de Margaret Shrimpton, en el que se determina cómo Santos Febres construye los personajes caribeños a partir de la investigación en los ensayos del volumen *Sobre piel y papel* (2005). Argumenta que la representación de la migración y el desplazamiento son fundamentales en la definición de “lo caribeño” que incluye al sujeto y al espacio caribeño. Shrimpton determina que el espacio del Caribe es un nuevo paradigma caracterizado por la errancia intrínseca o “el discurso subversivo de un Caribe subalterno y contestatario a mediados del siglo pasado” (155). Esta relación contestataria entre el espacio caribeño y el sujeto es representada repetidamente por

el tropo del viaje en los países del Caribe y sirve para re-significar “lo caribeño” en la literatura de Santos Febres (156).

En el tercer apartado, titulado “Saberes: Las lecciones del cuerpo”, los críticos destacan el último concepto preponderante en la literatura de Santos Febres, las representaciones del cuerpo caribeño en su ficción. El ensayo de Juan Pablo Rivera investiga el cuerpo en la poesía de Santos Febres y cómo este cuerpo es formulado por las experiencias corporales como los humores y los sabores. El siguiente ensayo, de Sánchez-Blake, revela los orígenes religiosos y sincréticos que contribuyen a la identidad complicada de Isabel La Negra, la protagonista de *Nuestra Señora de la noche*. Según Sánchez-Blake la protagonista es compleja debido a la multiplicidad de nombres que adquiere--es a la vez Mariana/ Marina/ Isabel. Además, para el crítico literario, el personaje de Isabel implica la tradición oral africana y el movimiento transatlántico. Sobre todo, según Sánchez-Blake, esta complejidad nos sirve para crear un discurso innovador para conceptualizar la complejidad desestabilizante del personaje. El artículo de Guillermo Irizarry también analiza el cuerpo negro en *Nuestra Señora de la noche* para determinar cómo Santos Febres utiliza su narración para confrontar “la fuerza del subalterno” representada por los ciudadanos marginalizados por la nación dominante. El último ensayo de este estudio es la investigación de Chrissy B. Arce que investiga la violencia del deseo representada por los protagonistas en la novela *Fe en disfraz* (2009) de Santos Febres.

A nivel de conjunto, los ensayos de *Lección errante* sugieren que existen por lo menos tres ejes centrales de la literatura de Mayra Santos Febres: la interdisciplinariedad teórica, el cuerpo caribeño marginalizado y los espacios alternativos. Sería interesante ver si existen otros ejes que hubieran contribuido a formular un mapa más amplio de la evolución literaria de Santos Febres. Una sugerencia, por ejemplo, podría ser investigar influencias socio-culturales caribeñas transnacionales como las dominicanas, haitianas o cubanas en la literatura de Santos Febres. De todos modos, este libro es sumamente importante para los académicos interesados en la obra literaria de Mayra Santos Febres y en las contribuciones literarias de una escritora afrodescendiente puertorriqueña.

University of Pittsburgh

KAYLA PAULK





ANKE BIRKENMAIER y ESTHER WHITFIELD, ed. *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Durham y Londres: Duke UP, 2011.

Ciudad policéntrica y cosmopolita, La Habana ha sido, desde las sucesivas expansiones que han trasladado su centro funcional y simbólico hacia el Oeste desde su primer emplazamiento intramuros, un significante que genera una significancia infinita en el imaginario colectivo: La Habana ha sido sinónimo de toda Cuba. No obstante, o por eso precisamente, desde los primeros años de la Revolución Cubana, la ciudad de La Habana fue abandonada para privilegiar las provincias, tanto material como simbólicamente. Este abandono resulta más notable aún a partir de la década del 1990.

A estas alturas del juego, La Habana –como toda ciudad, artefacto muy complejo–, inscrita en comportamientos urbanísticos, culturales y socioeconómicos muy particulares a lo largo de una historia que podría considerarse excepcional –por la encrucijada de su presente, por su trayectoria de cientos de años como capital cultural y primera república socialista latinoamericana y, tras su declaración de un “Periodo especial en tiempos de paz”, para ajustarse a la caída del bloque soviético–, se merece un estudio como este, que han emprendido varios académicos desde muy diversas perspectivas. La particular coyuntura en que se encuentra actualmente provoca las reflexiones de *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*, editado por Anke Birkenmaier y Esther Whitfield, a partir de un doble panel en el Congreso de LASA celebrado en Montréal en 2007. Pese a la diversidad de sus planteamientos y posturas, algunas complementarias, otras contradictorias, estos ensayos enriquecen y trazan las líneas de fuga de un debate imposterizable.

Este texto, impecablemente concebido y editado, posee muchos méritos. Con la intención de acercarnos interdisciplinariamente a La Habana postsoviética, a partir del “Periodo Especial en Tiempos de Paz”, se compone de una serie de ensayos escritos por arquitectos, historiadores y sociólogos, entre otros estudiosos de diversos campos culturales. Dividido en tres partes –Ciudadanía y ciudad; Los márgenes cambiantes, y Coda–, contiene asimismo un ensayo fotográfico entre las dos primeras y un glosario, un índice y una bibliografía, de gran utilidad, al final del volumen.

Las visiones oscilan entre los más optimistas proyectos de reconstrucción y la advertencia ante los peligros de restauraciones falseadas que no toman en cuenta a sus habitantes, a partir de una reinserción en la economía capitalista, en un paisaje de posguerra sin guerra y un tiempo postmesiano sin Mesías. Las obras edificadas –junto con las correspondientes visiones y expresiones estéticas y literarias– de sus tres etapas históricas fundamentales: Colonia, República, Revolución, tal como se ilustran en la Maqueta de La Habana en Miramar, se contextualizan adecuadamente. Se subraya la escasa construcción de esta última, junto con la controvertible atención que se le ha

prestado a la restauración de La Habana vieja colonial –declarada Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO en 1982–, convertida en postal turística y en peligro de gentrificación. Al mismo tiempo, se han condenado al abandono las edificaciones de la primera mitad del siglo xx, que constituyen un extraordinario muestrario de los estilos modernos.

La primera parte consta de perspectivas históricas y teóricas de la ciudad, su evolución como artefacto simbólico, las transformaciones socioeconómicas y las posibilidades futuras. Cecilia Bobes analiza las diversas actitudes hacia La Habana a partir de la Revolución y concluye que la ciudad se ha convertido en un no-lugar cívico y público, una fantasmagoría que emblematiza lo que Ambrosio Fornet denomina la “retórica de la demolición”. El distinguido arquitecto Mario Coyula, por su parte, juega con el término –también de Fornet– quinquenio gris, ampliándolo a un trinquenio (1968-1983) amargo en la arquitectura cubana, producto de la rigidez y el dogmatismo en las políticas culturales, que impusieron criterios tecnocráticos y funcionales y demonizaron la creatividad formal de los arquitectos cubanos. Asimismo el abandono de la actividad constructiva en La Habana ha empeorado las condiciones de vivienda, particularmente en centro Habana, de indudable valor arquitectónico y cultural. Esto ha acentuado la tradicional dicotomía campo-ciudad latinoamericana, aunque a la inversa, al tiempo que desemboca en una ciudad dual y distópica, con ejemplos como la “sopa de bloques” del caótico complejo Alamar: se han deteriorado, según Coyula, tanto el urbanismo como la urbanidad.

