

VILARIÑO, Teresa, *La idea de la Literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*, Zaragoza, Anexos de *Tropélicas*, 2001, 382 pp.

El interés del libro de Teresa Vilarino recién aparecido en la aragonesa *Tropélicas* es doble, histórico y teórico. De un lado viene a completar un capítulo del pensamiento literario contemporáneo, conocido pero aún necesitado de un estudio como el que presentamos, y que no carece de resonancias personales para el que suscribe. Los de mi generación nos educamos en el respeto a Karl Vossler, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld, Erich Auerbach, y «los dos Alonsos», como se decía, Amado y Dámaso, a los que teníamos por gran filólogo el primero, tal vez el mejor de los españoles, y excelente crítico y muy buen poeta el segundo; en cuanto a Bousoño no era mayor en edad que nuestros profesores. Pero era ya el momento de la irrupción triunfante del formalismo ruso y el estructuralismo en España, que convertiría la obra crítica de aquellos en uno de esos recuerdos que no se olvidan por formar parte de lo propio, pero que tampoco son demasiado operativos. Fernando Lázaro Carreter definía muy bien en «El honor de la filología», prólogo que antepuso en 1980 a una recopilación de artículos de Leo Spitzer¹, lo que se pensaba: era admirable por su finura filológica pero inimitable por hacerlo depender todo de la genialidad de la ocurrencia personal (y lo que valía para Spitzer valía para los es-

¹ SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la lírica española*, Barcelona, Crítica, 1980.

Rlit, LXV, 130 (2003), 577-682

pañoles por implicación). Dicho de otro modo: el deseo de objetividad de la ciencia había hecho su obra. Así que, cada vez más, la «estilística idealista» se convertiría en un apartado de lo que se dio en llamar «accesos inmanentes o intrínsecos a la literatura», y ciertamente, no el de más relieve. Por otra parte, no pocos intentos posteriores de acercarse a la estilística se preocuparon, más que de comprenderla en sí misma, de subrayar en qué medida se había visto superada.

Pero he hablado arriba de un doble interés. En efecto, el objeto de Teresa Vilarino no es tanto sintetizar las ideas de Dámaso Alonso, Amado Alonso y Carlos Bousoño cuanto demostrar que los términos básicos de su estilística, o bien se explican por influjo de la fenomenología, sobre todo de Edmund Husserl, o bien responden a ese clima epocal que hace surgir a ésta. Con lo que el libro se convierte en episodio de la relación entre Literatura y Filosofía. Que ambos discursos estuvieran relacionados no era problema para sofistas como Protágoras o Gorgias, o para Platón o Aristóteles: desde el momento en que se preguntaban en qué consiste el ser de las cosas, éste incluía de forma natural el ser de la poesía y su efecto en el alma de los ciudadanos. Sólo cuando la pregunta por el ser se sustituya por la pregunta por la validez del conocer, con la separación de la razón y el juicio de gusto como consecuencia, sólo cuando la filosofía pretenda ser científica, sólo entonces podrá tematizarse y configurarse como conflicto la relación entre filosofía y literatura, que viene a constituir un avatar del divorcio todavía vigente entre razón, de un lado,

y sentimiento y gusto, de otro. Es obvio, no obstante, que términos como intención o intuición, tan propios de la estilística, si se quieren emplear con precisión, remiten a una elaboración tal que escribir su historia es tanto como escribir la de la filosofía. Pues bien, lo que para cualquier medieval, por ejemplo, era tan evidente como para no merecer ni una línea, nosotros hemos de justificarlo.

El caso es que Teresa Vilaríño se ha centrado en la conexión entre estilística y fenomenología, que es la filosofía más próxima y en la que encuentra su contexto inmediato el aparato conceptual de la estilística. Por otra parte, la presencia de la fenomenología en la teoría de la literatura contemporánea se extiende mucho más allá de la estilística, y alcanza hasta autores tan enfrentados como Derrida, que la crítica, y Eric Donald Hirsch, que basa en Husserl su hermenéutica. Por lo que tenemos aquí, como decíamos, un episodio de la relación entre filosofía y literatura, definido como relación entre la fenomenología y la teoría y la crítica literarias, que, en la medida en que se quiere tratar de forma sistemática, sobrepasa con creces el dominio concreto de la estilística.

Para poder demostrar esta relación, la autora ha estructurado su libro de forma férrea, casi silogística. Tal estructuración es uno de sus principales valores.

Un primer capítulo contrapone el pensamiento fenomenológico y el estilístico. El primero centrado en Husserl, Heidegger —no sin hacer notar la más que problemática adscripción de éste al movimiento—, e Ingarden, el más directamente volcado a la consideración de la literatura. En cuanto al pensamiento estilístico, se menciona su relación con la teoría literaria, no sólo con la crítica, y se sitúa su problemática posición respecto de la retórica; de la noción de estilo y las diversas estilísticas, de la lengua y literaria; y por fin se aborda la escuela

española de los dos Alonsos y de Carlos Bousoño. La finalidad de este examen es acotar un ámbito en el que poder delimitar la relación entre ambos pensamientos, cosa que se hace en I.3, donde se enumeran los conceptos que se discutirán por extenso en la segunda mitad del libro. Pero antes de proceder a esa discusión, y, complementariamente con el primer capítulo, el segundo se ocupa de establecer la conexión histórica entre la fenomenología y España, pues mal iríamos si hubiera parentesco ideológico pero no posibilidad factual. Aquí se repasan con minuciosidad personas e instituciones, es decir, la obra de Ortega y la difusión de sus ideas por medio de la llamada Escuela de Madrid, así como mediante la *Revista de Occidente*, la Junta para la Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos, y la Residencia de Estudiantes; sin olvidar el vínculo con los países hispanoamericanos.

Aunque *La idea de la literatura* no está expresamente organizada en dos partes, los capítulos tercero a séptimo la constituyen de hecho, por cuanto desarrollan en orden sucesivo los conceptos que desbrozaron el ámbito de estudio definido en I.3. Se supone que son centrales para la fenomenología, y se trata de comprobar si también lo son para la estilística.

El capítulo tercero se extiende en la conexión entre la percepción y el «mundo de la vida», y añade a Husserl las ideas de Dufrenne, y muy oportunamente, las de Merleau Ponty y Langbaum antes de pasar a la escuela española, y de acordarse de Alfonso Reyes. El cuarto aborda la intuición, concepto verdaderamente central en toda la tradición filosófica occidental. Aquí Bergson y Dilthey sirven de antecedentes para la fenomenología, a la que se suma Ortega y Gasset, y luego, la estilística. Otro concepto central es el de intención —capítulo V— que es determinante para definir el significado. Aquí es la psicología de Brentano el

antecedente de Husserl, para quien la intencionalidad enlaza con un concepto tan característico de la fenomenología como el de reducción trascendental, cuyo primer paso es la *epojé*, la puesta en suspenso de los propios prejuicios: también esta vez sirve Ortega como puente para la estilística. El capítulo VI se ocupa del *eidos*, término platónico que los latinos vertieron como esencia, y que, al relacionarse con materia y forma, permite introducir la discusión de la estética de Heidegger entre otros, antes de detenerse en *Materia y forma en poesía*, de Amado Alonso. Finalmente, en el capítulo VII nos encontraremos con la *Einfühlung* o empatía, central para una forma de hermenéutica —no para todas— y para el concepto mismo de literatura, dado que constituye una forma de llevar a concepto la posibilidad misma de que el lector alcance el mundo al que el autor ha dado forma en la obra. El capítulo distingue correctamente entre una hermenéutica para la cual el lector debe unirse con el sentido intencional del autor, de la cual sería heredera la estilística, y a la que la autora califica de «positiva» (p. 293), frente a otra, «negativa» (*ibidem*)², que sería la de estirpe propiamente fenomenológica, para la cual el significado textual desborda la intención autorial originaria. Tendríamos, pues, en este punto un desajuste entre fenomenología y estilística, cuya hermenéutica se emparentaría más bien con la tradición que remonta hasta Schleiermacher a través de Dilthey. Ya no sé si es muy justo afirmar que E. D. Hirsch Jr. propusiera

² Sin embargo, en p. 318 «la hermenéutica que privilegia la Estilística es fundamentalmente de signo negativo». Supongo que se trata de una errata, y que si se toma la intención autorial como criterio, la hermenéutica que consiste en unirse con el autor será positiva, y la que independiza texto de autor, es decir, la que niega, negativa. Por desgracia, la errata aparece en §VII.3 *Conclusiones*, es decir, en un lugar muy significativo, lo que puede inducir a confusión.

«recuperar la subjetividad perdida del autor» (p. 303), cuando Hirsch es un husserliano ortodoxo y convencido cuya concepción del significado está libre por completo de psicologismo alguno (cfr. aquí mismo la n. 144, p. 212); ni tampoco incluir a Gadamer en la fenomenología. Tal vez la obsesión de la poética contemporánea por la recepción y el lector, que o bien resuelve la figura autorial mediante la *Einfühlung*, o bien decreta su muerte, sin más, ha dejado ver aquí en exceso su influjo. Pues se podría pensar que no deja de ser curiosa esa aducida intersubjetividad gadameriana, que opera con todos los sujetos menos con el autor, que también es sujeto.

Como hemos visto, cada uno de estos cinco capítulos discute el concepto que le corresponde doblemente, primero en el marco fenomenológico y luego en el estilístico. Este procedimiento sistemático tiene la consecuencia indeseable de la a veces, más que minuciosidad, prolijidad, así como de las repeticiones con respecto al primer capítulo, en que ya se vio la cuestión en su conjunto. Mas a cambio de cierta dificultad de lectura, cuando se alcanza la conclusión final, ésta merece tal nombre, pues se sigue del conjunto con una necesidad inapelable. Y antes de la conclusión, hay una *coda* que también merece ese nombre, pues recapitula lo anterior en un problema de conjunto, cual es el del cientifismo o aspiración a ser ciencia que comparten estilística y fenomenología. Y que es importante, pues precisamente por ese cientifismo y a pesar de la autoridad de Mario J. Valdés, prologuista del libro, dudo que se pueda hablar de «paradigma fenomenológico-hermenéutico de Gadamer» (p. 6): si algo está claro en éste es su resistencia al absolutismo de la ciencia y su decidida afirmación de que la verdad es mucho más amplia que lo que se puede obtener con el método, por científico que éste se pretenda.

En definitiva, estamos ante un libro valioso y útil, que invita a la discusión, puesto que de lo banal nada hay que decir, como muy bien sabían los románticos. Conviene advertir que su lectura no siempre es fácil ni descansada, lo que corresponde al carácter abstracto del discurso que de forma sostenida se mantiene, y a la propia dificultad de la filosofía de Husserl, del que por lo general parte. Pero la conclusión es convincente, y su valor, como decíamos al comienzo de esta reseña, doble, ya que completa la historia y apunta a la necesidad de profundizar en la relación entre filosofía y literatura, que es tanto como decir, en el significado y el valor de la terminología que usamos habitualmente. Está muy bien que, comenzando en la fenomenología, acabe en la hermenéutica, pues si el ser de la literatura está ligado por definición a la lectura, y si ésta siempre nos llega mediada por interpretaciones previas —la historia efectual de Gadamer—, la comprensión de la obra toca algo verdaderamente esencial. Y no está menos bien acordarse de los que fueron maestros nuestros aunque vayan quedando algo lejos, pues no hace falta que compartamos todas sus posiciones para que admiremos la calidad de su esfuerzo. Y además, todo hay que decirlo, hay al menos un aspecto no menor para un filólogo en el que nos superaban: basta releerlos para apreciar cuánto ha decaído la calidad de la prosa expositiva entre nosotros.

FERNANDO ROMO FEITO

SPANG, Kurt (editor), *Las artes y sus modos. Actas del Coloquio Internacional «Las artes y sus modos»*, Anejos de Rilce n° 44, Pamplona, Eunsa, 2003.

Este libro no se entenderá del todo si no se lee en relación con las *Actas del*

Coloquio Internacional Los Géneros en las Artes (Universidad de Navarra, 2001), editadas también por Kurt Spang. El que nos ocupa es continuación de aquel coloquio anterior, en sucesión lógica más aún que cronológica. Todo él se cimienta en el trabajo que abre el precedente volumen, «Los modos como dimensiones antropológicas», de Rafael Alvira, citado como fundamental por todos y cada uno de los que intervienen en éste, y en «Modos y géneros en literatura», del editor y todo hace pensar que impulsor de estos encuentros y, sobre todo, del ambicioso programa de investigación que los origina.

El libro que presento también pivota sobre las aportaciones de Alvira y Spang, que lo abren y lo cierran respectivamente, lo que parece constituirse en paradigma de los coloquios y las publicaciones que dan cuenta de ellos: fundamentación filosófica y doctrina literaria, respectivamente, como bases de una discusión en torno a la teoría de los géneros («genología») aplicada a la estética en su más amplia extensión. En el primero se consideraban la música, las artes plásticas, la escultura, la danza, el cine y la literatura; en el segundo se añaden la arquitectura y la pintura, pero no se tratan la danza y el cine, tan apropiados ambos, por cierto, para una reflexión sobre los «modos» tal como aquí se nos dan a entender.

En las «Palabras preliminares» el editor deja claro el sentido del término en el contexto de su proyecto de investigación: «empleamos el término ‘modo’ para designar así la triada lírica, épica y dramática» (p. 12). Se reserva la denominación de «género» para «las subdivisiones en cada uno de estos ámbitos. Así la oda, la novela o la comedia» (p. 11). Se pretende de este modo «poner fin a una confusión añeja debida al doble empleo del término ‘género’» (p. 11). En teoría literaria la polisemia del término no se

limita, por desgracia, a esta dilogía. Recordaré la conocida oposición entre géneros fundamentales o teóricos y géneros históricos (Todorov), cada uno de los cuales admite a su vez, de lo general a lo particular, división en subgéneros (Garrido Gallardo), lo que daría como resultado un esquema cuatripartito: géneros fundamentales, subgéneros fundamentales, géneros históricos y subgéneros históricos. En relación con este esquema, el «modo» de Spang parece coincidir con la primera categoría; por lo que en su noción de «género» habrá que (con)fundir las otras tres: subgénero fundamental (comedia), género histórico (comedia española del siglo de oro) y subgénero histórico (comedia de capa y espada).

