

tura extraída de los procesos de la Inquisición y habla libremente del efecto de la censura eclesiástica sobre la escritura en un “estado virtualmente policíaco que se prolongó durante tres siglos” (p. 64).

A final de cuentas, la breve historia de Margarita Peña sirve a la gran función crítica de apuntar a fuentes del canon colonial poco presentes en otras historias. Es una narración comprometida, decididamente inclinada hacia lo marginal y lo inusitado: el lado feminista y perseguido de la literatura. A veces estira los límites de la definición de literaturidad hasta casi romperlos. Su historia se lee como desafío, un reto esperado desde hace muchos años. Es cierto que a veces peca de una falta de criterio literario y, lo que es aún más serio, socava la confianza del lector en su erudición al citar sin nombrarlos a otros críticos. Citar a autoridades anónimas —a veces hasta media página de palabras impresas sin otra atribución que “algún crítico”— es un descuido que la redacción debiera haber corregido.

Aun así, Margarita Peña nos ha dado una lectura convincente y valiosamente original del viejo canon. Estaría de acuerdo con el aserto de Blanco de que hay “muchas literaturas legítimamente nacionales” y de que “la literatura ofrece muchas ventanas y aposentos”¹⁰. A su manera distintiva, Margarita Peña ha abierto una puerta historiográfica que difícilmente volverá a cerrarse. Además, ha avisado a los fundadores canónicos del futuro que tendrán que buscar por *todos* los aposentos de la realidad y de la vida de México para asegurar que no se pasen por alto valiosas obras simplemente porque se han producido fuera de la línea central de la expresión nacional.

LINDA EGAN

University of California, Santa Barbara

IRIS M. ZAVALA, *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Orígenes, Madrid, 1990; 175 pp.

IRIS M. ZAVALA, *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Anthropos, Barcelona, 1991; 207 pp.

Los dos libros forman parte de una serie de estudios sobre el fin de siglo hispánico, que la autora aborda desde la perspectiva de las teorías del pensador ruso Mijaíl Bajtín. Es un tríptico cuyo volumen inicial está dedicado a Rubén Darío (Iris M. Zavala, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Universidad de Puerto Rico, 1989); los libros reseñados aquí lo completan. Aparte existe un libro que recoge artículos dedicados a problemas diversos relacionados con la teoría bajtiniana y sus usos “pos-

¹⁰ J. J. BLANCO, *op. cit.*, t. 1, p. 111; t. 2, p. 267.

modernos” (*La posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991). Así que el lector interesado en estos temas puede formarse una idea bastante completa no sólo de los principales tópicos de Bajtín y de la bibliografía —actualmente ya muy extensa— que existe sobre el tema en varias lenguas europeas, sino informarse también sobre puntos nodales del debate sobre la posmodernidad y sobre el alcance del pensamiento bajtiniano en relación con los temas hispánicos modernos.

Los dos estudios reseñados aquí, lo mismo que el dedicado a Darío, parten del presupuesto semiótico fundamental de que la obra de un autor puede ser tratada como “texto único” desde la perspectiva dinámica de lector en cuanto “posición de sujeto”, y de que en consecuencia toda la producción literaria de Darío, de Valle o de Unamuno contiene una especie de proyecto a largo plazo con una teleología implícita. Así, el “texto único valleinclanescos (a contracorriente siempre) representa un sumario selectivo de la modernidad desde sus primicias finiseculares. (Ejemplo análogo el de Unamuno, desde objetivos afines, pero con prácticas textuales distintas)” (*Valle*, p. 22). De modo que el punto de partida mencionado y el amplio uso de los conceptos bajtinianos no convierten los respectivos retratos de las figuras destacadas del modernismo y del 98 en una copia al carbón de un solo y mismo esquema. Aunque la lectura conjunta de los tres textos es útil (por ejemplo, es en *Darío* donde se explicita la relación entre los conceptos de ‘ideología’ y del ‘imaginario social’, ampliamente utilizados en el “texto único” de I. Zavala), cada uno de los estudios es legible individualmente.

