

siológico como del psicolingüístico. El resto del capítulo se dedica a la importancia del contexto social en la traducción, y sobre todo a las relaciones entre Lingüística y Traducción (modelos lingüísticos, traducción por ordenador, etc.)

El capítulo 3, «Las transferencias lingüísticas», aborda el préstamo, el calco y demás formas de transferencia (nombres propios, tecnicismos) como formas problemáticas de traducción. Este capítulo y el 4, «Alternativas de la traducción», resultan capitales en el libro, puesto que tratan justamente de las dificultades mayores con que se enfrenta el traductor. Aquí la «transposición» de categorías gramaticales, la «modulación» o cambio en el punto de vista desde el que se contempla la realidad, la «equivalencia» como grado máximo de modulación, la «adaptación» o sustitución de enunciado completo, así como otros procedimientos, son examinados de manera precisa y animada. Todo ello queda englobado en la teoría de los niveles de traducción como primer y segundo grados, mientras el grado tercero, la realización estilística, acarrea el problema de traducir la metáfora.

Esto último enlaza con el capítulo 5, «La traducción del verso». Este gran problema traductológico atañe muy directamente al Dr. Torre, notable poeta de robusta y certera palabra, y además traductor de poetas (Baudelaire, Verlaine, y sobre todo Pessoa). Como lenguaje de máxima dificultad para ser traducido, el verso añade problemas de simbolismo fonético, de ritmo y rima. Por su parte, el verso «festivo» aumenta las dificultades. En este capítulo abundan los ejemplos de traducciones de eminentes poetas, realizadas por otros poetas-traductores también eminentes; sus textos constituyen prueba fehaciente de lo que el autor está exponiendo. Al mismo tiempo que es el más personal, este capítulo resulta el más «literario» en esta *Teoría de la traducción literaria*.

Por último, los «Textos teóricos» (de San Jerónimo, Lutero, Vives, Schleiermacher, Ortega y Gasset, F. Ayala y C. Bousoño), recogidos en el capítulo 6, constituyen una valiosa recopilación de los pasajes culminantes en la Historia de la Traducción, y enlazan circularmente con los jalones de ésta, establecidos en el capítulo 1. Hay que señalar, para finalizar nuestra reseña, la calidad de la Bibliografía que remata el libro.

La presente obra constituye, en definitiva, un documentado, inteligente y utilísimo panorama sobre los problemas de la traducción en general, y de la traducción literaria en particular.

ISABEL PARAÍSO ALMANSA
Universidad de Valladolid

MARIA APARECIDA DA SILVA, *Formação da Simbólica Erótica na Obra de Carlos Fuentes*, Río de Janeiro, União do Brasil Comunicações, 1995.

La Universidade Federal do Rio de Janeiro ha emprendido con la colección *Cadernos Monográficos* un camino en la crítica literaria hispanoamericana que ya ha dado tres sabrosos frutos hasta el momento: *O Teatro Barroco da Nova Espanha* (1992), de Mariluci Guberman, quien se ocupa del género dramático

en México, desde el teatro náhuatl y las manifestaciones españolas de raíz religiosa hasta la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón; *Realidade e Ficção em «El Carnero»* (1995), de Maria Aparecida da Silva, quien partiendo de las crónicas americanas, termina por valorar a Juan Rodríguez Freyle y su obra *El Carnero* desde un punto de vista estructural y en relación con la narración costumbrista. El tercer volumen de la colección -como el segundo, ya de más cuidado en el formato- corre a cargo de la propia Maria Aparecida da Silva, de la Universidad Federal de Río de Janeiro, que edita el estudio *Formação da Simbólica Erótica na Obra de Carlos Fuentes* (1995).

La obra se estructura en dos apartados fundamentales que se ocupan de una introducción a la simbólica erótica, de la narrativa mexicana contemporánea, hasta llegar a la de Fuentes, y de la lectura de la narrativa del autor de *Terra Nostra* bajo el prisma de lo erótico. Se ciñe a los primeros libros de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), de *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962), por lo que deja de lado -seguramente para otra ocasión- otras obras interesantes en el simbolismo erótico como, por ejemplo, *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1967), *Terra Nostra* (1975), *La cabeza de la hidra* (1976), *Una familia lejana* (1980), *Gringo viejo* (1985) o *La campaña* (1990), donde podrían igualmente analizarse los paradigmas sobre los que vierte las primeras narraciones del escritor mexicano.

La interpretación que de lo erótico hacen las narraciones de Fuentes surge a través de un proceso intertextual por medio del cual se comunican ellas mismas como discursos con otros que van de Calderón y Quevedo, Rousseau y Stendhal, Pérez Galdós y Dickens, a Goya y Buñuel, creando un entramado del que surge una visión globalizante del proceso erótico, lo que se logra por medio de la parodia o la mera citación. Otra idea interesante a la que llega la profesora Da Silva es, y resume en el apartado de las conclusiones: «Impulsionado pela força mediadora de Eros, cuja função primordial é resgatar o objeto do desejo perdido, cada um destes percursos iniciáticos culmina com uma celebração ritual que busca remir tempo e espaço, homem e História, sitiados e aprisionados no cativerio dos falsos discursos». Y no sólo sucede en las obras que ella analiza, sino en otras, me parece ver, como en *Gringo viejo* y *Diana o la cazadora solitaria*, o *La campaña*, en la que el roussoniano Baltasar Bustos se enamora del cuerpo desnudo de Ofelia Salamanca y esto le lleva a una búsqueda de la mujer por todo el continente en un período fundamental de la historia que es iniciático para aquellas repúblicas y para el personaje mismo -cuya intertextualidad se vierte hacia el futuro ficcional pues su amor a Ofelia y su busca por todo el continente se convierte en leyenda, por lo que se canta en cumbias, vidalitas y corridos-, o en *La cabeza de la hidra*, donde un esproncediano Félix Maldonado sigue enamorado de Sara Klein, en cuyas historias se entremezclan la tragedia shakespereana, los mitos clásicos, las narraciones bíblicas, los relatos de la conquista española y la novela policial contemporánea, conformando un viaje espacio-temporal con génesis en la imagen de la mujer ideal del protagonista. De manera que, como señala Maria Aparecida da Silva, «as personagens femininas de Fuentes foram criadas para outorgar ao elemento masculino a possibilidade de acesso a e revelação de outros níveis de percepção da realidade». De la misma manera que vale esa afirmación para las pri-

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

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

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

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE
Universidad de Valladolid

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

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