

EL ANGEL ROTO: ALSINO DE PEDRO PRADO

JAVIER DE NAVASCUÉS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Durante el siglo XIX la novela chilena transitaba por el folletín romántico (Riquelme, Barros Grez) y sólo había destacado en el continente por el costumbrismo tradicional y moralizante de Blest Gana. El nuevo siglo ve surgir nuevas generaciones de escritores que no se despegan del modelo realista, aunque ya no se manifiestan deudores de Balzac, como Blest Gana. El realismo sigue siendo la tendencia dominante¹. A partir de aquí podríamos distinguir variantes tan significativas como el mundonovismo de Mariano Latorre, los relatos rurales de Baldomero Lillo y Federico Gana, el naturalismo de *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar, así como ciertos hitos de este realismo más descarnado: *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco, *Un perdido* (1918) de Eduardo Barrios y *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello. Pese a que las generaciones posteriores se alejan de los presupuestos naturalistas, el peso de la herencia realista en Chile resulta patente a lo largo de este siglo.

Con todo, esta situación no es general a partir de los años veinte y treinta. De hecho, se advierten diversos tanteos modernizadores de cuño vanguardista. Esos "signos de modernidad" de la prosa chilena están representados por textos experimentales como *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda, *Eva y la fuga* (1929) de Rosamel del Valle, *Umbral* (1933-1938) de Juan Emar o la novelística de Huidobro. Y ya en los años treinta, por fin, llega la obra tan breve como intensa de M^a Luisa Bombal.

Entre uno y otro extremos cabría situar a la obra de quienes no se acaban de separar del molde realista, pero manifiestan al mismo tiempo preocupaciones espiritualistas fácilmente encuadrables dentro del fenómeno modernista. José Promis, quien distingue cinco corrientes fundamentales de la novela chilena de nuestro siglo, entiende que estos escritores comparten con los vanguardistas y los neorrealistas como Manuel Rojas el hecho de reaccionar contra la tendencia dominante anterior, la "novela de la descristalización" basada en la observación crítica de la realidad inmediata. Frente a esta posibilidad surge a partir de los años veinte "la novela del fundamento" que plantea la anécdota narrativa en función de una indagación en el yo del autor. La novela se convierte en un saber de salvación personal, en modo privilegiado de conocimiento de la relación con uno mismo, con los demás, con Dios. El motivo de la errancia o de la búsqueda deja en un segundo plano a la Naturaleza, las costumbres o la ciudad chilenas².

Un ejemplo significativo del modernismo espiritualista chileno se puede encontrar en una de las novelas más importantes de la época, no sólo en Chile, sino también en toda Hispanoamérica. Además, su interés radica en que tiene como protagonista a un eclesiástico. La razón estriba, en parte al menos, en la sugestión que tal vez pudo ejercer en el autor toda la gran novela anticlerical del siglo XIX: Pérez Galdós, Zola, Eça de Queiroz, Stendhal, Leopoldo Alas, etc. Me refiero, por supuesto, a *El hermano asno* (1926) de Eduardo Barrios. El título

1) Cfr. José Promis, *La novela chilena actual*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1977. pp. 13 y ss.

2) Cfr. José Promis, "Programas narrativos en la novela chilena del s. XX", *Revista Iberoamericana*, n° 168-169, 1994, especialmente pp. 926-928. La novela del fundamento corresponde más o menos a los que Goic denomina "superrealismo" en la novela, aunque este término puede resultar algo equívoco en mi opinión. Cfr. Cedomil Goic, "La novela chilena actual", *Los mitos degradados*, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 238-252.

apunta en dos direcciones: por un lado, caracteriza la simplicidad de uno de los dos protagonistas; por otro, alude a la fuerza interior maligna que describe San Francisco de Asís.