Mayor aún es el conflicto terminológico (y conceptual) con la categorización tripartita propuesta por Genette en su artículo «Géneros, 'tipos', modos» (1977), ampliado luego en el libro *Introducción al architexto* (1979). Brevemente, dejando de lado ahora por no pertinente el concepto de género (más o menos histórico), son los «tipos» de Genette los que equivalen a los «modos» de Spang; quedan por tanto sin correspondencia, sueltos, los «modos» genettianos, que no son sino los aristotélicos —y antes platónicos— «modos de imitación», que bien podríamos llamar hoy modos de representación o modos de enunciación, si entendemos ésta en acepción más semiótica que meramente lingüística; y que son dos para el estagirita, como es bien sabido: el narrativo y el dramático, o mejor dicho, la narración y la *actuación*, circunscritos ambos al ámbito de la *poiesis*, que es *mimesis*, o sea ficción.

A mi modo de ver, la cuestión terminológica es en este caso no sólo pertinente sino también *fundamental*. Claro está que no es éste el lugar adecuado para explotarla a fondo, hasta sus últimas consecuencias. Importa, sin embargo, apuntar algunas. La distinción genettiana en-

tre tipos y modos pone en entredicho, por ejemplo, la presunta simetría de la tripartición «épica, lírica, dramática», a la vez que pone de manifiesto el carácter problemático —y tardío— de la lírica como género fundamental y, en definitiva, la dimensión histórica de la misma teoría de los géneros, también o sobre todo la de los «géneros supremos», como llama Alvirra a sus «modos», es decir, a los tipos de Genette. No puedo ocultar mi preferencia por el reparto terminológico de este último y en particular por su noción de «modo», que se escapa a las demás conceptualizaciones; además de por su abolengo platónico-aristotélico, y entre otras razones, porque he dedicado la mayor parte de mis desvelos teóricos a la determinación de uno de los dos modos —el dramático— de representar historias o mundos de ficción. Quede constancia así de mi parcialidad al respecto.

Parece indiscutible, con todo, que los modos cuentan con un fundamento más claro y *positivo* (el lenguaje, en último término) que los tipos, categoría más difícil de definir y, aunque no más general, sí quizás la más abstracta o «teórica» de todas, cimentada sobre todo en la especulación estética del idealismo alemán, aunque la tricotomía se formulara ya en el Renacimiento, así como los modos son fruto, espléndido, a mi entender, del sano, a mi juicio, realismo aristotélico. De ahí la gravedad del desafío que encara este libro, que trata de los tipos, a los que a partir de aquí convengo por cortesía en llamar «modos», y lo hace, para colmo, no en su dimensión estrictamente literaria, sino en la extensión estética más general. Presuntamente, habría que añadir, porque habrá que probar que la escultura, la música, la arquitectura, la danza, etc., conciben en su interior esa misma triple modalidad —lírica, épica, dramática— y además con carácter fundamental. Puedo adelantar que, en mi opinión, este libro no lo prue-

ba, y, a decir verdad, algunos de sus colaboradores ni siquiera lo intentan. Veamos.

La contribución de Rafael Alvira que abre el volumen se titula «Dimensión filosófica de las artes» (pp. 15-28) y plantea de forma *radical* la definición del arte como uno de los «tres grandes ámbitos clásicos del saber», cuya distinción se encuentra, según el autor, «en el plano de los *transcendentales* y en el de los *hábitos cognoscitivos*» (p. 18): belleza, verdad y bondad, de una parte, y de otra, respectivamente, hábitos artístico (*téjne*), científico (*episteme*) y práctico (*frónesis*). Como apunté antes, cada una de las aportaciones de Alvira a estos coloquios parece servir de fundamento filosófico al siguiente. Pero, de una parte, cuesta imaginar, dado el nivel de abstracción o de generalidad que se alcanza en ésta, que pueda servir de base a una posterior «aplicación» en el ámbito estético: parece que admite sólo ser discutida en el plano filosófico «supremo» en que se plantea; de otra, resulta que el trabajo pertinente para entender este libro es el publicado en el anterior volumen, arriba citado, del 2001, esto es, el titulado «Los modos como dimensiones antropológicas» (pp. 11-16).

La tesis que se defiende allí es que «los modos expresan unas ciertas *constantes antropológicas*» (p. 11), que no se pueden basar en la distinción *sujeto-objeto*, pues el lenguaje, «en todos los casos, expresa objetivamente una subjetividad», sino que deben atender a la «*existencia humana*», que es lo que el lenguaje «*expone y expresa*», y que, dado que «existir, para el hombre, es ser en el tiempo, es decir, ser *sintetizando* el tiempo, pues éste no es algo meramente externo a nosotros» (p. 12), encuentran su fundamento en el tiempo, a cada una de cuyas dimensiones se hace corresponder cada uno de los modos: lírica-pasado, épica-futuro y dramática-presente; lo que

no resulta nuevo, aunque sí muy discutible. En cuanto a la lírica, coincide con Staiger, pero choca con Schelling, Jean Paul, Hegel, Vischer, Erskine y Jakobson, que la relacionan con el presente, y con Dallas, que la asocia al futuro. En la épica la coincidencia es con Erskine y la discrepancia con Humboldt, Schelling, Jean Paul, Hegel, Dallas, Vischer y Jakobson, que la asocian al pasado, y con Staiger, que la remite al presente. Por fin, en lo referente a la dramática, hay acuerdo con Humboldt y Dallas, en contra de Jean Paul, Vischer y Staiger, que la ponen en relación con el futuro, y con Erskine, que la asocia al pasado. Como se ve, hay opiniones para todos los gustos. Así lo ponen de manifiesto los cuadros que inserta Genette en el artículo antes citado y que pueden verse en las páginas 214 y 215 del volumen *Teoría de los géneros literarios* compilado por Miguel A. Garrido Gallardo (Madrid, Arco Libros, 1988); que, por cierto, asombra que no aparezca citado en ningún lugar del libro que reseño.

El ensayo de Kurt Spang que cierra el volumen, «La literatura y sus modos» (pp. 119-142), marca la pauta de lo que se pretende con cada una de las aportaciones al coloquio: «averiguar las constantes que determinan las artes y sus modos» (pp. 121-122). Se trata, pues, de definir cada una de las artes y de delimitar en su interior cada uno de los (tres) modos que deberán configurarla, si éstos cuentan, en efecto, con un fundamento antropológico. Hay que reconocer la enormidad del desafío al que se enfrenta Spang —definir la literatura y los géneros literarios fundamentales o modos, esto es, casi el completo temario de la teoría literaria, en veinte páginas— y lo muy bien parado que sale de él. Su escrito no deja de proporcionar, de principio a fin, puntos de interés y de interés máximo: tantos como puntos de discusión. Es cierto que en la segunda parte, «Aproxima-

ción a los modos», cuenta con la ventaja de que la teoría que sirve de marco, incluidas las observaciones de Alvira, es genuinamente literaria, está pensada desde y para la literatura: caracterizar la lírica, la épica y la dramática como modos literarios no plantea *en principio* demasiados problemas. Spang lo hace resumiendo las ideas, llenas de buen sentido, que ya exponía en su libro *Géneros literarios* (Madrid, Síntesis, 1993) y esforzándose por aplicar la propuesta arquitectónica de Alvira.

Para definir la literatura como arte recurre Spang a cuatro criterios, que considera aplicables, *mutatis mutandis*, también a las demás artes: «el substrato, la plasmación en modos y géneros, la ficcionalización y la adecuación de fondo y forma» (p. 122). Este último parece plausible y de carácter general, pero ¿en qué consiste *exactamente* esa adecuación? La lengua como substrato de la literatura, con su naturaleza preformada (no informe, como la materia de la mayoría de las artes) y su condición fónica, es decir, lineal o temporal, suscita el problema del teatro (representado), que es espacio-temporal y cuya materia no es sólo el lenguaje. El criterio de la ficción, sobre el que han corrido auténticos ríos de tinta, es más problemático, claro, de lo que hacen pensar las escasas tres páginas que lo tratan. Un detalle revelador: habla Spang en un momento dado de «los recursos narratológicos, dramatológicos y liricológicos» (p. 134). ¿Liricológicos? La extrañeza que provoca este último término, y no los otros dos, puede verse como un síntoma del cuestionamiento, en el lenguaje mismo, de la presunta simetría de la tríada modal, con la lírica como modo disonante: ¿de ficción o no?

Pero la genuina piedra de toque de la ambiciosa, y para mí tan fascinante como dudosa, hipótesis de unos «modos» comunes a todas las artes se encuentra precisamente en su aplicación a las no litera-

rias. Y aquí es donde el balance resulta decepcionante. No carecen de interés las consideraciones generales de tono ensayístico que hace Carlos Chocarro sobre «La escultura y los modos» (pp. 29-43), pero lo cierto es que no aborda la cuestión de los modos sino en unas pocas referencias finales, como para salir del paso, que resultan tan discutibles que rozan lo arbitrario: «El comienzo de la escultura, como el de cualquier obra de arte, pertenece al modo dramático» (p. 40), «el modo lírico de la escultura podría ser su misma historia» (p. 41), y nada sobre la épica. Algo similar puede decirse de «Los modos en la pintura» (pp. 87-99) de Sara Muniáin, que pone en juego demasiadas «dimensiones» (estética, lingüística, histórica) para lograr una definición; la cual tiene, por el contrario, que ceñir o estrechar a su objeto. El mismo encaje forzado de los modos, tal como aquí se entienden —pues también se habla de ellos en otro sentido, específicamente musical (pp. 48-50), con resultados interesantes pero quizás confusos—, se produce en las últimas seis líneas del trabajo de Jorge de Persia sobre «La música y los modos» (pp. 45-58): «la épica se da en la obra esencial de Manuel de Falla, por ejemplo, exteriorización de un concepto, consagración de la *identidad*. Véase por ejemplo *El sombrero de tres picos*, o en una dimensión más metafórica, el *Concierto para clave y cinco instrumentos*, un juego entre lo lírico y lo épico que surge de una concepción de la vida, eso que podría ser lo *dramático*» (p. 57). Ya el título de la aportación, extensa y seria, de María Antonia Frías, «Sobre las definiciones de la arquitectura» (pp. 59-86) indica su concentración en la primera parte del objetivo propuesto, la definición de la arquitectura, en este caso, más quizás como actividad o «técnica» que como «arte». En cuanto a los modos, entendidos como comunes a las artes, pues también se

barajan como concepto estrictamente arquitectónico, no se dice casi nada, con la conclusión expresa de que «el tema queda abierto» (p. 76).

Especialmente consciente del problema que el coloquio obliga a afrontar y claro a la hora de plantearlo se muestra Michael Scholz-Hänsel en su contribución «El arte de la pintura entre contexto y teoría de los modos» (pp. 101-117). Desde el sano extrañamiento que le proporciona su condición, siempre declarada, de historiador del arte, encuentra que «para la teoría de los géneros existe una posición realista y otra nominalista» y cree que en el coloquio de Pamplona «se quería la primera», aunque al estudiar las actas del coloquio anterior, dice, «encontré poco escrito desde una orientación realista» (p. 103). En cuanto al trabajo de referencia, cree que «postulando la existencia de una base antropológica para la producción de textos parece negar por completo el cambio histórico», aunque el propio Alvira, al que cita, afirma que la perspectiva natural y la histórica «son complementarias y no pueden ser contrapuestas» (p. 104). En el resumen final dice: «Veo el coloquio de Pamplona como un intento más para encontrar una respuesta convincente de las tradicionales asignaturas universitarias frente a la provocación de las *Cultural Studies*. Me fascinan conceptos clásicos como la teoría de los géneros o la distinción entre belleza y fealdad pero no me parecen suficientes para dar una nueva base a las humanidades» (p. 114). A partir de un riguroso deslinde de los conceptos de género y de modo y de los ámbitos a los que se aplican, concluye que «no existe en la historia del arte equivalencia para los tres ámbitos de lírica, épica y dramática» (p. 106) y señala que «una base común para las artes se encuentra a lo sumo en el ámbito de la épica. Pues el *modus narrativo* en la historia del arte casi exige puente con la literatura»

(p. 109). Da cuenta sumariamente luego de la investigación de esta categoría (*Erzählforschung*) en Alemania a través de la colección de textos editada por Wolfgang Kemp, *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (1989), y la de Eberhard Lämmert, *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste* (1999), aunque no deja de constatar escrupulosamente que los conceptos que presenta de esta investigación «no tenían mucha repercusión dentro de la historia del arte y supongo que por su gran pretensión teórica» (p. 115). El modo de proceder de Scholz-Hänsel me sugiere lo conveniente que sería que cada teórico llevara siempre adosado un historiador en funciones de censor. Y viceversa.

Si se mide por la calidad y la ambición de las preguntas que se formulan, y creo que por lo menos los libros de teoría deben calibrarse en gran medida así, la importancia de éste resulta indiscutible. Estoy convencido de que es necesario y tempestivo, contra la hegemonía intelectual de un relativismo tan confortable como pusilánime, atreverse a plantear las *grandes preguntas* o las hipótesis más soberbias, como hace este volumen. Cabe esperar con fundamento que, si sigue adelante, como debe, el ambicioso proyecto de investigación que dirige el profesor Spang, termine por arrojar unos resultados no menos sugestivos que los aquí comentados, pero más convincentes.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

PARAÍSO, Isabel, *Las voces de Psique: estudios de teoría y crítica literaria*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, 336 pp.

La profesora Paraíso recoge en este libro una veintena de trabajos anterior-

mente publicados en revistas y monografías diversas. En todos ellos combina el rigor científico y la sensibilidad crítica. Cuatro son los apartados en que se organizan los diferentes estudios: la mirada temática, la métrica, la retórica y la psicocrítica. No estamos ante compartimentos estancos, ya que estas perspectivas metodológicas se interpenetran y entrecruzan para configurar un todo unitario. Con la mirada temática, que es la dominante, se aproxima a Miguel de Unamuno, Cesare Pavese, José María Valverde, Francisco Pino y Concha Zardoya. Según confesión de la autora, los aspectos temáticos adquieren mayor relieve en el presente libro porque considera que el tema de una obra literaria condensa su raíz vivencial o núcleo genético. Después de varias décadas de abusos estructuralistas y posestructuralistas, que habían tratado de anular o de relegar casi con un sentimiento de vergüenza al autor y a la enunciación en beneficio del texto y del enunciado, me parece acertada esta reivindicación del concepto fenomenológico de vivencia (*Erlebnis*). Sólo un concepto integrador, abierto a miradas sucesivas y yuxtapuestas, puede sacar a la crítica y a la teoría de fundamentalismos estériles y de callejones sin salida.