Del Real y Scarpaci abordan el fenómeno vernáculo de las barbacoas en sus múltiples dimensiones, como manifestaciones morfológicas de una ciudad informal que se gestiona en los intersticios de la formal. La recursividad: inventar, en todos los órdenes, forma parte intrínseca de la vida del cubano. Posibilitada por los altos puntales de la vivienda colonial, la construcción de la ciudad por los propios habitantes ha duplicado la actividad estatal, pero mediante esta práctica se sobrecargan edificios ya muy deteriorados. Por otra parte, Jill Hamberg establece una tipología de los tugurios, o barriadas (slums), en La Habana y concluye que el problema es de menor magnitud que en el resto de América Latina. El reto mayor, afirma, es la restauración de un tejido urbano relativamente intacto, pero muy deteriorado. El arquitecto Nicolás Quintana apuesta, como otros, al turismo y la intervención de los exiliados cubanos en la reconstrucción de la ciudad portuaria y propone el proyecto “Havana and its Landscapes”, gestado en Miami, a partir del restablecimiento de la economía de libre mercado y la propiedad privada. Por último, el historiador Rafael Rojas nos habla de una Habana ilegible y tribal que sobrevive a Fidel, la Revolución y el socialismo: una Habana postmesianica. De acuerdo con Rojas, el periodo postsoviético se caracteriza por la fractura del canon literario, la aparición de sujetos multi-culturales, la invasión del mercado y el auge de la cultura popular. Tras la sucesión histórica Colonia-República-Revolución, que analiza

desde la literatura, queda un espacio heterotópico, diverso, disonante y fragmentario, que desemboca en un caos ritualizado.

Entre la primera y la segunda parte, el ensayo fotográfico de Pardo Lazo funciona como una presentación visual muy efectiva por su carga irónica y alegórica de los temas y problemas que se abordan en la colección de ensayos. La segunda parte se inicia con el ensayo de la arquitecta Álvarez-Tabío, que critica tanto el fin de lo que denomina la “Década ciudadana” y los proyectos de Coyula y Leal Spengler, Historiador de la ciudad a cargo de la oficina fundada por Roig de Leuchsenring décadas atrás, como aquellos que quedaron en el papel. Plantea asimismo que la trivialización de la nostalgia, junto con la mitologización y literaturización de las ruinas de una ciudad abandonada pero aun –contradictoria y precariamente, habitada– por sus habitantes, ha pasado del nivel metafórico a la más prosaica realidad. Sujatha Fernandes, a su vez, explora la política racial, el espacio y el género musical urbano del rap y el hip hop, asociándolo con, entre otros espacios, el mayor complejo de viviendas del mundo, Alamar, que –con una población de 300,000 personas distribuidas entre más de 2,000 edificios–, ha sido comparado con el South Bronx. El rap, afirma, constituye una expresión de la toma de conciencia racial y social de una comunidad marginada –que incluye la diaspórica– de La Habana como locus privilegiado de la memoria.

Cecelia Lawless, por su parte, comenta la obra literaria de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte en términos de su performatividad y su carácter fragmentario, que se transpone a través de personajes metafóricamente expulsados de sus casas y que recorren el texto ilegible –laberinto, palimpsesto– de la ciudad, una arquitectura siempre en movimiento y en la que nada, al mismo tiempo, cambia nunca. Sobre la Ostalgia –nostalgia de la pasada relación con la Unión Soviética– nos habla Jacqueline Loss, a partir de la visión de varios artistas –en particular la exposición Vostok y el cortometraje documental Existen–, que nos presentan una ciudad alienada y esquizofrénica. Partiendo de las definiciones clásicas –polis, urbs, civitas– de la ciudad grecorromana, Laura Redruello propone un itinerario a través de tres Habanas y tres tipos de comunidad en las obras de Ronaldo Menéndez, que desembocan en una ciudad que ha sido hasta tal punto borrada que ha perdido las palabras con las que nombrarse, condición indispensable de las concepciones clásicas de la ciudad y el ciudadano.

La tercera y última parte, “Coda”, cierra el libro maravillosamente con los ensayos de Ponte y Quiroga. En “La Habana: ciudad y archivo”, el escritor y ruinólogo Antonio José Ponte toma como punto de partida la parábola de la cena y el subsiguiente derrumbe de la casa de Scopas narrada por Cicerón, para desarrollar la metáfora de la “casa de la memoria” cubana mediante la asociación de espacio y palabra. Asociando las ruinas con la política, que constituyen un paisaje de posguerra sin que haya ocurrido guerra alguna, excepto la suscitada entre los propios ciudadanos por la desconfianza ante las delaciones y los archivos secretos, Ponte propone que la reconstrucción de La Habana no sea solo

del espacio edificado, sino también de una comunidad fracturada. En el último ensayo, José Quiroga nos conduce benjaminianamente a través de la ciudad de la memoria, los sentidos y la imaginación, como experiencia de sucesivas, coordinadas, fragmentos y rupturas, en una crónica narrada brillantemente por un extranjero que no lo es.

Pese a la diversidad de sus planteamientos y posturas, hay varias nociones que recorren todo el texto, entre las cuales se destaca la particularidad de La Habana no solamente como un enorme palimpsesto y locus de alto valor simbólico, sino también como una ciudad congelada en el tiempo. Esto, por una parte, la ha convertido en un catálogo de ruinas pero, por otra, la ha salvado de los desmanes del desarrollismo capitalista del siglo xx infligido a otras ciudades latinoamericanas, haussmannizadas y suburbanizadas, abiertas a esa especie depredadora del aura de la ciudad: el automóvil. Se puede llegar a la conclusión de que no se trata solo de proyectos de urbanismo y modernización en un contexto transnacional lo que se necesita; se requiere, a su vez, enfrentar los múltiples retos de vivienda para una ciudadanía tigurizada, o desplazada; heterotópica, desencantada y sin proyecto: todo aquello que provee grandes oportunidades también supone descomunales retos. Una perfecta moneda de Jano.

*Universidad de Puerto Rico*

YOLANDA IZQUIERDO COLLAR

DARÍO VILLANUEVA. *Mario Vargas Llosa: La novela como literatura*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2011.

El 4 de abril de 2011, Darío Villanueva—catedrático de la Universidad de Compostela y miembro de número de la Real Academia Española—ofreció una conferencia titulada “Mario Vargas Llosa: la novela como literatura” en Temple University, Filadelfia (EEUU). Esta conferencia ha sido publicada, junto con una traducción de Hope Doyle D’Ambrosio (Temple University), por la Society of Spanish and Spanish-American Studies. Dentro de los diversos méritos de *Mario Vargas Llosa: La novela como literatura*, cabe remarcar la solidez con que Villanueva presenta diversos contextos históricos y culturales, sobre todo vinculados al Premio Nobel como institución, que ayudan a entender la obra vargasllosiana de manera más aguda y profunda. Asimismo, a lo largo del texto, es notable la forma en que el autor muestra un impecable conocimiento de la extensa obra narrativa Nobel peruano, así como de sus textos ensayísticos y autobiográficos.

