

los pliegos también muestran el resquicio de una corriente más conservadora en lo que se refiere al programa de la monarquía. Y lo es porque en materia de ejecución musical, estos romances se cantaban al son de la vihuela, lo cual le permite a Beltrán ver cuáles son los más musicalizados para su divulgación, de tal manera que identifica cómo los históricos, novelescos y caballerescos adquirirían primacía, mientras que, en el siglo XVI, los heroicos y noticiosos ganaban aún más terreno (121). El romance se transforma en instrumento de comunicación política (123), aunque le falta a Beltrán mostrar más datos, por ejemplo cuentas de las capillas de palacio, pago de músicos, que den más elementos de juicio a su afirmación. El capítulo VI se dedica a la canonización del romance en forma de libro o “cancionero de romances” como una forma particular de circulación/difusión, que según Beltrán se adaptaba muy bien al carácter itinerante de muchas bibliotecas de nobles (129), a las largas horas de transportación y a la necesidad de leer y de reunir, en forma de antologías, un gran número de romances (130), aunque el estudioso es muy consciente de que el término de “libro” aplicado a estas colecciones muchas veces en fascículos (132) es problematizador, cuando el concepto de “cancionero”, en tanto reunión/colección, mejor “enaltece y revela el tipo de público al que pretende llegar” (132).

Unas largas conclusiones se concretan en el capítulo VI con el título de “Consideraciones finales” (135-153). Comienzan con apuntes sobre el formato del “pliego suelto”, para que vehiculizara registros bajos y populares de la poesía cortés, villancicos y romances. El formato, útil y “pequeño” (135) por su precio lo hace más proclive a producciones de circuitos menos restringidos, con lo cual se advierte la ampliación de los circuitos lectores. Los pliegos trastocan el orden de los cancioneros, introducen poemas jocosos o burlescos, aportan glosas y romances. Y mientras los cancioneros, expresión de una cierta oficialidad en materia de literatura cortés, eran libros de acceso restringido, los pliegos se abren a la diversidad de formas y a una heterogeneidad que “había permanecido en estado latente en la tradición oral” (138), imponiéndose en la segunda mitad del siglo XVI la figura del “ciego rezador” (139) en un ambiente de mercado y de plaza urbanas. En su proceso de ampliación del público, el pliego se hace familiar a sectores iletrados y populares, para que luego se promuevan sus versiones escritas que, paradójicamente, salvan del olvido y de la oralidad, ante un consumo masivo y que explota a partir del último tercio del siglo XVII; proceso que coincide con el agotamiento del romancero tradicional y la apuesta dentro del canon culto de escritores tales como Góngora o Lope de Vega (144).

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Margherita Cannavacciuolo. *Miradas en vilo: La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014, 208 páginas

Este acercamiento a la narrativa del mexicano José Emilio Pacheco comienza destacando sus inicios literarios dentro de la generación de medio siglo, la práctica y perfeccionamiento del cuento con *El viento distante* (1963), así como sus referentes culturales en el campo cultural mexicano: el Ateneo o los grupos paradigmáticos del *Taller y Tierra*

Nueva. Cannavacciuolo pondera cómo los acontecimientos del 68 marcan a Pacheco “hacia una revisión de las problemáticas y las contradicciones nacionales” (17); se trata para ella de una actitud revisionista que animará toda su producción posterior. Ahora bien, la crítica italiana escoge otro camino a la hora de abordar la narrativa del mexicano, con el fin de revisar una temática más universal a partir de la noción de “mirada” (20), en tanto acceso a la otredad y a la identidad alterna. La relación “entre ver y poder” permite sopesar las funciones conectadas a la mostración del acto narrativo del cual deriva toda autoridad y perspectiva. Por ello remite al panóptico y a la asimetría que la visibilidad provoca en las relaciones de poder, no sin antes preocuparse por “la actividad visual” en tanto proceso cognoscitivo. Las formas y los contenidos del “ver” se dibujan y se problematizan en la metáfora de la caverna platónica, para subrayar las restricciones de la vista y sus “representaciones”. Los fundamentos filosóficos de este trabajo de la mirada se enuncian aquí, de modo que su indagación en la narración de José Emilio Pacheco pondera la perspectiva y fuerza de la mirada hacia una fenomenología de la percepción de los objetos (26), que no son ajenos a los esfuerzos de la narratología por explicar las técnicas de la focalización y la situación narrativa.