La interpretación heterodoxa de la relación entre lo moderno y el modernismo, desatendiendo las definiciones habituales, en el caso de los dos escritores permite extender la idea del modernismo hacia el discurso del proceso tecnológico de la modernidad o modernización. En el terreno estético, esta modernidad “deriva del proceso de modernización y socialización; se trata, en definitiva, de una re-escritura de la historia y un nuevo «relato» o «narración»” (*Valle*, p. 25).

La actitud de Valle y de Unamuno hacia el tradicionalismo ideológico español los define a los dos como “maestros de la desconfianza”, o “de la duda” (cf. *infra*). Pero tanto el radicalismo estético e ideológico de Valle como la reelaboración de los tradicionales “valores” del hispanismo en una autocrítica del sujeto están orientadas, según Iris Zavala, hacia un proyecto de reforma social y espiritual.

La musa funambulesca se centra sobre todo en el concepto de carnavalización¹, cuyo uso, como casi todo planteamiento de la autora, es

¹ Transcribo el índice: Prólogo. La pantalla teórica. Capítulo 1: La poética moderna. Capítulo 2: “En el fondo de un espejo desvanecido”: carnaval modernista. Capítulo 3: La posición geométrica: ironía y parodia. Capítulo 4: La musa funambulesca. Capítulo 5: El carnaval político: el esperpento. Capítulo 6: Los espantajos cómicos y la liberación del miedo. Conclusión.

polémico. El concepto se incorpora en el contexto de otros, desarrollados y elaborados por la autora para adecuarlos a sus propósitos. Al lado de 'ideología', 'imaginario social', 'texto único', 'espejo deformador', 'práctica textual', 'texto como acto performativo', etc., se encuentran redefiniciones desde las posiciones post-semióticas ('texto como forma articulada de representación de lo *imaginario social*') o deliberadamente polémicas, como la relación entre lo moderno y el modernismo por una parte, y el modernismo y el 98 por otra, el *leitmotiv* de la trilogía de I. Zavala, mediante el cual ella relaciona el radicalismo político con el literario. Para I. Zavala, el modernismo en general implica un programa político progresista, fraternidad entre Literatura y Revolución, dirigido en contra de la "narrativa" de lo material y la riqueza, hacia una concepción más democrática del mundo (pp. 23-25); hacia la dimensión política del proceso histórico de emancipación (p. 27). Estas radicales premisas, válidas también para el libro sobre Darío (que reseñé en otro lugar), si no se interpretan como anacronismo, deben, como dije, tomarse como la perspectiva teórica del lector, según más adelante veremos también en relación con Unamuno. Porque el modernismo es leído también por la autora como texto (¿proyecto?) único, anulando en cierta forma individualidades y periodos, pero lo que está en el fondo es el propio proyecto crítico de Zavala: la polémica "anti-posmoderna". De hecho, la autora "vuelve a narrar" el modernismo desde la perspectiva de una "modernidad" que "surgió a contracorriente de las instituciones en el poder, como fundamento de una esperanza social" (p. 36).

Así las cosas, la carnavalización en Valle, con todos sus recursos técnicos y orientaciones cuestionadoras, aparece inscrita en este marco modernista que acabo de delinear brevemente. La carnavalización es identificada con el cronotopo rabelesiano, como si el funcionamiento de éste se sujetara a un uso instrumental, y no a una manifestación ideológica (léase: involuntaria y rara vez conscientizada):

los cronotopos rabelesianos en sus entrecruzamientos —desde el principio, con el empleo casi puro de las series del erotismo y de la muerte, llamados tradicionalmente "decadencia"— son instrumentos especulares encaminados a destruir los sistemas ideológicamente cerrados por medio de una pluralidad de "voces" y de "géneros" (p. 46).