El libro está escrito en forma de diario por Fray Lázaro, un hermano franciscano de un convento de Santiago de Chile que ha huido del mundo debido a un desengaño amoroso. Al mismo tiempo que nos cuenta sus esfuerzos por mejorar en la virtud, se va fijando en la santidad seráfica de un simplicísimo hermano lego, Fray Rufino. Sin embargo, el final de la novela tuerce el rumbo de los episodios, centrados en el contraste entre la santidad personal del frailecillo frente al resto del convento. Cierta día, a fin de acallar su propia fama de santidad y evitar la tentación de la soberbia, Fray Rufino intenta violar a una señorita de la buena sociedad que estaba de visita en el claustro. Para atenuar el escándalo el Provincial echa las culpas a Fray Lázaro, que no goza de la fama de santidad del otro. La conclusión presenta al protagonista resignado y solo, dispuesto a partir donde sus superiores le manden:

Espero un día, el de partir, y otro día, Señor, aquel en el que habrás acogido mi sacrificio y me habrás hecho un buen fraile menor. Hasta ese amanecer, mi vida, como ahora mi celda, estará minuto a minuto anegándose de noche³.

Alguna vez se ha afirmado que *El hermano asno* es básicamente una novela psicológica, quizá por influjo de la etiqueta que cuelga de Barrios como escritor. Se ha declarado, por ejemplo, que "la novela no puede verse como obra de mística o de teología. El autor sólo ha pretendido dar una interpretación fina e intuitiva que, como artista, ha percibido de la vida monástica"⁴. Sin embargo, esa pretensión no puede ser tan inocente, si se ha desarrollado la historia en un ámbito tan concreto como el monástico, si los personajes actúan de cara a un ideal de santidad, si se han tocado problemas morales como los de los votos de castidad o de la obediencia. En mi opinión *El hermano asno* pone de relieve la dificultad de discernir la verdadera santidad en la tierra, que acaso corresponda más al atribulado narrador que al seráfico pero ignorante Fray Rufino. Asimismo, el conflicto de la fe y la carne, con el triunfo final de ésta, forma parte de un espíritu de época recogido ya en la literatura europea finisecular. Por último, de forma casi marginal la novela denuncia la irresponsabilidad de ciertos superiores de la Iglesia, retomando un tema decimonónico que, a lo largo del siglo XX, va a tener un tratamiento menos ambiguo en otros novelistas hispanoamericanos posteriores. En cualquier caso, esta novela no puede contemplarse sin dejar de lado la religiosidad "modernista" que conocieron los integrantes del grupo de Los Diez o, por supuesto, Gabriela Mistral⁵.

Pedro Prado

"Un poco más de valor, un poco más de terror cósmico, y la América indolatina hubiera tenido en Pedro Prado un gran poeta mundial"⁶. Así escribía Pablo de Rokha sobre los logros y las limitaciones del autor de *Alsino*, rasgos tan evidentes de su obra que no pasaron desapercibidos a los mejores de sus contemporáneos. No obstante, lo cierto es que la

3) Eduardo Barrios, *El hermano asno*, Santiago, Andrés Bello, 1984, p. 150.

4) Benjamín Martínez López, *Eduardo Barrios: vida y obra*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1977, pp. 47-48.

5) Eduardo Barrios formó parte del mítico y misterioso grupo de Los Diez, cofradía literaria liderada por Pedro Prado que se interesó por un arte de intención metafísica.

6) Pablo de Rokha, cit. por Naín Nómez, *Pablo de Rokha, una escritura en movimiento*, Santiago, Documentos, 1988, p. 116.

fragmentación de los acontecimientos. Su héroe, Sologuren, es un evidente trasunto de Prado. Se le pide ocupar una plaza de juez en el campo, pese a no tener estudios jurídicos. Con una rara mezcla de resignación y entusiasmo, Sologuren se entrega a su nuevo trabajo, pero acaba por darse cuenta de la imposibilidad de establecer la justicia absoluta o, lo que es lo mismo, de llegar a conocer la Verdad en la tierra. El escepticismo filosófico y la nostalgia mística de obras anteriores vuelven a *Un juez rural*, pero con un mayor pesimismo de fondo.