Tres son las ideas clave para comprender la conferencia de Villanueva: la obra narrativa de Mario Vargas Llosa ha sido influida por importantes escritores pertenecientes al canon occidental; este conjunto de textos literarios, al encarnar el concepto de

*Weltliteratur*, dan coherencia al Premio Nobel de Literatura que el autor peruano recibió en 2010; finalmente, las novelas de Vargas Llosa poseen un valor estético y formal sumamente elevado. Sobre estas dos últimas ideas quisiera extenderme en las siguientes líneas.

Basándose en el libro *El premio Nobel de Literatura. Cien años con la misión* (2001) de Kjell Espmark, Villanueva describe el progresivo abandono de un inicial conservadurismo del comité encargado del Premio Nobel, lo cual trajo como consecuencia una paulatina aceptación del *Modernism* europeo y el Modernismo hispánico hacia mediados de los años cuarenta. Si en la primera década del premio, señala Villanueva, se puede ver que el conservadurismo del comité deja de lado a grandes escritores no emparentados con el idealismo alemán que gobernaba la Academia en estos años—Tolstoi, Zola e Ibsen—, en la segunda década se tendió a premiar autores que representaran el concepto de “gran humanidad cordial” (Shaw, Yeats, Mann). Luego, en los años treinta, el premio se entregó a escritores que encarnaban valores humanos y los hacían accequibles al gran público (Lewis, Buck, Sillanpää). En estas tres primeras décadas, solamente dos autores de lengua española recibieron el premio: Echegaray (1904) y Benavente (1922). Es con la entrega del Nobel a Gabriela Mistral en 1945 que tanto el *Modernism* norteamericano/europeo (Eliot, 1948; Faulkner, 1949; Hemingway, 1954) y el Modernismo hispánico empiezan a adquirir una fuerte presencia en los futuros galardones. En el caso hispánico en concreto, después de Mistral recibirían el premio Jiménez, Asturias, Neruda, Aleixandre, García Márquez, Cela, Paz y Vargas Llosa.

Villanueva señala que “el Nobel de Literatura, desde su primera atribución en 1901, viene a representar la institución que mantiene vivo en concepto de una auténtica *Weltliteratur*”. El concepto de “literatura universal” fue acuñado por Goethe en diversos escritos en general y en una conversación con J. P. Eckermann en particular, la cual data del 31 de enero de 1827, y proponía una visión global supranacional de la literatura occidental. No obstante, la historia del Premio que el propio Villanueva relata pareciera contradecir tal afirmación. En primer lugar, para el conferencista, los premios otorgados en los años treinta representan la gloria de autores bestsellers, de los cuales se suele remarcar sus limitados valores estéticos y universales. Posteriormente, en los años sesenta, la Guerra Fría conlleva la entrega de “premios controversiales y polémicos” por su carácter político (Pasternack, Shólojov, Solzhenitsyn). Asimismo, Villanueva propone que algunos galardonados (Coetzee, Naipul, Soyinka) muestran el sesgado apoyo de la Academia Sueca a las literaturas postcoloniales. Por otra parte, los premios recientes a Jelinek, Pinter y Mo Yan han sido fuertemente criticados por su carácter politizado por encima de su relevancia estética. Finalmente, quizás las críticas más recalcitrantes al premio no estén relacionadas a los galardonados sino, más bien, a los “olvidados”: Proust, Joyce, Woolf, Borges, entre otros, nunca recibieron el premio por motivos extraliterarios a pesar de ser aclamados como autores canónicos de la

literatura occidental. Cabe preguntarse, entonces, hasta qué punto el Nobel como premio ha representado o no, a lo largo de su historia, el tan célebre concepto de *Weltliteratur* propuesto por Villanueva. En el caso específico de la obra de Mario Vargas Llosa, habría que preguntarse lo mismo. Sus novelas más recientes—los melodramas *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El héroe discreto* (2013) así como las novelas históricas *El paraíso en la otra esquina* (2003) y *El sueño del celta* (2010)—no parecieran poseer el carácter universal de *La ciudad y los perros* (1963), *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La fiesta del Chivo* (2001).

Tanto para los ya conocedores de la vasta obra narrativa del autor peruano así como para los lectores que se acercan por primera vez a ella, las últimas páginas del texto de Villanueva tienen un valor añadido. En esta sección final, el catedrático español se dedica no solamente a resumir las novelas de Vargas Llosa—desde *La ciudad y los perros* hasta *La fiesta del Chivo*—sino que, además, examina, de manera sucinta pero a la vez sólida, “esa labilidad estructural proporcionada por un eficaz montaje” que definen los textos narrativos del escritor peruano. Siguiendo implícitamente la célebre clasificación de las etapas de la narrativa vargasllosiana propuesta por Efraín Kristal en *Temptation of the World* (1998), Villanueva explica tanto el tema principal (el erotismo, la utopía, el desencanto hacia las ideas revolucionarias, el humor, el uso de la autobiografía, entre otros) como algunos aspectos formales que hacen de estas novelas valiosas piezas de arquitectura narrativa. Así, por ejemplo, mientras que de *La casa verde* (1966) Villanueva remarca “la complejidad e impulso imaginativo... [de] la novela más ‘faulkneriana’ y más próxima a la poética del realismo maravilloso de todas cuantas Mario Vargas Llosa escribió”, *Elogio de la madrastra* (1988) destaca “por una elocución impecable, precisa y elusiva a la vez, retórica en el mejor sentido de la palabra, y por la filigrana de una composición narrativa que incluye el juego irónico y especular de la ‘mise en abyme’”.

Habría que señalar, por un lado, que quizás por su brevedad, *Los cachorros* (1967) no fue incluida en esta revisión panorámica de Villanueva, a pesar de que esta *nouvelle* vargasllosiana presenta temas morales que la conectan profundamente con las primeras novelas del autor (la construcción de la masculinidad en una sociedad machista, el clasismo de la sociedad peruana, la tensa relación del Yo con la autoridad) y técnicas narrativas paradigmáticas de la narrativa del Premio Nobel peruano, como el uso del lenguaje coloquial y la pluralidad de voces narrativas. Por otra parte, así como habría que preguntarse si las novelas vargasllosianas más recientes pueden adscribirse al concepto de *Weltliteratur*, sería necesario ponderar el valor estético y formal de estos textos (“la más pura narratividad” en términos de Villanueva). Los textos narrativos del Nobel peruano publicados en los últimos diez años presentan una narrativa lineal y tradicional, con escasos saltos temporales, y son relatados mayoritariamente desde una perspectiva única, a diferencia de las más complejas novelas, en términos formales, del Nobel peruano (*La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*). Finalmente,

uno de los grandes aportes del mencionado libro de Kristal radica en el íntimo vínculo que éste traza entre la forma narrativa de cada novela vargasllosiana y las diversas convicciones políticas que Vargas Llosa ha defendido a lo largo de su vida –ya sea un acerbadísimo socialismo juvenil, una transición hacia el liberalismo en los años setenta, y una defensa férrea de la democracia liberal a partir de los años ochenta en adelante. Para Kristal, estas convicciones son tan poderosas que incluso llegan a determinar los temas y técnicas usados en las novelas vargasllosianas. Este significativo nexo entre forma e ideología está ausente en el estudio de Villanueva, quizás porque justamente el núcleo de la conferencia radica en los aspectos literarios de la obra narrativa del escritor peruano. No obstante, el análisis del carácter ideológico de la obra vargasllosiana no debería quedar soslayado en un texto crítico sobre Vargas Llosa.

