

mentativa y por la precisión del lenguaje empleado, Oswaldo Estrada logra su propósito. Expone los rasgos novelescos del discurso histórico y demuestra que el texto colonial es en gran medida independiente de los contextos enunciativos no estéticos. Con esta lectura, el autor no pretende llegar a la tierra de los antagonismos, sino sumar un punto de vista complementario, aunque no menos polémico. La conclusión parece ser entonces la idea de las infinitas asimilaciones que acepta la *Historia verdadera*, renovada siempre por las épocas y las tradiciones críticas.

JIMENA RODRÍGUEZ

Centro de Estudios Coloniales Iberoamericanos
University of California-Los Angeles

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de Bohemia"*. Fundamentos, Madrid, 2006.

A pesar de la caudalosa bibliografía crítica sobre la obra de don Ramón María del Valle-Inclán, todavía quedan huecos por cubrir, temas que revalorar o aspectos que no han sido estudiados con la extensión y profundidad que merecen. Uno de ellos es el vínculo de Valle con la caricatura y la revista teatral, con las que tan cercanamente se relaciona la musa funambulesca. A analizar estos aspectos dedica Jesús Rubio Jiménez su libro, que además de ser una investigación rigurosa y meditada, aporta la abundante iconografía que don Ramón suscitó entre sus contemporáneos, pintores y caricaturistas, reunida en este volumen por primera vez.

Una de las virtudes del estudio de Rubio Jiménez es que da seguimiento a relaciones que habían sido señaladas reiteradamente de manera general. Una de ellas, fundamental, es la importancia de Goya, al decir de uno de los personajes de *Luces de Bohemia*, el inventor del esperpentismo. Rubio documenta el interés por Goya, que ilumina la creación visual y literaria a lo largo de dos siglos, desde la zarzuela, *Pan y toros* (1864), hasta Fernando Arrabal, pasando por Villaespesa, Alberti y García Lorca, ya que "desde el siglo XIX, Goya mismo se convirtió en personaje literario y su vida y sus obras atrajeron a creadores teatrales muy diversos" (p. 21). En cuanto al interés de Valle hacia Goya, Rubio Jiménez recuerda que coincide con el que Rubén Darío sintiera por la obra goyesca, cuya musa definiera como "soberbia y confusa", y también como "ángel, espectro, medusa", en uno de los homenajes que Darío reúne en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El interés por Goya cobra auge a partir de la exposición que en 1900 se hiciera con motivo de la repatriación de su cuerpo a España, a la que siguieron otras hechas en 1908 y 1913, año clave, este último, en el viraje de Valle hacia un teatro escrito expresamente para marionetas que encuentra en *La Marquesa Rosalinda* su partida de nacimiento. La sombra de *Desastres de la guerra* se proyecta hasta el estallido de la Primera Gran Guerra, cataclismo que subrayaría la cualidad trágica del arte grotesco: “Como a Solana, que no en vano es evocado por Valle-Inclán también a la hora de definir el *esperpento*, les apasionaba el descubrimiento de la realidad española sin desdeñar sus aspectos más míseros, su ‘buen humor’ lo era de estirpe negra y grotesca” (p. 40). Uno de los aspectos más notables de la caricaturización grata a Valle es la bestialización, otro de los temas que Rubio recupera despejando su procedencia caricaturesca para definir los esperpentos como “*pinturas negras, aguafuertes, retratos grotescos* que cobran vida teatral y por tanto plástica” (p. 48).

Me interesa destacar la parte teatral, pues, como lo señalara Ramón Pérez de Ayala en 1923 –en el número 32 de *La Pluma*, p. 24–, “Valle-Inclán, ante todo –y, hasta diríamos que únicamente– ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las *Sonatas* hasta los últimos esperpentos”. Tal preponderancia del teatro, que Valle refrendó y subrayó en muchas entrevistas, ofrece a Rubio un filón que aprovecha para explorar territorios relativamente vírgenes. Varios estudiosos han señalado la deuda que Valle tiene con los géneros menores –baste recordar aquí a Ramón de la Cruz, quien escribió “tragedias para reír o sainetes para llorar”–, y con el teatro popular, pero hasta el momento los comentarios no han rebasado la vaguedad de una observación. Rubio, en cambio, plantea la relación que *Luces de Bohemia* tiene con el teatro de revista y –señalamiento que no deja de resultar sorprendente–, con el cuadro de costumbres. Más de un lector de Valle objetará en principio, ya que hasta el momento *Luces* es el parteaguas entre el teatro costumbrista y la escena vanguardista, pero Rubio argumenta convincentemente que el carácter híbrido del teatro esperpéntico debe a su cercanía con la revista teatral política su estructura fragmentaria en escenas relativamente autónomas, que nos presentan “galerías de tipos históricos o actuales, de grandes personajes o anónimos ciudadanos”, un tapiz social que es “uno de los mejores referentes de la convergencia de pintores y literatos afanados en fijar las cada vez más dinámicas costumbres y urgidos justamente por el vértigo de la vida urbana” (p. 62).

