

CIBERLETRAS 41 – INDICE

ENSAYOS / ESSAYS

Sofía González

La labor editorial de José Corredor-Matheos. Editorial Éxito, Espasa-Calpe y Edicions 62.....1-11

Nathan Richardson

Jarchar: Reading Makina/Makina Reading in Yuri Herrera's *Señales que precederán el fin del mundo*12-23

Kathrin Theumer

Becoming Casal: José Manuel Poveda's "Canto élego" and "Para una lectura de las *Rimas* de Julián del Casal" 24-37

RESEÑAS/REVIEWS

María José Gutiérrez

Teresa López Pellisa. Historia de la ciencia ficción en la cultura española..... 38-42

La labor editorial de José Corredor-Matheos. Editorial Éxito, Espasa-Calpe y Edicions 62¹

Sofía González Gómez

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, España)

Desde que ganara el Premio Nacional de Poesía en 2005 por *El don de la ignorancia*, a José Corredor-Matheos se le conoce, sobre todo, como poeta. La originalidad de su obra, que radica en la búsqueda de la espiritualidad Zen y la reflexión metapoética, lo individualiza en el panorama poético español y en la Generación del 50. Es en este grupo donde se le suele englobar, más por razones históricas —sus integrantes comparten la condición de “niños de la guerra”— que por preocupaciones sociales y afinidades intelectuales.

Corredor-Matheos nació en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) el 14 de julio de 1929. Siete años después, su familia y él se establecieron en Vilanova i la Geltrú (Barcelona). En la ciudad condal ha residido durante toda su vida, con visitas frecuentes a Alcázar de San Juan, Montserrat y Venecia, tres lugares constantes en su obra poética. Se licenció en Derecho por la Universidad Central de Barcelona, pero no ha ejercido ninguna rama jurídica, pues muy pronto comenzó a trabajar en el mundo de la cultura, particularmente en el ámbito editorial y en la crítica de arte (*Destino*, *Triunfo* y *Cambio 16*). Su poesía y sus traducciones han sido

1. La autora de este artículo es beneficiaria del programa de ayudas para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref.: FPU15/02957) y forma parte del proyecto de I+D+i del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) con referencia FFI2016-76037, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Este artículo no hubiera sido posible sin la amabilidad y generosidad de José Corredor-Matheos, que en todo momento ha estado disponible para responder a mis preguntas y me ha proporcionado documentos inéditos de su Archivo. A él, muchas gracias.

merecedoras de numerosos y prestigiosos premios, como el Premio Nacional de Poesía (2004), el Premio Boscán de Poesía (1961), el Nacional de Traducción (1984), el Premi d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (1993) y el Premio Ciudad de Barcelona (2008), entre otros. Su figura ha recibido galardones institucionales, como la Creu de Sant Jordi (1987) de la Generalitat de Catalunya y la Medalla de Oro al Mérito Cultural (2003) del Ayuntamiento de Barcelona. Además, Corredor-Matheos es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académico de honor de la Real Acadèmia Catalana de Bellas Arts de Sant Jordi y fundador y primer presidente de la Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA).

Aunque se han publicado notables monografías, tesis doctorales y artículos académicos dedicados a su poesía, representante, en palabras de Díez de Revenga, de "una de las voces más prestigiosas de los poetas de los cincuenta" ("Sin ruido" 10), la faceta editorial de Corredor-Matheos apenas ha sido estudiada. La relevancia de la misma y las redes intelectuales que permite rastrear, tanto en su propia obra como en la Catalunya de los años 70 completan la figura del *català de La Manxa*, como le llamaba el poeta catalán Josep Vicenç Foix.

La trayectoria en el ámbito de la edición de Corredor-Matheos está estrechamente vinculada, por un lado, a la enciclopedia y, por otro, al asesoramiento especializado en arte. Ha dirigido los suplementos de la *Enciclopedia Espasa*, así como el *Grand Larousse Català*. Asimismo, ha impulsado diversos proyectos en Espasa-Calpe, en cuya colección Austral, además, ha editado dos antologías de Rafael Alberti. Su trabajo revela la extraordinaria pulsión editorial de la Barcelona de los años 60 y 70 y el interés, ya extinto, por la enciclopedia, "maqueta del mundo dispuesta en orden alfabético" (Muñoz Molina 8).

Comenzó su vida laboral en el Instituto Nacional de Previsión el 22 de marzo de 1945, cuando tan solo contaba con 15 años. Simultaneó aquel trabajo con sus estudios y, casi diez años después, en 1954, entró a formar parte de la Editorial Éxito, sucursal española de la americana Grolier. Grolier se fundó en 1909 y muy pronto destacó por la publicación de enciclopedias, como la *Encyclopedia Americana* (1945). Tomando como modelo *The children's encyclopaedia* (1908) y, después de adquirir sus derechos (Riesco "El maravilloso mundo de *El Tesoro de la Juventud*" 207), llevó a cabo la versión americana *The Book of Knowledge* (1910). Este compendio de saber dirigido especialmente a niños tuvo su equivalente en España gracias a la coedición de Éxito y la editorial mexicana Cumbre. El paso de José Corredor-Matheos por Éxito tuvo que ver con ese proyecto, para el que trabajó el tiempo en que formó parte de la editorial. Su labor consistió en la redacción de extractos de textos clásicos: él se ocupó de adaptar el poema épico *Beowulf*, anónimo anglosajón, y el poema medieval *Los Infantes de Lara*.

En la editorial Éxito conoció a Rafael Santos Torroella (1914-2002), poeta catalán que ejercía como corrector de estilo. Tuvo una influencia notable en la formación intelectual de Corredor-Matheos y, gracias a él, pudo asistir al Congreso Internacional de Poesía de Salamanca, que se celebró en 1953:

Yo me había colado en el Congreso, porque mi primer libro acababa de salir o estaba a punto de hacerlo, pero Rafael Santos Torroella con quien trabajaba en la editorial Éxito y era el principal organizador, me dijo que fuera, que me pagara el viaje y durmiera en una pensión, pero que podría desayunar, comer, cenar y asistir a todos los actos. Y así ocurrió. Yo iba a cumplir, o estaba a punto de hacerlo, veintitrés años, y aquello significó mucho para mí. (Pont y Sala 64)

Dos años después, en 1955, Corredor-Matheos le escribió un soneto, titulado “Recado para Rafael Santos Torroella”, que dejó encima de su escritorio.

*Recado para Rafael
Santos Torroella*

Un tal Ezcurra ha llamado.

Por lo que dejó entrever,
cosa es de Masoliver,
por algo que has olvidado.

Y dejó como recado
que llames, si puede ser,
a la hora de comer
al número aquí anotado.

Hay carta de Gómez Nisa,
que en mi cajón ha también
entretenido la prisa.

Lo demás sigue muy bien.
En silencio, como en misa.
Hasta fin de mes, amé.²

Los nombres que se citan en el poema son José Ángel Ezcurra (1921-2010), fundador de la revista *Triunfo*, donde a partir de 1971 comenzó a colaborar Corredor-Matheos; Juan Ramón Masoliver (1910-1927), cuya colección “Poesía en la Mano” de la editorial Yunque fue determinante en la formación poética del manchego (Corredor-Matheos 81); y Pío Gómez Nisa (1925-1989), poeta afincado en Melilla que el año anterior había sido galardonado con el Premio Boscán (1954)

Primera etapa en Espasa-Calpe: los Suplementos y el proyecto *España*

De la Editorial Éxito, Corredor-Matheos pasó a Espasa-Calpe en el 1956 (Balcells Doménech “Corredor-Matheos” 716), sello que el poeta admiraba y de la que solía comprar muchos libros. En sus Memorias, llega a reconocer que “soñaba despierto con trabajar en la editorial Espasa-Calpe” (179). La oportunidad surgió casi por azar: en una verbena de San Juan, coincidió con el empleado que siempre le atendía. Charlaron y le propuso incorporarse al sello, pues se encontraban preparando un Suplemento de la Enciclopedia y necesitaban que se elaboraran unas breves biografías. Además, le comentó que el director de los Suplementos y jefe de redacción en Barcelona (Joaquín Sendra Oliver) se acercaba a su jubilación y sus puestos quedarían vacantes (179).

La *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, conocida popularmente como *Enciclopedia Espasa*, supuso un hito no solo en la Historia de la edición española, sino en la propia Historia de España; en palabras de Philippe Castellano, autor de una Tesis doctoral dedicada a esta obra: “Esta enciclopedia merece ser considerada no solamente como un éxito editorial único, sino también como un importante elemento de la cultura española contemporánea e hispanoamericana.” (12)

La Enciclopedia se inició en 1905, alentada por la complicada situación que vivía España después del desastre del 98 (Castellano 12). Pasó, por tanto, por las sucesivas etapas de Espasa (Espasa Hermanos en 1860; Espasa y Cía en 1881; Hijos de J. Espasa en 1912). En 1925, Espasa se fusionó con CALPE (Compañía Anónima de Librería y Publicaciones Españolas), sello fundado por el empresario Nicolás María de Urgoiti y vinculado a José Ortega y Gasset. CALPE contribuyó con su catálogo, en el que destacaba la colección de bolsillo Austral, y con su delegación en Buenos Aires; por su

2. Poema inédito perteneciente al Archivo personal de José Corredor-Matheos.

parte, a Espasa le interesó la fusión para continuar con la publicación de la Enciclopedia y superar su déficit económico (Sánchez Vigil; Suárez).

La redacción de la Enciclopedia, desde sus orígenes, estaba instalada en Barcelona. En el libro conmemorativo *El siglo de la Espasa*, se ha definido esta ciudad como la “cuna de la actividad enciclopedista española” (14), pues el ámbito enciclopedístico no se ceñía únicamente a Espasa: hubo otras, como el *Diccionario Enciclopédico Popular Ilustrado* (1906), de Salvat y Cía, y la *Enciclopedia Seguí* (1910); en ambos casos, proyectos de gran envergadura que se desarrollaron en paralelo.

Espasa-Calpe emprendió la publicación de los Suplementos con el fin de actualizar la información contenida en la Enciclopedia. Desde 1934 y, hasta 2013, vieron la luz cada año y, como explica Corredor-Matheos, al frente de los mismos desde 1957, los artículos ocupaban una extensión mayor y en ellos se señalaba su autor: “En los Suplementos, los artículos no eran propiamente voces, en general breves, como es habitual en las enciclopedias, sino textos más o menos largos que trataban lo ocurrido durante el bienio anterior en gran número de materias, que se ponían así al corriente. Todos los trabajos, como he hecho notar, iban siempre firmados. (Corredor-Matheos 181).

Como director de los Suplementos, decidió renovar la plantilla y contar con personalidades prometedoras de la cultura catalana, como Manuel Vázquez Montalbán —su primer trabajo tras su salida de la cárcel, en 1964, fue en Espasa-Calpe— y Roman Gubern. Solicitó la colaboración de figuras ya reconocidas entonces, como Dámaso Alonso, Eduardo Haro Tecglen, Sebastià Gasch, Álvaro Cunqueiro, Luis Michelena, Antoni Badia i Margarit, Ernest Lluch, entre otros. Esta nómina adelantaba el florecimiento cultural que experimentó Barcelona en los años 70, en contraste con la redacción de Madrid, ese “mundo en el que flotaban los fantasmas de un pasado próximo” (188).

Se trató de una red excelente, que solo en una ocasión le granjeó problemas con la censura. Encargó el Suplemento de Filosofía a Manuel Sacristán, filósofo marxista, cuya colaboración fue calificada de *imprudencia* en Espasa-Calpe por parte del propio Corredor-Matheos, por su postura política claramente antifranquista y el hecho de que su artículo fuese utilizado por la célula del Partido Comunista como fuente de estudio (195), pero no tuvo consecuencias en la redacción. Otra anécdota que el poeta comparte en sus Memorias se corresponde con la actualización del perfil biográfico de Francisco Franco, tarea que realizó con asepsia y sin consecuencias con el aparato censor:

Un problema que tuve que abordar fue la inclusión de una biografía actualizada del general Francisco Franco, ya que, como me advirtieron desde la dirección, la que se había publicado en un volumen parecido antes de la guerra civil quedaba muy atrasada. Se la encargué a José María Rodríguez Méndez, quien, como autor teatral, empezaba a ser observado por la censura, pero convinimos en el enfoque que había que darle. Dio datos concretos, fríos, sin comentarios y, por supuesto, sin asomo de elogio alguno. (Corredor-Matheos 196).

A partir de 1961, fecha en la que comienza a escribir crítica de arte en *Revista-Gran Vía* y, desde 1963, en *Destino*, Corredor-Matheos se integra en el circuito del arte: se relaciona con los artistas del momento, como Joan Miró y Salvador Dalí, lo invitan a exposiciones y participa en coloquios y congresos. Continuó la dirección de los Suplementos y, además, emprendió un proyecto de cariz enciclopédico: la obra *España*, un libro con vocación de ser una referencia de consulta sobre la Historia y las culturas del país. El director general de Espasa-Calpe, Ernesto Antón encargó a Corredor-Matheos la dirección de las áreas de cultura, pese a

que José Camón Aznar acusó a Corredor-Matheos de “izquierdista peligroso” por solicitar la colaboración de personalidades de izquierdas y, particularmente, por encargar la filosofía a José Luis Aranguren (199). Estaba prevista una división en cuatro tomos, uno de ellos dedicado a la Cultura y del que fue responsable el poeta manchego. Esta es la transcripción del índice original, documento conservado en su Archivo:

Tomo III

Cultura

Introducción (“por Juan Antonio Maravall”)

Lengua

- L. Castellana y sus dialectos, por Alonso Zamora Vicente
- Fonética descriptiva, por M.^a Josefa Canellada
- L. Catalana y sus dialectos, por Antonio M.^a Badía Margarit
- L. Gallega, por Ramón Piñeiro
- L. Vasca, por Luis Michelena

Literatura

- Introducción a la literatura, por Dámaso Alonso
- Literatura castellana, por José M.^a Blecua Teijeira
- Literatura catalana, por Antonio Comas
- Literatura gallega, por Ramón Piñeiro
- Literatura vasca, por Luis Michelena
- Literatura hispanorromana, por José M.^a Molina Yébenes
- Literatura arabigoespañola, por Leonor Martínez
- Literatura hispanohebrea, por David Romano
- Literatura hispanoamericana, por José M.^a Blecua Perdices

Arte

- Introducción, por José Camón Aznar³
- Arquitectura, por Santiago Alcolea
- Pintura, por Juan A. Gaya Nuño
- Escultura, por Juan A. Gaya Nuño
- Artes aplicadas, por Juan A. Gaya Nuño
- Música, por Federico Sopeña

Artes del espectáculo

- Teatro, por F. C. Sáinz de Robles
- Circo y Variedades, por Sebastián Gasch
- Tauromaquia, por José M.^a de Cossío
- Cinematografía, por Manuel Villegas López

Medios de información

- Periodismo, por Antonio Espina
- Fotografía, por Salvador Lluçh
- Radio, por Manuel Vázquez Montalbán
- Televisión, por José M.^a Rodríguez Méndez

En el índice, aparece tachada la Introducción a cargo de Juan Antonio Maravall, pues fue un error de copia en la redacción. Corredor-Matheos encargó esa parte a Pedro Laín Entralgo, moderado antifranquista. Esta decisión derivó en un conflicto con Claudio Sánchez Albornoz, enemistado con Américo Castro; a su vez, maestro de Laín Entralgo (199).