En síntesis, la conferencia de Darío Villanueva publicada por la Society of Spanish and Spanish-American Studies en 2011 posee muchos méritos, sobre todo relacionados al amplio bagaje histórico, cultural y literario del autor. La inclusión de la traducción al inglés por Hope Doyle D'Ambrosio, además, amplía y diversifica la gama de lectores de este importante texto crítico. Si bien es cierto que algunos cabos quedan sueltos, probablemente por la extensión y esencia propias de una conferencia, *Mario Vargas Llosa: la novela como literatura* es una invitación a seguir repensando el valor de la narrativa de Mario Vargas Llosa, el más reciente Premio Nobel de Literatura de lengua española, el narrador más importante de la literatura peruana, y uno de los novelistas imprescindibles para entender la historia y literatura hispanoamericanas.

Duke University

JESÚS HIDALGO





MARISELLE MELÉNDEZ. *Deviant and Useful Citizens: The Cultural Production of the Female Body in Eighteenth-Century Perú*. Nashville: Vanderbilt UP, 2011.

“Donde hay poder, hay resistencia” decía el filósofo Michel Foucault en *La voluntad del saber* de 1976. Mariselle Meléndez, lectora cuidadosa de Foucault y de sus lectores en los campos de la crítica cultural, de la historia de la medicina, del feminismo y de la filosofía, hace de las formas que toma esa compleja relación entre poder y resistencia el objeto del análisis de su segundo libro, y hace del cuerpo de la mujer (en tanto dócil y resistente, en tanto peligroso y productivo, en tanto sujeto y objeto de lo que Foucault llamaba el saber) el nudo de esa relación. Según Meléndez, el cuerpo en general, y el cuerpo de la mujer en particular, es una constelación compleja de signos y prácticas (o negociaciones) que se resiste a un proceso inequívoco de objetificación. Para Meléndez el cuerpo es una red material y simbólica que dinamiza la relación entre el poder y su resistencia.

Desde su primer libro, *Raza, género e hibridez en El lazareto de ciegos caminantes*, Meléndez ha enfocado su investigación en el material cultural del virreinato del Perú a finales del siglo dieciocho. Meléndez ha investigado la intersección de raza, género y sexualidad en ese lugar y en ese momento colonial. Ha publicado varios ensayos que interpretan la cultura visual ilustrada del virreinato, y ahora ha reunido varios de ellos en un ambicioso libro que nos da una idea abarcadora y global, tanto de las formas disciplinarias (o de los saberes) del virreinato, como de las resistencias múltiples a sus efectos en el sujeto femenino colonial.

*Deviant and Useful Citizens* es un libro de crítica cultural que toma como objeto de análisis cuatro ejemplos de las vicisitudes del saber ilustrado que se manifiestan durante los veinticuatro años que van de 1781 a 1795: un período conocido como “El Gran Miedo”, cuando el miedo al imperio y a sus prácticas disciplinarias permeaba las relaciones coloniales. Pero el período también incluye un momento cuando el imperio español y sus administradores llevaron a cabo una serie de reformas que transformaron ese miedo en formas de auto-disciplina. Y estas formas a su vez prepararon el camino para la eventual constitución de las repúblicas criollas latinoamericanas del siglo diecinueve.

El libro está dividido en cuatro capítulos, y se compone de estudios cuidadosos y sugerentes de cuatro tipos de saber ilustrado representativos de esa relación entre el poder y la resistencia colonial. La ejecución de Micaela Bastidas, la esposa de Tupac Amaru, en 1781 representa un saber penal o político. El texto *Truxillo del Perú* editado por el obispo Baltasar Martínez Compañón en 1785 representa un saber visual, económico, y enciclopédico. El texto *Historia de la fundación del monasterio de Trinitarias Descalzas de Lima* editado por Sor María Josefa de la Santísima Trinidad en 1783 representa un saber religioso y patriótico. Mientras que el periódico *El Mercurio peruano* publicado



por los miembros de la Sociedad Académica de Amantes del País entre 1791-1795 representa un saber científico y médico.

Meléndez desarrolla su argumento pausadamente, y a veces de forma algo oblicua, lo cual fuerza al lector a imprimirle al libro una narrativa lineal que verdaderamente no tiene, pero que es importante generar para los efectos de una reseña como esta. Todos los capítulos están relacionados en tanto los primeros ofrecen ejemplos de una disciplina ilustrada en aras de la erradicación de un cuerpo, y los últimos ofrecen ejemplos de esa misma disciplina reformada, transformada, e internalizada por agentes criollos que están, de una forma u otra, comprometidos con la idea de construir y producir una comunidad imaginaria autónoma para su región. Es en este sentido que Meléndez aplica la idea Foucauldiana de las formas pastoriles de auto-gobierno a la historia de la colonización en el cono sur americano. En otras palabras, el libro destaca la producción simultánea de prácticas de castigo y vigilancia por parte del gobierno español, junto con formas internalizadas de esas mismas prácticas por parte de los sujetos coloniales, ya sean estos criollos ilustrados, ya sean religiosas en un convento de Lima. Si los carcelarios del imperio estaban empeñados en controlar una población por medio de la erradicación, los criollos peruanos pusieron ese saber al servicio del auto-gobierno republicano. El libro entonces es una serie de momentos de transición en el saber ilustrado, una lista de prácticas disciplinarias que cambian de ser impuestas por agentes extraños a ser prácticas disciplinarias auto-impuestas.

Para Meléndez, el cuerpo de la mujer es el gozne o el punto sobre el cual se pasa de un tipo de prácticas a las otras, es el lugar que sirve de umbral al sujeto que pasa de un modo penal a un modo pastoril de saber ilustrado. Esta parte del argumento se desarrolla mediante referencias a la obra feminista post-estructuralista de escritoras de los noventa como Maria Helene Huet, Nancy Tuana, Elizabeth Grosz, y Rosi Braidotti (y en el campo de la literatura española e hispanoamericana al trabajo de Rebecca Haidt y Margarita Eva Rodríguez García). Pero la influencia más notable tal vez sea la de Susan Bordo, y en particular su interpretación de la cultura mediática visual como una práctica disciplinaria del cuerpo de la mujer, y su interpretación de condiciones culturales como la anorexia desde esa óptica, es decir como formas paradójicas y perversas de resistencia de un saber que se construye diferenciando y menospreciando el sujeto femenino desde siempre.

Esta parte del argumento de Meléndez es el meollo de su contribución a la literatura post-estructuralista y feminista, y su contribución a los estudios de los saberes ilustrados de la colonia española. En este sentido, el tercer capítulo de su libro tal vez sea el más original. Meléndez encuentra en los textos de las religiosas de un convento de Lima el rescate paradójico del cuerpo de la mujer del menosprecio en que lo sumen los saberes ilustrados del momento. El rescate es paradójico porque lleva hasta un extremo las expectativas sociales y culturales que se le exigen a las mujeres: el auto-sacrificio, la

mortificación, y la auto-disciplina. En otras palabras, las monjas interiorizan y exageran la disciplina que exigen los Reyes Borbones a los monasterios criollos de la época. Mediante la exageración (o el agigantamiento) de las prácticas disciplinarias sobre su propio cuerpo, las religiosas hacen visible la relación oculta entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo social, rescatando el primero y elevando el segundo. Pero Meléndez también afirma que este acto de internalización tiene un costo muy alto, y eventualmente mata a las religiosas.