Isabel Paraíso nos presenta a un Unamuno entre el laberinto y la trascendencia, amigo de la paradoja y empapado de religiosidad agónica. El filósofo escribe *Niebla* en 1907, pero no la publica hasta 1914; en esta decisión median factores de recepción y público, ya que su anterior novela, *Amor y pedagogía* (1902), con la que guarda una estrechísima relación, recibe unas críticas muy adversas. Esta ruptura del horizonte de expectativas se explica si tenemos en cuenta que se trata de una novela de índole experimental, extraordinariamente moderna, que se adelanta a logros posteriores de Pirandello y de Joyce. Novela experimental que arran-

ca de todo un clásico, Cervantes, y que apuesta por la confusión entre realidad-ficción, así como por un concepto de humor grotesco muy hispano. En el análisis del argumento y de la estructura, la autora destaca la técnica —tan cervantina— del relato enmarcado. Unamuno opta por estrategias discursivas como el monólogo interior y por una variedad de registros en el habla de los personajes que subrayan el carácter nada convencional de su *nivola*. La niebla, que emblematiza lo misterioso del ser humano, sustenta un humus ideológico afincado en la ausencia de libertad del hombre; un determinismo sometido también a la paradoja, pues el final destaca sobre todo por su ambigüedad. Si *Niebla* es una novela de ideas, *La tía Tula* es una novela psicológica. El método crítico que se elige para su lectura es el narratológico: a partir de la división entre la historia y el discurso, asistimos a una exploración minuciosa de la acción, los personajes, el ambiente, la focalización, la temporalidad y la modalización. El último de los estudios sobre el escritor vasco se consagra a su inquietante pieza teatral *El Otro*. Después de ocuparse de los problemas específicamente textuales relativos a su triple redacción y de una estética que bascula entre el realismo y el simbolismo, el tema del desdoblamiento se encardina en la propia biografía unamuniana. A través de las teorías psicoanalíticas del «otro» esbozadas por Otto Rank, se llegan a conclusiones esclarecedoras sobre la génesis de la tragedia.

Tras internarse en la narrativa y el teatro, la profesora Paraíso se ocupa de la lírica, ámbito en el que ha desarrollado buena parte de sus trabajos de crítica literaria. El dedicado a Pavese nos muestra las tensiones que se producen en la poética del italiano al respecto de la unidad del *canzoniere* y de su objetividad. Con el estudio de la poesía religiosa de

Francisco Pino, Isabel Paraíso nos introduce en el dominio de la literatura comparada, llamando la atención sobre una de las fuentes confesadas del poeta vallisoletano, «il Poverello d'Assini», de San Francisco de Asís. José María Valderde, sobre el que encontramos dos estudios, se nos revela como un poeta hondo que medita sobre la palabra y el silencio. Me parece un homenaje oportuno, ya que hace justicia a uno de nuestros mejores poetas de posguerra.

La disciplina métrica, en la que la autora es especialista, agrupa un conjunto de estudios dedicados a Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y José Hierro. Abre el conjunto una excelente investigación acerca de la poética juanrramoniana. El romanticismo del poeta de Moguer se pone de manifiesto en las líneas maestras de su cosmovisión (la poesía se identifica con la tristeza, con la mujer ideal y con el infinito). El análisis del corpus de poética explícita juanrramoniana de la primera época también da resultados en lo tocante a los componentes formales, ya que se descubren diversas alusiones a la rima asonante, a la monotonía versal y al acento. *Baladas de primavera* merece un estudio aparte, en el que se pone de relieve su registro estetizante y culto, así como sus procedimientos musicales y cromáticos. Igual exhaustividad se demuestra en el análisis formal de uno de los poetas técnicamente más portentosos de la literatura española: Jorge Guillén. Las páginas en que se estudia la evolución del metro y del ritmo en la obra de José Hierro son igualmente modelicas.

La teoría del *ornatus* retórico es el enfoque con el que se aborda la lectura del poema de Gerardo Diego «Ángeles de Compostela», perteneciente al libro homónimo que el poeta del veintisiete irá ampliando sucesivamente a partir de 1940. Partiendo del *enigma* como figura de base, la autora demuestra que la *elo-*

cutio puede sustentar el resto de niveles de lectura, desde el temático hasta el fonocústico y compositivo. Un interesante estudio de carácter interdisciplinar perteneciente a esta misma sección examina las convergencias entre Psicoanálisis y Retórica, vinculadas ambas por su objeto de estudio, el espíritu humano. Si la Retórica fue en sus orígenes un código de saberes encaminados a la persuasión de un determinado auditorio (la denominada *psicagogía*), no es de extrañar que tanto Aristóteles, como Cicerón y Quintiliano se ocupasen pormenorizadamente del carácter del orador y de las pasiones del oyente. Freud, que como Aristóteles sitúa el placer como base de la conducta humana, se sirve de procedimientos retóricos —la condensación y el desplazamiento— para explicar el funcionamiento del inconsciente. De especial interés estimo dos analogías que se sugieren en la parte final: aquella que aproxima la *evidentia* retórica (yo agregaría también la metáfora onírica surrealista) a la disposición visual del material psíquico, que Freud había resaltado en *La interpretación de los sueños*; y la que allega las figuras de la *sermocinatio* y *fictio personae* con el concepto freudiano de dramatización.

Un último capítulo recoge dos estudios elaborados desde una visión psicocrítica. El primero de ellos pasa revista a cuatro grandes teorías clásicas sobre el humor y la risa; a saber: la de Cicerón, Quintiliano, Bergson y Freud. La teoría ciceroniana, recogida en el *Orator* y sobre todo en *De Oratore*, es la más completa, puesto que detalla un número muy crecido de «géneros» y de «especies», acompañando su exposición de ejemplos. Quintiliano, en el capítulo tercero del libro VI de su *Institutio Oratoria*, continúa con una serie de precisiones terminológicas las teorías de su predecesor, subrayando los aspectos didácticos. Fuera del ámbito de la retórica, aunque se

sirve de ella para explicar la técnica del chiste, lo más relevante de Freud consiste en que formula una semiótica larvaria del chiste (se ocupa del emisor, del enunciado y del oyente), a la vez que introduce distingos en relación con la intención ilocutiva: habría chistes inocentes y chistes tendenciosos, de carácter hostil u obsceno. Las investigaciones de Bergson, publicadas algunos años antes que los trabajos de Freud, apuntan hacia una zona sectorial de lo humorístico, la que tiene que ver con la sátira. Desde su perspectiva, el humor tendría un efecto corrector sobre algún tipo de rigidez física o moral que el artista observa en la sociedad. De los procedimientos de la comicidad que enumera, es sin duda la interferencia de series el que mayor influjo ha ejercido en estudiosos como Koestler (pienso en su teoría de la *bisociation*) y en lingüistas contemporáneos como Victor Raskin.

El libro se cierra con una teoría psicoanalítica de la caricatura que reelabora las hipótesis freudianas y las de uno de sus discípulos, Ernst Kris. Como es sabido, la caricatura nace en Italia, como creación de los hermanos Carracci, a finales del siglo XVI, si bien, como se nos recuerda, posee antecedentes como el ahorcamiento en efígie o la pintura difamatoria de la Edad Media y del primer Renacimiento. Una teoría psicoanalítica de la caricatura no podía dejar de hacer hincapié en la tendencia agresiva, aunque considero que la tendencia lúdica —ya en sus orígenes— rara vez se anula.

La claridad expositiva y un sentido de la crítica basado en una concepción muy fecunda de lo interdisciplinar, que conecta distintos enfoques o métodos, dota a esta panoplia de estudios de organicidad. La lectura lúcida y apasionada hace el resto.

JOSÉ ANTONIO LLERA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC (Anejos de *Revista de Literatura*, núm. 55), 2002, 228 pp.

Nuevas perspectivas en el estudio de las Humanidades han permitido considerar bajo una luz distinta fenómenos artísticos como la literatura, convertida ahora en un hecho cultural y una práctica artística antes que un texto fijado e inmóvil de una vez para siempre. El análisis de los modos de funcionamiento de las prácticas artísticas en el acto de su comunicación ha subrayado una dimensión procesual y concreta, que viene a enriquecer el estudio predominante en décadas anteriores de las obras desde una óptica inmanente. En una de estas nuevas perspectivas de estudio, el espacio de la comunicación literaria, se centró el seminario organizado en el Instituto de la lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones científicas entre abril y mayo del 2000, cuyas ponencias se recogen en este volumen.

Frente a la prioridad de la que han gozado los aspectos temporales en los estudios de la literatura y más extensamente del pensamiento occidental, el espacio ha adquirido creciente relevancia en las últimas décadas, no sólo en el análisis de una cultura, sino también desde el punto de vista de la poéticas más específicas del siglo xx. Fenómenos como las modernas instalaciones en las creaciones plásticas no hacen sino atestiguar esta preocupación de las artes por el desarrollo de la dimensión espacial. La categoría de lo espacial pudo parecer más concreta y material, en detrimento de las connotaciones trascendentales y abstractas del aspecto temporal; pero esta concreta materialidad no es sino otra de las características del estudio de los hechos culturales durante el último decenio.

A partir de este amplio enfoque —las maneras de entender el espacio y su re-

lación con la literatura pueden ser tan diversas—, el volumen que nos ocupa se abre en un abanico de contribuciones que llaman la atención sobre la importancia del espacio en las prácticas literarias. Aunque una mayoría de estos ensayos se centran en los siglos XVIII y XIX, el libro no busca mayor unidad que la de su aproximación común. El primer artículo, firmado por Díaz G. Viana, introduce la perspectiva del folklore en el debate sobre la globalización, apuntando el paralelismo en algunas ideas afines a ambos campos de estudio, como las estrategias de des-localización y re-localización llevadas a cabo en la creación *ad hoc* de tradiciones culturales con el fin de legitimar determinados comportamientos bajo etiquetas como «lo auténtico» o «lo original». El ensayo trata de desvelar mitos culturales y planteamientos maniqueos para terminar centrándose en algunos modos de disidencia en clave de «folk» surgidos como reacción a los nuevos espacios culturales, como Internet.

Los dos artículos siguientes analizan las fiestas institucionales y otras formas de ceremonias sociales como espacios de comunicación. Javier Portús nos recuerda la importancia de los acontecimientos festivos en la España del barroco y su influjo en el desarrollo de géneros literarios como las relaciones, que dan testimonio de la importancia que alcanzaron estos acontecimientos, o los Autos Sacramentales, con su marcado componente de espectacularidad visual, en detrimento incluso de la palabra declamada. Por su parte, Cea Gutiérrez focaliza el ámbito geográfico de la Sierra de Francia (Salamanca) para llevar a cabo un minucioso análisis de cada uno de los componentes escénicos que integran sus numerosas formas de representaciones públicas a lo largo de los últimos siglos, desde cantos y bailes hasta actos judiciales, pasando por los modos teatrales más canónicos.

Entrando ya en los estudios referidos a

los siglos XVIII y XIX, Checa Beltrán se fija en el propio libro como espacio de diálogo con la tradición literaria y de discusión entre diferentes corrientes. Tomando como ejemplo los prólogos que preceden a cada uno de los veinte tomos de la *Colección de Poetas Castellanos*, estudia la formación del canon literario a finales del Setecientos y la reivindicación de autores y géneros, como Herrera o la poesía lírica del Romancero. Los cafés, las tertulias y, ya en el XIX, los salones, se apuntan como espacios de sociabilidad definatorios de la nueva sociedad española. De ellos se ocupan Álvarez Barrientos y Ana María Freire. Nuevas condiciones culturales, como el nacimiento de la individualidad moderna, explican el creciente auge de estos ámbitos, donde el derecho a la opinión se extendía cada vez más, hasta conformar eso que se entiende por «opinión pública», que iba a ser tan decisivo en siglos futuros. A estos usos culturales vienen asociados otros canales escritos, como la prensa, y el auge de géneros literarios de formato breve, como el ensayo o la conversación, capaces de captar el nuevo ritmo cada vez más fluido y fugaz de la realidad. En este panorama se asiste al auge de los teatros privados, a cuyo estudio dedica Menéndez Otubía su contribución, centrada en el análisis de las representaciones que tuvieron lugar en el Teatro Ventura (1887-1888) de la duquesa de la Torre. Para acabar con este período cronológico, Romero Tobar aprovecha su trabajo de edición de la *Correspondencia* de Valera para destacar la importancia del género epistolar en la conformación del estilo del autor de *Pepita Jiménez*. El espacio de la carta, abierto ya de forma consciente a la creación literaria, se revela como un ámbito idóneo para el desarrollo de un tipo de escritura excluida de los géneros canónicos. Emparentando con otros géneros breves, la epístola ofrece una ocasión para una práctica literaria de tono íntimo con apariencia de espontaneidad, capaz de dar cabida a esas otras realidades,

efímeras e intangibles, que iban a ocupar un espacio fundamental en el mundo artístico del siglo XX, aunque ya sin tertulias, salones o cartas manuscritas. El volumen se cierra volviendo a un espacio imaginario, el espacio ficcional que se desarrolla en paralelo al espacio escénico en la obra teatral. Desde estas premisas García-Antón se ocupa de tres autores, García Lorca, Maeterlinck y Genet.

Como puede verse, desde un punto de vista metodológico, el enfoque predominante oscila entre la antropología cultural y la sociología de la literatura y el teatro. Esta tendencia nos da una pista del sentido de estos estudios, en los que no se trata solo de recorrer el camino desde la categoría del espacio hasta lo literario, sino más bien al contrario, de la influencia de lo literario en el espacio, como explica el editor, la «transformación del espacio al ser sometido a interferencias literarias» (p. 9). Esta aproximación bien puede servir para contrarrestar —como decíamos al principio de la reseña— corrientes anteriores que giraron en torno al estudio exclusivo del texto, convertido ahora en el centro de un complejo fenómeno cultural que se llama literatura. Los polos extremos, aunque necesarios en ciertos momentos, pueden presentar inconvenientes. Sin que sea el caso del libro que aquí presentamos, cuya variedad de estudios cubre aproximaciones muy diversas, quede como interrogante final la posibilidad de llegar a una especie de fenómeno cultural sin centro, es decir, sin texto o palabra literaria, lo que nos haría volver a una antropología de la literatura como lo fuera en muchos casos la sociología de la literatura de los años sesenta y setenta, un poco ajena a la especificidad estética de su objeto de estudio. Las sucesivas escuelas teóricas, hoy ya parcialmente asimiladas por la cultura general, como el estructuralismo o la semiótica, impiden quizás el caer en una situación de este tipo. Paralelamente se ha consolidado en

la última década la teoría e historia de los medios, es decir, el análisis de la cultura a través de sus modos específicos de comunicación desde una óptica formal, retomando trabajos pioneros como los de Benjamin o McLuhan. Se trata de una corriente de estudios que parte de la propiedad comunicacional característica de cada una de las formas artísticas.