Alsino (1920) es, sin duda alguna, la más conocida y editada de todas las obras de Pedro Prado. La acción se desarrolla en el centro de Chile, en la región del Maule. Allí conocemos a un niño, Alsino, que vive con el anhelo de volar algún día. De forma milagrosa le crecen alas. Se separa de su abuela y de su hermano. Entonces se lanza a vagabundear por tierra y cielo. Su nueva apostura le permite también comunicarse con los seres de la Naturaleza: hojas, perros, árboles, pájaros... Poco a poco la fama del niño pájaro se extiende por la zona. Un día es apresado mientras robaba en un corral y se le cortan las alas. La policía lo deja en poder de un terrateniente, don Javier, que lo mantiene en su casa pensando exhibirlo en las ferias y hacer negocio con él. Allí se enamora de Abigail, hija de su peligroso protector. Cuando ésta muere, Alsino escapa y va a parar a una casa humilde, en donde es acogido por unos días. Una de las hijas del propietario se prenda de él y, para obtener sus favores, pide un filtro de amor a una bruja. Pero la hechicera le prepara un bebedizo que deja ciego a Alsino. A partir de entonces debe dejarse guiar por un niño, Cotoipa. En cierta ocasión se siente otra vez con fuerzas para volar y convence a su lazarillo para que le guíe durante la ascensión, llevándolo a éste en brazos. Por desgracia Cotoipa se deja llevar por el pánico ya en las alturas. Alsino se ve obligado a bajar demasiado rápido y queda malherido y solo en medio del campo. Los animales lo alivian, pero poco a poco se siente peor. Al final entra en un estado de alucinación. Su muerte se produce cuando de nuevo se lanza al vuelo, hasta que, llegado a una gran altura, se deja caer exhausto.

Los referentes temáticos de Alsino

Alsino es una novela compleja, urdida a partir de materiales de muy diferente extracción. Una clave decisiva para su intelección ha sido la identificación del adolescente alado que siente el reclamo estético de la Naturaleza, con el arquetipo del poeta moderno: solo, marginado, incomprendido, capaz de poderes mágicos —Alsino es hechicero y nieto de hechicera— y prodigiosamente dotado para el canto. Para la configuración de este personaje, original en la novela chilena de su época, Prado se valió de la yuxtaposición sincrética de otros tipos y mitos: el roto, caro, Belerofonte, el ángel, Eros. A continuación los veremos con más detalle.

La personalidad del roto, figura arquetípica de la sociedad chilena y de cierta literatura regionalista y naturalista de la época, moldea el comportamiento del niño pájaro. Si hacemos caso a Omer Emeth, el roto se caracteriza por vestir con harapos, haberse criado en condiciones precarias e incluso peligrosas, complacerse en el nomadismo, así como poseer una indiferencia moral hacia todo que repercute tanto en contra suya (alcoholismo, indolencia) como en contra de sus semejantes (robo, asesinato, violaciones). Su genuina capacidad para la sobrevivencia en medio de mil tribulaciones y accidentes, lo convierten en una especie de superhombre en lo físico. Sin embargo, "su alma, criada en un ambiente amoral cuando no inmoral, se inclinaría con todo su peso y sin resistencia, a la domesticidad y a los vicios "macuquez", (celestinismo, hurto, etc.), que de la domesticidad se derivan (...) De todo esto nacería cierta inestabilidad e

inconstancia que terminan en una evidente incapacidad para adaptarse a las condiciones ventajosas y progresar"¹⁰.

Como a un roto toman a Alsino en el fundo de don Javier y como a un roto lo llevan los policías a la cárcel por haber sido sorprendido en el corral robando gallinas.

Sin serlo completamente, Alsino comparte con este "outsider" chileno sus orígenes humildes y su increíble capacidad para la supervivencia, apreciable en la cantidad de veces que sufre heridas a causa de sus vuelos. También se siente atraído por el vicio de la bebida y llega a robar para subsistir.

Cuando Evaristo se justifica ante don Javier por haberle mutilado las alas, declara: "Yo se las corté, patrón. (...). Primero se las quise sacar, creyendo que eran humoradas del roto"¹¹.