Tuve conocimiento de ello por una carta de Sánchez Albornoz al director general de Espasa, en la que “exigía” que se equilibrara la introducción general de la obra con un texto suyo, y por una segunda carta que contenía coacciones y amenazas que yo, en unas “Notas sobre la carta de don Claudio Sánchez Albornoz” que envié al director, calificué de inadmisibles. En ellas hacía notar

3. La colaboración de José Camón Aznar fue una imposición de la editorial.

que no podíamos trasladar una controversia académica tan personalizada a un público amplio como aquel al que iba dirigida la obra y que, por otra parte, sus cartas no presagiaban una visión imparcial. En este asunto, como en general, obtuve la comprensión y el apoyo del director general adjunto, Mariano Gilaberte. (Corredor-Matheos 200)

La obra, a pesar de contar con los estudios, no se publicó por dos razones principales: en primer lugar, las ilustraciones presentaron muchos problemas por haberse demorado su encargo y, en segundo lugar, el retraso de la publicación implicó la necesidad de actualización de algunos contenidos y por los rápidos cambios políticos que estaban produciéndose en España (200).

La obra, a pesar de contar con los estudios, no se publicó por dos razones principales: en primer lugar, las ilustraciones presentaron muchos problemas por haberse demorado su encargo y, en segundo lugar, el retraso de la publicación implicó la necesidad de actualización de algunos contenidos y por los rápidos cambios políticos que estaban produciéndose en España (200).

Laín Entralgo reelaboró y aumentó su texto para el ensayo *A qué llamamos España* (1972), perteneciente a la colección Austral. En su prólogo, hace referencia al proyecto inconcluso y al germen de su ensayo:

La Editorial Espasa-Calpe me hizo el honor de pedirme la redacción de un extenso ensayo preliminar para el monumental libro que bajo el título de *España* va a dedicar al estudio de la realidad de nuestro país; libro en el cual un conjunto de autores de la máxima solvencia científica mostrará extensamente los más diversos aspectos de esa realidad, desde el geológico hasta el político y el literario. Acepté la petición, expresé como pude mi caletre, y así nació el librito que ahora, lector, tienes en tus manos. (9)

España hubiese constituido, sin duda, una aportación muy relevante y de innegable valor histórico, tanto desde una perspectiva editorial como desde el punto de vista de los estudios sobre el país.

Segunda etapa en Espasa-Calpe: asesor, editor y autor

En 1969, Corredor-Matheos se marchó de Espasa-Calpe para trabajar en el Colegio de Arquitectos. El director general adjunto lo mantuvo como asesor externo y, cuando comenzó una crisis en el Colegio de Arquitectos, que ofrecía menos posibilidades para el emprendimiento cultural, Mariano Gilaberte le propuso regresar al sello (González Gómez 40). En enero de 1976 se incorporó a Espasa, al frente, de nuevo, de los Suplementos.

Como él ha expresado en su artículo “Notas sobre la Colección Austral”, compagina la dirección de los Suplementos con el asesoramiento en la célebre biblioteca de libros de bolsillo, especialmente, en el área de poesía. A Corredor-Matheos se debe la contratación de Enric Sauté, diseñador de la sobrecubierta caracterizada por el marco de color —distinto en función del género— que renovó y modernizó Austral, y algunos proyectos importantes, como la edición de *Dalí* (1977), monografía de Ramón Gómez de la Serna dedicada al pintor catalán, con ilustraciones del propio Salvador Dalí.

Hay dos amistades del poeta que influyeron particularmente en su quehacer editorial dentro de la colección Austral. Por un lado, su vínculo con el filósofo José Luis Aranguren determinó que Corredor-Matheos le solicitara un texto para incluirlo dentro de la colección, como prueba una

de las varias cartas del Fondo José Luis Aranguren, custodiado en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC). El 19 de julio de 1972, Corredor-Matheos le escribió y, entre otros asuntos, le decía:

En Madrid, hablando con el director general, Mariano Gilaberte, sugerí lo importante que sería para Espasa incluir un libro tuyo en la Austral. Es esta una cosa que primero convendría que lleváramos privadamente, en el caso de que como desearía hubiese posibilidades de ello. Cuestión importante es que no presentara problemas fundamentales de tipo digamos ideológico. Ya puedes imaginar con qué ánimo te presento este punto. Estoy seguro que, de todos modos, tendrás algo “adecuado”, ya que tampoco se trata que la cosa en ese sentido sea demasiado difícil. Me gustaría haberte hablado de este asunto personalmente, porque siempre es más cómodo. Un libro tuyo en la Austral, insisto, sería muy importante para la Austral, y el director ha demostrado muchísimo interés. Cabe la posibilidad incluso de que se trate de un libro ya publicado, según las circunstancias. Si te parece podemos hablar por teléfono, cuando estés en Madrid. Yo ya iré llamando, y de todos modos si me envías unas líneas diciéndome cuándo se [te] podré encontrar, te telefonaría cuando me indicases.

El libro que Aranguren publicó fue, años más tarde, en 1981, *La filosofía de Eugenio D'Ors*, ensayo que en 1945 había visto la luz por primera vez en Ediciones y Publicaciones Españolas y que fue fruto de su Tesis doctoral⁴.

Por otro lado, la amistad del poeta con Rafael Alberti cristalizó en dos antologías, seleccionadas y prologadas por Corredor-Matheos, cuyo germen debe situarse en el 1970, en una exposición sobre el poeta andaluz que organizó en el Colegio de Arquitectos. Tardó años en materializarse el primer florilegio, *Poemas del destierro y de la espera* (1977), puesto que Alberti no quería publicar con un editor diferente a su amigo Gonzalo Losada; sin embargo, la situación de Losada y sus redes transatlánticas quedaron menoscabadas a causa de la Guerra Civil y, finalmente, Alberti aceptó la propuesta de su amigo manchego (Pont y Sala 27). La segunda se tituló *Canto de siempre*, de Rafael Alberti (1980), y a este título le siguió la *Antología poética* (1981) de Pablo Neruda, preparada por Alberti en colaboración con Corredor-Matheos. Con posterioridad, Corredor-Matheos se ha interesado por la obra pictórica del gaditano: en 1991 publicó el artículo “Poemas del destierro y de la espera” (1977) para el libro colectivo *Rafael Alberti, pintor* (1991); y en 2002 participó en el homenaje que con motivo del centenario de su nacimiento se celebró en *El Cultural*, con su texto “Un pintor llamado Rafael Alberti”.

La obra más importante de Corredor-Matheos en Austral es *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea* (1983, reed. 2001), edición bilingüe cuya selección y traducción corrieron a su cargo. Joaquín Marco calificó la traducción “plena de oficio y sabiduría” (“Antología esencial de poesía catalana”); de hecho, fue merecedora del Premio Nacional de Traducción. Abarca los 150 primeros años de la poesía catalana; en la segunda edición, se amplían la nómina y el marco temporal y, mientras que la primera concluía con Miquel Martí Pol, la última se cierra con Pere Gimferrer. En estos tiempos convulsos, de complicada coyuntura política, es necesario reivindicar a figuras que han tendido puentes entre las diferentes culturas de España y que han antepuesto la cultura a cualquier ideología política. Corredor-Matheos estableció lazos entre la poesía catalana y la escrita en castellano gracias a esa antología, pero no solo: su gestión cultural abarca distintos ámbitos del saber y deja un legado en el que también ocupa un papel destacado su vertiente ensayística.

En los últimos años de los 70 y durante la década de los 80, la producción ensayística de Corredor-Matheos experimenta un periodo de apogeo. Se

4. Agradezco al profesor Laureano Bonet esta información.

interesa por la cerámica y la artesanía española, libros que publica en sellos como Edicions 62 y Blume. En Espasa-Calpe ve la luz *Vida y obra de Benjamín Palencia*, en 1979, y *El juguete en España*; este último, dos años después de que Corredor-Matheos comenzase a trabajar en Edicions 62, como se verá más adelante. Este título pone de manifiesto que no rompe los lazos con el sello para el que ha trabajado la mayor parte de su vida, y con el que culminó una vertiente ensayística que puso en valor un ámbito del conocimiento en peligro de extinción: “Había temas que me interesaban, que me gustaban mucho y no se habían tratado. Eran realidades que estaban a punto de desaparecer y tienes que salvar lo que se pierde.” (Duque 17) .

Para *El juguete en España*, Corredor-Matheos realizó un arduo trabajo de investigación en fábricas de juguete, archivos particulares y museos de arqueología, debido a la casi inexistente bibliografía, y como resultado obtuvo un libro de referencia, en el que, en palabras de Ramón Andrés, “parece que le esté diciendo al lector que todo arte es un juego, y que el juego está en el arte de ser uno mismo sin conocer su yo” (Andrés, “Corredor-Matheos. En busca de la esencia del hombre”).

El Grand Larousse Català

En el segundo periodo en el que Corredor-Matheos trabajó en Espasa-Calpe, se encontró con un ambiente distinto al de sus primeros años allí. Confiesa en *Corredor de fondo* que “fueron sucediendo cosas que me producían decepción e incomodidad” (427), como el impago de una colección de libros, el retraso en el cierre de contratos y el rechazo de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Corredor-Matheos conoció al italiano en un congreso en Montecatini (Italia); a la vuelta, propuso su publicación, pero, finalmente, debido al desinterés del sello, Lumen compró los derechos del que se convertiría en uno de sus mayores éxitos.

Paralelamente, ejercía como asesor de artes plásticas en la Editorial Polígrafa, donde publicó títulos como *Guinovart: el arte en libertad* (1981) y *Tamayo* (1987). También asesoraba a la Editorial Blume en cuestiones de arte. A ese sello pertenecen *Dalí* (1968) *Cerámica Popular Catalana* (1972) y *Cerámica Popular Española* (1979, con Josep Llorens i Artigas).

Desencantado con Espasa-Calpe, en 1979 recibió una propuesta de parte de Mariano Gilaberte e Ignacio Bayón: querían que ocupase el cargo de director literario, lo cual implicaba una mudanza a Madrid, pero no una retribución económica mayor. Además, el poeta confiesa que, cuando la redacción se enteró de la oferta de ascenso, y a pesar de que la había rechazado, “pasé a ser el Pepe Corredor que les había parecido simpático a un rival al que derribar” (427). Ante un ambiente y un trabajo desmotivadores, decidió aceptar otra oferta mucho más enriquecedora: la dirección de la versión catalana de la Enciclopedia Larousse.

Más tarde me volví a ir de Espasa, entonces aún más decadente (ahora es una editorial verdaderamente nueva), para dirigir, como supuesto experto en enciclopedias, una Enciclopedia Larousse en catalán, para lo que contaba con un excelente equipo en el que había lingüistas y filólogos en la lengua catalana. Al mismo tiempo colaboraba en la organización de grandes exposiciones celebradas en La Pedrera de Gaudí, como asesor de la Fundación Caixa Cataluña. (González Gómez 40)

Josep Maria Castellet, director literario de Edicions 62 le propuso dirigir una nueva enciclopedia. En sus Memorias, Castellet ha dedicado unas generosas líneas a Corredor-Matheos, en las que lo elogia y explica qué motivó su contratación:

Tornant de París calia buscar un director, un profesional del món de les enciclopèdies. Jo coneixia José Corredor Matheos, ànima

de l'actualització de l'enciclopèdia més coneguda d'Espanya, és a dir l'Espasa. Pepe Corredor era i és un personatge excelent, d'infinites inquietuds culturals. Poeta en llengua castellana, amb un Premio Nacional, s'havia interessat per la pintura i era autor d'importantes monografies sobre Miró, Guinovart, Tàpies; havia escrit sobre l'art popular i havia publicat textos sobre arquitectura i disseny. També havia traduït poetes catalans al castellà, com Espriu, Perucho o Martí Pol, entre altres. Em semblava el personatge idoni i el vaig proposar a l'editorial. Va congeniar ràpidament amb en Bastardes i van tirar endavant el Larousse. (117)

Edicions 62 era entonces una editorial joven: había nacido apenas unos años antes, en 1962, por iniciativa de Max Cahner y Ramon Bastardes. Su línea editorial se fundamentaba en la publicación de obras en catalán. En 1964, la empresa fundó Península, para los títulos en castellano, e integró a ambos sellos bajo la sociedad Grup-62. En los años 70 fue miembro, a su vez, del grupo Distribuciones de Enlace, compuesto por Anagrama, Tusquets, Lumen y Cuadernos para el Diálogo, entre otros.

Planeta y Edicions 62 llegaron a un acuerdo después de que la segunda contratara los derechos del Larousse en París y de que Planeta manifestara su interés en emprender un proyecto semejante:

Para evitar la fuerte competencia, Romà Cuyàs, consejero delegado de Edicions 62, y José Manuel Lara llegaron al acuerdo de que Planeta renunciaría a hacer su nueva enciclopedia y colaboraría en la edición de la nuestra. Aportaría el treinta por ciento de los costes y editaría, como suyos, el treinta por ciento de los ejemplares, tal como nosotros la preparáramos. Esto justificó la inclusión que se hizo de Pere Gimferrer, como representante suyo en el organigrama de la obra, con el cargo de asesor de dirección. (Corredor-Matheos 428-429)

Corredor-Matheos se encontró con dificultades: la traducción de la enciclopedia Larousse al español, la necesidad de supresión de personajes galos para la inclusión de catalanes y del resto de España y las muchas parcelas del conocimiento que abarcaba el proyecto (430). La atmósfera en el trabajo era agradable; allí, su principal apoyo fue Ramon Bastardes, cofundador del sello, como ya se ha adelantado. La red de colaboradores abarcaba alrededor de cuatrocientas personas y los volúmenes fueron saliendo de acuerdo a los plazos previstos —el último, en 1992— (428-432).

Trabajó en la editorial barcelonesa hasta 1994, año en el que, como él expresa, terminó de transitar muchos caminos vitales: "Con 1994 se cerraron muchas cosas: mi trabajo en Edicions 62, mi labor en el campo editorial y mi trabajo "por cuenta ajena". Es decir, medio siglo (para ser más preciso, cuarenta y nueve años). La despedida, con motivo de mi jubilación, se celebró como a la llegada, con un amigable almuerzo." (Corredor-Matheos 432)

José Corredor-Matheos ha confesado que se caracteriza por su *dispersión* (González Gómez, 40), palabra que en términos generales encierra un sentido negativo. No sucede así en su caso, puesto que el estudio de sus aportaciones al campo editorial prueba que no solo es un gran poeta y un riguroso crítico de arte: Corredor-Matheos es, además, un editor de fuste, cuya trayectoria merece ser puesta en valor por su trascendencia cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael. *Poemas del destierro y de la espera*. Selección y prólogo de J. Corredor-Matheos, Espasa-Calpe, 1976.

--. *Canto de siempre*. Selección y prólogo de J. Corredor-Matheos, Espasa-Calpe, 1980.

Andrés, Ramón. "Corredor-Matheos. En busca de la esencia del hombre." *El Periódico*, 27 octubre 2005.

Balcells Domènech, José María. "Corredor-Matheos, José". *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, vol. XIV, 2009.

Castellano, Philippe. *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Espasa-Calpe, 2000.