El volumen coordinado por Álvarez Barrientos es oportuno en el actual panorama de estudios literarios, tiene un enfoque amplio y llama la atención sobre aspectos como la dimensión espacial del fenómeno literario, directamente vinculado a la condición mediática de una cultura, que todavía dará mucho que hablar. Para desarrollos venideros, la consideración más detenida de las características específicas de lo literario podría añadir un enfoque enriquecedor, analizando de un modo más particular el efecto de estos ámbitos espaciales en el desarrollo de rasgos literarios concretos; planteamiento que podemos hacer extensible a lo pictórico, lo cinematográfico o lo teatral —de lo que también trata este volumen—, formas artísticas todas ellas cuya especialidad queda a veces un tanto difusa entre aproximaciones culturales tan amplias. El reencuentro de los distintos abordajes culturales con el texto literario en su propiedad estética creemos que supondría un giro positivo en la actual diversidad que ha transformado el estudio y la consideración del hecho literario y artístico.

ÓSCAR CORNAGO BERNAL

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, introducción de Verónica Tozzi, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003, 252 pp.

En este libro se recogen cinco ensayos de Hayden White. Los dos primeros

(1.«Tropología, discurso y modos de conciencia humana», 2.«El texto histórico como artefacto literario») pertenecen a su libro *Tropics of Discourse*, publicado en 1978. Los otros tres (3.«Teoría literaria y escrito histórico», 4.«La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica», 5.«El acontecimiento modernista») forman parte de *Figural Realism*, publicado en 1999. Hayden White es un teórico de la historiografía famoso por su defensa de la condición literaria del discurso histórico. Expuso esta idea por primera vez hace treinta años en su libro *Metahistoria* y sigue convencido de ella. Los tres primeros ensayos de la antología preparada por la profesora Verónica Tozzi ayudan a comprender las líneas esenciales de esta convicción. Para White la historia sólo es accesible por medio del lenguaje; la historia se escribe y se lee. Esta evidencia liga nuestra experiencia de la historia a nuestro discurso acerca de ella, algo que pone al discurso histórico en el centro del debate sobre el conocimiento científico del pasado. En los libros de Hayden White el análisis teórico de la relación entre la mente del historiador y un tiempo pasado se ha desplazado al estudio del poder creativo del lenguaje.

White entiende la naturaleza del lenguaje de una manera especial. Desestima el tópico que presenta el lenguaje como una forma que expresa un contenido, pues ve en el lenguaje tanto una forma como un contenido. El lenguaje es una materia que prefigura y consume el objeto de su acción y no algo que anuncia simplemente un objeto. Esto equivale a decir, en una palabra, que el discurso es lienzo y marco al mismo tiempo. El discurso histórico que White ha convertido en objeto de su análisis se le presenta como una *mediación*. El discurso histórico *media* entre el tema que el pasado le ofrece para su elaboración y la interpretación misma de dicho tema. Ofrece de este modo un

objeto construido y un punto desde el que mirarlo. El discurso histórico, para White, no es un instrumento de representación mimética del pasado, algo que considera imposible, sino un artefacto orientado hacia formas familiares de reconocimiento. Por *formas familiares* White entiende patrones narrativos de la literatura occidental, modos de contar identificables en la tradición. Al ajustar el pasado a la forma de un relato, como hace el novelista con sus materiales, el historiador aproxima al lector a un tiempo desconocido, le ofrece un modelo desde el que poder leerlo (una tragedia, una comedia, un drama...) y dota de sentido a una materia amorfa y evanescente como es el pasado.

El único elemento «familiarizador» con el que cuenta el historiador es, a juicio de White, el lenguaje figurativo y no el lógico. La historia, a diferencia de otras ciencias, no ha articulado un código lingüístico propio. Comparte lenguaje y estructuras con las obras literarias, que son figurativas y no literales. De aquí viene la premisa que White ha defendido a lo largo de estos años. El discurso literario, sostiene, difiere del discurso histórico sólo en sus referentes externos, imaginarios en el caso del primero y reales en los del segundo. Pero ambos tipos de discurso son semejantes porque comparten una misma forma de manejar el lenguaje: ambos presentan el objeto y el contenido interpretativo de dicho objeto de forma inseparable. Tanto el historiador como el novelista disponen los hechos como elementos prefigurados lingüística y argumentalmente. Estos hechos han pasado por el filtro de quien cuenta la historia y por las leyes narrativas que imponen las formas literarias a quienes las cuentan. La narrativa histórica no reproduce sucesos sino que indica en qué dirección pensarlos y cómo conducirlos por las emociones.

White se reafirma continuamente en

la idea de que ningún acontecimiento histórico es trágico o cómico en esencia. El significado que los ilumina dependerá de su modo de articulación en el relato, de las decisiones tomadas por el historiador. Esta posición ha suscitado duras críticas contra el relativismo de White. Éste concibe el relato como un *tramado* de contenidos que dota de significado a algo que no lo tiene en sí mismo, o no en un sentido narrativo. El relato de un acontecimiento del pasado será percibido como trágico sólo si el historiador ha dispuesto una trama que se ajuste al modelo de una tragedia literaria. El tramado y la asignación de significado histórico son, para White, operaciones literarias. El historiador *trama* los elementos del relato de un acontecimiento histórico de la misma forma que el escritor lo hace con los sucesos de una novela. La única diferencia discursiva atañe a los referentes de uno y de otro. Cómo se resuelve este proceso de tramado es cosa que White explica sirviéndose de algunas ideas literarias de Northrop Frye y de lo que el propio White ha llamado *método tropológico*. La operación de *tramar*, dice, sigue la dirección de los tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) y no el dictado de la lógica. Por medio de los tropos el historiador se provee de categorías y modos de representación de la naturaleza que le permiten enlazar las palabras en un orden discursivo vinculado a un orden concreto de pensamiento. En virtud del tipo de asociación entre las palabras y los pensamientos el proceso de estructuración tropológica encuentra diferentes tipos de tramas o estructuras genéricas a través de las cuales manifestarse (romance, tragedia, comedia, sátira). La disposición narrativa escogida por el historiador y el modo tropológico en que éste interpreta la realidad determinan el discurso histórico. A través de este discurso el historiador da cuenta de un pasado prefigura-

do por los límites que él mismo asumió al decidir de qué modo iba a tramar los hechos. White cuenta en uno de los ensayos una anécdota que puede ser ilustrativa a este respecto. Se dice que cuando le preguntaron al historiador holandés Johan Huizinga por qué no había tratado el tema de Juana de Arco en *El otoño de la Edad Media* éste respondió: «Porque no quería que mi relato tuviera una heroína». De lo que se entiende que la mejor forma de evitar que una historia tenga la apariencia de una tragedia es prescindir de los personajes y episodios característicos de este tipo de trama.

El intento de Hayden White de desplazar el debate historiográfico hacia un análisis del discurso histórico donde éste sea evaluado con los instrumentos de la teoría literaria ha creado mucha polémica. Parte de sus críticos han caído en el error de hacer una lectura ingenua de sus trabajos. El resultado de esto ha sido que muchos de los argumentos que han utilizado para rebatir sus ideas, aunque acertados, no hayan hecho sino reforzar las posturas de su rival. Su error inicial ha sido olvidar que White se mueve en el campo especulativo de la historiografía y del análisis del discurso, y no en la praxis histórica. Al no entrar en su campo para jugar el partido, las acusaciones que estos críticos, en su mayoría historiadores, le han lanzado (contra su relativismo, contra su retoricismo, contra su visión distanciada de la historia) han resultado inofensivas. White se ha deshecho de las objeciones con la facilidad de alguien que se sabe un maestro en el juego de la sofisticación intelectual. Su capacidad para manejarse en discursos teóricos le blindó. Quizá la cosa cambia cuando White afronta la relación entre la forma de escribir historia y las diferentes situaciones y experiencias históricas, entonces tiene que ponerse en la piel del historiador. Eso ocurre en los dos últimos capítulos de este libro.

En ellos White se plantea el problema de la adecuación moral entre un acontecimiento histórico y el tipo de trama elegido para representarlo. La pregunta es entonces: ¿existe algún principio de correspondencia deseable entre los hechos y el modo correcto de tramarlos? En otras palabras, ¿hay algo que aconseje o impida la representación de un suceso – por ejemplo, una batalla- con la forma de una tragedia o de un relato cómico? White se ha manifestado siempre como un defensor de la «relatividad inexpugnable» de cualquier representación de los fenómenos históricos. Esto quiere decir que no cree en un significado histórico consustancial a los acontecimientos. Un acontecimiento será percibido como trágico sólo cuando haya adoptado los moldes genéricos de una tragedia. White sólo admite como precisión a este principio científico de relatividad nociones subjetivas como el «buen gusto» o el decoro estético del historiador. Sin embargo, se ve obligado a matizar su posición cuando contrasta sus ideas con problemas históricos concretos del siglo xx. En el cuarto ensayo de este libro White se pregunta sobre el modo de representación responsable del holocausto judío. Durante años muchos historiadores y supervivientes han manifestado su repulsa a una aproximación figurativa, literaria, a este acontecimiento. Se ha hablado mucho acerca de la imposibilidad de representar por medio de la lógica y del lenguaje un suceso traumático. En todo caso, se ha pensado, la única forma posible de representar el Holocausto sería a través de la literalidad, de la crónica aséptica de los sucesos. Según esta forma de pensar, una aproximación literaria al Holocausto implicaría la intromisión del autor entre la cosa representada y su representación, con lo que adulteraría la verdad y fracasaría como relato responsable. Pero White no cree que sea posible esa «representación literal» del acontecimiento por par-

te del autor, su pensamiento le dice que el elemento trópico está presente en todo discurso, incluido el «realista». Esto le lleva a plantear una solución diferente. Su idea pasa por buscar un mundo literario (y no literal) de representación donde la voz del autor haya sido anulada. White propone como modelo discursivo la «escritura intransitiva» de la que habló Barthes, un lugar donde el sujeto, el objeto y la acción se confunden. La corriente narrativa que en el siglo xx adoptó esta forma de discurso fue el modernismo (Joyce, Woolf...). El relato responsable del holocausto judío será, por consiguiente, un relato modernista.

No es fácil justificar esta propuesta de White. Entra en contradicción con su tesis de la relatividad de la representación histórica y necesita ampararse en nociones externas al discurso. Éste es un rasgo novedoso en sus posiciones, y lo expone a algunos riesgos con los que no contaba en el dominio teórico. White sostiene la pertinencia del discurso histórico modernista aplicado al Holocausto por que el Holocausto, dice, es un «acontecimiento modernista». A juicio de White el siglo xx ha vivido la ocurrencia de acontecimientos inimaginables en el pasado, distintos a todos los anteriores. Esta ocurrencia ha ido emparejada en el nivel literario con un «desgaste» del relato. Nuevas formas tecnológicas de representación y un nuevo escenario mundial le permiten hablar de «acontecimientos modernistas» (entre los cuales está el Holocausto) y de formas de discurso modernista, como la de algunos géneros audiovisuales (el docudrama) o la «narración antinarrativa» del modernismo escrito a principios de siglo. Entre ambas formas, el acontecimiento modernista y los géneros de discurso modernista, White establece una conexión que él mismo negaba en los casos del pasado.

Sin embargo, no acaba de entenderse el deseo de marcar fronteras rigurosas

entre el siglo xx y los anteriores. White toma esta idea de Erich Auerbach, pero en un sentido muy distinto al desarrollado por el filólogo alemán. La interpretación que White hace de Auerbach como prototipo de historiador modernista tiene algún sentido en cuanto al método si se recuerdan los últimos párrafos de *Mimesis*, pero evidencia una mala lectura de esta obra. El propósito de Auerbach cuando habla de un «modo modernista» de hacer historia no es justificar las peculiaridades del siglo que le tocó vivir, sino explicar de una forma gráfica su idea de que la única forma posible de escribir la historia que él deseaba era recurriendo a un «modo asistemático», a un orden libre que le permitiera dar cuenta de la evolución de la literatura occidental como unidad de sentido histórico. Así lo explica en el prólogo de su libro póstumo *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. A través del «modo modernista» de hacer historia Auerbach pretendía escribir la historia de un drama, el drama del desarrollo de la historia literaria de Occidente. Para «construir» ese drama necesitaba partir de piezas y personajes que encontraba indagando en el discurrir del tiempo; lo hacía a través de conceptos específicos que encontraba en las etapas de ese discurrir, y no por medio de generalizaciones. La propia idea del «modernismo» como una forma de discurso recomendada por White para reconstruir nuestro pasado inmediato le hubiera parecido a Auerbach una de estas generalizaciones abstractas. Cuando Auerbach hablaba de la especificidad de la realidad del siglo xx lo hacía refiriéndose al último escenario que llegó a conocer en un drama que había comenzado tres milenios antes. Su objetivo era la representación sintética de un proyecto que nunca llega a consumarse, y no un episodio aislado y diferente al resto.

Si la lectura que White hace del tra-

bajo de Auerbach desperdicia su visión sintética de la historia, otro tanto puede decirse del estatuto teórico de la tropología con respecto a la historia. En sus trabajos no queda claro si el proyecto tropológico abarca una forma universal de comprender el mundo o es un simple recetario formal de escritura histórica. La tropología, según se desprende de su defensa del relativismo en la representación, no tiene una conexión esencial con la historia, es ahistórica. El muestrario de tropos aparece como un cuerpo dispuesto a elecciones arbitrarias, sin relación directa con el tiempo de la elección. Cualquier cosa puede representarse o leerse bajo cualquier tropo y trama, y mismos tropos y tramas pueden emparejar lecturas de acontecimientos radicalmente distintos. De esta forma, una tropología sin fundamento histórico profundo tiene que ver más con la dicción que con la comprensión del pasado. El método tropológico ahistórico corre el peligro de convertirse en un modo alegórico de leer y en una academia de escritura. Llama la atención este empeño de White por prescribir un modo de discurso (modernista) a un tipo de acontecimiento (modernista) cuando el trabajo historiográfico, y el crítico en general, es analítico y no prospectivo. Esta recomendación deja intuir un rasgo de su pensamiento del que ha sido acusado con frecuencia: el retoricismo. Sería más preciso decir que Hayden White incurre en la *falacia textual*. Al concebir la historia como artefacto literario, como texto, pierde de vista la condición esencial tanto del proyecto histórico como del literario: la representación y reflexión sobre el tiempo del hombre en el mundo. Al encerrar los dominios del tiempo entre los márgenes fijos de la escritura el historiógrafo que incurre en la falacia textual despoja al arte y a la historia de su condición trascendente y trabaja con evidencias muertas. El historiador escéptico moderno

convierte el texto en un muro que impide el acceso a la realidad. Esta falla del pensamiento de White queda al descubierto cuando abandona el terreno especulativo y afronta los problemas de la relación del creador con el mundo. Entonces queda claro que su empeño ha sido establecer una poética del escrito histórico y no una filosofía de la historia.