La biografía de Mariselle Meléndez que aparece en la red bajo el departamento de español en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign comienza con el lugar de su nacimiento en Puerto Rico, y nos informa que hizo sus estudios universitarios en la Universidad de Río Piedras. No me sorprende que una crítica formada en ese lugar del Caribe tenga un especial interés en los saberes que construyen lo que Foucault llamó “sujetos dóciles” en su libro de los setentas, *Vigilar y Castigar*. En los sesentas del siglo pasado, René Marqués, un notable novelista, cuentista y ensayista puertorriqueño, publicó un texto fundacional de la historia intelectual del país titulado *El puertorriqueño dócil*. Su interpretación de la docilidad era distinta a la de Foucault, y marcó a una generación de puertorriqueños con un estigma originado siempre en la abyección del cuerpo de la mujer. Meléndez oblicuamente entra en diálogo con esa tradición intelectual, desde un texto que se refiere al Virreinato Peruano en el siglo 18, pero cuyo argumento también se puede extender al siglo veinte y al Caribe.

*Vanderbilt University*

BENIGNO TRIGO



SERGIO UGALDE QUINTANA. *La biblioteca en la isla. Una lectura de la Expresión americana, de José Lezama Lima*. España: Editorial Colibrí, 2011.

Sergio Ugalde Quintana ha publicado un libro sobresaliente dentro de la bibliografía dedicada a los estudios del pensamiento cubano y, en general, sobre el barroco latinoamericano y las influencias y configuraciones del pensamiento en la región. Dividido en cuatro grandes capítulos –en los que se trabaja, respectivamente, la influencia y constitución de las lecturas de Lezama Lima, el diálogo entre la generación del poeta cubano, la propuesta de una estética y modernidad barroca que configuró el autor de *Paradiso* y, finalmente, al lugar que ocupa Martí dentro del corpus intelectual y vivencial de Lezama– Ugalde ha subtítulo modestamente su obra, *La biblioteca de la isla*, como: *Una lectura de La expresión americana, de Lezama Lima*.

Señalo lo anterior, porque como lo indican los mismos capítulos de esta obra de más de 300 páginas, el trabajo va mucho más allá de un análisis –aunque lo contiene de manera destacada– de la principal obra ensayística de Lezama. Me centraré en algunos puntos del libro para mostrar tan sólo algunas de las tesis de la obra y realizar un primer acercamiento al trabajo de Ugalde.

El escritor mexicano es, quizá en exceso, prudente, y esto ocasiona que algunas ideas que sostiene no sean observadas en toda su radicalidad. Por ejemplo, anota Ugalde: “Si Severo Sarduy en algún momento señaló que el elemento central del estilo lezamiano es la metáfora, por mi parte me gustaría llamar la atención sobre la proliferación de imágenes” (93). El asunto no es menor e implica un desplazamiento importante. Lezama, como sabemos, insistió mucho en el uso gnoseológico de la imagen, incluso llegó a hablar de la constitución preponderante, en América, de imagologías. Esto tendría que ver con el poder simbólico de la imagen y, como lo señala Ugalde, con la posibilidad de reconstrucción del sentido histórico a partir de la memoria. Las metáforas, en cambio, implicarían que el conocimiento se forma, centralmente, por analogías, esto es, por semejanzas que presuponen el diálogo de tradiciones. Sin embargo, lo que parece querer acentuar Ugalde a lo largo de todo su trabajo es la actitud de innovación, rebeldía y orgullo “que marcaban, para Lezama, la realización estética de un poeta americano” (227). En este sentido, es necesario desplazar el papel central de la metáfora dentro del lenguaje y destacar el papel de la imagen, justo para que aparezca la figura del creador o poeta que, a través de un juego metafórico que él o ella controla, poder marcar el sentido histórico de América. Así, la metáfora no desaparece –ni pierde un lugar de gran importancia– pero queda supeditada a la representación imaginativa e imagológica que realiza el escritor.

Esta idea de Sergio Ugalde tiene profundas implicaciones en toda la interpretación que hace de la obra de Lezama y, de ser correcta, revelaría también la centralidad de la

imagen para el poeta cubano y para toda una generación de creadores que se asumieron como los autores y autoras de la suma americana definitiva. Ugalde recuerda, en este sentido, las palabras de Octavio Paz, escritas en 1974 en *Los hijos del limo*: “Todo comienza –recomienza– con un libro de José Lezama Lima *La fijeza* (1944). Un poco después, (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950). En Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). Casi en los mismo años, los primeros libros de Nicanor Parra, Alberto Guirri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz y Álvaro Mutis” (*Apud* 233). De todos estos autores, y muchos otros y otras, Lezama resaltaría por la radicalidad de su propuesta. Para Ugalde, en el caso del cubano “ya no estamos ante la construcción finalista de un proyecto de nación, sino ante un discurso desbordado que alerta sobre las posibilidades continentales y, por lo tanto, cosmopolitas” (93). Esto, en efecto, es lo que detectó Paz; de ahí un necesario aire conservador de la tradición y, a la postre, no un arte absoluto de ruptura.

En estos términos, y para un autor que –como tantos otros y otras– se encuentra más allá del romanticismo y la vanguardia, en una época donde el discurso nacionalista se muestra agotado y es sustituido por las dictaduras imperiales o las gestas revolucionarias que se enmarcan en un mundo en crisis y atónito frente al término de la segunda Guerra Mundial, el problema es muy complejo. Quizá una pregunta pueda resumirlo: ¿cuál es la sustancia, esencia o proyecto histórico de sentido en ese mundo y, específicamente, en el continente americano?

Sabemos que la respuesta a esa pregunta es clara, colaborar con los proyectos dictatoriales, con las gestas revolucionarias o formar “repúblicas letradas”, esto es, grupos ilustrados que intentan mantener la independencia de un particular sentido que se cobija y nutre de las formas del arte. No hay, si se revisa el espectro creativo de este período, respuestas que salgan de estos márgenes. Aunque claro, hay una interpretación muy compleja y particular de lo que implica la militancia política del artista o la formación de un grupo ilustrado y exiliado en el arte. No es la misma respuesta la de Revueltas que la de Cortázar; la de Novo que la de Borges, la de Paz que la de Arguedas.

En cierto sentido, y al leer a Ugalde, uno puede sostener que la respuesta de Lezama concuerda con la del escritor que intenta mantener la independencia de la obra, pero el cubano inserta una variante crítica que tiene un carácter extra-ordinario. Lezama reconoce la autonomía del arte pero insiste, en un primer momento, en que esta autonomía no se puede reconectar con ningún presupuesto esencial o fundamental de sentido. Escribe Ugalde: “Lezama, al poner en el centro del discurso el tema de la forma artística como el elemento más importante en la construcción literaria y pictórica, sacaba la discusión viciosa del arte nacional –que se movería en el folklorismo temático– para situarlo en el ámbito de un estilo” (207).