En la amplia sección con el título de “Variaciones” (29-129), Cannavacciuolo establece la superioridad de la mirada en tanto experiencia sensorial, cuya huella visible se palpa en el lenguaje. El campo semántico del verbo “ver” arrastra esa necesidad de que la verdad coincida con esa visión absoluta que es el conocimiento (31), para plantear el asidero de una fenomenología de la percepción, cuyo punto de partida es la conciencia perceptiva e intencional sobre la cual se genera radicalmente la experiencia. Los postulados filosóficos, deslindados por Cannavacciuolo, conducen al papel significativo que “la mirada tiene en el proceso hermenéutico” (35): su reconocimiento e identidad desembocan en la capacidad del lenguaje para conocer y proporcionar una versión de sí mismo y de la realidad, que en Pacheco produce di-versiones, a “causa de [la] fractura con su entorno” (36).

En el capítulo “La vista desautorizada: *La cautiva, Algo en la oscuridad, El viento distante*” (39-56), Cannavacciuolo analiza estos tres cuentos del libro *El viento distante* (1963). Desde ese fracaso en tanto dispositivo relacional y hermenéutico que la mirada debería desempeñar, no solo formal sino también temáticamente se inscribe la distorsión, el desorden y la difracción narrativa, respectivamente; todo ello conduce al terreno de la ceguera y al fracaso de la vista en tanto se desautoriza la realidad, bajo la extrañeza y la sorpresa que causa el acontecimiento; todo ello produce un desajuste con la realidad que los personajes intentan explicarse remitiendo a correlatos como la psicosis, las monstruosidades o las perversiones.

Continúa el capítulo “Distorsiones: *Shelter, El torturador*” (57-82), en donde Cannavacciuolo analiza estos dos cuentos de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990); su objetivo es apreciar la imagen apocalíptica que se produce cuando los personajes son proclives a alteraciones traumáticas que arrastran no solo la subjetividad sino también la ficción propiamente dicha (59). Desde el punto de vista de la narratología, la construcción se hace acreedora de una focalización interna en la que se cierra claustrofóticamente el narrador de “Shelter”, mientras que la focalización cambiante y variada en “El torturador” da cuenta de la vorágine de violencia en la que queda atrapado el protagonista. Cannavacciuolo utiliza los estudios sobre el trauma y el duelo para construir una interpretación de las secuelas y heridas en la experiencia vivida de los personajes (60): un refugio antiatómico desde donde surgen los miedos y los autoengaños, al tiempo que la conciencia se escinde en el primer cuento; un lugar desde donde se ejerce la tortura sobre el amigo disidente y se procura socavar las tretas del

débil y la noción de víctima expiatoria frente a la repulsión y persecución del victimario en el segundo cuento. Los análisis de Cannavacciuolo son pertinentes, bien argumentados y de una gran riqueza interpretativa.

El siguiente capítulo “Espejos vacíos: *El parque hondo, Tarde de agosto, El castillo en la aguja, La reina*” (83-107) inicia poniendo la mirada en la construcción de la identidad u ontogénesis del sujeto, cuyo estadio del espejo arrastra y percute en esa imagen especular a la idea del yo, siguiendo pues a Jacques Lacan (84). El estadio del espejo equivale a construcción de la identidad gracias al intercambio de miradas entre el niño y la madre y Cannavacciuolo utiliza tal constructo para acercarse a los cuentos sobre la infancia y la adolescencia, para lo cual analiza un corpus de *El viento distante* (1963). Sobresalen en ellos una situación inicial de ausencia de la madre (87) y su sustitución por una figura adulta, hostil al niño. Todos ellos poseen una estructura de la información basada en la revelación-descubrimiento, frente a una experiencia mutilada o carente del niño o adolescente ante la figura materna (90), de modo que el espejo no les devuelve una imagen nítida sino que se resquebraja, con lo cual advierte Pacheco la imposibilidad de una “identificación conciliadora entre el sujeto y la otredad” (96). Estos personajes se deslizan hacia la incertidumbre y la inseguridad, mientras que no logran ver, para que solamente provoquen “efectos perturbadores” (107).

El capítulo “Miradas en juego: *Civilización y barbarie, La fiesta brava, Parque de diversiones*” (109-129) se desarrolla a partir de una fenomenología de la visión y la toma de conciencia por parte del individuo en un contexto dado; se trata de “precisar de qué manera la idea de la mirada actúa con el concepto de sujeto a partir y dentro de la espacialidad” (109). La mirada se posiciona en este “estar-en-el-mundo” (109) y Cannavacciuolo la desarrolla en el relato “Civilización y barbarie” de *El viento distante* (1963), en donde tres historias fragmentadas y alternas corren yuxtapuestas, para que la ficción y la realidad se confundan, cuando quien mira se distorsiona a través del espacio y del objeto observado. Cannavacciuolo habla de un trastocamiento de la realidad y el lector le queda claro la inautenticidad en la que viven sus existencias, lo cual le permite analizar también “La fiesta brava” en la superposición de niveles narrativos en la que la narración autodiegética se combina con una pesadilla dentro de una compleja arquitectura (118) que contrasta el castillo/el museo en tanto lugares del descentramiento y de bajada de la mirada; tal y como ocurre en “Parque de diversiones”, laberinto de la memoria y de miradas concéntricas.