Castellet, Josep Maria. *Memòries confidencials d'un editor*. Edicions 62, 2012.

Corredor-Matheos, José. *Corredor de fondo. Memorias*. Tusquets, 2016.

--."Un pintor llamado Rafael Alberti" (Especial Centenario Rafael Alberti). *El Cultural* 12 diciembre 2002. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Un-pintor-llamado-Rafael-Alberti/6002>. Acceso 10 noviembre 2018.

--. *Guinovart: el arte en libertad*. Polígrafa, 1989.

--. *El juguete en España*. Espasa-Calpe, 1989.

--. *Tamayo*. Polígrafa, 1987.

--. *Antología esencial de poesía catalana*. Espasa-Calpe, 2003.

--. y Josep Llorens i Artigas. *Cerámica Popular Española*. Blume, 1979.

--. *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Espasa-Calpe, 1979.

--. *Cerámica Popular Catalana*. Blume, 1972.

--. Carta a José Luis Aranguren, 19/VII/1972, en Archivo José Luis Aranguren, Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Signatura: AFI-AA-CO-C9-1113-2.

--. *Dalí*. Blume, 1968.

Díez de Revenga, Francisco. "Sin ruido". *La Opinión de Murcia*, 13 diciembre 2013, p. 10.

BIBLIOGRAFÍA

Duque, Alejandro. "José Corredor-Matheos: 'Los seres humanos se pasan la vida intentando recuperar su infancia'". *El Ciervo*, año LXV, n. 756, marzo-abril 2016, pp. 16-20.

Gómez de la Serna, Ramón. *Dalí*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

González Gómez, Sofía. "José Corredor-Matheos, sin ruido". *Revista Anáfora*, vol. XIV, 2018, pp. 36-40.

Laín Entralgo, Pedro. *A qué llamamos España*. Espasa-Calpe, 1971.

Marco, Joaquín. "Antología esencial de poesía catalana". *El Cultural* 30 mayo 2001. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Antologia-esencial-de-poesia-catalana/890>. Acceso 8 noviembre 2018.

Muñoz Molina, Antonio. "El mundo encuadernado". *Mercurio*, n. 108, febrero 2009, pp. 8-9.

Pont, Jaume y Josep Maria Sala. "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades". *Campo de Agramante: revista de literatura*, n. 11, primavera-verano 2009, pp. 53-78.

Riesco, Leonor. "El maravilloso mundo de *El Tesoro de la Juventud*: apuntes históricos de una enciclopedia para niños". *Revista Universum*, n. 23, vol. I, 2008, pp. 198-225.

Sánchez Vigil, Juan Manuel. *CALPE. Paradigma editorial (1918-1925)*. Trea, 2005.

Suárez, Cristina. "Semblanza de la Sociedad Anónima Espasa-Calpe", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sociedad-anonima-espasa-calpe1925-semblanza/>. Acceso 27 octubre 2018.

VV.AA. *El siglo de la Espasa*. Espasa-Calpe, 2005.

VV.AA. *Rafael Alberti*, pintor. ARCO y Caja de Ahorros de Asturias, 1991.

Jarchar: Reading Makina/Makina Reading in Yuri Herrera's *Señales que precederán el fin del mundo*

Nathan Richardson

The University of Texas at San Antonio

Mexican writer Yuri Herrera's 2009 novel, *Señales que precederán el fin del mundo* begins with death, destruction, and failure. "Estoy muerta" are the novel's first words, a matter-of-fact declaration coming from its enigmatic protagonist, Makina, as a sinkhole opens up beneath her feet. One of several cave-ins regularly and randomly swallowing up her hometown as of late, this particular collapse claims an automobile and an anonymous pedestrian. Makina escapes by the skin of her teeth. Within a matter of pages she faces and embraces a different kind of obliteration, accepting her mother's charge to seek out her lost brother on a journey that will take her from the local village to la Ciudadcita, through el Gran Chilango, across the US-Mexico border, and into Gringolandia. Hers will be an epic journey commencing in the underworld lairs of local crime bosses, riding across Mexico City subway lines, traversing deadly rivers and deserts, then skirting mountain passes into a land of endless highways, empty sports stadia, monotonous suburbia, and fiercely guarded military bases. The indifference, cruelty, and racism displayed in these locales will push aside warmth and human connection. By novel's end our protagonist will descend into darkness, figuratively, and perhaps literally, erased from the waning world.

And yet her course over the novel, paralleling ours as readers, is not simply one of annihilation. Out of her journey into black, cold erasure, new possibilities, even new ways of speaking, arise—signs that precede the end of the world, to make a play on the title of Herrera's novel, but that do not yet spell that end. These new possibilities abide in space, reside partially in character, and haunt the novel's narrative voice. They

begin, ironically, with the stripping down of all three to bare essences, hollowing out space and flattening character, even as the narrative voice and vision deny readers familiar connections and comforts. What is left for Makina and her readers at the conclusion of the novel are the mere signs—sounds spoken and written, language, glyphs of black on white, mere words. And yet, in these words—indeed because words are all we can grab hold of—a path, unclear though it may be, towards some semblance of light or at least sustenance takes shape, if not yet achieving full substance. *Señales que precederán el fin del mundo*, then, is just what its title says: a sign at the end of a certain world, presenting within itself signs at its end that signal a way forward, even if that way for now may be hardly more than those signs themselves.

The idea of a way out, of a path to break through the darkness of Makina's descent, cuts first across space. And to be sure, Makina's journey in this novel is spatial, as she moves from village to town to city and finally to another country. Even so, the novel makes short work of any traditional sense of geography. The story begins, as noted, with the collapsing earth, followed by a brief episode that finds the adolescent protagonist in her mother's embrace where she receives the charge that will impel her forward: "Luego la abrazó y la tuvo ahí, en su regazo... era siempre como estar en su regazo, entre sus tetas morenas, a la sombra de su cuello ancho y gordo, bastaba que a uno le dirigiera la palabra para sentirse guarecido" (12). This will be the last familiar, comfortable space the novel offers—to protagonist or reader. As if drawing ironic attention to that very lack, the novel's chapter headings are explicitly geographic in nature: The Earth, The Place Where the Hills Meet, The Obsidian Mound, The Place Where Flags Wave, The Place Where People's Hearts are Eaten, to name several. Within the chapters themselves, however, the spaces described by the titles resist the human impulse to place-making. The headings mock the reader's search for a traditional sense of geography, enticing readers to engage in the place-making work of what Robert Sack has called *homo geographicus*, only to deny all access in the content that follows (12). As Martin Lombardo has shown, many of the places named in the chapter headings are frontier zones, suggesting the impossibility of abode (205). If the chapter headings offer little sense of place beyond the naming, the geography that follows those headings is in fact nameless. We only know Makina's hometown as the place where she resides before moving on to la Ciudadcita, and then from there to el Gran Chilango and so on, following the course laid out in the chapter headings. The river she crosses to enter Gringolandia is never anything but the river. The hills that follow are only ever the hills, and so on over the course of the novel. Suburbia, where she first seeks her brother, has no name. Nor does the army base where she at last finds him, nor the restaurant, nor the desert, and so on. While readers may be able to identify certain places—El Gran Chilango is Mexico City, the river is the Rio Grande, and of course the land of the Gringos is the United States—that identity remains only, finally, in the mind. The narrator offers nothing, indifferent to what we readers may or may not know—even when (perhaps precisely because?) those locations are so clearly known. If, on the one hand, such refusal to name simply keeps the novel free of what Marcelo Riosco has called the exhausted lexicon of Mexican "border literature," it also converts these places, thanks to their familiarity to the reader beyond the text, into places that both are and are not. Readers may know them, but at the same time, they are, per the logic of the novel, arguably not places at all. Makina's journey is a quest across a landscape of nonplaces, sites devoid of meaningful human interaction, drained of history or social possibility, as philosopher Marc Augé first noted (77-79). If human existence is to be found first and foremost in its places as thinkers from Gaston Bachelard, to Henri Lefebvre, to the aforementioned Sack have argued ("we don't so much know ourselves in time as in a sequence of spaces" [Bachelard 8]), then Herrera's novel appears to care little for humankind.

Little wonder that rather than human, Makina and other characters feel more like parts of a machine. She is, in fact, by name, a machine—a *máquina*—with a mission that must be completed: “Una es la puerta, no la que cruza la puerta” (19). Buses, trucks, and rafts are likewise mere vehicles for realizing a mission. Those who would attempt to create meaning via contact—even when violent, as in the case of a boy on a bus who attempts to sexually assault Makina—are ruthlessly dismissed: quickly, coldly, even violently. The only home in the novel, a suburban single-family dwelling where Makina’s brother once found refuge and rescue from the disappointments of life amongst the gringos, turns out to be a mere holding station for a series of ciphers who share in common only their desire to evade commitment. It’s all cold, indifferent, and impermeable, a world hermetically sealed to the possibilities of meaningful, sustained, and open human exchange, the dynamic that converts space-time into place, if not home.

The occupants of this hollowed-out landscape are equally emptied characters. With the exception of Makina, her mother Cora, and Makina’s occasional guide/mentor, Chucho, no character in the novel receives a proper name. In fact, the already minimal nomenclature devolves as the novel progresses. After first chapter visits to the headquarters of el Señor Dobleú and el Señor Hache, Makina heads off to see the merely lettered Señor Q and, still later, Señor P. Boys of Makina’s age, arguably of more interest to the protagonist, may receive the briefest of backstories in the novel, but are still only referred to by simple descriptors: the boyfriend, the boys on the bus, and even the brother, who, despite being the presumed reason for so much of the novel’s action, is only ever known as just that—the brother. Nomenclature dissolves even further once Makina crosses the border into Gringolandia. There, besides brief encounters with the aforementioned Chucho, she engages with a kind of police line of types: the Driver, the Redheaded Anglo, or the Racist Cop, to name but a few. As in Herrera’s first novel, *Trabajos del reino* (2004), all are nameless. Most receive no description, to say nothing of narrated past or future. Instead, the non-characters walk and talk through the novel’s nonplaces like a rabble of walking dead, playing their singular role then disappearing, emotionally unaffected and unaffecting. Of all the walkers, Makina, as Britta Anderson has noted, is the most restless, an outsider constantly on the go, each chapter concluding with an image of Makina’s body in movement (175, 177). So, while she may enjoy a name and be the focal point of narration, she proves just as difficult to pin down.

Such difficulty, of course, does not originate in her narrated qualities, but in the nature of narration. As with the places and people of the novel, the telling offers the reader little warmth or engagement. While traditional, in the sense of standing apart from and beyond Makina and her world, the narrator offers the reader little in the way of privileged information, to say nothing of insight into the inner workings of the protagonist or her social milieu. This initially strikes us as odd since we intuit and then observe how closely the narrative voice follows the mind and vision of its protagonist. Indeed, Makina’s is really the only viewpoint the novel offers. The narrator, as if impossibly tethered to Makina’s every move, never ascends to narrative heights to share with the reader any bird’s-eye-view or global understanding of the dynamics hurtling the protagonist from la Ciudadcita to el Gran Chilango and into Gringolandia. Nor does he shift to share with us the fears of mother Cora, of Makina’s jilted boyfriend, of the ever-vigilant if rarely present Chucho, or of Makina’s brother with his harrowing, bizarre, and arguably absurd adventure. The view is only ever Makina’s. Yet even then, it is limited. The novel’s third paragraph exemplifies this distant yet terribly close but impossibly limiting narration:

Era la primera vez que le tocaba locura telúrica. La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo

a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía. Esas cosas siempre les suceden a lo demás, hasta que le suceden a uno, se dijo. Echó una ojeada al precipicio, empatizó con el infeliz camino de la chingada, Bueno camino, dijo sin ironía, y luego musitó: Mejor me apuro a cumplir este encargo. (11-12)

It's a narration constantly shifting between narrator and Makina. "Locura telúrica," "a lo pendejo," and "el infeliz camino de la chingada" are Makina's words, if wrapped in the narrator's clarifications: "Era la primera vez" "se dijo" "Echó una ojeada." The fact that this mixing occurs in nearly every sentence prevents the narrator from gaining any distance from his subject. Makina has, as it were, grabbed hold of the narrative voice while steering clear of wholesale occupation. The last sentence of the paragraph, an utterly traditional third-person narrative description of Makina's act and speech, if not for the lack of punctuation—what narratologists would call direct tagged speech—shows the extent of the Makina/narrator conflation. The narrator still speaks like a narrator; it is still the narrative voice, a separate entity to Makina. But it can't find separation either from Makina's viewpoint or her voice. The effect is that the narrator simply can't offer the reader much perspective.

And yet, the proximity, as previously noted, doesn't appear to get us any closer to Makina either. Makina remains an enigma. She is, while interesting, rather impenetrable: *máquina*-, or machine-like. In her narrative representation, she would never be mistaken for what EM Forster famously described as a "round" character (67-78). She isn't richly described or redolent of contradiction, and while we hear her words, even sometimes double-voiced onto those of her narrator, at no point do we enter her thoughts to become privy to her "inner life," all qualities traditionally identified with rich, complex characters (Rimmon-Kenan 41).

As for backstory, the whole of the novel features only three brief glimpses into Makina's past: a one paragraph description on the second page of the novel of Makina receiving her mother's charge; a slightly more sustained flashback of interactions with an erstwhile boyfriend; and a shorter look at the moment her brother decided to go north in search of an inheritance. Moreover, one of these three, the scene with her mother, doesn't actually read as backstory. Narrated in the present tense as a distinct, stand-alone subsection of the first chapter, readers only understand towards the end of the novel that it predates the rest of the action through clues they pick up in later episodes. Finally, the longest of the two other analepses, Makina's memory of the boyfriend, only underscores the protagonist's impenetrability. While she makes herself physically available to him, she refuses any emotional engagement, responding to any attempted professions or confessions of love with an increase of cold, calculated physicality. The boyfriend, tired of emotionally distant sexual favors, ultimately gives up and heads out on his own journey north.

Not surprisingly, when Makina does the same, this already rather simple and psychologically inscrutable character manifests little if any character development. Once again, machine-like, Makina quickly processes each experience and moves on: she is, as noted earlier, merely "the door" (18). Near-death experiences at the sinkhole, while crossing the river, and then while escaping through the desert leave her unmoved. Sexual harassment, physical violence, and racist behaviors by others solicit, at most, rapid-fire, quick-witted rebukes. It might be argued that Makina's single-minded focus on her mission necessitates if not dictates such behavior. But when at last she meets her brother face-to-face, there are no embraces, no kisses, no tears, no obvious expression of affection, and certainly no psychological penetration:

Caminaron en silencio un rato. Giraban la cabeza para mirarse, ora él, ora ella, y luego volvían a mirar al frente, incrédulos. Rumiaron un poco más lo que cada cual debía decirse. Al fin, siempre mirando al frente, él inició el diálogo:

¿Le costó mucho trabajo encontrarme? (96)

When the siblings part, Makina, understanding that her brother is permanently lost to her—literally someone else—continues impenetrable:

Su hermano la miró por última vez, como desde lejos, dio media vuelta y volvió al cuartel. Makina se quedó mirando la entrada mucho rato. Luego extrajo el sobre que le había dado la Cora, sacó la hoja que contenía y la leyó.