Podemos observar aquí –como también destacará Ugalde al final de su libro– una estrategia que ya se encuentra en Borges y en Reyes, y que es de corte materialista y

experimental: el arte moderno es básicamente un juego de construcción y deconstrucción de la forma; es un asunto de la constitución del estilo a través de la experimentación con los materiales. Más aún, al estar separado de cualquier sustancia religiosa o mítica, el arte moderno es necesariamente un arte sublime, su asunto es *recomponer* las dimensiones y el tiempo de la Naturaleza. Una Naturaleza que, paradójicamente, ya no es fuente inequívoca de sentido en el mundo moderno.

Frente a esta contradicción del sentido—pues el arte queda relegado a ser simplemente una mercancía más que se valora por su capacidad de sublimar la realidad frente al potencial consumidor que adquiere la obra y la valida social y económicamente— el artista reacciona, existencialmente, reforzando la idea de *representación*. El artista miente: sabe que todo es forma pero postula, con su creación, que esa forma arroja una representación que debe de tener validez universal —mítica, religiosa o comunicativa— por fuera del mercadeo de valoración.

Los artistas que, desde mi punto de vista, avanzan de manera más radical en la exploración de esta forma estilística son Onetti, Rulfo, Vallejo, Borges, Lezama y García Márquez. Todos ellos gravitan, en cierto sentido, dentro del arte sublime moderno y la constitución de sus representaciones. Todos generan representaciones que deben de ser destruidas por la propia forma, esto es, sus obras son efímeras, en el sentido de que se constituyen como estilos —el caso de Onetti, Lezama y Borges— o como eslabones de sus obras futuras o de otras poéticas —el caso de Rulfo, Vallejo y García Márquez—.

En este universo que trazo, a manera de hipótesis, lo que deja claro Ugalde es la importancia de Lezama, dentro de este espectro, como el ensayista que construye una representación que va más allá de la ficción. El autor de *Analecta del reloj* reconecta el arte sublime al que me he referido con su representación barroca, y la reconstrucción de la Naturaleza como la poderosa formación del paisaje americano. Esto es lo que arroja la vigencia y actualidad radical de Lezama Lima en el siglo XXI. Por ejemplo, en asintonía con Carpentier y contra D’Ors, como señala Ugalde, Lezama nunca pierde “de vista la historicidad del fenómeno estético”, lo que le permite criticar las teorías idealistas de “las constancias históricas”. El barroco entonces, al ser una realidad de segundo orden —y no una realidad esencial—, no es una sustancia por la que todo el arte transcurre. Es un hecho específico de la representación americana.

En este contexto es que Lezama sintetiza las posiciones occidentales al respecto y se atreve “a lanzar una caracterización, muy general, del arte barroco europeo para contraponerla al arte barroco americano. Mientras que en Europa este estilo se había definido por *acumulación y asimetría*, en el arte americano había una *tensión y un plutonismo*” (171, énfasis mío).

Justamente por esta definición —el barroco como tensión y plutonismo— es que Lezama avanza al señalar que el barroco americano se traduce en una poética de placer, cotidiano y existencial, conjugado con un afán enloquecido de conocimiento —que se

ejemplificaría paradigmáticamente en la figura de Sigüenza y Góngora y que repetiría sus rasgos a lo largo de la historia de América.

El asunto que queda planteado aquí es fundamental para el debate sobre América y sobre las formas actuales de producción de conocimiento. Finalmente, la teoría del barroco que se consolida plenamente en Italia, específicamente en Roma, seguirá abrevando de la idea de lo barroco europeo, donde la acumulación y la asimetría –la elipsis de Sarduy o la *decorazione assoluta* de Adorno– tienen que ver con la idea de que el paisaje se forma desde los mares, desde la sedimentación de las aguas oceánicas que construyen una perla barroca, deforme, que se resiste a ser integrada al paisaje triunfante –romántico y realista– del espíritu protestante. Nadie en el pensamiento en lengua española ha dado seguimiento y desarrollado esta teoría como Bolívar Echeverría, con quien también dialoga Ugalde. Por el contrario, la teoría plutónica de Lezama, donde lo central no es la acumulación sino la tensión, ni la asimetría sino la síntesis de las rocas que surgen de esa tensión volcánica y no del sedimento de las aguas, indica que el barroco ya no es un hecho europeo –ni italiano ni español– sino americano. Un hecho que no configura su paisaje en resistencia al protestantismo o catolicismo europeo, sino en una reinención de lo humano y lo natural que ya consigna como un dato inevitable, pero fundamentalmente ajeno al paisaje, la propia constitución capitalista, acumulativa y brutalmente *simétrica* del capital en sus características míticas y racionales europeas.

La extraña figura del Martí de Lezama, que con tanta precisión analiza Ugalde, mostraría este despliegue de “nuestra América”; sin embargo, mejor aún, la figura de Sor Juana, como señala el ensayista mexicano, es la que “parece moverse lenta y serenamente en otras zonas de la conciencia”. En este sentido: “Lo peculiar de la lectura de Lezama, en un ensayo en el que pretende distinguir lo característico de la recepción y transformación del estilo gongorino en América, es que deslinda a Sor Juana de la sombra de Luis de Góngora. Si Camargo y Sigüenza habían sido la culminación de un estilo y de un proyecto de vida, Sor Juana, por su parte, ya es algo distinto” (231-232).

En efecto, esta figura tensa y tectónica, Sor Juana, aparecería como la prueba, una entre tantas, de que el proceso de sentido en América se encuentra desligado del proceso de toda modernidad que esté atada al principio de acumulación cognitiva que tiene el espectro de finalidades –ilustradas y románticas– que alimentaron a la modernidad europea.

¿Es posible hacer una síntesis entre ambas propuestas de la modernidad barroca: entre la propuesta que entiende lo barroco como acumulación asimétrica de la riqueza social y la que lo entiende como tensión de una riqueza que crea nuevos paisajes inagotables para el placer y el conocimiento de otras tensiones? ¿Es posible, me pregunto, pensar a la par la modernidad barroca en América como resistencia y como un cuerpo de sentido irrenunciable? Sergio Ugalde es cauto al respecto. No se adentra en las implicaciones contemporáneas de la idea lezamiana de barroco. Sí indica con claridad la *sui generis* conexión entre barroco y modernidad; de hecho dice con toda precisión que el barroco

americano de Lezama es un “proyecto de la modernidad”. En cierto sentido, un proyecto que tendrá su suma tardía, así como tuvo su suma temprana en Sor Juana, en la figura plutónica—donde todas las narrativas, mitos y tradiciones se reúnen—en la figura de José Martí. Deja así escrito un material invaluable para el debate sobre el mundo barroco; sobre la modernidad barroca y sobre el futuro, dentro del Capital, de posibles formas alternas de configurar nuestra vida... una vida que es substancialmente moderna.

*Universidad Nacional Autónoma de México*

CARLOS OLIVA MENDOZA

NANCY VOGLEY y MANUEL RAMOS MEDINA, coord. *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Vol. 3: *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del Siglo XVIII*. México, D.F.: Siglo XXI, 2011.