Es obvio que cuando Alsino permanece en tierra se parece más a un roto cualquiera. Durante la cuarta parte de la novela, mientras vive en la Vega de Reinoso, su existencia horizontal va imitando más y más a la del vago chileno.

No obstante, Prado no quiso documentar sólo la existencia de este tipo nacional. Siguiendo sus propias inclinaciones transformó otras posibles afinidades con el roto añadiéndoles valores simbólicos. Así, el gusto por la errancia no sólo se manifiesta en el vagabundeo terrestre, sino que alcanza alturas que remiten a un deseo de superación existencial; y la plebeyez de la vestimenta sólo aparece en contadas ocasiones, porque la mayor parte del tiempo Alsino va desnudo, es decir, inocente como los indígenas de la isla de Pascua.

Pero si vamos viendo que puede entenderse *Alsino* como una versión trascendente y espiritualizada de este tipo social y literario, no es menos importante considerar a qué modelos universales se arrima Prado para ajustar el retrato de su criatura. Uno de ellos, recordado por la crítica, es el de Ícaro¹². Como en el mito griego, nos hallamos frente a un muchacho dotado de alas y que emprende una ascensión hasta lo más alto. No en vano la aventura concluye con la trágica muerte de aquel que se atrevió a acercarse al sol. Tanto Alsino como Ícaro se precipitan a la tierra envueltos en fuego.

No obstante, acaso convenga alejarnos algo del modelo, de la misma manera que sucedía con el paralelo con el roto. Estoy de acuerdo con Lucía Guerra-Cunningham cuando afirma que la relación con Ícaro es más problemática de lo que a simple vista pudiera parecer¹³. En el fondo el héroe griego recibe un castigo por su "hybris", su soberbia, su falta de comprensión acerca de las propias limitaciones frente a los dioses. Apolo fulmina al atrevido que intenta romper las reglas.

En la novela chilena, por el contrario, el vuelo no es un exceso de la naturaleza humana, sino la plenitud de ella. Mediante el ascenso a las alturas Alsino logra un conocimiento de sí mismo y del mundo creado que no tienen el resto de sus semejantes.

Por supuesto, la huella de Ícaro está presente en la novela. Pero Prado ha transformado la significación de la historia, además de criollizarla. Y cabe incluso pensar si en algún capítulo no se ha parodiado, en clave seria, al mito. Así ocurre cuando el héroe se precipita en el océano

10) Omer Emeth, "El roto", en Joaquín Edwards Bello, *El roto*, Santiago, Universitaria, 1990, p. 164. El artículo original apareció en la "Crónica bibliográfica semanal" de *El Mercurio*, 2-VIII-1920.

11) P. Prado, *Alsino*, Santiago, Andrés Bello, 1986, p. 108.

12) "*Alsino* es la adaptación del mito de Icaro a un ambiente campesino chileno. Su fuerza radica en la creación perfecta del contenido mitológico y las circunstancias temporales", Fernando Alegría, *Historia de la novela Hispanoamericana*, México, De Andrea, 1974, p. 132.

13) Cfr. Lucía Guerra-Cunningham, "La aventura del héroe como representación de la visión del mundo en *Alsino* de Pedro Prado", *Hispania*, LXVI, 1983, pp. 32-39.

voluntariamente a fin de atrapar un pececillo (cap. XXXIII). Casi jugando, Alsino se hunde en el agua desde arriba, de modo inverso a como le ocurre a Ícaro.

Para entender episodios como este, hay que tener en cuenta que en *Alsino* el vuelo implica dominio de los estratos inferiores del mundo natural. El muchacho puede portarse incluso de forma cruel con los animales, tal y como refiere él mismo en su aventura con el zorro. Alsino, en venganza por haber sido atacado por el animal, lo captura, lo alza por los aires y luego lo deja caer desde lo más alto (cap. XXXII).