La segunda sección del libro, menos extensa, reagrupa con el título de “Constelación” (131-196), una serie de trabajos sobre esa capacidad de unir elementos disímiles dentro de un orden requerido. Cannavacciuolo establece un hilo entre el primer cuento publicado por Pacheco, “La sangre de Medusa” (1959) y las novelas cortas *El principio de placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), a través de la relación hombre-mujer (133). Su eje narrativo es el proceso de rejuvenecimiento del personaje masculino y las transformaciones ocurridas en su visión de mundo, además de la dicotomía ser/parecer, que sostiene toda una simbólica de la ceguera. Con el sugestivo y breve título de “El escudo de Atenas” (139-150), Cannavacciuolo plantea la necesidad de controlar las funciones del acto de ver/ser visto dentro de una reversibilidad que “La sangre de Medusa” escenifica por medio de su remisión al mito de la Gorgona y su ambigüedad constitutiva, monstruosa y huidiza al mismo tiempo (143). Pacheco le niega a ella su estatuto de personaje visible, es más bien elusivo, con la realización de un retrato sesgado y oblicuo (147). Por otra parte, en “La huella de la Gorgona” (151-174), Cannavacciuolo insiste en la centralidad de la mirada en los modelos cognoscitivos de nuestra cultura occidental, de

modo que la vista se transforma en canal y proceso a la vez, “amor y conocimiento” (151), indica ella. Siguiendo entonces con el mito de la Gorgona, su fuerza petrificadora radica en sus ojos, mientras el efecto destructor de su mirada estriba en una “acción apotropaica” (152): lo que suscita horror produce el mismo efecto en el observador de quien uno debe defenderse. Provocar pavor y, por otro lado, producir miedo o cobardía en quien lo amenaza a uno, le sirve a Cannavacciuolo para acercarse a “El principio de placer” y “Las batallas en el desierto”. Ella parte no solo de la ambigüedad narrativa de ambos relatos, sino también del estatuto de los personajes femeninos Ana Luisa y Mariana, respectivamente, elusivos y contruidos a partir de la mirada de la posición masculina. Arrastrado por ese amor obsesivo de Ana Luisa, Jorge es conducido de la idealización a la problematización del objeto amado, a la falsedad de la visión que poseía de ella, “de sus verdaderas intenciones y actuaciones” (163). Lo mismo ocurre en “Las batallas en el desierto”, en donde un niño, Carlos, se enamora de Mariana, de 28 años, madre de uno de sus compañeritos de escuela. Cannavacciuolo analiza todas las relaciones que unen a Mariana con la Gorgona, para que surja la misma ambigüedad del mito en la dicotomía ser/parecer. Todo el campo semántico del ver/ser visto, fundamental en la novela anterior, Cannavacciuolo ahora lo relaciona con la doble moral de la burguesía mexicana de los 50, conduciendo a la “deriva de la convicción de no ser vistos aunque mostrándose” (168), tal y como se comportan Jorge y Carlos en las dos novelas, ante la insistente negación de lo que ellos ven para que Carlos, al final, subraye el hecho de no “[querer]ser visto” (169).

Para terminar, el libro de Margherita Cannavacciuolo es de una gran coherencia hermenéutica y de un análisis llevado en profundidad y con coherencia a lo largo de todo el libro. Selecciona un concepto fundamental en nuestra cultura occidental y le ofrece un marco teórico que hace resurgir la maestría narrativa de José Emilio Pacheco.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Claudia Hammerschmidt. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”: Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 412 páginas

La “Advertencia preliminar” de este libro tiene la forma retórica de una *captatio benevolentiae*; señala que, aunque se basa en una tesis defendida en 1999, no se ha actualizado la bibliografía sobre Guillermo Cabrera Infante, ni tampoco se han incorporado los nuevos desarrollos de la crítica sobre este autor, lo cual me parece una excusa que del todo no es satisfactoria, cuando la misma Claudia Hammerschmidt aduce “que las nuevas publicaciones no sólo no contradicen la tesis principal de mi estudio, sino que más bien la subrayan: precisamente lo inacabado, lo abierto para remodelaciones” (13). Pregunto: ¿cómo podemos aceptar tal afirmación si no podemos confrontarla con el aparato crítico posterior sobre Cabrera Infante? Esto lo decía ella para la versión en alemán de este libro, que apareció en 2001 y que ella también reproduce en la versión del mismo en lengua española del año 2015. Ahora bien, me parece de poca modestia intelectual el hecho de que recalque, ahora, que solamente ha incorporado sus propios estudios sobre el escritor cubano, al tiempo que las obras