Ya devuélvase, decía, en la letra irregular de la Cora. Ya devuélvase, no esperamos nada de usted. (104)

While these passages confirm Makina as fundamentally unchanged even by the unexpected conclusion of her single and singular mission, they also make clear that despite such lack of change—establishing her, it would appear, as an utterly “flat” character—Makina is as a character both engaging and powerful.

The key is, again, in the narration, specifically the physically intense yet emotionally tensioned co-existence of the narrative voice with the protagonist. The narrator, so tightly tethered to Makina, has nothing else to describe and can indeed go nowhere else. As a result, readers are equally bound to the enigmatic protagonist. Consequently, while we can't step back far enough to even observe facial expressions, we have nowhere else to turn, nothing else to distract our gaze as she stares off into the distance while time slowly passes. As a result, we note small details that take large form: that she and her brother turn their heads to look at one another just before staring ahead. Then, because the narrator can go nowhere else, we too register the silence and the labored conversation. In those details, given the circumstances, we feel their pain. Or confusion. How do you make sense of a world that breaks up homes human piece by human piece? That allows a young man from rural Mexico to become with a bit of slick paperwork a son of US suburbia, that then flies him half-way around the world to fight in places and against people he had likely never heard of when he began his journey, and to return literally a different person? Indeed, Tatiana Calderón Le Joliff reads Makina's encounter with her brother as a moment that rather than resolving questions, only intensifies her fear and confusion (92). Whatever the case, their encounter certainly inspires more silence than words.

The narrator reports barely more than what he sees and then what Makina will share via spoken words or clearly articulated thoughts. He and we cannot go where Makina will not consciously go. Yet in his obsession to know her, he cannot leave her either and thus neither can we. In this way, without any narrative commentary, backstory, or psychological probing, readers have learned earlier in the novel—when Makina traverses el Gran Chilango—that fear courses through the veins under Makina's rough exterior. “No podía perderse,” we read. “Y se repetía que no podía perderse,” we continue (27). Again and again the narrator informs us that she couldn't, just couldn't lose herself in this big cement-hilled city. Of course, in all of this it is the narrator doing the talking. The narrator can't pry far enough inside Makina's soul to know for a certain that those are her fears. Nor can he remove himself far enough away to describe any look of panic or fear or anxiety on her face. He has access only to her movements and her words. But he carries them so closely that they become his. And the reader's. In short, Makina is availed to the reader not via Makina but via the narrator. Or in other words, Makina feels real,

becomes interesting, even captivating, by way of language.

And if there is anything that sets Makina apart from other characters in the novel, it is her way with words. Certainly, as noted earlier, Makina's most apparent attribute is her toughness. But it's hardly differentiating. From the various crime bosses to her brother and even her mother, in Makina's world only the strong survive. Resilience abounds. Makina, alone, however, controls language. As the novel begins, Makina is the linguistic center of her community. A master of three tongues—the local indigenous tongue, the Latin (Spanish), and that of the North (English)—Makina, though still in her youth, works as the local switchboard operator, coolly handling the regular calls across political and linguistic borders. In that task she is not only a master of speech but also an expert at knowing when to speak and when to guard her silence (19). It's a skill she employs deftly over the course of the novel. She speaks and silences her way through the lairs of the four local bosses. She says only enough to her would-be assailants to win an enduring respect that transcends mere awareness of personal desire and demands. Toward the novel's end, she rescues a group of undocumented immigrants through her ability to write—and in English, at that. Even her skill at silencing her boyfriend, though not literally linguistic, is realized by deft use of her tongue. Makina is, then, at once a consequence of language, a weapon of language, and a language weapon herself.

If this is the case, then it appears Makina is more character effect than character. That is, while all character in literature is ultimately an effect of language, in Herrera's novel Makina is explicitly so. Readers may approach her story in search of a "realistic" protagonist, one who imitates people they see in real life. But once inside the novel they find themselves tethered with and ultimately drawn to a construct that calls attention to its own making (once more, she is Makina, a machine). Indeed, as both Ivonne Sánchez Becerril and Rioseco have shown, Herrera emplaces his character's adventure within the structure of a nine-stage descent into the Aztec underworld of Mictlán, each of the novel's nine chapters corresponding to a stage of the journey (Sánchez Becerril 110-11; Rioseco). Makina is, per Sánchez Becerril's reading, an archetype; again, more a symbolic—and ultimately linguistic—construct than an imitation of "real people." That being said, the Mictlán reading draws attention to the final challenge of the novel, the question of Makina's ultimate failure or success. If the journey to the north is a journey into the underworld—that is, towards death—then Makina's and her brother's transformations are ultimately annihilations.

The novel's final lines support such a reading. In the novel's ninth and concluding chapter, Makina descends, in an act that appears to be permanent, into the underworld that in the novel's opening lines had first threatened to destroy her. Maquina appears, in short, to die. If this is the case, then her redemptive mission has failed. To be sure, in keeping with the pattern established by earlier seekers of new identity, Maquina finds in that final dark underworld new papers with the assistance of a manicured secretary ("una mujer vieja y guapa, de larguísimas uñas blancas y rostro empolvado" [117]) and a frumpy clerk ("un hombre alto y delgado cubierto de una holgada chamarra de piel" [118]) that are nothing if not American government bureaucrats.

Tenga, le ofreció un legajo, Ya todo está arreglado.

Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. (118)

But with those papers, instead of a stepping into some new light, Makina recedes, almost falls back as it were, into darkness. "Me han desollado," she responds on receipt of the papers. In the English translation of the novel: "I've been skinned." We read then that "le dio un breve ataque de

pánico” (119). Her reaction is hardly what we expect from an immigrant success story. Indeed, Makina’s receipt of papers, and their accompanying new name and numbers, elicits a phrase suggestive of the novel’s opening sequence at the edge of the sinkhole. For the next several lines it is as if her life passes before her eyes, a sequence of the places—the village, la Ciudadcita, el Gran Chilango—where Makina had first become Makina. But those days are apparently now past. In the novel’s closing lines she accepts her fate, and does so “con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista” (119). The novel has come full circle from one sinkhole to another.

So has Makina been reborn through immigration to the North, or is she to the contrary, ironically, dead? If it is the case that only in this final underworld of the novel does she at last “truly understand” and then accept her fate, we may read Makina’s descent to be as much a death as a rebirth. Yet, this death is merely the conclusion of a death-process that began with the first line of the novel and the opening of the sinkhole. From that point forward she feels the earth under her nails (13), and then glides as if impervious to the dangers around her through a local criminal underworld. When she arrives in el Gran Chilango, she elects to traverse it underground, hoping to tread softly in the city, not wanting it to be the place to “dejar huella” (25). At the river crossing she drowns but then somehow doesn’t (40) and then in the desert is shot through the ribs (54) but continues on the rest of her journey without medical care. We note later that despite so much wandering, so much blood, sweat, and earth, at her journey’s conclusion she has no odor (118).

Read this way, Makina’s quest is not simply a shadow of an earlier archetype, but the journey of a dead soul, already separated from the body, towards its final resting place in the underworld. The name of her guide, Chucho, is both a nickname for Jesús, and a colloquial Spanish term for a dog. To Western readers Chucho is at once Cerberus helping Makina across the river Styx and a Christ figure guiding her towards new life. To readers familiar with the Mictlán journey, he is Xolotl, the canine twin brother of Quetzalcoatl, who, like Cerberus, guides the deceased to their final resting place, while also protecting the sun from underworld dangers on its own daily journey across the sky. Either way Chucho is simultaneously the reaper and the resurrection, the guide of both quick and dead.

If Makina is indeed deceased, the problematic nature of her character at least partially resolves itself. We no longer expect of her what we might of a typical protagonist. It is no wonder that she lacks the complexity, psychological depth, or emotional development we have come to anticipate in traditional characters; Makina is, like the earth beneath her feet, slowly dissolving, inexorably collapsing. She is merely one more of the many signs preceding the end of the world. Her’s is an ending that has long been taking place, an ending that has already taken the life of so many who have gone north like her brother who, similar to Makina at novel’s end, finds himself not merely making a new life for himself but literally transformed into a new person with not merely a new present and future but a new past to boot. If Makina then is incomplete, un-rounded as a protagonist, it is because she is not, in fact, the sole protagonist. Using traditional plotting jargon, Makina is merely the tag—the *Peripetia*, or restoration—in a three part Aristotelian plot where not Makina but her brother enacts the *Hamaratia* (sin) and not Makina but her mother Cora plays the key role in the central moment of *Anagnorisis* (recognition). This is a familial tragedy, not an individualistic bildungsroman. Makina’s brother abandons the family, her mother sees that this mustn’t be, and Makina sallies forth with the aid of helpers and guides to restore unity. The entire novel with the exception of two brief analepsis is *Peripetia*.

But if *Peripetia*—that is, restoration—then what are we to make of the idea expressed in the novel’s title of the world’s end: “el fin del mundo”? Here we return to the question of success or failure, life or death. If Makina

is *Peripetia*, her restoration culminates at the very moment of her annihilation: her receipt of papers from the American bureaucrats in the novel's final pages. To be sure, if this is a family romance, the receipt of her papers at the end of the novel hardly constitutes a physical family reunion, let alone anything we would readily associate with a traditional unity of spirit. Cora remains alone in the nameless, collapsing homeland to the south, while her erstwhile son moves forward on his US military base committed to a new identity with another's name and papers. And Makina is of course "muerta." The nuclear family dissolves, permanently separated by geography, by nationality, by surname, and even by the logic of existence itself. Where, then, is restoration?

Restoration comes instead in a broader familial moving beyond—that which has caused early readers of the novel to see it as "un salto al otro lado" with respect to narrative about the Mexico-to-USA immigration experience (Lemus 86). At the novel's beginning, Cora offers her daughter a final embrace upon her fertile lap, enveloped in her life-giving breasts. But that seat rests upon a four-hundred year legacy of colonial and postcolonial exploitation, resulting in collapsing mine shafts and bullet-riddled streets. The goddess of fertility belongs to the dying world. She has raised a machine—perhaps machines, if we were ever able to follow the brother's journey as well—for a new world, one that is, in the specific case of her daughter, a language machine.

For it is in language that our narrator—guided, as if her were her latest boyfriend, by the alternately resistant and insistent tongue of Makina—signals a way beyond our impasse. This comes in the words placed over the lintel of the final door signaling the exit from the known toward the underworld of Makina's last descent: "Jarcha." The novel's outstanding neologism, "jarchar" as employed throughout the novel is understood by readers to mean to exit, to head out, or to move along: e.g. "Para luego volverse y jarchar con el cansancio de quien sabe que le están mintiendo" (31); "Pero antes de dejar que afloraran ya se había dado la vuelta y había jarchado para no volver" (32); "devolvió el lápiz labial al morral y jarchó del baño" (38). Herrera, however, never makes its meaning or purpose explicit. There is, to be sure, no verb "jarchar" in Spanish.

"Jarcha" is instead a noun that names a certain very narrow genre of proto-Spanish poetry. Accordingly, to "jarchar" as used here, is to exit or leave, but to do so poetically, that is, in a way that explores and expands mental and emotional realms through the tool—or weapon, if the violence of Herrera's novel is any hint—of language. Moreover, "jarcha" holds much more specific historical associations. A "jarcha" is a short verse of poetry dating from tenth and eleventh century Spain, tacked on to the end of longer lyric poems written in Arabic. The jarcha, however, is composed not in Arabic but Mozarabic. Mozarabic is the name traditionally given to a long-since disappeared Romance language employed by Christians living in Muslim territories of the Iberian Peninsula during its long Islamic occupation. The language was so unofficial, so transitional that it never developed its own script: the jarchas were written in Arabic and required live, oral reading to be understood. They will, consequently, prove wholly indecipherable to one not equally immersed in that hybrid culture. While some Mozarabic texts were transcribed into Latin in medieval times, the jarchas remain to date the earliest and principal evidence of this transitional culture. As such, they represent for scholars the earliest manifestation of what will become Spanish literature, and in so doing point to this now official, organized, and canonized tradition as the explicit product of the convergence of older realms, the Roman-Visigothic and the Muslim, with perhaps a bit of ancient Hebrew added in for good measure. The jarcha, then, epitomizes not only hybrid, evolutionary language, but the iteration of that language in a specific, unrepeatably moment. It must be further noted that Mozarabic, in a sense, came to nothing. Unlike other Iberian dialects of the day, Mozarabic did not directly evolve into any of today's modern peninsular tongues (Castilian, Catalán, Gallego-Portugués, etc). Mozarabic

may arguably be the beginnings of these, but not genealogically speaking. Instead it remains forever hybrid, truncated, and lost, a still not fully understood language, a remnant of a once vibrant, heterogeneous culture at the cusp of a new world. Finally, as Yuri Herrera has himself pointed out, the jarcha was typically written in the voice of a woman saying goodbye (Figueroa; Body), and in that sense, it expresses the voice of the half of humankind traditionally on the wrong end of borders of power. Hence, Mozarabic jarchas were both a sign preceding the end of an old world and the sign of the birth of the new one. And, importantly, they were little more. As Herrera again notes concerning his use of the word jarcha in writing his novel: it was “really just an intuition” (Body). Like the word and the world it suggests.

Likewise Makina, her world, and Herrera’s novel. Makina is only partial. Readers who search for a whole or rounded character seek in vain. More language than person, she is the mechanized, jerry-rigged, hybrid form tacked onto five hundred years of undoing, of digging out, and of breaking up. Once mined for its mineral resources, Makina’s world is now undermined for its human ones, her brother standing as the absurdist—and yet completely true-to-life—extreme of imperial power outsourcing its most sacred and hellish obligations to the ends of the earth. As the earth caves in around her, the family dissolves, but only because it is ultimately society and culture itself that are collapsing. Cora, like humankind in general—the endangered species she represents in her earth-mother guise—has run out of options. She knows only to send her last remaining child in search of reunion—a true Aristotelian *Peripetatia*.

But Makina, an incipient if not fully-formed citizen of the hybrid, understands her journey not as a restoration but as a “jarchando.” Hers is a poetic, exploratory, paradoxical, always partial journey into the beyond: dead in life, alive in death; impossible to the reader and yet the reader’s only possibility; Cora’s daughter and yet the world’s archetype. She is Mozarabic in her performance: an index of the new without being its full revelation, what one reader of the novel has called a “displaced referent...a trace that readers cannot follow” (Anderson 183).

The answers Makina seeks are certainly not to be found in a simple acquisition of US citizenship. Gringolandia is not the answer, what another critic calls “not an ideal but a form of survival” (Lombardo 204). But neither are the abandoned village, the collapsing town, or the undesired Gran Chilango. There is no place. There are no people. And the language is enigmatic. In fact, on reading the final command—“Jarcha”—as she at last descends into the underworld in the novel’s final pages, Makina realizes that she can no longer recall what the word means—not in English, nor in Spanish, nor in her indigenous mother tongue. Even the hybrid is not enough. The moment of meaning has passed. As Calderón Le Joliff has argued, Makina’s labyrinthine border experience produces a confusion that undermines any clear writing of her story, or of any border story for that matter (93).

