

meras obras del novelista mexicano -es paradigmático el caso de *Aura*-, sirve, por tanto, para sus últimas producciones, lo que prueba con mayores garantías las aseveraciones de la profesora Da Silva. El cuerpo y la mujer, y su extensión, que es la palabra, se tornan en lugar de revelación, en las obras que estudia Da Silva y en las más recientes.

La bibliografía es exhaustiva, aunque podrían añadirse otros títulos, como el trabajo de Wendy B. Faris [«Without Sin, and with Pleasure»: The Erotic Dimensions of Fuentes Fiction», *Novel: A Forum on Fiction*, 20, 1, otoño, 1986, pp. 62-77], quien parte, como la profesora Da Silva, de Georges Bataille para entender el tratamiento de lo erótico en Fuentes, o la tesis de Amalia Mercedes Mondríguez [*El rito, el mito y la trascendencia: Aproximaciones a la representación de la mujer en la narrativa erótica de Salvador Elizondo*, José Donoso, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, 1989], quien se ocupa de *Aura* y el cuento «Tlactocatzine, del jardín de Flandes», de *Los días enmascarados*. También se han ocupado del erotismo en otras obras de Fuentes la tesis de Héctor Ramón Valles Sifre [*España subvertida: La agonía al otro lado del Eros en «Terra Nostra»*, 1984], el artículo de Alina Camacho Gingerich [«La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes», *Inti*, 28, otoño, 1988, pp. 59-66] y los estudios aparecidos en la *Monographic Review/Revista Monográfica* [7, 1991], a cargo de Susana Carvallo [«Eros and Thanatos: Love and Revolution in Carlos Fuentes's *Gringo viejo*», pp. 207-217] y Gracia R. Gonçalves [«The Myth of Helen and Her Two Husbands: Ferreira and Fuentes Mirroring Their Selves», pp. 315-324], quien se ocupa de lo femenino y lo erótico a propósito de «Las dos Elenas», de *Cantar de ciegos* (1964), relato que pone en relación con Vergilio Ferreira.

La obra de Maria Aparecida da Silva me parece reveladora por lo que se refiere a ese aspecto fundamental de la producción de Carlos Fuentes. Las conclusiones a las que llega pueden hacerse extensibles en otra investigación a la narrativa de Fuentes posterior a 1962. Por otra parte, pienso que deberían, por razones obvias, respetarse las citas en español en lugar de traducirlas en portugués.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE
Universidad de Valladolid

JOSÉ M. DEL PINO. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam, Atlanta, GA, Editions Rodopi, 1995, 201 pp.

La novela española de vanguardia no recibió la suficiente atención de la crítica durante varias décadas; hasta que a principios de los ochenta comenzaron a ser publicados trabajos sobre el tema, como los libros de Juan Cano Ballesta y Gustavo Pérez Firmat, que sirvieron para dar a conocer obras y, en algunos casos, autores muy olvidados hasta el momento. Desde entonces ha habido un mayor interés por esa narrativa que tanta notoriedad alcanzó durante el periodo que coincide temporalmente con la dictadura de Primo de Rivera en lo polí-

tico y con la presencia de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente* en el pensamiento y en la cultura.

Publicado como el número quince de la serie «Teoría Literaria: Texto y Teoría», dirigida por Iris M. Zavala, el libro *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, del profesor de la Universidad de Colorado-Boulder, José M. del Pino, constituye un fundamental avance en el conocimiento y comprensión de la práctica novelística llevada a cabo en los años veinte y primeros treinta por autores como Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Rosa Chacel, Mauricio Bacarisse, Francisco Ayala, Ernesto Giménez Caballero y otros. Una de las aportaciones más notables del libro es la contextualización del tema desarrollada en los dos primeros capítulos. El primero se centra en el establecimiento de unos parámetros teóricos que sirven para el mejor entendimiento de esa categoría problemática que se ha llamado *modernidad*. Partiendo de los estudios de Walter Benjamin, Renato Poggioli, Peter Bürger y Mattei Calinescu, el autor hace un recorrido de aquellos postulados que definen la modernidad, tales como la idea del «antipasatismo», la nueva conciencia del presente y la crisis del sujeto moderno en su relación con la ciudad cosmopolita. De una manera muy adecuada, se conectan las características básicas que definen a la literatura moderna desde Baudelaire, con los principios artísticos predominantes en el periodo de las vanguardias históricas. Para la diferenciación entre modernidad y vanguardia acude el autor al sugerente concepto de radicalidad con el que algunos críticos han querido diferenciar el vanguardismo más experimental del modernismo renovador. El libro especifica en este capítulo que la vanguardia sólo puede ser apreciada justamente (como no cesaban de repetir sus teóricos y practicantes) si se tienen en cuenta los fundamentos estéticos y vitales de los que partía, principalmente el rechazo al arte anterior y la negación de una dimensión totalizadora de la existencia. Ambas posiciones conducen al establecimiento de una obra artística inorgánica que se presenta como la manifestación más auténtica de la nueva civilización urbana.