En cualquier caso, la aportación de White al debate historiográfico ha sido importante y no conviene minimizarla. Su esfuerzo por recordar los lazos que unen el proyecto científico de la historia con las potencias creadoras y emotivas de la imaginación literaria es impecable y ha ayudado a reflexionar sobre las relaciones complejas entre la realidad y su representación a través del lenguaje. Gracias a los aciertos y a los errores de sus trabajos se han aventado algunos tópicos y suposiciones cómodas. Conviene, no obstante, prevenirse contra la amenaza del teoricismo y del relativismo, así como contra los atractivos de una inteligencia sofisticada.

JOSÉ A. ESCRIG APARICIO

Literatura española y cine, volumen dirigido por Norberto Mínguez Arranz, Madrid, Editorial Complutense, 2002, 215 pp.

Según Antonio Lara, dos terceras partes de cada trescientas películas se originan en textos que, ya traducidos a la pantalla, no inciden sobre su éxito: el estreno antecede a la edición española. Pero abunda el autor que subraya la «inferioridad» filmica; término conexo a «fidelidad», «respeto», «violación». Ahora bien, esta repulsa le parece insólita, porque los contratos son férreos y no dejan nada al azar. La cesión de los derechos equivale, tácita y pecuniariamente, a una

renuncia crítica durante los cinco años de comercialización. Si deciden excluir la cláusula, dirigen sus adaptaciones. Tal es el caso de Paul Auster (*Lulú on the bridge*), Preston Sturges, Billy Wilder o Neville.

También hay quien confiesa su amor por el resultado. Así, Miguel Delibes admira la versión de Mario Camus sobre *Los santos inocentes*; Nabokov, por su parte, ensalzó la *Lolita* de Stanley Kubrick. Aquellos elogios no siempre venen problemas del trasvase. Entonces, se activan las leyes de propiedad intelectual. Sirva como ejemplo el juicio a la viuda de Murnau: *Nosferatu* se inspiró —sin admitirlo— en *Drácula*, de Bram Stoker; o Stefan Wyazenski —*En brazos de la mujer madura*—, quien pactó con Andrés Vicente Gómez un reparto europeo. Éste ignoró el acuerdo e impuso a Faye Dunaway. Algunos directores cultivan la inversión de la materialidad literaria. Su sensibilidad no les permite seguirla «fíelmente»: John Millius y Coppola, en *Apocalipsis Now*, a partir de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad. Ciertas adaptaciones, de forma mesiánica, encierran el relato en dos horas —*Guerra y paz*—; y, a veces, no se parte del libro sino de una reescritura secundaria —televisiva o teatral—: *Frankenstein*, de Whale o *La diligencia*, de John Ford, son extraordinarias gracias al olvido de Shelley o Maupassant. No podemos omitir a los genios: Welles prescinde de *La dama de Shangay* y *Sed de mal* para rodar sus películas del mismo título. En suma, la adaptación es un campo minado por explosivos, colocados erráticamente, y cualquier avance puede acabar en desastre. Nada hay inmutable en ese terreno porque el paso del tiempo lo modifica de forma constante.

Margarita Ledo nos habla de la frágil pareja «cine / literatura» en España, las diferencias «lector / espectador», y de la adaptación como nueva mirada sobre el

texto —o el filme—; una mirada que es modo de conocimiento. Para ello se sirve de tres categorías: la literatura como *origo*, generadora de un proceso de reescritura; la vampirización, la mimesis; y el conflicto no manifiesto, las mil simulaciones que aletean en el cine nacional, no «extrañable» de la suspensión violenta en 1936. Observa, asimismo, la impronta de Diderot sobre los directores que trabajaron con sus obras —Eisenstein, Bresson—, y siente atracción por una «figura» que admite técnicas realistas, influjos impresionistas, aproximaciones psicoanalíticas, insertos de *non sense*, «densidad kammerspieliana»: desde *Exiliados*, de Joyce, a *Cuando vuelvas a mi lado*, de Gracia Querejeta. Concluye con Greenaway, la cabecera de su almohada teórica, que los cineastas se limitan a narrar novelas en la pantalla, que el desvío de origen está en Griffith y que eso de la civilización de la imagen es una noción tan próxima y distante como lo es la percepción del «aura». Pero algo se tambalea cuando aplica este tipo de entrada a lo que, de manera genérica, denominamos «caso español».

Nuria Cruz-Cámara y Gregory Kaplan culminan «un reflejo franquista del *Lazarillo de Tormes*», a partir de la versión que dirigiera César Fernández Ardavín. Esta película subvierte un tema central de la facecia toledana: el fuerte ataque a las instituciones. Asume los dos primeros episodios —ciego y clérigo—, si bien el último, aunque tacaño, como en la epístola, circunscribe su ruindad. Es decir, no se refiere a todos los curas de España sino a un pobre sacristán. Ardavín sugiere la parodia de un ministro eclesial, con cierto toque de locura. Efectúa los mayores cambios en el capítulo del hidalgo. Tras ser acusado por los propietarios de la casa, huye sin pagar la renta. El afecto de Lázaro muda en liberalidad extrema, redimiéndolo de su absurdo concepto de honra. Se pretendía conservar la

retórica de una España baluarte del catolicismo. La revalorización del escudero metaforiza la voluntad doctrinal del director, poco antes de que nuestro país se abriera a la influencia externa. Entre las sustituciones, «vuestra merced» toma la imagen de un confesor y el buldero desnuda su fraude a una niña que pide ayuda para su hermano. Por tanto, el filme destruye la raíz del género picaresco, al convertir la autobiografía de un marginado en la de un muchacho que recupera la fe, mientras niega las lacras del Siglo de Oro, idolatrado por el franquismo.

José Manuel González Herrán compara los últimos siete minutos de *La Regenta*, serie para Televisión Española de Méndez-Leite, y el capítulo XXX de la obra de Clarín. Si en el texto sólo había una voz, la del narrador, y, ocasionalmente, las íntimas reflexiones de Ana, la secuencia fílmica transcurre en un silencio roto por los ruidos del ambiente —campanas, pasos, cerraduras— y una música de fondo, no del todo acertada, cuya dimensión subjetiva —desde la conciencia de Ozores— toma cuerpo cuando cesa de sonar al desmayarse (plano 42). Renace, no obstante, con la mirada de Aitana Sánchez-Gijón. Abre los ojos y vuelve a la vida (plano 53). Posiblemente, el tupido velo sobre el rostro, sus lágrimas, la genuflexión y la oscura capilla del magistral, junto con el clímax —las uñas en el cuello—, estén inspirados por las litografías de la primera edición. También aporta leves matices o inserta escenas. Así ocurre con la lluvia que empaña los cristales de la ventana (plano 1). Se diría, pues, que es una tarde distinta de aquella borrascosa de octubre; pero si Ana camina hacia la catedral, con la calle seca (plano 2) deducimos un *intermezzo* de hastío entre la conversación de la viuda con Frígilis —que cerraba la secuencia previa— y la primera salida de la Regenta. Justificables son algunos eclipses: las meditaciones y rezos en la

Catedral, soslayando el poco cinematográfico monólogo interior; la sucesión de penitentes absueltas por el Magistral, intensificando de modo paralelo la angustia, y, menos afortunada, la pérdida de efectos visuales como la luz reflejando el rostro de Cristo.

Paul Julian Smith analiza la independencia y literariedad de dos películas de Ventura Pons. *Ocaña* (1977), documental sobre un travestí andaluz en Barcelona, parecía condenada a la oscuridad, aunque logró un gran éxito comercial. De hecho, Terenci Moix, Fernando Trueba o Guarnier, subrayan la carga simbólica. Representa nuestro país en un momento emblemático. Consta de quince secuencias orales —o narrativas— y dieciséis dramáticas —o ilustrativas—, donde su protagonista canta melodías populares e interpreta el drama meridional de la madre enlutada. Oscila desde el campante folclórico homosexual a un aspecto desaliñado —sin afeitarse y con gafas— cuando prepara los cuadros para su exposición. En otras palabras: *Ocaña* irradia la singularidad de su contenido para desvelar la incipiente teatralización de la política en una «sociedad dramatizada». *Actrius*, adaptación de una pieza de Benet i Jornet es, hasta la fecha, su película más íntima. Plantea con fino lirismo el mundo escénico a través de un símbolo: el teatrillo heredado por la Noia de la mítica Empar Ribera (trasunto de Margarita Xirgú). Cumple una función análoga al trineo Rosebud —ambos se queman— en *Citizen Kane*. Homenajea, igualmente, el duelo entre la novata y la estrella de *All about Eve*, o *Cómicos*, de Bardem. Por último, presenta tres modelos de mujer: la diva, aclamada por la crítica (Nuria Espert), la popular actriz de televisión que reniega de sus comedias banales (Rosa María Sardá) y la dobladora (Ana Lizarán) cuyo trabajo carece de valor crítico. Sus vidas se hilan en la clase que recibe una talentosa Mercé Pons. En definitiva: *Ocaña* recurre a antecedentes

literarios tanto en los fragmentos confesionales como en los dramáticos. *Actrius*, por su parte, es un documental enmascarado: el artificio más abstracto —y libreco— es filtrado por la particularidad de lo cotidiano.

A juicio de Marvin D'Lugo, desde Pepi, quien filma el círculo de sus amigas Luci y Bom, a Sor Rata, autora de obras sensacionalistas, Pedro Almodóvar se muestra atraído por la clave literaria. Por eso, Lucas —*Qué he hecho yo para merecer esto*— busca a una meretriz para que le fustigue con un látigo. Sólo así podrá escribir una ficción porno. Nicolas Pierce, el asesino múltiple de *Kika*, transforma en *best-sellers* relatos sobre homicidios que él mismo ha cometido; Leocadia, en *La flor de mi secreto*, se dedica a la novela rosa. Estos personajes, junto a la intertextualidad de Hitchcock, Nicholas Ray, Cassavettes o Cukor, certifican los gustos del manchego. No es casualidad que sus películas sean «de Almodóvar», como si de un libro se tratase. Sin embargo, sus cimas son el guión pseudoautobiográfico de Pablo Quintero en *La ley del deseo*, Laura P., doble de su hermana transexual, Tina, nacida como Tino, y la utopía autorial de *Todo sobre mi madre*. Esta concepción puede sugerir un truco pueril para entablar un tema narcisista sobre su propio cine. Pero es innegable que, con la figura del autor, Almodóvar halla una manera de articular, dentro de la «superficialidad», cuestiones serias que atañen a la identidad personal y comunitaria.

Según José Luis Sánchez Noriega, existen seis causas que derivan en una errática superioridad literaria: a) disfruta de un estatuto artístico con una larga tradición; en el cine, este hecho no es un presupuesto sino una consecuencia; b) salvo excepciones, los narradores censuran el trabajo de los cineastas, o no ceden sus derechos —García Márquez y *Cien años de soledad*—; c) se juzga que

la industria del entretenimiento debe ser masiva; d) abundan las diferencias entre los lenguajes sin atender a las similitudes; e) la novela siempre es superior. Rechazan tanto el «cine caligráfico» como su traición; f) en la historia de la cultura se suele valorar al pionero, creador *ex nihilo*, más que al refundidor o comentarista.

Pero una película puede mejorar la escritura. Este axioma se cumple en *Los santos inocentes* de Camus, a quien el propio Sánchez Noriega dedicó una espléndida monografía. Se estructura alrededor de cuatro largos *flashbacks*, ligados con fundidos en blanco. Sobresale la música extradiegética, el relato en dos tiempos, las supresiones del cuarto hijo de Paco y Régula, Lupe la Porquera o Dacio, y algunas transformaciones: los rasgos de Rogelio son atribuidos a Quirce; ninguno de los chicos va a la escuela. Su hermenéutica y recepción fueron muy positivas. Hay quien establece una conexión con *El árbol de los zuecos*, de Olmi, *Noveciento*, de Bertolucci, o *Padre padrone*, de los hermanos Taviani. En mi opinión, la primera es más documental, una sucesión de postales y la historia de Bertolucci posee otro aliento épico. Ambas, inferiores a la cinta de Camus. Podría decirse que el filme, dentro de la Historia del Cine, ocupa un lugar preeminente; tiene mayor calidad artística que la novela dentro de la obra de Delibes. En este sentido —y solo en este sentido— la película es superior porque en cuanto discursos heterogéneos son incomparables.

Norberto Mínguez aborda las «figuraciones sureñas» y las omisiones de *El Sur*, (Víctor Erice, 1982). Valora que, si bien inconclusa, Sevilla está muy bien representada: las palabras evocadoras de Estrella, la conversación madre-hija, unas viejas postales con gitanas, la riqueza sensorial de Triana, el Guadalquivir, las fiestas flamencas... Todo duerme en una vieja caja de puros Romeo y Julieta. También

Milagros informa a la niña del pasado de su padre, señorito renegado que no quiere volver a la casa donde nació.

El visionado de *Flor en la sombra* y las cartas de Irene Ríos, en la voz narrativa de Estrella, le permiten a Mínguez aclarar un tema debatido por Fernández-Santos. Cuando la cámara se desliga e inicia su propio vuelo Erice habla metafóricamente. Hay que distinguir el autor implícito y el narrador. El primero es el principio textual que inventa una historia y un discurso y conduce los sucesos a través de uno o varios agentes que pertenecen al discurso, no a la historia, y, por tanto, transmiten esa historia, pero no la experimentan. El enigma surge cuando «agente narrador» y personaje coinciden, en cuyo caso resulta difícil separar los dos universos. Como la *voice over* es la de una adulta, mientras que el personaje es una niña o adolescente, no forma parte del espacio ni del tiempo de la historia y no es la voz del personaje, sino la del agente narrador que está al servicio del autor implícito. La solución es coherente cuando el primero nos expone unas imágenes a las que, lógicamente, no ha tenido acceso.