Ironically, it is only in this state of growing darkness and the collapse of signification that Makina receives papers from the old, sodden bureaucrat in his dingy office space. The papers give her new meaning and thus new life, but they are, at the same time, a gift inseparable from her recent experience with violence, racism, sexism and a culture of spectacle and military power. The seemingly archetypal earth-mother Cora at the beginning of the novel has not, it turns out, shown her daughter the way to redemption and renewal in some new world paradise, but simply compelled her kin to move on—to “jarchar.” The past is sunk in the abyss of history. There is no evidence that the present will be any different. It is for now at least as dark as the sinkholes of yesteryear. But it is the only option left. The village, la Ciudadcita, El Gran Chilango, Gringolandia are gone. And we feel that we can’t go on. And yet we must go on. Jarchar. Move on. Because doing so will do just that: move us on. To where? Herrera’s title suggest to

world's end. What comes after that? There is no answer here, only bits of a language of transition that, like Mozarabic, likely will itself may leave no trace nor even lead directly toward any future. Nevertheless, in its historical and cultural resonances, the language play suggests that something new will dawn. If only, like Makina, we continue to step once more into the dark.

Is this leap from Makina to reader too much? Speaking of the connections between his literature and politics, a field he once formally studied, Yuri Herrera has stated: "Literature cannot take full responsibility for creating good or bad men and women, but what it can do is give you the tools to make yourself into a conscious citizen. In this sense, I believe literature always entails a political responsibility" (Figueroa). Literature rises to the challenge, for Herrera, by way of its use of language, casting seemingly familiar, even tired, problems in new light, giving readers words beyond those "provided by and for power and mass media" (Figueroa). Ultimately then, Maquina, a character long-dead, jarchando her way into an oblivion which may, by this logic, be a new form of life, is a vehicle—a machine—for the reader to rethink the discursive machines of today. If Herrera's novel fits all the qualities of a traditional Mexican border novel, as some have argued, its ultimate border is much more than the physical *frontera*. Its words and its protagonist—herself words, more character effect than character—do indeed point we readers beyond. But only into the illuminating darkness. We too, if we search for easy answers, on turning the final page, have been skinned.

WORKS CITED

- Anderson, Britta. "Borders Beyond Borders: Women's Mobility in the US and Mexico." 2016. Washington University in St. Louis, PhD dissertation.
- Augé, Marc. *Non-Spaces: An Introduction to Super Modernity*. Verso, 2009.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Beacon, 1994.
- Body, Aaron. "The Mexican novelist Yuri Herrera talks about the first English translation of one of his novels, the Mexica afterlife, and Dante." *The Nation*, 2 Dec. 2015, www.thenation.com/article/border-characters/. Accessed 12 Dec. 2018.
- Calderón Le Joliff, Tatiana. "Laberintos fronterizos en *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera." *Confluencias*, vol. 33, no. 1, 2017, pp. 91-103.
- Figueroa, Rodrigo and Radmilla Stefkova. "Literature as a Political Responsibility: An Interview with Yuri Herrera." *Latin American Literature Today*, Apr. 2017, www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2017/april/literature-political-responsibility-interview-yuri-herrera-radmila-stefkova-and-rodrigo. Accessed 12 Dec. 2018.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Harcourt, 1985.
- Herrera, Yuri. *Señales que precederán el fin del mundo*. Editorial Periférica, 2009.
- . *Signs Preceding the End of the World*. Translated by Lisa Dillman, And Other Stories, 2015.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Editorial Periférico, 2011.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, 1991.
- Lemus, Rafael. "Paisanos invisibles." *Letras Libres*, Jan. 2012, pp. 85-87.
- Lombardo, Martin. "Autoridad, Transgresión y Frontera (Sobre la Narrativa de Yuri Herrera)." *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 79-80, 2014, pp. 193-214.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge, 1994.
- Rioseco, Marcelo. "Myth, Literature, and the Border in *Signs Preceding the End of the World* by Yuri Herrera." *Latin American Literature Today*, Apr. 2017, www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2017/april/myth-literature-and-border-signs-preceding-end-world-yuri-herrera-marcelo-rioseco. Accessed 12 Dec. 2018.

WORKS CITED

Sack, Robert. *Homo Geographicus*. Johns Hopkins UP, 1997.

Sánchez Becerril, Ivonne. "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán." *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, edited by Silvana Serafin, La Toletta, 2014, pp. 107-21.

Becoming Casal: José Manuel Poveda's “Canto élego” and “Para una lectura de las *Rimas* de Julián del Casal”

Kathrin Theumer
Franklin & Marshall College

Casal fue un paseante siempre, hasta el momento de su muerte.
Anton Arrufat (136)

In a letter to Regino E. Boti in 1908, the Cuban poet José Manuel Poveda confesses: “Santiago es un medio completamente estéril para las letras. Créame esto [...] me ataca los nervios y me da ganas de emigrar. Por lo menos emigrar intelectualmente” (*Epistolario* 57)¹. Poveda’s compulsion to emigrate is understandable given the literary and political inertia of Republican Cuba (1902-1932). Though he doesn’t physically leave the island, Poveda does “emigrate intellectually,” writing the poems from his first and only book, *Versos precursores* (1917), on the pages inexplicably left blank in an edition of Julián del Casal’s *Hojas al viento* (1890). For Francisco Morán, who relays this anecdote in his *Julián del Casal o los pliegues del deseo* (2012), the idea of Poveda, pen in hand, “leaning over Casal,” epitomizes the intensity of Casal’s legacy in the 20th century (32-35)². I think that it also embodies the central value of Poveda’s poetic mission. Apart from the many letters and essays that Poveda writes about restoring Cuba’s literary

1. The best introduction to Poveda’s life and work is Alberto Rocasolano’s *El último de los raros*. See also Esténger, Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, and Sergio Chaple, *Epistolario Boti-Poveda*.

2. For a comprehensive anthology of Casal’s critical reception from the 1890s to the 1990s, see Morán, comp., *Julián del Casal: In Memoriam*.

tradition in Casal's name, he memorializes Casal in two texts that establish his poetic ethos as transit: "Julián del Casal. Canto élego" and "Para la lectura de las *Rimas* de Julián del Casal" (1913). Here, Poveda presents Casal as a wanderer, emblematic of a poetics that crosses spatial and temporal boundaries, bringing movement to an atmosphere that Poveda describes as "stagnant," "intransigent" and "asphyxiating" both because of the weight of US imperialism and the lack of literary focus during the first decades of the 20th century (*Prosa 2*: 20, 74, 116, 201; *Órbita* 490)³. In his influential "Notas sobre el canon" (2003), Jorge Luis Arcos recognizes Poveda's dialogue with Casal as a significant moment of "canonical awareness" (42). In this essay, I argue that Casal's itinerancy is the basis on which Poveda configures his poetic legacy and imagines Cuba's literary future.

Poveda's gesture is controversial since to follow Casal, whose aesthetic is informed by French literary movements, is to deviate from a national ethic grounded in 19th century patriotic ideals and José Martí's symbolic meaning. As Morán has shown, Martí was institutionalized as the emblem of national self-realization by mid-century intellectuals like Fina García Marruz and Cintio Vitier while Casal came to embody what is foreign, distant and "other" to the Cuban experience (*Julián* 15-17, 45). This inverse reasoning leads Enrique Saíenz to ask, "why Casal and not Martí or both?" (19), and Alberto Rocasolano, the top Poveda scholar in Cuba, to speculate that "[d]e haber sido Martí en lugar de Casal, nuestra poesía se hubiera puesto a la cabeza de la lírica en Hispanoamérica" (*Órbita* 50). Rocasolano's statement reflects the sway that Martí holds over Cuba's poetic canon: Poveda's choice of precursor is a misstep that effectively diverts the course of Cuban literary history. Therefore, it is not surprising that Rocasolano attenuates Casal's influence on Poveda rather than exploring it further: "Sin embargo, la cuantía de la deuda con Casal es relativa. Lo que éste puede ofrecerle, Poveda pudo hallarlo por su cuenta en las mismas fuentes en que bebió el poeta de *Bustos y Rimas*" (*El último* 78). An implication of Rocasolano's statement is that Casal is a derivative poet and therefore an ancillary figure in the poetic canon vis-à-vis Martí.

A similar rhetoric characterizes Duanel Díaz's more recent essays, "Julián del Casal y su destino ejemplar" (2003) and "Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon *cubensis*" (2004). While Díaz acknowledges Casal's influence on later generations, linking Poveda's elegy, José Lezama Lima's "Oda a Julián del Casal" and Virgilio Piñera's "Naturalmente, en 1930" as programmatic texts that configure Casal as a martyr of poetry, he dismisses Casal's centrality⁴. The critic grants Casal a "place of honor" as the patron saint of the poetic profession in Cuba, but challenges Anton Arrufat's claim that Casal is Cuba's first modern poet, an honor that belongs to Martí, whose *Ismaelillo*, according to Díaz, eclipses Casal's complete work ("Julián").

Díaz's analysis of Poveda's elegy is circumscribed by his conviction that Casal, despite his influence on 20th century poets like Poveda, Lezama Lima and Piñera, is not original. This view contrasts with Arcos's remarks in "Nota sobre el canon" (2003), published the same year: "la ascensión de Casal por Boti y Poveda fue trágica, pues más allá de sus calidades innegables, ninguno pudo ir más allá de su poderoso precursor" (42-43). Here, Poveda's inability to "overcome his precursor" is an affirmation of Casal's innovativeness. Arcos's broader claim that Casal is Cuba's paradigmatic poet precipitates a rebuttal from Díaz in "Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon *cubensis*" (2004) ("Notas" 43). It is curious that Díaz, who critiques the applicability of Bloom's theory of poetic influence in Cuba, invokes the Yale scholar in order to make his own determinations about the canon:

3. On the independence process and Republican politics in Cuba, see Louis A. Pérez, *Between Reform and Revolution*. On Poveda's critique of mainstream nationalism and his itinerant concept of national identity which is informed by Casal's legacy, see Theumer, "Nomadic Identity and lo cubano in José Manuel Poveda," and "El alma cubana de José Manuel Poveda."

4. The continuity between Poveda and Lezama Lima's recuperation of Casal surrounding the concepts of martyrdom and itinerancy invites further research. See Ruiz Barrionuevo who interprets Casal's sickness as "a curse that consecrates him as poet-elect" in her reading of Lezama Lima's "Oda a Julián del Casal" (51). See also Jorge Luis Arcos, "Sobre," p. 57 and Brioso.

¿Es Casal el centro del canon? Creo que no. No si con Bloom aceptamos la extrañeza y la originalidad como medida de lo canónico. Pues está fuera de discusión la mayor jerarquía de Martí. El autor de *Versos libres* es un poeta primigenio; el de *Nieve* es un poeta derivado. Mientras que Casal es uno más entre los poetas de la primera hornada del *modernismo* hispanoamericano, Martí constituye una de sus cumbres (“Bloom”).

Díaz takes issue with Arcos’s thinking that those poets who most influence the later generation are canonical. Accordingly, he rationalizes Casal’s influence by claiming that he is easier to imitate because he is derivative, making his influence more “perceptible.” Inversely, Martí, being more original, and therefore more difficult to imitate, boasts fewer successors (“Bloom”). Differentiating between influence and originality in this way allows Díaz to establish a vertical hierarchy in which Martí is “one of the summits” of Spanish American *modernismo* and Casal is unremarkable. In other words, Díaz offsets Poveda’s (and also Lezama Lima’s and Piñera’s) canonizing gesture in order to hold space for Martí, ratifying his exclusive status. Invoking the Casal-Martí polemic, Díaz also prompts Arcos, in “Sobre el canon. Da capo” (2005), to nuance his claims regarding Casal’s poetic authority:

Yo mismo he aventurado, acaso con exagerado énfasis, como me advierte Duanel Díaz, que Casal ocupa, en cierto modo, el centro del canon poético. Mi afirmación se basa en una constatación práctica: el enorme influjo que ha ejercido su obra y sobre todo su imagen, su mito, su *pathos*, en sucesivas generaciones. Sé que su obra escrita no puede compararse con el verbo del Martí de *Diario de Cabo haitiano a Dos Ríos*, o con el de las crónicas norteamericanas” (59).

Casal’s influence is practical, Martí’s is biblical. In both Arcos’s and Díaz’s readings, the question of Casal’s hierarchy relative to Martí (to different degrees, framed by Bloom) displaces the matter of what Casal meant to Poveda.

As it happens, an antagonistic reading of the two 19th century poets is inconsistent with Poveda’s own attitude toward his poetic ancestors since he did not see Casal and Martí as adversaries (*Prosa* 2: 173). On the contrary, Poveda’s writing on 19th century literature establishes their spiritual kinship as exiles in the literal sense for Martí who lived most of his adult life outside of Cuba and in the symbolic sense for Casal who was essentially exiled by his critics⁵. My argument is not directly informed by Bloom, but my sense is that Poveda’s recuperation of Casal, which involves the intersection of multiple texts and writers, questions the values of ascendancy and vertical hierarchy that underwrite Bloom’s theory of poetic influence, as my analysis will demonstrate. In what follows, I take a closer look at Poveda’s elegy and his essay on Casal’s *Rimas* in order to address the question that remains unanswered by Rocasolano, Díaz and Arcos: why Casal?

The answer lies in “Julián del Casal. Canto élego,” which immortalizes Casal as an accursed but also an itinerant poet, a correlation that Díaz overlooks. As noted by Díaz, Poveda represents Casal as a poet cursed by Saturn, an allusion he traces to Casal’s translation of “Los beneficios de la luna” by the French poet Charles Baudelaire. The prose-poem allegorizes the gift and burden of poetic genius, leading Díaz to interpret Saturn’s curse as a pact that reflects Poveda’s own destiny as a poet-elect. This destiny is tragic for the precursor and descendent since according to Díaz, “Casal’s death is the climactic moment of the poem” (“Julián”). Díaz understands Casal’s martyrdom as annihilating, a fate that also reflects his

5. A well-known example is José Varona’s famous dictum that “Julián del Casal tendría delante una brillante carrera de poeta; si no viviese en Cuba. Porque aquí se puede ser poeta; pero no vivir como poeta” (*In Memoriam* 196). See also Fowler’s discussion in “Julián del Casal: Un poeta disputado,” p. 156.

literary obsolescence. Martí transcends while Casal suffers, dies, but cannot rise again, so that his “exemplary destiny” turns out to be death by poetry, allowing Martí to dominate the national canon. However, the elegy begins and ends with an apostrophe that represents Casal’s final departure as an intransitive process, inviting another interpretation:

Grave campanero, nocturno mastín funerario
que atisbas el Tránsito al brillo de tu lampadario,
y doblas tus dobles con lento ademán:
dime si le viste, y dime a qué obscura ribera
fue el dulce poeta precito en su marcha postrera,
Cerbero que espías a los que se van (231).

If to apostrophize is to “will a state of affairs” (cf. Culler), it is significant that the lyrical “I” of the elegy does not will a direct encounter with Casal. Instead, he addresses the watchman (“grave campanero”), represented through the metaphor of Cerberus, the mythical “hound of Hades” who guards the entrance to the Underworld. Against the detailed image of the guard whose role is emphasized through the numerous references to sight and illumination (“atisbas”, “cerbero que espías,” “al brillo de tu lampadario”), Casal is a “present absence,” registered indirectly as the object of the lyrical “I’s” imperatives (“dime si le viste, y dime a qué obscura ribera / fue”) and through the ambiguous noun phrase that expresses his fate, “el dulce poeta precito.” The *ubi sunt* motif draws attention to the transience of life indicating both brevity and *passage* (from the Latin *trans* meaning across or beyond and *ire* meaning to go). To further underline this point, the stanza is dominated by images of continuous movement – the guard’s slow patrol, the poet’s “march,” and the elevation of “Tránsito,” the only capitalized word in the stanza. These details conjure Casal as an accursed poet and martyr but also as a poet in motion, a circumstance reinforced by the elegy’s circular structure; the poem begins and ends with the same image of Casal, emphasizing the objectless nature of his passing and the infinity of the lyrical I’s desire to search for him.