El carnaval modernista, sin embargo, se presenta como un magistral juego de espejos deformantes de todo tipo, que la autora clasifica según etapas y obras. Es verdad que en las *Sonatas* las series carnaavalescas (cuerpo, comida, bebida, acoplamiento, defecación, alumbramiento, muerte) no aparecen completas. Pero el elemento de profanación, el desmembramiento (parcial) del cuerpo erótico convierten en un *mundo al revés* los elementos de la poética modernista, alguna vez interpretada

como un post-romanticismo tardío. La carnavalización, aceptado un proyecto único y coherente en Valle, pasa en línea ascendente del “carnaval modernista” de la primera época al “carnaval político” de los esperpentos. Del “texto único” de la cultura “Valle recoge elementos dispersos, diseminados por la cultura, y los reintroduce en un marco que permite que estos poderosos elementos antinarrativos se re-narrativicen dentro de una producción de estilo centrífugo” (p. 66). El objetivo es “la destrucción épica de la historia oficial de España” (p. 70). De paso, se agrade la idea tradicional de los géneros literarios, de modo que se “deconstruyen” las divisiones tradicionales entre lírica, épica y drama. De hecho, el “carnaval político de los oprimidos” es otra idea transversal de Iris Zavala, que con mucho rebasa el marco de la época que en estos libros se trata, y que representa su derivación autónoma del ideario bajtimiano.

La *heteroglosia* (pluralidad discursiva) se analiza en una serie de análisis textuales también como recurso de la carnavalización y dialogización. La última implica un diálogo intergenérico e intertextual con sus propios textos. Así, la escritura de las *Claves líricas* dialoga, como toda la producción gallega de Valle, con las *Sonatas*. El “bilingüismo consciente de Valle” ha de mostrar las tensiones sociales, “además de juegos intersemióticos que unen el signo pictográfico al signo fonético” (p. 98).

Claves se articula a partir de un virtuosismo métrico, léxico y rítmico en diálogo con las artes medievales de ascetismos y formas perfectas. Los poemas se nos muestran como extensos juegos de palabras, de signos fonéticos y pictográficos, cuyas resonancias y acordes descansan sobre las relaciones alegóricas y simbólicas. . . . Las *claves* son clave de un misterio nunca definitivamente explicado, susceptible a descifrarse siempre al igual que una partitura musical que no se descifra de una sola vez, sino que es capaz de ejecuciones siempre renovadas (p. 98).

A mi modo de ver, el carácter “heteróglota” y dialógico de la poesía que, en contra de lo que Bajtín dice, sostiene I. Zavala, es autocuestionado en los pasajes como éste, en que el estatuto específicamente monológico del discurso poético es postulado a pesar de la superficie discursiva aparentemente en tensión dialógica. El monologismo de la poesía no implica una ausencia de tensión, sino que reclama una reflexión sobre las tensiones de carácter esencialmente lírico, expresado a través de la forma arquitectónica (cf. Bajtín, *Problemas del material y forma*. . . , 1924).

Puesto que la paráfrasis de la densidad conceptual de la escritura de I. Zavala no cabe en el marco de una reseña, a pesar del volumen relativamente reducido de sus textos, me limitaré a estos comentarios en torno a *La musa funambulesca*.