Rafael Utrera inicia un viaje por las actitudes cinéfilas o cinéfobas de los hombres del 98. Pío Baroja describe las posturas de todos: «soy un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón, frente a mis compañeros, que son cinematófilos». Lidera las hordas de críticos Miguel de Unamuno quien estima: «por no ser arte, molesta, horroriza, anuncia desgracia, y con su acción se impone sobre la pasión, es teatro sin literatura». Tampoco acepta su placer exhibicionista, ni los desnudos de las estrellas: «tiemblo ante el advenimiento de la literatura cinematográfica y hasta con su miajita de fonógrafo».

Antonio Machado prefería la acción en la pantalla y desarrolla, con humor, un examen severo de la temporalidad cine-

matográfica: «Invento de Satanás para aburrir al género humano». Valle-Inclán sentencia la práctica de un teatro sin relatos o únicos decorados, que siga el cine actual sirviéndose del dinamismo de las imágenes, como Azorín, digno de reproducción artística, que haga vivir las cosas, dando todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas. Cierra su trabajo con un sumario de la labor de Muñoz Seca, Benavente, guionista y productor, Segundo de Chomón y sus rodajes de Arniches, Gregorio Martínez Sierra, los éxitos de Pérez Lugín —*La casa de la Troya* y *Currito de la Cruz*— o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en el caso de Blasco Ibáñez, dirigida por Rex Ingram, a la mayor gloria de Valentino, y *La encantadora Circe*, a cargo de Robert Z. Leonard. A mi juicio, una obra pequeña, muy lejos de su —gracias, Aldous Huxley— *Más fuerte que el orgullo*.

Emilio C. García Fernández estudia las propuestas literarias gallegas desde 1920. A pesar de *La casa de la Troya* el cine en tierra celta no triunfa hasta 1940, con Fernández Flórez y Valle-Inclán. El primero fue honrado con dos versiones de *El bosque animado*: *Fendetestas* (Antonio F. Simón, 1975) y la más completa —reserva el título primitivo— de José Luis Cuerda (1987). También señala una más prescindible *Volvoreta* (Nieves Conde, 1976). Del autor de *Tirano Banderas* se adaptaron las *Sonatas* (Bardem, 1959), *Flor de Santidad* (Marsillach, 1973) y *Divinas palabras* (García Sánchez, 1987), entre otras. Destacan por su calidad *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977), a partir del texto de Blanco Amor, *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1981), de Torrente Ballester, y *Los Pazos de Ulloa* (Gonzalo Suárez, 1985), de la Pardo Bazán; las dos últimas en formato de serie. Ignoro si el crítico, cuando afirma que el primer *bosque animado* describe al bandido y el segundo aprovecha otros episodios —ánimas, historia de amor del

tullido—, conoce la producción de dibujos animados auspiciada, recientemente, por la *Xunta galega*.

Casilda de Miguel se centra en el ámbito vasco desde *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1987), sobre un texto de Ángel Amigo donde relata su participación en la fuga de un grupo de presos políticos —en su mayoría de ETA—. En 1985, José Ángel Rebolledo dirige *Fuego eterno*, filme que gira alrededor del conflicto entre la razón, el orden, lo masculino frente a lo irracional, la emoción, lo femenino. *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985), título que nos trae a la mente un instrumento de tortura, informa su fuente en el cartel que lo publicita: Henry James. Desde luego, poco tiene que ver con la espléndida *The innocents* (Jack Clayton, 1961). Tampoco *The others*, revisión no confesa del «original» Amenábar, logra, a mi juicio, superarla.

Calabaza tripontzia, de Juanba Bera-sategui (1985), recurre a la animación para poner en escena los cuentos populares de Resurrección María de Azkue. Ricardo Franco e Imanol Uribe acuden a *El mono y el caballo* (1984), novela de Andreu Martín, en su guión de *Adiós pequeña*, pero del original no queda nada. Finalmente, *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1986), basada en las *Memorias de Catalina de Eruso* y en *The spanish military nun*, de Thomas de Quincey; y, ya más próxima al espíritu de Aldecoa, *Gran Sol*, de Ferrán Llagostera.

Cierra la monografía Teresa M. Vilarrós, quien precisa nuestra expansión cultural, sustentada en una formidable tasa de crecimiento durante los años sesenta. Aquella política de apertura, por gentileza del Ministerio de Información y Turismo, aflora en la industria. Terenci Moix da en el clavo al explicar el desencuentro entre los pensadores de izquierdas, pro-marxistas, y la cultura popular —y populista— de la españolada. Así, salen a la palestra unas nuevas Normas

del Desarrollo de la Cinematografía (1964) que suponen la convivencia de cintas de poco valor y fuerte comercialidad, realizadas para el mercado interior, con otras «de arte y ensayo», para ser mostradas como propaganda en el exterior. En última instancia, entre el Pijoaparte de Marsé y el Faneca de *El amante bilingüe*, entre el Dúo Dinámico y Antonio Banderas, entre Lola Flores y Victoria Abril, avanzaron los sesenta y llegaron los setenta, terminó el franquismo, llegó el felipismo. Popular evento que marca una simbólica inserción de la antigua izquierda intelectual con la nueva industria del espectáculo.

RAFAEL BONILLA CEREZO

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, 245 pp.

Los estudios reunidos en este volumen son obra de autoras de variada procedencia (la enseñanza media, la universidad, la enseñanza de lenguas, la creación) y de distintas especialidades, desde la Literatura Hispánica hasta la Filosofía y la Historia. La cronología de las fuentes literarias seleccionadas se extiende desde el siglo xv hasta el xx.

En su «Introducción histórica», Cristina Segura subraya la relevancia de estas fuentes para el análisis histórico, en especial aquellas en las que se produce una discrepancia «entre el escrito y los criterios patriarcales» (p. 17), y propone una metodología para el análisis que abarca aspectos materiales (el espacio, los objetos), relacionales, discursivos y de pensamiento. En su sintética y perceptiva «Introducción literaria», y a partir de la idea de que «en literatura las diferencias son

cuestión de proporciones más que de esencias» (p. 22), Alicia Redondo estudia las marcas de «feminidad» en el texto, desde la elección de temas y personajes hasta la expresión de sentimientos y valores vinculados al orden simbólico de la madre, pasando por la elección de estructuras unidas al proceso discursivo. A las categorías literarias establecidas por Elaine Showalter, femenina (*feminine*), feminista (*feminist*) y de mujer (*female*), Redondo añade otra, la de polifónica, que implica una visión dialéctica —epistemológica y simbólicamente— de la mujer, y concluye con la aspiración a la «instauración de un nuevo canon» (p. 44).

Siguen diez capítulos, la mayoría basados en obras pertenecientes al género de prosa de ficción, sobre diversos aspectos, autores y autoras particulares de la Literatura Hispánica. En el primero, «Las mujeres en *La Celestina*», Cristina Segura destaca la «libertad de acción y de pensamiento que tienen las heroínas celestinescas» (p. 57); la condición marginada de Rojas marca la distancia entre el texto y el sistema patriarcal, especialmente en lo que respecta a Melibea. En su estudio sobre Fray Luis de León, Josemi Lorenzo parte de la consideración de *La perfecta casada* como fetiche cultural cuyo propósito es encerrar, colonizar y en última instancia conventualizar el cuerpo femenino. La contribución de Soledad Arredondo se centra en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega y estudia las distintas actitudes del narrador frente a la única destinataria y las distintas protagonistas de las historias contadas: si estas últimas se ven inmersas en situaciones genéricas convencionales, la relación con la primera rompe moldes al introducir elementos de humor, ironía, participación y dialéctica.

Gloria Franco escribe sobre «Nicolás Fernández de Moratín y el *Arte de las putas*», y analiza el machismo y misoginia de este tratado en contraste con los

ideales ilustrados de su autor, si bien es cierto que algunos de estos ideales, como el utilitarismo o el afán pedagógico —aunque burlesco—, también están presentes en el *Arte* (pp. 104, 112). En «La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre *La Tribuna*», Oliva Blanco atribuye al feminismo de Pardo Bazán su rechazo de posturas deterministas y se inclina por considerar *La Tribuna* más una denuncia de las diferencias entre clases sociales que una crítica a la conducta de la protagonista, para concluir que el uso del naturalismo fotográfico en esta novela sitúa a su autora por delante de escritores, como por ejemplo Clarín, según los cuales la intervención del autor es el valor artístico principal.

«Josefina Aldecoa: el sueño de la educación en *Historia de una maestra*», estudia los temas de la educación y la maternidad con el trasfondo de los ideales republicanos. Carmen Muñoz apunta al contraste, en la pareja de maestros protagonistas, entre la igualdad de la experiencia educativa y la desigualdad en la experiencia de la maternidad que, junto con la radicalización política del marido, contribuyen al distanciamiento entre los dos personajes. Muñoz examina la novela dentro de su contexto histórico y social (regeneracionismo de la Institución Libre de Enseñanza, Misiones Pedagógicas, sindicalismo docente), y estudia la expresión en el texto de las líneas de solidaridad femeninas. Una de las obras polifónicas a que se refiere Redondo en su introducción es objeto del primer estudio de Fina Llorca («*La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda: ¿Una novela de amor?»). A pesar de la resistencia de Rodoreda a ser clasificada, Llorca cree lícito llevar a cabo un análisis feminista de la novela por su exploración de los aspectos diferenciales de la identidad de las mujeres (pp. 182, 185) y por su propuesta de superar los esquemas patriarcales a través de la renuncia por parte de

los hombres al poder que se les ha otorgado tradicionalmente; *La plaça del Diamant* destruye el mito romántico al mostrar a una protagonista no en declive con el paso de los años, sino en progresivo descubrimiento de sí misma gracias a un matrimonio que no se funda en el enamoramiento. Llorca estudia además «El difícil arte de la memoria: *L'hora violeta* de Montserrat Roig». Seguidora de Rodoreda en muchos aspectos —incluido el rechazo a «fer pamphlets feministes» (p. 220)—, el mérito de Roig está en «reconstruir el perfume literario de la historia» (p. 244), con una inspiración autobiográfica, una voluntad testimonial y una visión dialéctica de la mujer. En «Rosa Chacel: el artificio de la memoria», Lilliana Costa lleva a cabo una semblanza de esta autora desde las peculiaridades de su carácter y desde su capacidad para producir textos que actúan como procesos cargados de significados múltiples —un ejemplo del concepto derridiano de «diferencia». Beatriz Simó trata la «razón poética» de María Zambrano y señala el despegue hacia la propia identidad de esta filósofa, cuyos textos hablan de sí misma en tercera persona e incluso llegan a crear un otro yo ficcional. Zambrano, quien defendió el «feminismo integrador», ofrece visiones diversas de personajes literarios femeninos (*Antígona*, la Benina de Galdós) y de algunas autoras (Eloísa, Lou Andreas-Salomé).

Es de destacar el carácter interdisciplinar y diacrónico de este volumen. La distribución cronológica por sexos de los autores y autoras estudiados —escritores antiguos, escritoras modernas— parece obedecer más a las distintas especialidades de las colaboradoras que a una intención expresa. Sobre escritoras antiguas hay una considerable bibliografía que va ampliando cada vez más los horizontes del canon, desde los estudios históricos promovidos por la propia Cristina Segura y la Asociación Cultural Al-Mudayna

hasta otros muchos dedicados a la edición de textos escritos por mujeres o encaminados al análisis de autoras específicas —por poner sólo un ejemplo, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll, Kassel, Reichenberger, 1999. Por otra parte, la consideración desde el punto de vista de «feminismo y misoginia» de los autores modernos, y sobre todo contemporáneos, sigue siendo un reto. Ver si tal dicotomía existe aún o si se ha transformado, averiguar —de haberse producido— en qué consiste esa transformación, y explorar la relación entre el escritor actual y su público lector —mayoritariamente femenino—, son aspectos dignos de atención, sobre todo si se tiene en cuenta que el ochenta por ciento de la producción literaria actual corre a cargo de hombres (como constata Laura Freixas, *Literatura y mujeres* (Barcelona, Destino, 2000), pp. 33-44, citada por Redondo, p. 32, n. 24). Paralelamente, investigar la responsabilidad de los autores antiguos con respecto a su actitud ante las mujeres y rechazar la justificación de sus posturas por el «fatalismo implícito» en la influencia determinante de la historia y la sociedad del momento supone una interesante propuesta (Lorenzo, p. 67). Si bien es cierto que, debido a su conexión con la pervivencia de varios arquetipos (la madre inmaculada o el cuerpo femenino desrealizado —y su derivación, la belleza utópica), la defensa de la mujer en estos contextos históricos puede resultar igualmente alejada de lo que hoy consideramos como feminismo, no lo es menos que, entre los extremos del vituperio y la alabanza definidos por la tradición medieval, los escritores y escritoras pre-románticos desarrollan un sinfín de posibilidades intermedias, algunas notablemente dialécticas; así lo demuestran algunos estudios recientes, en espe-

cial los dedicados a la comedia áurea (sirvan de muestra los dos trabajos publicados por Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, y su continuación, *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000). Esta complejidad se transparenta de forma chispeante en las *Novelas a Marcia Leonarda*: el narrador que Arredondo estudia, ése que introduce a su destinataria en la ficción a través de la digresión participativa y le da relieve con sus descripciones, alusiones y coqueteos, es asimismo, y de forma inseparable a mi entender, una voz instrumentalizante y controladora que hace impune gala de su intimidad con la interlocutora muda.

En general, este libro estudia las distintas contradicciones presentes en los textos pasados y próximos. Respecto a autores como Fray Luis, tal contradicción se da entre su vocación humanista y su actitud normativa y vigilante hacia el sexo opuesto; Moratín, a pesar de sus ideas ilustradas, no duda en ejercer la misma vigilancia, esta vez de signo vejatorio, hacia las mujeres, especialmente las de clase baja. Para las autoras modernas, el conflicto surge entre los deseos, en algunos casos excluyentes, de involucrarse plenamente en la sociedad y de tener hijos; así lo plantean los estudios sobre Aldecoa, Zambrano y Rodoreda. En este conjunto, destaca la originalidad de escritores tan dispares como Fernando de Rojas y Montserrat Roig, quienes —cada uno a su manera— reivindican la importancia del criterio individual. Esta última, perteneciente a una generación que alcanza la madurez con el advenimiento de la democracia y tiene la posibilidad de contar con modelos femeninos cercanos, se niega a renunciar a las distintas posibilidades de la experiencia de la vida, en la cual integra la maternidad conscientemen-

te, al tiempo que se sitúa ante la tradición literaria con plena libertad: «Així, jo llegeixo l'*Odissea* com em dóna la gana. Veig les tragèdies gregues amb els meus ulls» (citada por Llorca, p. 230).