El segundo capítulo relaciona los principios de la vanguardia con el género novelístico. Examina aquí el autor la teoría sobre la novela de vanguardia de Georg Lukács como paradigma del rechazo de cierta crítica por aquellas manifestaciones artísticas en donde el componente formal iguala o supera en importancia al del contenido. A la luz de este tema, la interpretación de los conceptos de *deshumanización* e *intrascendencia* del arte con los que Ortega definía el llamado *arte nuevo* tiene enorme relevancia para la comprensión del fenómeno vanguardista, y puede considerarse un gran acierto del libro. Según José M. del Pino la *Revista de Occidente* juega un papel central en el desarrollo de la narrativa de vanguardia ya que sirve de principal órgano difusor de ese tipo de prosa. En un tercer capítulo, rigurosamente documentado, el autor analiza la manera en la que el proyecto de modernización intelectual y artística representado por la revista contribuye a la maduración de la narrativa vanguardista. Asimismo, señala la dependencia del proyecto renovador de la línea editorial de *Revista de Occidente*. En este sentido, el trabajo enfatiza la idea ya claramente aceptada por la crítica de que el mayor enemigo de la vanguardia europea y española fue la crisis profunda en que cayeron las sociedades occidenta-

les a partir de finales de la década de los veinte. La politización de la vida pública y artística acabó con el proyecto vanguardista.

Estos tres capítulos de *Montajes y fragmentos* sitúan muy bien al lector en unas coordenadas estéticas necesarias para la adecuada valoración de la prosa de vanguardia española. Se podría objetar, sin embargo, que, a pesar de su utilidad, el carácter contextualizador de dichos capítulos hace que el libro tarde en concentrarse en sus aspectos más originales, que están en los capítulos posteriores. El cuarto marca las diferencias, dentro del *corpus* de la narrativa de vanguardia, entre un tipo de novela moderna y una narrativa experimental más ambiciosa en sus ansias rupturistas. José M. del Pino defiende que no todas las obras consideradas como vanguardistas responden a un grado de radicalidad semejante y que por lo tanto se exige una revisión de dicho *corpus*. El autor propone como obras vanguardistas más logradas aquéllas que al fragmentarismo de su poética inorgánica (caracterizada formalmente por el uso de las técnicas del montaje cinematográfico y del *collage* pictórico) unen una novedosa representación de la crisis del sujeto y del arte modernos. Se ofrecen como ejemplos de ese vanguardismo *Vispera del gozo* (1926), *Pájaro pinto* (1927) y *Cazador en el alba* (1930) de Pedro Salinas, Antonio Espina y Francisco Ayala, respectivamente. Todas estas «novelas» tienen en común el ser un conjunto de relatos o de partes que difícilmente formarían una novela en el sentido más tradicional del término.

En el capítulo quinto el crítico destaca en la obra de Salinas su intento de crear una dimensión aglutinadora que sobrepase la fragmentación de un objeto artístico que, por ser fruto de la modernidad, irremediabilmente se erige como construcción artificial independiente del mundo de la realidad. La anécdota amorosa, presente en la mayoría de los relatos, aparece desplazada a los márgenes del texto. Los cuentos de *Vispera del gozo* concluyen en el instante en que el encuentro entre los protagonistas ocurre o en su inminencia. Ello provoca que el núcleo vertebrador de los relatos resida no en trama ni personajes sino en el propio ejercicio narrativo de construcción del texto. *Pájaro pinto*, desde estas premisas, altera aún más radicalmente los principios de una trama argumental al uso y de unos personajes «de carne y hueso», caracterizadores del realismo. En Espina la técnica fundamental del montaje alcanza su expresión más lograda. En la conclusión al libro, José M. del Pino escribe lo siguiente: «Lo que Antonio Espina consigue es modificar el modo en que las partes que integran la novela nueva se relacionan unas con otras. Espina no pierde de vista las técnicas del cine, principalmente el montaje, y con símil interesante compara el principio ordenador que existe inevitablemente en toda novela con el proyector cinematográfico. Las diferentes partes encuentran su punto de referencia estructural no en la relación de contigüidad propia de un argumento de desarrollo lineal, sino en un concepto ordenador que como el proyector se halla distanciado del producto artístico y oculto al receptor. Ésta es la idea de obra inorgánica con cuya aplicación Espina trata de acabar con la novela de tradición realista» (184).

En la obra de Ayala, del Pino muestra el papel que juega la ciudad cosmopolita en la narrativa vanguardista, a la vez que señala la presencia de la metá-

fora como principio deshumanizador por excelencia en *Cazador en el alba*. Nuevamente el texto literario adquiere relevancia extraordinaria, no por la complejidad o trascendencia de su argumento, sino por el experimentalismo y transformaciones formales profundas a las que se encuentra sometido. Madrid y Berlín representan en la obra de Ayala las dos caras de la urbe moderna: un espacio de grandes expectativas, pero también el escenario de la alienación y masificación. Como señala el autor, el predominio de lo segundo a partir de los años treinta "irá arrinconando los atrevidos impulsos renovadores y la experimentación formal del vanguardismo" (xiii).

El objetivo de *Montajes y fragmentos* de "incorporar una serie de textos vanguardistas, poco apreciados generalmente por la crítica, al canon novelístico español de la primera mitad del siglo XX" (185) se cumple con brillantez. El libro de José M. del Pino despliega un método de investigación literaria riguroso en su práctica y eficaz en sus propósitos que sirve para que el lector especializado tome conciencia de la importancia de la narrativa vanguardista en el desarrollo de la novela española de nuestro siglo. Otra de las virtudes del libro es el aparato crítico en que se apoya cada capítulo, así como el manejo de una bibliografía muy útil. *Montajes y fragmentos* señala, sin duda, nuevos y sugerentes caminos para la futura investigación del periodo y del fenómeno vanguardista.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
Universidad de Valladolid