To a degree, this portrayal anticipates Dulce María Loynaz who will affirm in “Ausencia y presencia de Julián del Casal” (1956) that “to be absent is consubstantial with Casal’s nature,” a circumstance she interprets also as a kind of martyrdom: “Él no quisiera ser así, él sufre de serlo” (*In Memoriam* 89). Similarly, Fina García Marruz infers that Casal’s perpetual departure expresses a “taciturn desire for annihilation” (“La poesía” 108). If Loynaz and García Marruz understand Casal’s itinerancy as a state of purgatory to be overcome by finally “identifying himself” (Loynaz 89) or settling down, Poveda’s elegy deliberately leaves Casal’s absence unresolved; his perpetual transit is the condition of his survival⁶.

Congruently, the apostrophe distorts the chronological arc of the remaining six stanzas that depict the stages of Casal’s life (cf. Culler 67): Casal at dawn, chiseling the verses of his *Hojas al viento* (vv. 19-20, p. 232); Casal writing *Nieve* as the snow falls in the afternoon (v. 25-26, p. 232); Casal by night, his star fading as Baudelaire and Satan preside over his funeral (v. 31, p. 232). In these verses, Casal’s “move from life to death” is as unalterable and inevitable as the move from day to night (cf. Culler 67). But since Casal’s lifespan is also framed by mirror images of his deferred departure, the crux of the elegy’s meaning is not Casal’s annihilation (cf. Díaz). As Johnathan Culler explains, the “tension between the narrative and apostrophe [is a] generative force behind a whole series of lyrics,” elegy being a prime example (Culler 67). This is so because apostrophes do not represent an experience but rather produce a fictive event through discourse, resisting the temporal attributes of narrative like sequentiality or causality (66-68). In other words, apostrophe overcomes loss by “displacing its irreversible structure” to a discursive time governed by poetic power (67). In this case, death is resignified as eternal transit

6.. See also García Marruz’s “Bécquer o la leve bruma” (121) and “Lo Exterior en la poesía” (81). Theumer analyzes García Marruz’s poetic dialogue with Casal surrounding the concept of itinerancy in “Hablar de la nieve.”

through the poem's cyclical structure and the lyrical "I's" imperatives that defer and spatialize, but do not resolve, Casal's absence ("dime *adónde* fue"). Since the lyrical "I" is destined to search for Casal (and this search will continue indefinitely), the elegy's *anagnorisis*, or the revelation of the "true identity of the deceased poet and the speaker's own situation," hinges on Casal's elusiveness and their reciprocal martyrdom as continuous movement (Findlay Potts 63, 37). In other words, through apostrophe, Poveda recognizes and embodies Casal's itinerancy as an essential aspect of Saturn's curse, redefining the terms of his poetic genius and martyrdom.

The apostrophe also elucidates the depth of Poveda's canonical awareness. While it is correct to say that "Poveda [...] se ve en el espejo de Casal, y más allá, de Baudelaire" (Díaz, "Julián"), Poveda's elegy to Casal suggests a complex, less linear poetic genealogy that reaches beyond the echo identified by Díaz. As Alberto Rocasolano observes in *El último de los raros* (1982), the elegy closely resembles Rubén Darío's "Responso" to the French poet, Paul Verlaine:

No hay duda de que el responso a "Verlaine" está cercanamente emparentado con el canto élego a "Julián del Casal." [...]. Es innegable que la manera de enfocar Poveda la personalidad de Casal se corresponde en gran medida con el procedimiento desarrollado por Darío, pero es natural que así suceda si tenemos en cuenta ciertas afinidades psicológicas comunes a Verlaine y Casal (73-4).

I agree with Rocasolano's first statement, but a comparison of the poems' first stanzas calls into question his subsequent claims that their likeness derives from the "psychological affinities" common to Verlaine and Casal, and that Poveda's treatment of Casal's personality "to a large extent" follows Darío's process. Here are the poems:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! ¡Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor! (Darío, *Prosas* 141)

Grave campanero, nocturno mastín funerario
que atisbas el Tránsito al brillo de tu lampadario,
y doblas tus dobles con lento ademán:
dime si le viste, y dime a qué obscura ribera
fue el dulce poeta precito en su marcha postrera,
Cerbero que espías a los que se van (Poveda, *Obra* 231).

Though structurally similar, the poems differ significantly in their portrayals of the deceased poets, the most evident contrast being the use of direct address to characterize Verlaine as "father," "master," and the pagan god, "Pan" (a satyr) in the "Responso." In this way, Darío's lyrical "I" establishes a vertical relationship between himself and Verlaine also reflected in the ascending movement of the poem, which concludes with the following verses: "y el Sático contemple sobre un lejano monte / una cruz que se eleve cubriendo al horizonte / ¡y un resplandor sobre la cruz!" (*Prosas* 142). As Anderson-Imbert points out, the cross that symbolizes Verlaine's salvation in the final stanza also entails Darío's apotheosis (90). Poveda's elegy deviates from Darío's model in its indirect evocation of Casal with whom he does not establish a paternal relationship. More evidence of Poveda's divergence from Darío's pattern is the elegy's setting in the Greek underworld, its circular trajectory, and, by extension, its refusal to settle the question of the *ubi sunt* (where is he who has gone before me?). Casal's absence and his transience contradict the values of

presence and transcendence that characterize Darío's response to Verlaine.

The dialogue between Poveda's elegy and Darío's response, however, invites a deeper analysis of Poveda's canonical consciousness because both Darío and Verlaine author canons of misunderstood poets, *Les poètes maudits* (1884) and *Los raros* (1896), respectively. According to José María Martínez, *Los raros* establishes a vertical hierarchy through which Darío "anchors his own role in literary history" (82)⁷. Indeed, the title of Rocasolano's own monograph, *El último de los raros*, suggests that Poveda sought a similar relationship of continuity with Darío. On the surface, the correspondence between the two poems establishes Poveda's authority by analogy: Casal is to Verlaine as Poveda is to Darío. Díaz makes a similar point about Lezama Lima whose "Oda a Julián del Casal" mimics Shelley's elegy to Keats, consecrating his precursor and himself ("Julián"). The fact that *Les poètes maudits* is also an antecedent text to *Los raros*, though, adds another layer to Poveda's self-portrait: Poveda is mirroring himself in Casal, Darío and Verlaine. Rather than direct filiation with a single precursor, Poveda's elegy is a gesture of affiliation with representative figures of Cuban, Latin American and French literary modernity (cf. Said 16). If we were to entertain a *Bloomian* reading of the elegy, it follows that the precursor with whom Poveda enters into an agonistic relationship "to clear imaginative space for himself" is Darío (*Anxiety* 5). Ironically, Poveda's "misinterpretation" of Darío's poem establishes his own poetic authority only to deflate it. "To swerve" means "to turn aside abruptly from a *straight line* or course" (cf. Bloom, *Anxiety* 85, my emphasis). What Poveda is turning away from is literally the principle of vertical inheritance that consecrates his poetic power. Thus, Poveda's engagement with Darío through his elegy to Casal simultaneously legitimates and delegitimizes Bloom's theory.

The picture is further complicated by the fact that Darío himself identifies Casal with Verlaine in his critical prose (Morán, "Hugo" 481). In the letter he writes to Enrique Hernández Miyares in 1894, Darío affirms à propos Casal that "si hubiese sido francés, Verlaine le habría colocado entre sus 'malditos'" (*In Memoriam* 30). In the same letter, Darío defines Casal as "an exotic being in our Spanish letters," extrinsic to the culture of his birthplace where he "would live a life of torment and would always be foreign" (*In Memoriam* 29). As Anton Arrufat points out, "exotic" is the word most often used to "other" Casal (136). Darío's letter inscribes Casal's martyred and exiled identity, leading Francisco Morán to affirm that Darío's persistent equation between the two poets is a way of inferring and displacing Casal's sexual difference ("Hugo" 483). That the kinship between Verlaine and Casal is a function of their moral nonconformity is corroborated by Darío's observation in "Filmes habaneros. El poeta Julián del Casal" (1910) that Casal "could have been a saint" (martyred in the religious sense) had he not been corrupted by "the lessons of 'pauvre Lelián'" (*In Memoriam* 44, cf. Morán, "Hugo" 483). According to Morán, these examples illustrate Darío's equally ambiguous attitude toward "pauvre Lelián" and "pobre Casal," which involves a combination of sympathy and distance: "el pobre es él, no yo; y el signo de su *pobreza* está inscrito en su *diferencia*" (Morán, "Hugo" 485, original emphasis). If Darío's comparison of Casal and Verlaine in a way clarifies Rocasolano's insinuation of the "psychological affinities" between the two poets, it does not explain Poveda's representation of Casal in the elegy.

Poveda addresses the saturnine element that defines Casal's martyrdom (and is not inherited from Darío's "Responso") in a 1913 essay: "Ya Verlaine habló de la vida precita de los que nacieron bajo el signo fatal de Saturno, y de la muerte de sus ideales por la lógica de una influencia maligna; bajo este terror nocturno y escondido han temblado casi todas las lirás del fin de siglo" (*Prosa* 2: 283). These remarks echo Darío's textual portrait of Verlaine in *Los raros*: "ya no padeces el mal de la vida,

7. Zanetti explores Darío's oscillation between anchoring his project to an existing literary tradition and configuring a creative void from which to define himself as the sole father of a literature (19-21). Zanetti establishes a relationship of continuity between Darío and Martí, concluding that Martí is the "absent father" through which Darío builds his legacy (31). Analyzing the concepts of travel and translation, Caresani identifies a more horizontal principle of organization in *Los raros*, proposing that the book reflects a "crisis of origin" by "reclaiming a concept of language linked to the funereal, ghostly, and the systematic mistrust in presence or re-presentation" (10)

complicado en ti con la maligna influencia de Saturno" (*Raros* 53). Oscar Montero traces this reference to the transgressive sexuality underlying Verlaine's *Poèmes saturniens* (1866) as well as Verlaine's relationship with Arthur Rimbaud as a way of explaining Darío's flight impulse ("Modernismo" 825): "Darío crea un sujeto que quiere señalar la misa de los elegidos, y los entendidos a la vez que se fuga con el aspaviento moralizante de un inspector de colegio que recoge un papel obsceno" ("Modernismo" 830). As regards Verlaine's conflicting personality (sinner-saint), Poveda comes to a similar conclusion, remarking in "Acerca de Paul Verlaine" (1909): "Más lo cierto es que ante ese 'poeta contradictorio' siente la generalidad una admiración huraña" (*Prosa* 2: 240). If on the one hand *Los raros* informs Poveda's critical understanding of *fin de siècle* literature (*Prosa* 2:263-64), the elegy's outcome reflects a significant difference in Poveda's interpretation of Saturn's curse. Darío's portrait begins by describing Verlaine's death as a *release* from the physical pain of his illness and also Saturn's influence, paralleling Verlaine's salvation through his faith in god in the "Responso." Conversely, Casal's subsistence in the elegy depends on his condition as an accursed poet remaining unresolved. In claiming that Poveda emulates Darío in his representation of Casal's personality, Rocasolano overlooks these intertextual detours and critical subtexts.

By presenting his precursor as "el poeta precito en su marcha postrera" at the beginning and end of the elegy, Poveda emphasizes continuous transit as a central feature of the curse that connects Casal and Verlaine. This meaning is consistent with Verlaine's prologue to *Poèmes saturniens* which shows that to be cursed by Saturn means not only to be exceptional (albeit bound for suffering) but also to be displaced: "Disturbed by their profound speech, the world / Exiles them, and they exile that by which they are exiled!" (11). In Verlaine's poem, the movement of exile, originating with society's judgment of the poet, becomes mutual and even necessary to the poetic process which is rendered metaphorically as a "slow march," relating writing to wandering explicitly: "Because they have finally understood that loneliness suits their / slow march" (11). Poveda's critical sketch of Edgar Allan Poe, the prince of the accursed poets, corroborates this symbiosis: "el dolor y la hostilidad del medio le hicieron vagabundo [...] mala suerte llevaba en su enorme frente (a lo José Martí)" (*Prosa* 2: 173). Though Poveda does not mention Casal explicitly here, his description of Poe resembles Casal's image in the elegy ("flamínea en su frente la lívida luz de Saturno / rapsoda del propio relato fatal"), establishing Poe, Casal and Martí as spiritual brothers on the basis of their moving martyrdom which is also a double martyrdom, involving the curse bestowed by Saturn and the "fatal stigma" inflicted by society (*Prosa* 2: 172). If Darío's Casal is an "exotic," Poveda's Casal is an exile (Fowler 156).

These resonances link Casal to a universal network of transient figures that is further illustrated by Poveda's essays on 19th century Russian literature. Poveda points clearly to the *Casalianism* of Maxim Gorki's vagabonds whom he describes as "hojas que el viento arranca de todos los árboles, y que luego el mismo viento hace rodar" (*Prosa* 2: 144). This allusion to Casal's first book, *Hojas al viento* (1890) also underscores the relationship between wandering and writing since "hojas" is polisemous, meaning both pages and leaves. In the same essay, Poveda echoes Casal's "Tristissima nox," in his approval of the active but objectless nature of the vagabond as a metaphor for the nomadic intellect which roves "mientras los demás dormitan o sollozan" (*Prosa* 2: 145). The lyrical "I" of Casal's sonnet portrays the poetic process in terms of a similar restlessness: "Mientras del sueño bajo el firme amparo / Todo yace dormido en la penumbra, / Sólo mi pensamiento vela en calma" (*Poesías* 115). In connecting Casal to the "spirit of vagabondism" that characterizes Gorki's heroes, Poveda presents his itinerancy as a productive response to the world weariness that "condemns the rest to inaction" but "operates in [the vagabond] as a driving force" (*Prosa* 2: 144). These intertextualities characterize Casal as the emblem of a poetics of transit that expresses

both a refusal to succumb to suffering and an alternative to contrived transcendence, at the same time configuring a system of poetic affiliation that incorporates Poveda's own identity as a poet-critic. In "Para la lectura de los versos del autor" (1914), Poveda compares himself to the wandering apparitions "[que] llevan en la frente el sello que en mi propia frente grabó la extraña canción de cuna" (*Prosa* 1: 237).