La interdisciplinariedad en los estudios feministas es no sólo bienvenida, sino también necesaria e inevitable a medida que se avanza en la tarea. De la combinación entre feminismo, Filosofía, Historia de las religiones, psicoanálisis y crítica textual han surgido estudios como el de Grace M. Jantzen, *Becoming Divine. Towards a Feminist Philosophy of Religion* (Manchester, Manchester University Press, 1998). Es precisamente —aunque no sólo— del dominio de la teología feminista de donde proceden algunos análisis que desmienten las posturas del esencialismo irreflexivo o de la idealización de la condición femenina y de los mitos maternos: en *Pure Lust. Elemental Feminist Philosophy* (London, The Women's Press, 1984), Mary Daly analiza las formas que adquiere la opresión de la mujer por la mujer en la sociedad actual —o «sadosociedad», según sus propios términos— al tiempo que profundiza en la naturaleza de la amistad entre mujeres.

Feminismo y misoginia en la literatura española es un trabajo de importancia por su planteamiento panorámico y su vocación integradora, y también por lo estimulante de sus contenidos. Al contrario de lo que afirma Marián López F. Cao en el prólogo, no creo que se trate de un «libro desestabilizador», a menos que consideremos que la profundización en el análisis de las distintas realidades históricas y de sus representaciones es un elemento subversivo *per se*. Sin pretender incurrir en el «eruditismo patriarcal» a que alude Lorenzo en su artículo (p. 66), creo que la adición de un índice de autores, autoras y obras habría sido beneficiosa. También habría resultado oportuna la inclusión en la bibliografía de algunos estudios relevantes, como el clá-

sico de José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, o el más reciente de Alan Deyermond, «Hacia una lectura feminista de la *Celestina*» (en *La Célestine: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, Actes du colloque international du 29-30 janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi (Caen, Université, 1996), pp. 59-86), los cuales ofrecen valiosa información sobre las condiciones materiales de la vida del fin de la Edad Media y sobre la relevancia de las mujeres en el texto de Rojas.

En el ámbito de los estudios feministas resuenan una serie de preguntas constantes: cómo se define la escritura de las mujeres; cómo se plantean la identidad y la experiencia femeninas; cuál es la distancia entre la realidad histórica y su representación textual, y entre la ideología aceptada y los distintos productos culturales surgidos en cada momento; en qué consisten esas distancias; de qué forma afectan a las mujeres... A todas estas preguntas quiere responder este volumen, y con ello facilita la posibilidad de seguir profundizando en el hallazgo de respuestas.

ESTHER GÓMEZ SIERRA

MATTALIA, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Ver-vuet, 2003. 328 pp.

Habla Alejandra Pizarnik del «Miedo de ser dos/camino del espejo;/alguien en mi dormido/me come y me bebe», mientras Gabriela Mistral afirma «Me sobra el cuerpo vano/ de madre recibido;/ y me sobra el aliento/en vano retenido/: me sobran nombre y forma/junto al desposeído». Sus versos tratan de espejos, máscaras, cuerpos, nombres y formas donados, desposiciones, síntesis de una escritura que atraviesa y desborda el es-

pacio literario para volver a pensarlo, como en un sueño: «El sueño, autor de representaciones/, en su teatro sobre el viento armado,/sombras suele vestir de bulto bello» afirma Góngora.

Máscaras suele vestir no analiza ni la escritura de Pizarnik ni tampoco la de Mistral, pero las citas de ambas escritoras bien podrían servir de umbral desde el que comenzar su lectura, pues exponen otra forma de preguntar por aquellas incógnitas que atraviesan el libro. Explica Sonia Mattalía: «Este libro se pregunta, no tanto sobre el deseo de la mujer, sino sobre la construcción de las subjetividades de las mujeres, sobre qué lugares ocupan en la cultura cuando ya han articulado lo que quieren. Interrogaré sus lugares de enunciación y las representaciones de nuevas figuras de la subjetividad en textos literarios producidos por mujeres, en distintos momentos del proceso histórico latinoamericano. Preguntaré ¿por qué escriben las mujeres? ¿hay un *más* mujer en el ejercicio de determinadas escrituras?» (14).

Por eso, junto a una teoría de las textualidades, Mattalía traza una teoría del sujeto (femenino), donde la teorización del género es leída de *otra manera* en sentido demaniano, donde, como en todo texto que pretenda elaborar una teoría de la subjetividad, el psicoanálisis funciona como hilo conductor. Ahora, tras la emergencia de nuevas figuras de la subjetividad, la mujer ya no está dispuesta a cargar con el estigma patriarcal de su 'afectividad' esencial, desea demostrar que son otros muchos sus espacios de posible intervención. Desde aquí, el libro se encuentra ensartado por preguntas en torno a las pasiones del ser humano.

Isabel de Bohemia encarga a Descartes su *Tratado de las pasiones*, Mattalía historiza esta demanda, y hace recorrer al lector los abismos de una hendidura en la que se instala el sujeto moderno: «Entre la postulación racionalista y la deman-

da de un discurso que se haga cargo de lo que no tiene razones emerge el sujeto moderno» (34), del bien supremo a la angustia, la autora también enfrenta el *malestar de una cultura*. El psicoanálisis escucha a la literatura para examinar la relación entre deseo y lenguaje, que dicho nacimiento reclama. Política, psicoanálisis, ética del sujeto... se muestran como espacio privilegiado de investigación sobre la naturaleza del lazo social, sobre el sentido y las posibilidades de la libertad individual: «Entre ellas la palabra poética aparece como restallante látigo con un fulgor ácido» (39). Subjetividad y pasión se mezclan en una *historia de amor*, la de *Máscaras suele vestir* y Julia Kristeva, a quien se rinde un profundo homenaje, a quien se «pone a prueba», puesto que: «La prueba amorosa es una puesta a prueba del lenguaje»³.

Por todo ello, la primera parte del libro «La experiencia de las mujeres» presenta a lo largo de tres capítulos: «La experiencia de las mujeres», «Laberinto de pasiones» y «Máscaras suele vestir: los bordes del vacío» las aportaciones que el psicoanálisis ha hecho sobre la posición de las mujeres en el lenguaje, sobre la sexualidad y las pasiones del ser, en un intento de desplazar los hallazgos freudianos en el terreno de la subjetividad hacia el campo de la cultura.

Detengámonos ahora en algunas de las preguntas que la primera parte del libro nos lanza, y que entresaco como una pequeña muestra de todo lo que el texto nos ofrece: «Una pregunta aparece como frontis, entonces, precediendo a las que se sucederán: ¿cómo se articulan ficción y experiencia en las textualidades? O mejor: ¿la noción de texto que ha marcado la historia de la crítica y del pensamiento último agota esa problemática relación?» (19).

³ KRISTEVA, Julia: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1991, p. 2.

Sustituyendo la noción de *texto* por la de *experiencia de la revuelta* Sonia Mattalía podrá hablar de escritura(s) de mujere(s) latinoamericana(s), con marcados plurales, que invitan a pensar cómo mujeres revoltosas indagan y responden a los discursos hegemónicos en un marco cultural que las demarca.

Ahora la noción de texto deberá ser trascendida, sustituida por la de experiencia, en la búsqueda de una resignificación de las textualidades heredadas, de una reactivación de la *cultura de la revuelta* pensada por Kristeva, elemento de suma importancia en la revisión de la historia tradicional por parte de las historias de la diferencia, porque no sólo basta con subrayar lo excluido, sino que se deben cuestionar las mismas categorías representacionales, ya que todo intento de revuelta corre el peligro de estabilizar aquello contra lo que se busca atentar.

Sin embargo, mostrar el delineamiento de nuevas figuras de la subjetividad en la escritura por parte de las mujeres hará indispensable abordar la diferencia de la constitución psíquica de éstas, para, desde allí, pensar el *semblante* en su vertiente femenina: «La experiencia de la catástrofe producida por el lado mortífero del goce femenino, más allá del falo, conduce a muchas mujeres a elaborar semblantes femeninos diversos por medio de los cuales denuncian la inconsistencia del semblante fálico: la dolorosa, la mujer sufriente, la llorona o la malediciente, la humorista mordaz, la cínica se anclan en este proceso formativo de la subjetividad femenina que oscila entre la ilusión y la desilusión de lo simbólico... Muchas mujeres han tramado sobre esta extrañeza sus escrituras, desde Sor Juana Inés de la Cruz a las desenfadadas narradoras actuales» (75-76). De esta manera, la segunda parte de *Máscaras...* planteará un rastreo de las diversas maneras de atentar contra el semblante fálico, de *revolverse* contra él y sobre él.

De esta manera, «La querella de las mujeres» distribuye en cuatro capítulos: «La querella de las mujeres», «Detente sombra...Cortes sobre Sor Juana», «Cuerpo histérico/cuerpo muerto: Teresa de la Parra y María Luisa Bombal» y «Escrituras de la revuelta (Cristina Peri Rossi, Reina Roffé, Marta Traba, Luisa Valenzuela, Clorinda Matto, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Paquita la del Barrio y la Lupe)», un amplio y heterogéneo corpus de lecturas de obras literarias escritas por mujeres en América Latina para «indagar la representación de las pasiones y las variaciones revoltosas que las producen» (15).

Por ello la primera querellante invitada por Sonia Mattalía es Sor Juana, artera maestra de las *tretas del débil*, sutil manipuladora del *pliegue barroco*. Juana Inés de la Cruz traba un linaje, inaugura una posición activa de intervención cultural, descarna los tópicos barrocos sobre la mujer. No sólo la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, extraña mezcla de carta y autobiografía, sino también sus poemas amorosos, junto con el *Primero Sueño*, revisan y revalorizan los saberes femeninos, transforman la subjetividad desapropiada en legado, y se abren a una experiencia escrituraria: de borrado de límites entre razón y locura, de cuerpos recuperados en la alteridad del espejo, pero siempre fabulosos, siempre en el borde de la experiencia mística.

Teresa de la Parra y María Luisa Bombal son las siguientes convidadas a querellar, junto a la nobleza ilegítima de la monja mexicana dos *señoritas díscolas*, representantes-arquetipo de la emergente sociedad burguesa que inaugura la modernidad, escritoras instaladas en una imagen de hipersensibilidad e inadaptación, que une lo sensible y lo monstruoso. El ascenso de las clases burguesas, que trajo consigo la modernidad, vino aparejado con el acaecer de toda una serie de políticas sobre el cuerpo, que

apuntan a la histerización de la mujer, la sexualización de la infancia o la psiquiatrización de las perversiones. El cuerpo femenino patologizado a partir de su misma femineidad se encuentra con la imagen de una *nueva mujer*, sujeto social de la desestabilización y la discordia.

Teresa de la Parra se mueve entre la nostalgia del pasado perdido y la fascinación por el nuevo papel de la mujer en el devenir moderno. *Memorias de Mamá Blanca* presenta una vivencia de los procesos de modernización como carnavalesización, añora la quietud olvidada, teme por la disolución de la identidad criolla. Más tarde en las *Tres conferencias* que la autora presenta en Bogotá el problema de la mujer se intrincará con el de los nuevos tiempos, De la Parra puntúa un camino-guía que habrán de seguir posteriores generaciones de mujeres latinoamericanas. *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, del que la propia Sonia Mattalía ha realizado una exquisita edición⁴, trabaja sobre un *efecto autobiografía*, desde el que se levanta una novela anticatólica, que trasgrede expectativas y conduce a la escritura hacia su desaparición. El problema del género se piensa desde restos y metonimias del cuerpo que apuntan hacia el fin de un alma.

La amortajada de María Luisa Bombal completa este programa: un cuerpo muerto se recupera en la memoria, la máscara y el semblante permiten la articulación del discurso, un goce más allá del cuerpo mismo «reintegración del cuerpo sensible en el sensible cuerpo de lo innominado; rodeo de lo no nombrable, edificación de un paisaje de nuda existencia, deseo de suturar en la muerte la escisión del cuerpo vivo de la histórica» (218)

⁴ DE LA PARRA, Teresa, *Ifigenia*, Edición de Sonia Mattalía, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1992.

Las invitadas en el último de los capítulos son más numerosas y más revoltosas, mucho más ruidosas. El análisis que Sonia Mattalía propone de la obra poético-narrativa de Cristina Peri Rossi es extenso e intenso, y nos lanza a un desmedido bombardeo de estímulos: «sabores-saberes», «laberintos de goce», «imágenes visionarias», al tiempo que nos instiga a asumir una nueva poética de lectura: «La lectura hace síntoma porque une dos glotonerías: la oral y la visiva. Leer es, justamente, deslizar la mirada sobre signos que no están ahí, titilantes y mudos, pero que nos hacen *signos de inteligencia*» (256).

Seis escritoras y dos tanguistas de los barrios populares se dan la mano para cerrar este relato de pasiones revueltas, sus intervenciones son breves, pero muy incisivas. Marta Traba da la voz a las madres de la Plaza de Mayo y evoca un agujero en el centro mismo del poder político, Luisa Valenzuela se pregunta por el poder de las palabras y por la memoria escrita en el cuerpo, mientras Clorinda Matto, Elena Poniatowska y Carmen Boullosa se encargan de la «cuestión del otro»: la alianza de dos clases de mujeres, burguesas y subalternas, en un mismo proyecto común: la construcción nacional, la denuncia de un lugar letrado y la captura de la Voz en la escritura, y el fetiche de un pasado indígena reencarnado en la urbe postmoderna son tres gestos dispares, disparados, pero hermanos.

Para concluir, un final con música, Paquita y la Lupe lloran y cantan. Por un lado, Paquita la del Barrio reivindica una identidad suburbial, historias de amor y desamor recorren las letras de sus canciones que transitan desde la autodenigración y el masoquismo del sujeto femenino hacia una feroz destitución del sujeto amado que es mirado con desdén. Por otra parte, La Lupe revisa en sus canciones los tópicos de la sentimentalidad atri-

buida a las mujeres y desnuda con su gesto las restricciones impuestas por las instituciones sociales.