La conexión entre la historia de la literatura Mexicana del siglo XVIII y los matices de la cultura católica novohispana es un campo rico para los estudios interdisciplinarios. Basta con revisar una lista bibliográfica de las imprentas mexicanas y poblanas para ver el predominio de la religión como veta para los estudios de las humanidades. Es un campo que se ve continuamente renovado gracias a esfuerzos interinstitucionales por recuperar la tradición literaria del nuevo mundo como el proyecto del catálogo colectivo de marcas de fuego o el proyecto de los primeros libros de las Américas. Ambos incluyen una amalgama de instituciones estadounidenses y latinoamericanas entre sus colaboradores, que buscan llenar aquellos espacios que el tiempo y los discursos han creado. Esto lo hacen proporcionando maneras más accesibles para encontrar fuentes primarias (literatura) a través de la constante digitalización de archivos y colecciones. La visión exhaustiva de la producción cultural novohispana que nos proporciona la tercera entrega de *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* es una muestra del alcance que podemos ver en las ciencias sociales gracias a esta recuperación en masa de los legajos de la colonia.

*Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días, Vol 3: Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del Siglo XVIII* es una colección de ensayos dedicados a explorar el clima social, intelectual y literario de la Nueva España en una época que coincide con la Ilustración europea y los preámbulos a los grandes movimientos de independencia del siglo XIX que toman lugar en Latinoamérica. Dividido en cinco apartados, todos los ensayos describen la



heterogeneidad intelectual y la popularización de la literatura en el virreinato de la Nueva España producto de la alfabetización y producción de materiales usados tanto por las clases eruditas como por el vulgo. Esta es una visión que puede trazarse a partir de la discusión introductoria de Nancy Vogeley de los elementos artístico-intelectuales de la Ilustración cultivados en las Américas en la que establece el concepto abierto de literatura como eje crítico para el volumen. Una perspectiva que toma cuenta a formas discursivas practicadas en el país como cartas, discursos, diarios privados, periódicos, manuscritos sin imprimir, documentos eclesiásticos, entre otros que permiten establecer como punto de discusión la revisión bibliográfica e historiográfica del siglo de las luces. Consecuentemente, todos los capítulos muestra una dimensión diferente de la cultura novohispana que permite ver el predominio de una intelectualidad propiamente americana basada en la herencia de la evangelización católica del nuevo mundo y su reacción al secularismo en el siglo XVIII.

Si bien un acercamiento a (o comentario de) una descripción de cada ensayo resulta quedarse en lo descriptivo, es posible trazar algunos temas através de los diferentes apartados. Esto se debe a la cualidad bibliográfica e historiográfica que se observa en varios ensayos de los primeros dos capítulos de la obra: “Sociedade infraestructura cultural” y “La evolución de formas literarias” respectivamente. El primero, se encarga de hacer una revisión de la sociedad y la infraestructura cultural que llevó a la creación de una cultura del libro dentro y fuera de la ciudad capital mientras que el segundo elabora sobre los tipos de literatura consumida en la colonia. Ambos apartados toman forma através de la elaboración de ensayos que contienen cronologías tanto del establecimiento de imprentas y la aparición de bibliotecas importantes, como de títulos que indican una difusión del material literario. Esta difusión es auspiciada por la expansión de las escuelas de la lengua castellana, el proceso de castellanización en general de la literatura y el éxito de los colegios y universidades que es descrito en el trabajo de Enrique Gonzales Gonzales. Dicha expansión puede constatarse en la discusión de la evolución del periodismo durante el siglo escrita por Carmen Castañeda y en la revisión de la literatura clandestina y la inquisición que hace Gabriel Torres Puga. Esta revisión de la inquisición y la problemática de una literatura clandestina vuelve a surgir en el capítulo titulado “La iglesia borbónica y sus herramientas literarias” en la que figuran las distintas conversaciones intelectuales y teológicas que permean los círculos eclesiásticos a través del siglo como se puede ver en la discusión de las crónicas religiosas escrito por Antonio Rubial García y Patricia Escandón.

Retomando brevemente al comentario de los matices del catolicismo colonial mexicano del principio de este resumen, es importante resaltar el trabajo que hacen Perla Chinchilla, en su manejo del sermón, María Dolores Bravo Arriaga, sobre la hagiografía, Antonio Rubial García, sobre la literatura aparicionista, y Asunción Lavrin sobre la literatura conventual femenina. Aunque existe el peligro de distraerse en la



hipercrítica hacia el catolicismo colonial en la escritura de este tipo de trabajo cuando se juzga la vida, práctica o filosofía de los religiosos a través de nuestros propios lentes culturales, los cuatro ensayos hacen una excelente descripción de los documentos existentes y proporcionan una base crítica indispensable para entenderlos discursos y preocupaciones manejados por el mundo eclesiástico masculino y femenino del siglo XVIII. Estos discursos y preocupaciones incluyen la escritura de la historia, en lo que se respecta a la tarea académica, y la secularización de las misiones en lo que se refiere a la jerarquía de la iglesia. Temas y discusiones que son explorados también en el cuarto y quinto apartado del volumen titulados “Comienzos de una nueva autorreflexión” y “El humanismo (la Ilustración y desarrollos nacionales)”. Primero tomando en cuenta la parte académica con el trabajo de los historiadores y científicos desarrollado en el cuarto capítulo, y por último en el ámbito filosófico con el estudio de las aportaciones educativas y artísticas en las que se observa la influencia en México de la ilustración europea y el surgimiento de formas autóctonas.

A pesar de que el estudio crítico/analítico de los materiales escogidos queda en un segundo plano en varios de los ensayos, en los que toma precedencia una mirada descriptiva o documental, es indudable que esta tercera entrega de *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* ocupa un lugar de importancia dentro de los estudios coloniales. Este representa una síntesis de información que permite trazar el origen de claras diferencias en los que se respecta al desarrollo intelectual de la cultura mexicana. Un desarrollo que coincide con la influencia de la Ilustración y de los nuevos descubrimientos científicos del siglo de las luces, pero que se desenvuelve de maneras diferentes en la realidad americana. En el momento en el que surgen los documentos dieciochescos estudiados, la Nueva España empieza a distanciarse de sus raíces para establecerse, no como una nueva España pero como una nación consiente de su propia cultura independiente de Europa y de la península.

Texas A&M University

HECTOR E. WEIR



WILLIAM TAYLOR. *Marvels and Miracles in Late Colonial Mexico. Three Texts in Context*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2011.

En *Marvels and Miracles* Taylor transcribe y contextualiza documentos de carácter jurídico —son o quieren ser parte de una investigación eclesiástica— en torno a tres casos de posibles milagros en la segunda mitad del siglo XVIII novohispano. Establecer la naturaleza de los acontecimientos relatados (¿son milagros o eventos que aunque extraordinarios, por una u otra razón, no son propiamente una manifestación divina?) es precisamente lo que intentan los tres. El primero, de Monterrey trata sobre la repentina recuperación de una mujer moribunda ante la imagen de la Virgen del Nogal; el segundo se refiere a una imagen de la Virgen de los Dolores aparecida en un grano de maíz en la población nahua de Tlamacazapa; el tercero es el recuento de un franciscano sobre los supuestos milagros de una imagen de la iglesia de Nativitas, unas cuantas millas al sur de la ciudad de México.