De la misma manera se podría interpretar la presentación invertida del mito de Pegaso que se reproduce en el capítulo XVI ("Una mañana de Primavera"). Alsino persigue volando a unos caballos, los azuza desde el aire. Luego escoge uno para montarlo, pero el animal, aterrorizado, emprende una larga carrera hasta un acantilado desde el cual se derrumba hasta el mar. Alsino, sin embargo, asciende lejos del peligro.

Gítrale Alsino, pero nada advierte, [el caballo] ciego avanza como una exhalación, llega al borde del barranco y aún sigue galopando largo trecho por el aire, entre las gaviotas que graznan y huyen sorprendidas. Alsino da un alarido y lo abandona. Vuela espantado, y ve cómo el potro cae veloz hacia el mar, oye el choque que hace al hundirse y desaparecer entre las olas, y contempla la enorme columna de espuma que se levanta¹⁴.

A diferencia de Belerfonte, el hombre manifiesta su poder no mediante la doma, sino por la superación en capacidades físicas. El mar, símbolo frecuente en la poesía de Prado, engulle al más débil.

Un episodio de la tercera parte alude a otro personaje mítico de la Antigüedad: Eros. Igual que el dios del amor, Alsino es un muchacho afado y desnudo. En el capítulo XVIII tiene ocasión de conocer de cerca la atracción física por el cuerpo ajeno ya que sorprende a dos muchachas bañándose en un lago. Se trata de un suceso con varios protagonistas en la mitología antigua y con amplio repertorio iconográfico durante el Renacimiento y el Barroco. Aquí se carga de significación erótica, ya que una de las jóvenes se asusta al escuchar un ruido. Sale del baño para coger su ropa, pero se golpea con una rama y cae desvanecida, Alsino se acerca deslumbrado por la belleza de su cuerpo. Tras acariciarla con ingenuidad, acaba por realizar el acto sexual con la muchacha desmayada. El tema del baño sorprendido se remonta a la Biblia (David y Betsabé, Susana y los viejos), aunque la historia recuerda más a las imágenes paganas por la intervención de jóvenes adolescentes y desnudos, así como por el ayuntamiento monstruoso entre la bella y la criatura fantástica (Leda, Pasifae, Europa, etc.). De cualquier manera, lo más importante aquí es que Prado regresa a las fuentes clásicas para la expresión de la victoria de su héroe, ahora sobre la mujer.

Una última asimilación intertextual de Alsino hunde sus raíces en la tradición romántica del ángel caído. En alguna ocasión Alsino es confundido con un ángel, pero casi siempre la gente no sabe bien si no será un demonio. ¿Ángel o diablo? Esa es la cuestión. Que Prado no desea que se identifique a Alsino con el emisario de Dios es fácil de adivinar leyendo el episodio en el que un ermitaño enloquecido se postra de hinojos ante él (cap. XIV)¹⁵. Ahora

14) *Alsino*. Santiago, Andrés Bello, p. 75.

15) No puedo estar de acuerdo con afirmaciones como las de Lucia Guerra-Cunningham: "Alsino y su aventura representan, así, la reafirmación de los valores cristianos, el anhelo de trascender espiritualmente y el redescubrimiento de la Naturaleza como ámbito que representa la armonía cósmica" (art. cit., p. 37). Todos estos rasgos podrían corresponder igualmente al pensamiento gnóstico de raíz neoplatónica, muy en boga en la época que escribe Prado. Es cierto que no son incompatibles con el cristianismo, ya que

bien, su personaje tiene evidentes rasgos angélicos que podrían emparentarlo más bien con algunas representaciones modernas en las cuales el vínculo con el cristianismo tradicional se hace más difuso. Pensemos, por ejemplo, en los ángeles de Alberti, Blake, Rilke, Ernst, Klee, Buñuel, etc.¹⁶ Más aún, la posición marginal de Alsino con respecto a la sociedad lo empuja a la soledad y a encontrar compasión en unas pocas almas escogidas. Su amada Abigail es una de ellas.