Unamuno y el pensamiento dialógico es también un libro polémico en

cuanto a la interpretación de Bajtín y de Unamuno. No es para novatos en ambos campos, puesto que aborda la discusión *in medias res*. El objetivo es, entre otras cosas, el de mostrar la sorprendente compatibilidad de las ideas literarias y filosóficas del escritor español y del pensador ruso. Ellos, por lo demás, son contemporáneos, aunque Bajtín, treinta años más joven, está formándose justamente durante los años más productivos de Unamuno en cuanto teórico de la “dialogía”. I. Zavala hace importantes precisiones a Todorov en cuanto que uno de los primeros divulgadores del pensamiento de Bajtín. Entre otros complementos teóricos usados por Zavala, llama también la atención la presencia de Michel Foucault. La autora tiene la precaución de “no sacar las aguas de sus cauces y situar a Unamuno dentro de los discursos postestructuralistas de moda, y convertirlo en un lacaniano o derrideano *avant la lettre*” (p. 13). Pero puesto que el estatuto de Unamuno en cuanto escritor *moderno* depende en una enorme medida del problema del sujeto y su emergencia dentro y por el lenguaje, las analogías o préstamos de otras teorías son inevitables. La faceta filosófica de Unamuno es la que preocupa esencialmente a la autora, y a partir de ella, la de creador literario. “Unamuno —dice I. Zavala— levanta su edificio crítico contra la razón pura divorciada de la experiencia” (p. 13). Muestra cómo la concepción dialógica del ser surge con la concepción “moderna” de la historia, en el contexto del “reconocimiento de las heterogeneidades en el interior del campo cultural [que] va transformando y dinamizando el conjunto de discursos sociales en torno a la *representación*, los cánones, las normas dominantes” (p. 21). La “muerte del autor” en las *nivolas*, *drumas* y otras ficciones teóricas se relaciona, para Zavala, con el hecho de que Unamuno, igual que Bajtín, concibe la existencia —y la creación— como diálogo, un diálogo en que participan cuando menos tres interlocutores. Así es como la idea bajtiniana del tercero en el diálogo se integra en el horizonte unamuniano: es I. Zavala la que “entabla el diálogo” entre los dos en el “gran tiempo”.

Las “metáforas epistemológicas” de las que la autora habló en *Posmodernidad y Mijaíl Bajtín* como de productos de la teoría bajtiniana, aparecen también como conceptos implícitos, marcas de la modernidad, en Unamuno. En éste, se trata del uso del signo como destructor de la realidad opuesto al símbolo y al mito; del uso del lenguaje como posición enunciativa del sujeto que se opone a la unidad del yo; y, finalmente, del uso de la dialogía en contra de la supresión dialéctica del otro y de la división entre lo “contemplativo” y lo “agónico” (cf. p. 18). Unamuno como uno de los “maestros de la sospecha” (Paul Ricoeur) junto a Nietzsche, Marx y Freud reitera su postura crítica y reflexiva ante los problemas de la representación, el sujeto, el lenguaje y la historia en *Niebla*, en *Abel Sánchez*, en *El hermano Juan*, etcétera.

La proyección de un pensamiento posmarxista sobre el discurso de la autora pone de manifiesto su propia teleología al articular, por ejemplo, el proyecto de los *jóvenes* modernos como una “narrativa de liberación”, en antagonismo respecto a la *fe* de los *viejos*, resumiendo la oposición en términos de una lucha de clases (cf. p. 21). Pero también la modernidad se define mediante los tópicos de la “deconstrucción”:

La modernidad sería esa dimensión esencialmente ilusoria del presente que se afirma por negación del pasado y de la tradición, que se distingue del origen. Tanto tradición como modernidad enmascaran lo esencial: en cuanto principio, el presente tiene como origen un mito, lo cual significa que los mismos procesos que operaron en el pasado operan en el presente (p. 43).

Cuál de estas dos posiciones de “moderno” es la de Unamuno, resulta difícil discernir. Díaz Plaja, por ejemplo, muy probablemente situaría a Don Miguel entre los *viejos* y los tradicionalistas². Para I. Zavala, el polemismo de Unamuno evoca, en un terreno dialógico, la relatividad de las posiciones de sujeto. La misma vuelta unamuniana hacia lo espiritual y lo teológico no se inscribe como la orientación hacia el pasado, sino como una problematización del sujeto “agónico” en lucha con la reificación y monologización del mundo. Lo interesante y lo valioso del libro consiste en que la autora es capaz de apreciar la dimensión filosófica de la obra de Unamuno en términos críticos actuales.

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

² Cf. *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, pp. 71-73.