El teatro de revista aporta a *Luces* diversos procedimientos entre los que Rubio señala los que dan unidad y que pueden ser el viaje de un provinciano a la capital, el sueño de un personaje o la puesta en escena de dos personajes que dialogan sobre lo que ven. Tenemos,

así, una estructura permanente que da juego a otros recursos, tales como la metateatralidad que desdobra el texto para cuestionar o para aportar sus propias claves, tal como sucede en los diálogos entre Max Estrella y don Latino de Hispalis o en la escena 14 sobre la que Rubio llama novedosamente la atención ya que “cuando se habla de que los aguafuertes debieran difundirse con todas sus pruebas, se están planteando algunos problemas fundamentales del arte moderno: la imposibilidad de captar la totalidad, la transitoriedad y la fantasmagorización de la vida moderna contra la que luchan los artistas” (p. 86).

La metateatralidad permite a Valle reflexionar críticamente sobre su obra en una suerte de distanciamiento estético tan caro a un autor que se concibe a la manera del demiurgo, pero también suscita otros nexos, por ejemplo con los clásicos y especialmente con Cervantes, por el uso del teatro dentro del teatro. El carácter marcadamente popular de esta teatralidad crea un nexo entre géneros diversos, ya que “en la prensa satírica ilustrada, en la revista teatral política y en el esperpento pintura y literatura se dan la mano para representar la vida contemporánea con su carácter caricaturesco y antiheroico” (p. 76).

Luces de Bohemia es el tapiz social en el que se enhebran figuras representativas de la época que plasman el desencanto de Valle y su decisión de examinar ese mundo desde perspectivas marginales. También es el núcleo del ciclo esperpéntico, teoría y práctica del nuevo género que vulnera los límites de la mimesis a la vez que afirma un péndulo constante, un “permanente juego especular de la vida en el arte y del arte en la vida” (p. 88).

En el deseo de fijar lo eterno en medio de lo fugaz podemos reconocer uno de los objetivos que Baudelaire se propuso como característica distintiva de la modernidad, y no es tampoco arbitrario recordar la importancia que para él también tuvo la caricatura. No es casual que Rubio lo considere al señalar que “el primer esperpento de Valle es una pieza de teatro costumbrista, pero donde Valle-Inclán «pinta» las costumbres con gran modernidad –tal como la definió Baudelaire–, con lo que la escritura de Valle-Inclán sitúa el teatro político en un nivel superior” (p. 84).

Valle-Inclán, caricaturista moderno recupera discusiones anteriores sobre las que arroja nueva luz disipando con ello prejuicios esperpenticéntricos tales como el que atribuía a *Luces* una originalidad ajena a todo vestigio de realismo, por no mencionar la palabra tabú: costumbrismo, tan peyorativamente utilizado por todos los adeptos a las vanguardias clásicas.

Queda por estudiar, como Rubio señala, un vasto territorio apenas esbozado: “Valle-Inclán evocó en sus declaraciones sobre el esperpento no sólo a Goya sino también a Cervantes o Quevedo. Particularmente este nutre toda una tradición de literatura satírica, que debiera ser más atendida y estudiada. En mi telar ando urdien-

do un tapiz que muestre cómo la obra de don Francisco impregnó a los escritores satíricos del siglo XIX, llegando pleno y vigente al siglo XX” (p. 19).

La crítica ha puesto más énfasis en la relación de Valle-Inclán con el ambiente cultural de su época que en sus deudas con la tradición literaria. Pero Valle era muy consciente de tales deudas. La metáfora del *Theatrum mundi* está presente con parecida fuerza expresiva tanto en Quevedo como en Valle, y se refleja en el carácter híbrido de sus obras. Rubio Jiménez, y con seguridad también otros estudiosos, deben estar ocupados urdiendo esas partes del tapiz que apenas han sido esbozadas y que confirman que la vitalidad clásica de la obra valleinclaniana es, hoy por hoy, inagotable.

BRUCE SWANSEY

School for Applied Language and Intercultural Studies
Dublin City University

HERMINIA GIL GUERRERO, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Iberoamericana, Madrid, 2008.

De acuerdo con Herminia Gil Guerrero, con su trabajo *Poética narrativa de Jorge Luis Borges* se propuso dos objetivos. El primero de ellos fue contribuir a la definición de la poética narrativa de Borges, que la crítica ha venido examinando desde hace algunas décadas. Para ello, analizó una amplia muestra de relatos, que van de *Historia universal de la infamia* (1935) a *El libro de arena* (1975). El segundo fue “dilucidar la poética narrativa de su crítica practicante, es decir, aquella que en un corpus de textos críticos Borges fue elaborando desde sus primeros trabajos como miembro del Ultraísmo hasta la década de los ochenta”. Esos dos objetivos configuran la estructura de este volumen: la primera parte se titula “La poética narrativa en la crítica practicante de Jorge Luis Borges”; la segunda, “La poética narrativa en la praxis cuentística de Jorge Luis Borges”.

Las reflexiones iniciales de Gil Guerrero giran en torno a la posibilidad de hablar de Borges como un “crítico literario”. Esta discusión ha vivido momentos interesantes en años recientes. En 1997, por ejemplo, una buena parte del número 3 de la revista *Variaciones Borges* se dedicó a la polémica acerca de la condición del escritor argentino como crítico. Algunos de los participantes en ese debate fueron Beatriz Sarlo, Ana María Barrenechea, Ricardo Piglia y Sergio Pastormelo. Asimismo, en 2008 se publicó el libro *Borges crítico* de Pastormelo, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica en Argentina.