Alsino, evidente símbolo del poeta moderno, que siente la llamada del canto y de la elevación, es un ser que oscila entre el cielo y la tierra. Como los ángeles imaginados por Vigny o Lamartine, se mezcla con el mundo de los hombres, pero estos lo esclavizan¹⁷. No es, por tanto, la referencia al cristianismo la que convierte a Alsino en un desarrollo de la figura del ángel, sino su relación con una corriente moderna que identifica determinados temas como el vuelo o el ángel con la atribulada situación del poeta que, en una desesperada lucha con el verbo, con la vida, o con los dos a la vez, trata de expresar una serie de vivencias en forma extraordinaria. El desdén, o incluso el miedo, como sucede con Alsino, es la paga que recibe el escritor modernista.

Con todo, Alsino no es un ángel caído por entero. Fijémonos que no se trata de un pecado personal lo que le empuja al sacrificio, sino su misma condición de volador. Además, su rebeldía es esporádica y primaria. Nunca alcanza niveles metafísicos. Cuando vuela por primera vez lo hace al embestir a unos muchachos que lo estaban maltratando (cap. IX). Pero no responsabiliza a nadie de sus desventuras, ni siquiera de la muerte de su amada. Su actitud es la de escapar del lugar de la desgracia y culparse a sí mismo¹⁸:

"¡Malditos sean mis pensamientos incapaces (...) que no supieron, como los ujos, brillar en torno mio y ser reveladores de mi secreto! ¡Maldita sea mi cobardía que me hizo callar! ¡Pasó el amor rozándome, y yo, turbado como un mendigo que recibe una moneda de oro, la vi, escurrirse entre mis dedos abiertos!"¹⁹.

De aquí que la caída final, que no es consecuencia de una infracción, sino de un impulso sobrehumano de alejamiento, concluye con la disolución del cuerpo y no con la rotura, el aplastamiento. Los restos de Alsino se desvanecen en el aire antes de llegar al suelo, se confunden con el aire, el elemento que se identifica con la poesía desde la Antigüedad:

históricamente éste se sirvió en parte de ellos para tender puentes, durante la baja latinidad y después en la Edad Media, entre la filosofía pagana y la fe. De todos modos, faltan en *Alsino* elementos más genuinos del pensamiento y la praxis cristianos: la noción de redención de la carne en el tema del descenso; el significado purificador de la colectividad por el dolor; la condición de un Dios personal y creador, etc.

16) Cfr. José Jiménez. *El ángel caído*, Barcelona, Anagrama, 1982.

17) Para la soledad y el sentimiento de piedad en el ángel moderno, pueden verse los artículos de José Manuel Losada-Goya. "La solitude de l'ange déchu à l'époque romantique", *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1, 1990, pp. 59-68; y "L'ange déchu et la pitié compatissante", *Studi francesi*, 116, XXXIX, 1995, pp. 285-293.

18) De hecho, el movimiento característico de Alsino es el centrifugo. De la misma manera que en *La reina de Rapa Nui* el centro se dirige hacia la isla de Pacua, aquí el deseo de escapar de cualquier inmovilidad. Este tipo de desplazamientos son nuevos en la literatura chilena, como apunta en un sugerente artículo Hernán Castellano Girón ("Signos de modernidad en las novelas de Pedro Prado", *Hispanamérica*, XVIII, 52, 1989, especialmente pp. 37 y ss.).

19) *Alsino*, p. 174.

Una legua antes de llegar a la tierra, de Alsino no quedaba sino ceniza impalpable. Falta de peso para seguir cayendo, como un jirón de niebla, flotó sin rumbo hasta la madrugada. Las brisas del amanecer se encargaron de dispersarlas.

Cayeron al fin, sí; pero el soplo más sutil las volvía a elevar. Deshechas hasta lo imponderable, hace ya largo tiempo que han quedado, para siempre, fundidas en el aire invisible y vagabundo²⁰.