Taylor, quien ha logrado recolectar alrededor de 800 narrativas coloniales de milagros (11), señala que éstas no nos presentan con casos particulares, sino con modelos que han pasado por múltiples filtros hasta adquirir su forma final, oficial. De ahí el interés de los documentos que él transcribe: en ellos es posible encontrar algo “singular and idiosyncratic,” son textos que “restore some rough edges, personalities and contingencies” a narrativas que de otra forma—si tuviéramos el relato final asegurando el milagro— serían demasiado formulaicas (5). Es su carácter intermedio, no terminado, lo que les confiere a estos textos un lugar privilegiado. Distintos aspectos en cada serie convencen al lector de que está ante casos singulares. Sin embargo, como indica Taylor siguiendo a E.P. Thompson “history is made up of episodes” (14) y, por esto, pese a su carácter inusual, los tres dicen algo sobre la normalidad de la fe, la sociedad y la política colonial (1), y también sobre economía religiosa novohispana.

El libro abre con un estudio en el que Taylor explica la problemática en torno a los “milagros” durante los Borbones y hace una comparación entre los modelos europeos y los novohispanos. Los siguientes capítulos están dedicados a la presentación y la contextualización de los documentos de cada caso. Este es un ejercicio sutil, puesto que el historiador se retira un poco para permitir que cada documento se mantenga como una fuente primaria, abierta a varias interpretaciones.

La sorpresiva recuperación de María Francisca Larralde, el caso de Monterrey, presenta un relato no desprovisto de cierta comicidad. La investigación, llevada a cabo a petición de Larralde y su marido, el Sargento Mayor Don Antonio Urresti (una poderosa sombra en el texto), tiene como fin determinar si la pareja estaba obligada a cumplir los votos de castidad *perpetua* hechos por ambos a instancias de la mujer durante su febril convalecencia, o si, en caso de que su mejoría no fuera verdaderamente “milagrosa”, éstos podían ser conmutados por otra pena. Tratándose de una familia perteneciente a

una de las más elevadas esferas sociales, el resultado –“prudent and political more than inspired” concluye Taylor (18)– no es sorprendente (el lector ya había visto al improvisado séquito de religiosos que parecen no tener nada mejor que hacer que acompañar a la mujer durante el tiempo que dura su postración). Este expedito caso es resuelto apenas en unos meses por el arzobispo de Guadalajara mismo cuando la junta de cuatro distinguidas autoridades eclesiásticas a quienes lo asigna, recomienda que los votos de castidad sean conmutados por limosnas adecuadas y una pena monetaria que contribuya a la construcción de un templo. En cuanto a la promesa a la que también había asentido Urresti, de vestir el hábito de San Francisco durante dos años, convenientemente se decide que lo lleve cuando vaya a la iglesia durante el periodo prometido, o durante el tiempo que Urresti “may otherwise agree to” (49).

El segundo documento trata de Anna María, mujer indígena que seleccionando semillas para la siguiente cosecha encuentra, entre los granos de maíz, uno con la imagen de la Virgen de los Dolores. A diferencia del anterior, este caso nunca fue resuelto y el valioso maíz, presentado como prueba, no es ni siquiera devuelto a sus propietarios originales. La lectura de estas dos series permite atisbar experiencias de vida radicalmente distintas. Aquí ni la mujer, ni su marido hablan español y necesitan esperar la mediación de un familiar para dar su testimonio a la autoridad religiosa que pasa por Tlamacazapa esporádicamente. Ninguno de los dos sabe su edad –cosa común entre los indios hace notar quien les toma la declaración (63)– y Anna María no piensa en el tiempo en términos de meses. Se confesaban solamente una vez al año porque ésa es la frecuencia con que alguien iba al pueblo a realizar esa función; el resto del tiempo se conformaban con oír, seguramente sin entender, la misa celebrada por cambiantes sacerdotes cuyos nombres eran desconocidos para la pareja. La desconexión entre el catolicismo de la primera familia y el de ésta se hace patente en la declaración que toman al hijo de Anna María, un niño de ocho años a quien el intérprete hace preguntas elementales sobre doctrina cristiana para concluir que “he proved completely ignorant of them” (67). Si Taylor había advertido que una diferencia entre los milagros europeos y los novohispanos radicaba en que estos últimos parecían estar más vinculados al control de la naturaleza (3), en este caso y por el hecho de que el “milagro” está asociado a la lluvia, el maíz y, en una de sus versiones, a un parto, parecería que podríamos estar ante una comprensión de la Virgen de los Dolores bastante distinta de la que tenían en mente las autoridades eclesiásticas.

Finalmente, el tercer documento es una mezcla extraña de biografía y recuento de milagros, escrito en 1776 por el franciscano Francisco Antonio de la Rosa, quien deplora el olvido de la advocación de la Virgen del Patronicio, culto que él había llevado a su apogeo apenas unos años antes. Indirectamente también relata su tirante relación con los varios pueblos indígenas a los que supuestamente servía y de los que dependía, los cuales parecen meros accesorios, “incidental witnesses” en la historia del franciscano (72). Este triste relato de 35 “milagros” que van de capturar mulas perdidas a salvar la

vida de varias personas, es quizás el más representativo en lo que se refiere al trato de las autoridades de la Iglesia a sus miembros ciegos al espíritu de la época (85). Taylor sugiere que este caso repite la historia de los franciscanos en el siglo XVI: de un celo expansivo por la evangelización y de tener la libertad de actuar, se pasa al conflicto, la retirada y la desilusión ante resultados incompletos (84).

Además de otros muchos datos interesantes respecto a la vida en la colonia durante el siglo XVIII, lo que resalta de este conjunto es la compleja economía religiosa que determinaba que Monterrey fuera una ciudad bien servida, mientras que templos apenas unas millas fuera de la ciudad de México estuvieran prácticamente en ruinas. Esta diferenciación espacial se complica por cuestiones lingüísticas (quiénes entendían o no español), estrictamente económicas (una pareja que cómodamente podía pagar 500 pesos para conmutar promesas imposibles hechas sin mucho detenimiento, mientras que un franciscano tenía que trabajar arduamente para conseguir cantidades menores para la reconstrucción de su templo) y de fe (quién contribuía con sus limosnas y quedaba por ello protegido) para determinar, al menos desde una perspectiva oficial, quiénes estaban “cerca” del poder representado por una imagen. De la Rosa recuerda cómo un hombre que se había negado a contribuir con su limosna muere –la cabeza rota por una plancha que le cae encima– mientras que durante el mismo accidente otro es salvado por su fe, manifestada en su contribución a la fiesta de la Virgen (118). Desde luego, tal y como demuestra el caso de Anna María y su familia, quienes pese a su mala posición en la enmarañada economía distributiva de bienes celestiales, reconocen y aprecian la imagen en el grano de maíz, la religiosidad oficial no era necesariamente la única opción. De hecho, así como sugiere Taylor, y como prueban estos casos, lo oficial –imágenes que se convertían en grabados, grabados que producían milagros, milagros que terminaban siendo relatos o pinturas que a su vez serían nuevos milagros– contribuía a una proliferación de lo sagrado que era finalmente incontrolable pese a los esfuerzos de la Iglesia por tener la última palabra (investigaciones, tomas de declaraciones, confiscación de pruebas, etc.). Con la guía provista por Taylor, otros lectores podrán sin duda, llegar a otras interpretaciones. Esa es la riqueza de esta interesante colección y el logro de la ligera, pero importante, intervención de su compilador.

*University of California, Berkeley*

IVONNE DEL VALLE