Poveda's "Proemio a las *Rimas* de Julián del Casal" (1912) similarly configures a "self-defining" poetic legacy through its "itinerant" description of Casal (cf. Martínez 82). Reminiscent of Darío's portrayals in *Los raros*, the *proemio* is framed as a lecture meant to introduce (or re-introduce) Casal, a forgotten and misunderstood poet, to his reading public. It begins with Poveda exhibiting Casal's book:

Entre mis dos manos exhibo la carátula, ahora más extraña que nunca y menos habitual para vuestros espíritus. Llena de polvo todavía, demasiado llena de polvo de tiniebla, levanto la máscara sobre vuestras frentes, como un divino símbolo destinado a abatirlas. Los lampadarios agónicos, bajo la arcada, desde su mundo visionario podrán hacer visibles en la nobleza, los rasgos de esa fisonomía profunda. Ante todo, es sin pasiones. Nada grita, nada resuena en ella. Sus pliegues no son los del espanto ni de la cólera; tampoco son los del sobresalto drolático, explosivo por el ridículo, o la gracia hiriente. No hay nada brusco en ella, ni por el dolor ni por el gozo; no hay contrastes de luz y sombra, recios surcos negros y músculos tensos y brillosos, en el desarreglo de la carcajada o el alarido. Muy al contrario, cierta opacidad de bruma suaviza las líneas y pule el conjunto, le da reposo y decoro, lo viste de serenidad y lo envuelve en silencio. No hay sino un sobrio rictus para registrar el estado del alma. Debajo de las pupilas tenebrosas, las ojeras se hundan y ennegrecen; pliégame levemente la piel sobre las cejas, y la boca se contrae como para morder alguna cosa amarga que el paladar rechaza. Descubrís conmigo la más pura máscara apolínea de la edad nueva, una extraña carátula de decadencia (*Prosa* 1: 233).

As Silvia Molloy explains in "La política de la pose," "exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca" (2). Here, the act of exhibiting the book sets in motion a paradoxical performance that, like the elegy, plays on Casal's absence and elusiveness. In this long and circular passage, the emphasis on surfaces (*carátula, máscara, fisonomía*), the gradual anthropomorphism of the book jacket ("sus pliegues," "pliegase levemente la piel"), and the superimposition of the poet's face ("la más pura máscara apolínea) and the book's cover ("una extraña carátula de decadencia") overtake the objectives of "exhibiting" and "dis-covering" the poet or his book. Fittingly, *Rimas* is covered by a thick layer of dust ("demasiado lleno de polvo"), and Poveda muses that "una opacidad de bruma lo viste de serenidad y lo envuelve en silencio." At the lexical level, Poveda mimics Darío's descriptions of featured "raros" like Edgar Allan Poe ("el pliegue amargo de sus labios"), but at the symbolic level, his concern is not with sketching Casal's "physical or psychological portrait" (*Raros* 28; Llopesa 53). The numerous negations that characterize Poveda's semblance of Casal drive home this point ("es sin pasiones," "nada grita," "nada resuena," "sus pliegues no son," "no hay nada," "no hay contrastes"). When Poveda finally settles on Casal's face, it is the picture of equanimity: "No hay sino un sobrio rictus para registrar el estado del alma" (*Prosa* 1: 233). The dark circles under Casal's eyes and his twisted mouth might disclose his emotional state, but Poveda doesn't offer a diagnosis. In sketching the features of his subject, Poveda is deliberately vague, opting for pronouns that dislocate his portrayal from a stable referent ("en ella," "le da," "lo viste," "lo vuelve"), oscillating between the inanimate "carátula" and more anthropomorphic "mask" and "physiognomy" throughout his description. Are we beholding the book or

the poet? Like Darío, Poveda deploys rhetorical maneuvers that disorient his readers, but these are not “textual precautions” to distance himself from Casal’s difference (cf. Morán, “Hugo” 486). Poveda presents his readers with the portrait of a mask and his portrait functions as a mask: “Descubris conmigo la más pura máscara apolínea de la edad nueva, una extraña carátula de decadencia” (*Prosa* 1: 233)⁸. The rhetoric of the *proemio* draws attention to the acts of covering and uncovering themselves so that Poveda’s semblance of Casal is an instance of “sympathetic recognition” through which Casal eludes critical scrutiny and religious intervention, reprising the same impulse played out in the elegy’s apostrophe (Molloy 3). The inverse of “fleeing” from Casal’s difference is to allow him to escape. In this way, Poveda’s itinerant semantics also simulates the “elusiveness” that validates Casal’s poetic modernity for Morán: “Podemos hablar de una política del yo *casaliano* articulado en pliegues y repliegues del sujeto, es decir, como una refutación de dejarse retratar o identificar” (*Julián* 34, 76).

In keeping with this idea, Poveda further forecloses a clinical examination of Casal’s face by describing it as “hermetic.” Instead, the speaker declares that his poetry “represent[s] the greatest beauty of the greatest epochs” and shifts between Casal’s life and work, meditating not only on his verse but on his physical beauty as well: “Veis en ese rostro la expresión de serena angustia que debió ser en todo tiempo la auténtica de la Belleza: a igual distancia del dolor y el placer, una como voluptuosidad del sufrimiento. Poe, Silva, Casal: es ése el rostro hermético” (*Prosa* 1: 233). Poveda’s conflation of Edgar Allan Poe, José Asunción Silva and Casal in a single visage (“el rostro hermético”) complicates the relationship and inheritance between precursor and successor. To allow Casal to slide beneath masks and layered portraits, superimposing his image with Poe, Silva, Martí (and others), multiplies the creative possibilities of his poetic legacy, which shifts among Cuban, Latin American, North American, French and Russian literary traditions.

At the same time, Poveda’s intuition of the “voluptuousness of [Casal’s] suffering” eroticizes his martyrdom and transmits a wish for intimacy heightened by the fact that Poveda interchanges the poet and the book throughout his essay, so that he is effectively holding Casal’s face in his hands. Poveda’s words are an act of remembrance and reverence, and also a textual embrace that harks back to his “leaning over Casal,” writing his own verses in the blank pages of Casal’s book (cf. Morán 32-33). Indeed, writing as Casal and writing Casal, Poveda also embodies the “poetics of superimposition” that according to Anton Arrufat characterized Casal’s own practice of “reading, interpreting and understanding himself through literary, imaginary or historical figures” (134). To lean over Casal’s *Hojas al viento* is to “annul historical time” and commune with the departed poet (Arrufat 147).

In the conclusion of his *proemio*, Poveda negotiates a similar experience for his audience. As mentioned above, Poveda frames the *proemio* as an academic presentation and uses direct address to engage with his listeners. These techniques serve a purpose akin to the apostrophe in the elegy in that they produce a “discursive event” in which the audience might “discover” the absent poet (cf. Culler 67). The use of the future tense, the imperative mode and eventually the present tense serve to portray the imagined encounter with Casal as proximate, and even inevitable:

Comprenderéis qué gritos de proscripción debió lanzar la vida contra tal espíritu. Os explicaréis, por otra parte, de qué elementos fueron haciendo cosa propia su emoción y su cogitación [...]. Luego, os será fácil concebirle en cierta actitud tranquila – [...]. Sospecho que ha de fascinaros este violín de sombra que vibra en el fondo de gran templo silente: estáis preparados para comprender lo excelso de su naturaleza, lo

8. See Caresani who analyses *Los raros* from a similar perspective, p. 13.

místico de sus voces espirituales, lo puro de sus ansias supraterrrestres (*Prosa* 1: 234).

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 41
January/Enero 2019

The speaker establishes Casal as a victim of social ostracism, a reality that demands understanding with empathy as denoted by the verbs “comprender” and “explicarse” (rae.es). In this way, Poveda’s essay reads as an epilogue to Manuel Márquez Sterling’s remarks in “El espíritu de Casal” (1902): “Un poeta como Casal era un exceso al que no resistíamos por falta de preparación; no nos era posible, tampoco, estimularle, y lentamente, como una luz que oscila y describe enigmas en la sombra, el poeta fue haciéndose exótico” (*In Memoriam* 42, cf. Morán, *Julián* 334-35). Just as Márquez Sterling imagines future scholars whose continued search for Casal will preserve his legacy, Poveda foretells a kind of critical reckoning in which Casal’s transfixed readers *are prepared* to understand him, performing Casal’s vindication in real time. In notable contrast to Darío’s portrayal of a repentant Verlaine, Poveda’s essay on Casal concludes with a rite of contrition demanding penitence from the *audience*, not the poet: “Y en la comunión sagrada del dolor, alma del mundo, inclinaráis las frentes en contrición, conmovidos por la divina voluptuosidad de la tristeza, con la fatiga de haber vivido mucho, con el ansia de soñar siempre” (*Prosa* 2: 234-35). To encounter Casal is to learn a lesson (cf. Morán).

Jorge Luis Arcos affirms that “lo casaliano es un tópico y más; una actitud, un *pathos*, una manera de vivir y de escribir, una cosmovisión incluso” (“Palabras” 104, original emphasis). I have argued that the intransitive nature of Casal’s departure in the elegy is crucial to understanding the way that Poveda identifies with his precursor and interprets his “exemplary destiny.” As opposed to an annihilating movement toward death, Poveda defines Casal’s poetic martyrdom in terms of a defiant and productive itinerancy, opening the way for a deeper analysis of his poetic legacy. By engaging Darío and Verlaine through his writing on Casal, Poveda concurrently explores alternative ways of reading the *poète maudit*, imagining the accursed poet as an exile, a vagabond, an always moving intellect whose transience points to a “network of solidarity” that is more horizontal than vertical (cf. Zanetti 22). On this basis, Poveda not only “relinks Cuba’s poetic tradition with contemporary aesthetic currents,” but also *rethinks* the parameters of that relationship (Arcos, “Palabras” 110). Poveda internalizes Casal’s itinerancy suggesting that “to be and live as a poet in Cuba” is to be an intellectual emigrant (cf. Brioso). Writing his “precursory verses” in the blank pages of Casal’s book, Poveda “becomes” Casal and imagines Casal as *becoming* (Morán, *Julián* 57). The continuities between Poveda’s configuration of Casal’s legacy and his recuperation by later 20th century poets like Loynaz, Lezama Lima, and Piñera reflect the lucidity of Poveda’s vision, elevating him as a key voice in shaping Cuba’s poetic tradition. In this light, Poveda’s dialogue with Casal is not tragic but prescient.

WORKS CITED

- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Ruben Dario*. Centro Editor de America Latina, 1967.
- Arcos, Jorge Luis. "Notas sobre el canon (Introducción a un texto infinito sobre el canon poético cubano)." *Désde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Editorial Colibrí, 2013, pp. 33-46.
- . "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX." *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. Ediciones Unión, 2003, pp. 101-35.
- . "Sobre el canon cubano (da capo)." *Désde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Editorial Colibrí, 2013, pp. 47-60.
- Arrellano, Jorge Eduardo. *Los raros: una lectura integral*. Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996.
- Arrufat, Anton. *El hombre discursivo*. Letras cubanas, 2005.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1973.
- Brioso, Jorge. "Ser y vivir como poeta en Cuba: Casal, Lezama y la tradición." *Hispanic Review*, vol. 75, no. 3, Summer 2007, pp. 265-88.
- Caresani, Rodrigo. "Viajes y traducción en el fin de siglo latinoamericano: Rubén Darío y su rara navegación de biblioteca." *Revista lettral*, vol. 14, 2015, pp. 1-16.
- Casal, Julián del. *Poesías. Edición del Centenario*. Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Chaple, Sergio. *Epistolario Boti-Poveda*. Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Culler, Jonathan. "Apostrophe." *Diacritics*, vol. 7, no. 4, Winter 1977, pp. 59-69.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*, edited by Ignacio M. Zulueta, Castalia, 1987.
- . *Los raros*. Editorial Mundo Latino, 1917.
- Díaz, Duanel. "Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis." *La Habana Elegante*, vol. 28, Winter 2004, <http://www.habanaelegante.com/Winter2004/Verbosa.html>.
- . "Julián del Casal y su destino ejemplar." *La Habana Elegante*, vol. 21, Spring 2003, <http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Hojas.html>.
- Findlay Potts, Annie. *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*. Cornell UP, 1967.

Fowler, Víctor. "Casal disputado y una nota al pie." *Julián del Casal: In Memoriam*, compiled by Francisco Morán, Stockcero, 2012, pp. 153-66.

García Marruz, Fina. "Bécquer o la leve bruma: En el centenario de su muerte." *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, vol. 13, no. 1, 1971, pp. 87-143.

--. "Lo Exterior en la poesía." *Como él que dice siempre. Antología de ensayos*, edited by Adolfo Castañón, Universidad Autónoma de México, 2007, pp. 415-26.

--. "La poesía es un caracol nocturno." *Ensayos*, edited by Rinaldo Acosta, Editorial Letras Cubanas, 2003, pp. 89-126.

Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Gredos, 2001.

Lezama Lima, José. "Oda a Julián del Casal." *Julián del Casal: In Memoriam*, compiled by Francisco Morán, Stockcero, 2012, p. 131.

Llopesa, Ricardo. "Los raros de Rubén Darío." *Revista hispánica moderna*, vol. 55, no. 1, 2002, pp. 47-63.

Loynaz, Dulce María. "Ausencia y presencia de Julián del Casal." *Julián del Casal: In Memoriam*, compiled by Francisco Morán, Stockcero, 2012, pp. 86-94.

Márquez Sterling, Manuel. "El espíritu de Casal." *Julián del Casal: In Memoriam*, compiled by Francisco Morán, Stockcero, 2012, p. 42.

Martínez, José María. "Los raros: arquitectura(s), jerarquías y filiaciones." *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, 2016, pp. 69-91.

Molloy, Silvia. "La política de la pose." *Cuadernos LÍRICO*, vol. 16, 2017, <http://journals.openedition.org/lirico/3576>.

Montero, Oscar. "Modernismo y 'degeneración': Los raros de Darío." *Revista iberoamericana*, vol. 62, no. 176-77, July-December 1996, pp. 821-34.

Morán, Francisco. "'Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo': El reino interior o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío." *Revista iberoamericana*, vol. 72, no. 215-16, April-September 2006, pp. 481-95.

--. *Julián del Casal: In Memoriam*. Stockcero, 2012.

--. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Verbum, 2008.

Piñera, Virgilio. "Naturalmente, en 1930." *Julián del Casal: In Memoriam*, compiled by Francisco Morán, Stockcero, 2012, p. 137.

Poveda, José Manuel. *Obra poética*. Edited by Alberto Rocasolano, Editorial Letras Cubanas, 1976.

--. *Prosa*. Edited by Alberto Rocasolano, Editorial Letras Cubanas, 1980. 2 vols.

--. *Versos precursores*. Imprenta "El arte," 1917.

Rocasolano, Alberto. "La obra poética de José Manuel Poveda." *Obra poética*. By José Manuel Poveda, Editorial Letras Cubanas, 1976, pp. 5-145.

--, editor. *Órbita de José Manuel Poveda*. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1975.

--. *El último de los raros: estudios acerca de José Manuel Poveda*. Editorial Letras Cubanas, 1982.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima, o la invención de la imagen." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, vol. 1, 1982, pp. 49-58.

Said, Edward. "Secular Criticism." *The World, the Text and the Critic*. Harvard UP, 1983, pp. 1-30.

Sáinz, Enrique. "El modernismo en Boti y Poveda y otros poetas." *Poetas cubanos. Nuevas reflexiones*. Ediciones Matanzas, 2015, pp. 9-35.

Theumer, Kathrin. "Gender and Poetic Voice in Alma Rubens." *Chasqui*, vol. 46, no. 1, May 2017, pp. 30-41.