Bien distinta es la actitud de *Altazor*, el ángel salvaje de la mañana, que se enfrenta con ferocidad a los preceptos y se ríe de las leyes de la gravedad dejándose caer sin miedo aparente al desastre que le espera. *Alsino* y *Altazor* triunfan o fracasan gloriosamente, pero lo que les distingue es por encima de todo una cuestión de grado²¹. Es verdad que los dos acaban "fulminados por la altura". No obstante, Prado mira siempre hacia atrás, hacia la veta clásica o hacia la literatura criollista. Huidobro, en cambio, forja un ángel irreverente con la tradición y cosmopolita.

Lo característico de Prado es precisamente el gesto resignado, la falta de rebelión. *Alsino* es Prado: el poeta que escucha la vocación de la Belleza, pero no se rebela contra los hombres, sino que sonríe melancólicamente, con inteligencia, en tono menor.

20) *Alsino*, p. 208.

21) Para la figura del ángel caído en Huidobro, puede verse el artículo de Concepción Reverte y Javier de Navascués. "Sobre los ángeles de Rafael Alberti y *Altazor* de Vicente Huidobro", *Actas del Coloquio Dadá-Surrealismo*. Universidad de Cádiz. 1986, pp. 81-85. La relación de continuidad entre Prado y Huidobro, ya advertida temprana y maliciosamente por Guillermo de Torre, la comenta José M^o Paz Gago, "Pedro Prado y la literatura española del primer tercio del siglo XX", *Archivum*, XXXIV, 1984, especialmente pp. 161-162.

TERCERA PARTE: OTROS MODERNISTAS: ORTODOXOS Y/O EXCÉNTRICOS

Eva Valcárcel. La elaboración estética en la novela modernista. <i>De Sobremesa</i> , de J. A. Silva	179
Consuelo Triviño. La mirada interior: Espacios en <i>De Sobremesa</i>	187
Milagros Caballero Wangüemert. Modernismo y modernidad: La problemática del fin de siglo. Un diálogo con la crítica de Silva.....	195
Belén Castro. Doble imagen de José Enrique Rodó en su epistolario: la autodefinición de un intelectual modernista	207
Teodosio Fernández. Sobre Lugones.....	215
Trinidad Barrera. El modernismo cribado de Baldomero Fernández Moreno	219
Antonio Lorente. Para una revisión crítica de Juana de Ibarbourou.....	225
Mercedes Zavala Gómez. López Velarde: de <i>Zozobra</i> a <i>El son del corazón</i>	231
Elena Usandizaga. El sujeto poético en la obra de José María Eguren.....	239
Concepción Reverte. María Villar Buceta: Unanimismo (1927).....	245
Javier de Navascués. El angel roto: <i>Alsino</i> de Pedro Prado.....	255
Esperanza López Parada. La palabra que el mono olvida.....	263

CUARTA PARTE: PRÓXIMOS Y LEJANOS

Francisco José López Alfonso. Historia y locura en <i>El alienista</i> de Machado de Assis	271
Rita Gnutzmann. La modernización del teatro rioplatense: Florencio Sánchez.....	275
Francisca Noguero. Rafael Arevalo, entre el modernismo y la vanguardia.....	283
Rosa García Gutiérrez. El meridiano intelectual de Hispanoamérica: una polémica vista desde México	291
Juan Pascual Gay. Gilberto Owen. La pavorosa servidumbre de la elección.....	307
Jesús Peris. <i>Don Segundo Sombra</i> y la función del mito gauchesco en la modernidad argentina	317
Niall Binns. El fin de los parricidas: hacia una teoría del escritor postmoderno en Chile	325
Remedios Mataix. Lezama y <i>Los Misterios del Eco</i> : una relectura de la modernidad.....	333
Carmen Alenany Bay. El cuestionamiento del modernismo en la poesía coloquial.....	341
Carmen de Mora. Lectura de un cuento de Rulfo: "La herencia de Matilde Arcángel".....	351
Daniel Mesa. Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad.....	357
José Manuel Camacho. El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez	371
María Luisa Gil Iriarte. Aspectos de pos-modernidad en la obra de Rosario Castellanos	377
Nuria Girona. <i>El entenado</i> de Juan José Saer: la memoria de la escritura.....	385