--. "Hablar de la nieve: Intertextualidad en Julián del Casal y Fina García Marruz." *La Habana Elegante*, vol. 53, Winter 2013, http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2013/Invitation_Theumer.html

--. "Nomadic Identity and *lo cubano* in José Manuel Poveda." *Latin American Literary Review*, vol. 44, no. 87, 2017, pp. 16-23, <http://doi.org/10.26824/lalr.8>.

Verlaine, Paul. *The Cursed Poets. Les poètes maudits*. Translated by Chase Madar, Green Integer, 2003.

--. *Poems Under Saturn: Poèmes Saturniens*. Translated by Karl Kirchwey, Princeton UP, 2011. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt7srzq.

Vitier, Cintio. "Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza. Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: 'El frío' y 'lo otro'." *Lo cubano en la poesía*. Instituto del libro, 1970, pp. 283-314.

--. "Orientaciones de la poesía después de la guerra. La obra de Boti y de Poveda en relación con el ambiente republicano." *Lo cubano en la poesía*. Instituto del libro, 1970, pp. 317-45.

RESEÑA

Teresa López Pellisa. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2018. 523 pp.

María José Gutiérrez
The Catholic University of America

La *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* es una obra indispensable para profesores, investigadores, estudiantes y todos aquellos que estén interesados en el género de la ciencia ficción y su producción en España. En la elaboración de este volumen han participado diversos especialistas en la materia, que desempeñan su labor investigadora en el ámbito académico literario y audiovisual, así como en el campo editorial. A pesar de que la ciencia ficción peninsular ha dado lugar a un corpus de obras extenso en el tiempo y variado en su producción, la crítica ha mostrado habitualmente un gran desinterés en su estudio y catalogación por considerarla como literatura popular y, por tanto, un género menor. Esta concepción explica que existan tan pocos trabajos sobre su evolución en España y que las primeras historias que se hicieron como, por ejemplo, la de Juan Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal* (1972), o la de Miquel Barceló, *Ciencia ficción: guía de lectura* (1990), dirigiesen principalmente sus esfuerzos a definir qué es la ciencia ficción y describir su producción en Europa para, entre otros fines, dotar al género de una trayectoria que reafirmase su autoridad y elaborar una genealogía con la que conectar la producción española. No obstante, hay que apuntar que esta escasez en el terreno crítico está cambiando en la última década, gracias a los ensayos que se están publicando sobre narrativa, cine o novela gráfica de ciencia ficción en forma de artículos en revistas especializadas, monográficos o antologías, de los cuales el volumen que analizo en esta reseña ofrece una detallada bibliografía al final. Con todo, y además de los dos estudios ya señalados, pueden indicarse algunos precedentes a la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* en los que se revisa la historia del género principalmente en su modalidad narrativa, como *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)* de Santiáñez-Tió, publicada en 1995; *La ciencia ficción española* de 2002, editado por Martínez de la Hidalga; o la *Historia y antología de la ciencia ficción española*, editada en 2014 por Fernando Ángel Moreno y Julián Díaz. En comparación con estos estudios, el libro editado por López-Pellisa es novedoso, en primer lugar, porque es el primer volumen en el cual se aborda la ciencia ficción peninsular no solamente en sus soportes literarios, sino atendiendo también a otro tipo de creaciones como el teatro, el cine, la televisión, la poesía y el cómic.

En segundo lugar, se trata de una obra fundamental porque, además de su intención divulgativa, que la convierte en un texto muy accesible a un lector acostumbrado o no a la ciencia ficción, viene a probar que, efectivamente, desde sus primeras manifestaciones, el género siempre ha estado presente en la cultura española, unas veces mezclándose con otras modalidades como el horror y lo fantástico, especialmente en el ámbito audiovisual, y otras adquiriendo autonomía y solidez como, por ejemplo, en la narrativa o el cómic. Todo lo cual conduce a que realmente pueda hablarse de una tradición de la ciencia ficción en España. Aunque la concepción holística que organiza La *Historia* a la hora de abordar la ficción no mimética ya había sido puesta en marcha con anterioridad en un volumen editado por David Roas, *Historia de lo fantástico en la cultura española* – en el que también colabora López-Pellisa –, la obra sí que es pionera en lo que a la ciencia ficción se refiere, y se sitúa en línea con estudios publicados en inglés como *The History of Science Fiction* por Adam Roberts (Palgrave, 2006) o *The Routledge Companion to Science Fiction* (Routledge, 2009) que comparten con el volumen editado por López-Pellisa su interés por historiar la ciencia ficción en la cultura occidental más allá de sus creaciones en el ámbito narrativo, e incluyen capítulos sobre el cine, la televisión, la novela gráfica o el fándom. De estas obras quizá la más ambiciosa sea la realizada por Routledge, en la que, además, se añade una parte dedicada al análisis de la contribución de las principales corrientes críticas al género, desde el feminismo al psicoanálisis pasando por el postcolonialismo, el marxismo o el posthumanismo.

La *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* está dividida en una introducción y catorce capítulos que abordan el estudio del género en sus diversas manifestaciones, desde sus inicios en el siglo XIX hasta el presente. Es interesante notar que el volumen está estructurado siguiendo las convenciones al uso para este tipo de obras, es decir, por subgéneros y, dentro de estos, por períodos. Sin embargo, es un gran acierto por parte de su editora que la división de dichos periodos no venga determinada a priori, según los ciclos históricos que se proponen en la introducción, y se haga de manera orgánica correspondiendo con la cantidad y evolución de los trabajos que constituyen cada subgénero. Cada uno de los capítulos sigue un esquema de organización similar en el que, desde un enfoque principalmente descriptivo, sus autores ofrecen una relación pormenorizada de la trayectoria del subgénero, de la nómina de escritores o creadores que han participado en su desarrollo, un corpus de obras y un sucinto resumen o comentario de aquellas que fueron más relevantes. También se llevan a cabo conexiones con otras obras fundamentales que marcaron el desarrollo de la ciencia ficción en el resto de Europa, haciendo especial mención a aquellas tradiciones como la francesa, la anglosajona y la norteamericana y su influencia en el desarrollo del género en España.

En su introducción, López-Pellisa establece cuatro grandes periodos en la evolución del género que van desde sus orígenes en el siglo XIX, propiciados por la Revolución Industrial y la transformación económica, social y tecnológica que supuso, hasta los años cincuenta. La segunda etapa, coincidiendo con la dictadura franquista, correspondería a las décadas de los cincuenta a los setenta y estaría marcada por un *boom* al que contribuyó la aparición, primero, de las colecciones llamadas “bolsilibros” y, luego, de revistas especializadas. Después, llegaría la consolidación del género, en las décadas de los ochentas y noventas, en las que la creación del fenómeno *fándom* favoreció a su difusión e institucionalización. Y, por último, su actual naturalización en el presente, cuando los creadores se permiten además una experimentación más abierta, gracias al empuje del ámbito audiovisual y también al soporte de editoriales independientes y al establecimiento de un público que consume ciencia ficción sin prejuicios. Aunque, como la editora señala, esta división en etapas no opera de igual manera para todos los subgéneros que se tratan en la obra. Así el *boom* afectó más a la narrativa y a los productos audiovisuales y menos al teatro o la poesía.

A esta completa introducción, le sigue una primera parte compuesta por cinco capítulos centrados en el estudio de la narrativa, el corpus más extenso. En el primero, Juan Molina Porras sitúa los orígenes en el siglo XIX y apunta que el género hunde sus raíces en la mitología clásica. Señala, además, dos principales tendencias que se mantendrán en el tiempo: la político-social y la didáctica. Por su parte, Mariano Martín Rodríguez se encarga del periodo que va de 1900 a 1953 y demuestra, contra lo que muchos opinan, que efectivamente hubo ciencia ficción en la postguerra. El autor destaca la importancia de las colecciones de novela corta de preguerra para la difusión del género y aporta un gran número de títulos desconocidos hoy en día y que merecen una revisión, lo cual añade un valor aún mayor al capítulo. Mikel Peregrina Castaños analiza la narrativa de 1953 a 1980, décadas en las que empieza a crearse la base de la ciencia ficción española gracias a la contribución de los bolsilibros (libros tamaño bolsillo, de baja calidad y precio muy asequible) en los años cincuenta, las antologías y la aparición de la revista *Nueva Dimensión*. No obstante, a pesar de la falta de profesionalización de los autores debido a las precarias condiciones en las que publican, estas publicaciones consiguen crear un grupo de lectores. De la narrativa del fin de siglo, de 1980 al año 2000, se ocupa Yolanda Molina-Gavilán, en cuyo capítulo destaca los años noventa como la década más productiva en calidad y cantidad para la ciencia ficción española. Ella también señala la importancia del fenómeno *fándom* y de las revistas especializadas para

dar a conocer y divulgar el trabajo de autores españoles. Molina-Gavilán también incluye una necesaria sección dedicada a la narrativa escrita por mujeres, cuya aportación “ha tenido un impacto corrector de la tradición machista del género” (176). El último capítulo de esta primera parte lo firma Fernando Ángel Moreno, quien estudia la narrativa hasta el año 2015 y observa que durante las primeras décadas del siglo XXI la ciencia ficción, que nunca había sido comercial, se convierte en el género experimental por excelencia y vuelve su mirada al análisis de la actualidad sociopolítica y cultural. Para Moreno, es en este periodo cuando el género alcanza su madurez y toma como particularidad la faceta pop en la que “la separación entre alta y baja cultura carece de sentido” (193).

El estudio de la ciencia ficción en el teatro español se presenta dividido en tres capítulos. El primero de ellos, elaborado por Mariano Martín Rodríguez, recorre los orígenes hasta 1960 y establece dos tendencias: una comercial, que adopta rasgos de la zarzuela y el sainete, y otra más innovadora en la que se incorpora el *novum* como elemento de la trama. No obstante, Martín Rodríguez afirma que el desarrollo del género se vio interrumpido después de la guerra civil, y no es hasta los años sesenta que vuelve a cultivarse el teatro de ciencia ficción con motivos propios. En el siguiente capítulo, Miguel Carrera Garrido se ocupa de explicar el auge durante los años sesenta y setenta y extiende su estudio hasta la década de los noventa, señalando la continuidad en la producción de las líneas comercial y experimental. Carrera Garrido también incluye una muy interesante sección sobre el teatro radiofónico. Teresa López-Pellisa firma el capítulo sobre el teatro entre 1990 y 2015, en el cual observa la irrupción de una revolución de la escena en general que también afecta al teatro de ciencia ficción en particular, que se enriquece incorporando en sus propuestas estéticas la tecnología para propiciar la reflexión sobre temas como la interacción de los humanos con la realidad virtual o las distopías biogenéticas, capitalistas o ecológicas. A este cambio contribuye también la modernización de las compañías, las salas y la creación de escuelas específicas de teatro.

El desarrollo del género en el cine ocupa dos capítulos: el primero de ellos, elaborado por Iván Gómez, recorre la producción desde 1900 hasta 1980 y el segundo, a cargo de Rubén Sánchez Trigos, desde 1980 hasta 2015. Ambos críticos convienen en señalar la escasa o nula presencia del género en la gran pantalla hasta bien entrados los años sesenta, coincidiendo con la modernización española y la aprobación de la Ley de Prensa en el año sesenta y seis, que favoreció el cine de género como el fantástico, el terror o las aventuras. Aunque, según Iván Gómez, la ciencia ficción no fue tan revisitada, consiguió sobrevivir gracias a esta reforma, a las coproducciones con otros países, y a su asimilación de características de otros géneros en lo que se denominó el “fantaterror”. Sin embargo, como afirma Sánchez Trigos, este periodo de bonanza para el cine de género llega a su fin con la aprobación de la ley Miró en los ochenta, que favorecía el cine de autor. Así, la ciencia ficción entra en un periodo de declive hasta los años noventa, en los que produce un relevo generacional de relativo éxito comercial de la mano de cineastas como Álex de la Iglesia. Según Sánchez Trigos, la clave de este éxito está en que estos directores llevaron a cabo una revisión estética que consistía, entre otros, en la inclusión de elementos propios del folclore español. El crítico señala varios aspectos que ayudan a que la ciencia ficción haya alcanzado su madurez en la actualidad, aunque lamenta que siga sin obtener una solvencia comercial que la valide. Ada Cruz Tienda y Concepción Cascajosa Virino se ocupan de la evolución del género en la televisión mediante dos capítulos que firman respectivamente: el primero estudia la producción del 1960 al 2000 y el segundo del 2000 al 2015. De la lectura de ambos capítulos se extrae la idea de que la ciencia ficción ha tenido una evolución sostenida a lo largo del tiempo, primero mediante su aparición en ficciones no serializadas con episodios autoconclusivos y después en espacios heterogéneos. En la primera etapa, la contribución de Ibáñez Serrador con *Historias para no*

dormir fue decisiva para la popularización del género en la pequeña pantalla, así como su fusión con otras modalidades como el horror o lo fantástico. Ya después, en el siglo XXI, la ciencia ficción es un género televisivo consolidado, aunque a menudo deba adoptar características del thriller o el terror para satisfacer las demandas del mercado, lo que lleva a Cascajosa a afirmar que, a pesar de su aceptación, el público no está preparado para recibir una ciencia ficción pura. Concepción Cascajosa también menciona el gran potencial y la buena acogida que están teniendo los creadores españoles fuera de la península.

En el penúltimo capítulo del volumen, Xaime Martínez trata uno de los aspectos quizá menos estudiados de la ciencia ficción en español, el de la poesía. Martínez señala una primera sensibilidad científica a principios del siglo XX, que se desarrolló posteriormente en obras como *La Nave* (1959) de Tomás Salvador. El interés del fándom, la legitimación de los años sesenta y el proceso de descanonización que comienza con los Novísimos fueron claves para el surgimiento de una modalidad poética “verdaderamente viva en torno al inicio del nuevo milenio” (412).

José Manuel Trabado Cabado se encarga del último capítulo del volumen en el que desarrolla un recorrido por el cómic de ciencia ficción desde sus inicios, muy influido por el modelo norteamericano, señala la superación de dicho modelo en los años cincuenta mediante la incorporación de otros temas en búsqueda de un público más adulto, y su posterior declive en los 90 debido a que las revistas dejan de ser su principal medio de difusión. Esto lleva a una transición del cómic de género al de autor que se consolida con la llamada novela gráfica.

López-Pellisa describe el volumen como: “Un trabajo pionero en el que se aborda con voluntad panorámica la historia de la ciencia ficción desde sus orígenes hasta el presente, en sus diversas manifestaciones ficcionales.” (9) Y, ciertamente, este es el primer volumen en el que pueden encontrarse reunidos estudios que tratan el género, desde un punto de vista cronológico y claramente historicista, en todas sus expresiones, incluidas las referencias a la música popular. Por tanto, la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* significa una contribución muy valiosa en un campo de la literatura peninsular que se encontraba falto de estudios comprensivos. Su aportación es, además, esencial porque la amplia nómina de autores, autoras y de trabajos que proporciona, abre el camino a los investigadores que quieran desarrollar estudios sobre obras que, hasta el momento, han recibido poca o ninguna atención crítica. Estas obras son además primordiales para obtener un conocimiento amplio y general de la literatura y la cultura española pues, como afirma López-Pellisa, la ciencia ficción en España “es un género con conciencia social” (45), y que posibilita la reflexión sobre la relación del país con su propia modernidad, así como la crítica política.