Sonia Mattalía relee y rescribe a Freud, Lacan, Foucault, Kristeva, Deleuze, Descartes..., mientras *da a leer*, en sentido derridiano, a un complejo linaje de escritoras latinoamericanas, literatura y crítica configuran aquí un gran pliegue. El resultado: un texto revoltoso y apasionado, apasionante, que llama a sus lectores a gritos, como Paquita y la Lupe.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

CORREA RAMÓN, Amelina, *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos XIII-XX)*. *Diccionario-Antología*, Colección Femeninae, Universidad de Granada, Granada, 2002, 460 pp.

Los trazos de muchas autoras, tras largos siglos de historia, se ven recogidos de manera exhaustiva en este Diccionario-Antología. Y son ellas, tal y como se expone en el título, plumas femeninas, personajes de su tiempo y de la época que les tocó vivir. En un intervalo que supone aproximadamente trece siglos de memorias granadinas (una historia con minúsculas, propia del vivir día a día), Amelina Correa recoge aspectos significativos de períodos bien determinados, por un lado, y títulos característicos, por el otro.

El período arábigo-andalusí, marco cronológico donde se cultivan infinidad de tratados y abundan los poetas, desarrolla una intensa labor cultural en la Granada islámica. Este fervor cultural también afecta de manera favorable a las autoras, que ven cómo su acceso a este ámbito poético y círculos literarios palaciegos aumenta considerablemente y, por ello, son muchos los nombres que debemos citar: Hafsa, Amat al-Rahman bint Abd al-Haqq, Muhya bint Ibn Abd ar-Razzaq... Pero la composición de esta

onomástica establece una conclusión clara, pues el afán paternalista y un cierto proteccionismo se fijan ya en este período: el prefijo Ibn (nacida de, hija de) implica una clara determinación del padre en estas autoras cuya belleza fue, durante siglos, el único criterio taxonómico, circunstancia que conlleva a agravar su situación en relación a otros autores arábigo-andalusíes.

El transcurso de los siglos XVI y XVII supone, como muy bien señala la estudiosa, un cambio tajante para la labor cultural femenina. En un principio, el talante innovador y de florecimiento cultural, renacentista, favorece el acceso universitario de la mujer, pero, ya a partir del siglo XVII, con la Contrarreforma, hay un claro retroceso en la tolerancia y libertad propias del pensamiento erasmista. Una clara y directa salida hacia el ámbito cultural era el convento; muchas de nuestras grandes autoras podían adquirir en este mundo su propia libertad, y la intimidad necesaria, a la hora de plasmar sus obras, ajenas a la sociedad opresora que las mantenía al margen de todo estudio.

La labor de muchas mujeres en los Siglos de Oro sufrirá revisión constante de las jerarquías eclesiales, siendo tratadas la gran mayoría como criaturas endemoniadas y poseídas por malignos espíritus. Este misticismo, encabezado por autoras tan determinantes como Santa Teresa de Jesús, será el característico en el pensamiento transmitido por las escritoras *visionarias*. El Siglo de las Luces no supuso un gran adelanto en producción literaria femenina. En un principio, impulsó muchos cambios en todos los ámbitos, aunque engendró un círculo involutivo en cuanto a avances culturales se refiere. En este sentido, se destacan nombres de autoras religiosas como las franciscanas María Gertrudis Martínez del Hoyo Tellado (Sor María Gertrudis del Corazón de Jesús) o Ana Verdugo (Sor Ana de Jerónimo). Estos nombres repre-

sentan la producción literaria en Granada; mujeres que, envueltas en una esfera de razonamiento ilustrado, siguen, no obstante, las mismas pautas que sus antecesoras de los Siglos de Oro.

El reflorecimiento literario va a ser el característico del siglo XIX con un avance en el desarrollo de revistas, artículos y reuniones de círculos eruditos. Señala Amelina Correas que, en varias ocasiones, la figura de la mujer decimonónica está reducida a ángel del hogar y es la configuración dominante en autoras granadinas como Enriqueta Lozano y Velázquez, Dolores Arráez, Josefa Bueno o Bonifacia Corrales de Segovia, algunas de ellas pertenecientes a órdenes religiosas. Lo más significativo es que en el siglo XIX se llega a la construcción ideológica del arquetipo de la mujer en el ámbito de la domesticidad. El afán patriarcal y proteccionista, proyectado hacia la mujer, aflora en el hombre desde su niñez para con su pareja. Las voces femeninas tienen que esperar a la revolución de 1868 para llegar a ser *voces*, ante una situación conservadora y de inferioridad extrema. En el terreno educativo, comienza a destacar un rasgo innovador gracias a congresos pedagógicos, celebrados en Madrid, y el resultado termina siendo fructífero para las mujeres que luchan por abrirse camino.

Será Emilia Pardo Bazán quien personifique un discurso que iniciaría una apertura hacia nuevos senderos de libertad expresiva, aunque también con él reconocería que la emancipación de la mujer estaba lejos todavía, puesto que reinaba y reinaría aún el conservadurismo estancado del androcentrismo hogareño. La denominación de genio artístico para los poetas y escritores románticos viene sucedida, en el caso de las escritoras, por una dura justificación de su obra como válida y digna de ser tenida en cuenta. El hecho de que la mujer pasase de ser «objeto de la literatura» a «mujer suje-

to» de sus propias ficciones era un paso duro e importante para afirmarse como musas del genio artístico: escriben y adoptan formas —y contenidos— hasta ahora sólo masculinos. Pero todo este cambio de roles, tan favorable para ellas, está asumido por las propias autoras (caso ejemplificado en Rosalía de Castro) y encarna la falta de correspondencia entre la mujer narrada y descrita en los textos, o cantada por los poetas (mujer objeto), y la mujer sujeto, dueña de su pluma e ideas.

La producción literaria del siglo XIX se ve continuada en el siglo XX con autoras como Elisa Blanco Bocanegra, Marina Murillo o Cándida López Venegas, todas ellas figuras prototípicas del ángel del hogar. El símbolo del cambio rotundo en la creación literaria femenina tiene lugar durante la República española. Entre la amplia nómina de poetisas, narradoras y dramaturgas destacan: Ángeles Cabrera, Felisa Camacho Pagés, Margarita Leclerc, Elvira Pérez Cáceres y Elena Martín Vivaldi (conocida como la dama de la poesía granadina). Son estas escritoras, tal y como expone M^a del Pilar Palomo, quienes ya adquieren sus propios tonos, liberadas de los ejes masculinos y paternalistas. El desarrollo fructífero de la denominada «edad de plata» se ve truncado con el inicio de la guerra civil española; muchas autoras son encarceladas, exiliadas y reprimidas, situación que se prolonga en la posguerra.

Surge en Granada un severo silencio y retroceso editorial. La censura actuaba de manera tajante y la libertad de expresión no existía, pues el fuerte régimen de los vencedores se impuso con prontitud. Será a partir de 1950 cuando se desarrolle en la capital nazarí un ansia de renovación cultural, protagonizada por varios movimientos que fundan varias revistas: *Norma*, *Forma*, *Don Alhambro*, *Diálogo*, donde participará, de manera determinante, Elena Martín Vivaldi, o las gra-

nadinas Antonina Rodrigo y Esperanza Clavero Pizarro, entre otras. Los años sesenta y setenta son propensos a la elaboración continuada ya que el ambiente literario discurre paralelo a su tiempo y, por ello, el desarrollo es significativo.

Nombres como los de Aurora Luque Ortiz, Ángeles Mora y Encarnación León Villaverde salen a la república creadora en la década de los ochenta. La continua publicación de revistas y artículos ha determinado que estas últimas décadas sean de gran esfuerzo y riqueza editorial. Destacan publicaciones periodísticas como: *La fábrica del Sur*, *Extramuros*, *Ficciones*. Además, los años noventa han supuesto para la literatura femenina en Granada un avance en la modernidad y una adecuación de las obras en su contemporaneidad, puesto que siguen su ritmo desbordado y se ajustan a la sociedad del momento. Son autoras importantes en este período. Rosa María Nadal y M.^a del Carmen Rubio (poetas); Pilar Mañas Lahoz y Julia Olivares Barreros (narradoras). Sin duda, todas pertenecen a esa trastienda histórica de la que habla Rosa Montero («en cuanto que una se asoma a la trastienda de la historia se encuentra con mujeres sorprendentes: aparecen bajo la monótona imagen tradicional de la domesticidad femenina de la misma manera que el buceador vislumbra las riquezas submarinas (un paisaje inesperado de peces y corales) bajo las aguas quietas de un mar cálido» p. 7) y debemos buscar en variedad de matices lo profundo de cada obra o momento singular para poder percibir toda la riqueza que posee la literatura femenina. No olviden que la prensa, en los siglos XIX y XX, fue determinante para la difusión de numerosas obras literarias, y el conocimiento de autores anónimos que comienzan a escribir en periódicos. Son muchos los diarios y revistas citados por Amelina Correa en esta edición, tanto granadinos como sevillanos: *ABC Granadino*, *La*

Alhambra, *El Bético*, *El Defensor de Granada*, *Don Alhambro*, *El Eco Granadino*, *Forma*, *Norma*, *Patria*...

Es evidente que todas las autoras recogidas en el Diccionario-Antología comenzaron a escribir numerosos artículos en el género periodístico, y es que, a lo largo de los dos últimos siglos, alcanza toda su efervescencia. Es más, autoras como Antonina Rodrigo en la distancia de su Granada natal, sigue colaborando en muchas de estas colectáneas. Si atendemos a la labor compiladora, este trabajo resalta la importancia de conocer a cada una de estas mujeres por su nombre completo y no con el apellido de sus maridos. Además, los seudónimos o sobrenombres se respetan y podemos reconocer qué toques autobiográficos hay inscritos en ediciones de muchas autoras religiosas.

El orden que rige la composición es alfabético; de tal modo que reúne con pulcritud y exhaustividad un amplio corpus de autoras desde el siglo VIII al XX. Este diccionario, pone de manifiesto cómo, en muchos siglos de historia literaria, el papel de la mujer adquiere importancia en cuanto a obras publicadas o artículos periodísticos. La escasa consideración de muchas plumas femeninas en el solar hispánico (y en otros) demuestra, quizás, la necesidad de obras enciclopédicas rigurosas y suficientemente abarcadoras. Este es el caso de las ciento treinta y cinco féminas del presente florilegio granadino. De la mano de Amelina Correa han recuperado sus voces para siempre.

CARMEN CASTILLEJO LARRUBIA

ARBILLAGA, Idoia, *La literatura china traducida en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, 222 pp.

La monografía de Idoia Arbillaga es saludada, en el prefacio que para la oca-

sión escribe el profesor Aullón de Haro, como «el más importante estudio *general* realizado hasta la fecha en lengua española sobre la literatura china e incluso, en su conjunto, uno de los más valiosos dedicados a las literaturas extremo-orientales o asiáticas». Sin duda lo es, y también habría que añadir: estudio necesario, a raíz de la creciente importancia que está adquiriendo China en el contexto internacional y la escasa atención que se ha prestado en España, en general, a la cultura de ese país, situación que la autora se encarga de poner de manifiesto y denunciar desde el principio. Traducciones e influencias no han faltado, como viene a mostrar el libro, pero sí ha faltado una reflexión más generalizadora sobre la relación entre culturas y especialmente sobre la recepción de la cultura China en España. Este trabajo viene a llenar ese vacío de una manera brillante.

Quizá el último acontecimiento que ha evidenciado de una manera más palpable esta carencia ha sido la concesión del Premio Nobel de Literatura en el año 2000 al novelista chino afincado en Francia Gao Xingjian, que cogió a las editoriales españolas en falta sin ninguna obra de este autor en sus catálogos. Este acontecimiento viene a alterar asimismo el marco cronológico que en principio se había marcado Idoia Arbillaga, obligándole a sobrepasar la frontera en principio establecida en el siglo XX. Pero a la vez, este hecho sirve a la autora para introducir un sabroso excursus sobre los condicionamientos y aprovechamientos políticos de los premios, el funcionamiento mercantilista (más que comercial) de las editoriales y los aprietos de éstas ante ciertas «sorpresas», y la naturaleza de la literatura china en el exilio, principalmente cuando está escrita en otras lenguas.

Este libro, como se ve en el detalle que acabo de comentar, supera el mero trabajo de muestreo inerte y de catalogación fría de obras vertidas del chino, y

muestra la sensibilidad de la autora para detectar los problemas que subyacen a toda comunicación entre culturas y su buen juicio al emitir valoraciones sobre las obras que describe, de tal manera que esta monografía se convierte no en un mapa sino en un panorama y una guía para encaminar, creo que con buen tino, a todo lector que decida adentrarse en los terrenos de la literatura china a través de las traducciones que dispone en español. La obra es, además, un más que notable trabajo de literatura comparada, pues no hay que olvidar, como nos recuerda Idoia Arbillaga, que «las traducciones literarias no constituyen solamente un juego de relaciones internacionales para la lectura, sino una penetrante imbricación literaria sin la cual no es posible siquiera escribir las historias literarias nacionales» (18). A ello hay que añadir que nos encontramos ante un estudio que se puede considerar dentro de las teorías de la recepción, y un rico planteamiento de problemas traductológicos. En estas irradiaciones que superan la mera descripción se aprecian los intereses teóricos de la autora y su formación en teoría literaria. De ahí la importancia concedida al capítulo de las poéticas chinas, asunto sumamente interesante por lo desconocido en nuestro país (desconocimiento y falta de traducciones que señala la autora como una de las carencias principales en sus conclusiones) y porque apunta decididamente a una poética comparada. En este campo de la especulación teórica destaca también el tratamiento otorgado a la teoría china de la traducción.

A pesar de las ganas y los impulsos que se detectan en el discurso de la autora (y que se contagian al lector) de desarrollar todos estos aspectos teóricos apuntados, Idoia Arbillaga, con buen criterio, opta por mantener, en general, como discurso base la descripción. Esta autolimitación que se impone la autora, y que priva al lector de prometedores

tratamientos de algunas cuestiones, es loable, pues resulta en la agilidad de la exposición, y muestra una conciencia clara del objetivo del trabajo: descripción exhaustiva del corpus de traducciones de obras literarias del chino al español; aunque hay que decir, y ello abunda en esa sensación de encontrarse en el germen de un proyecto más grande y más ambicioso, que la autora entiende el término «Literatura» como se hacía en la época de la Ilustración, como lo entendía el jesuita Juan Andrés, que en el siglo XVIII hizo ya un estudio de la producción literaria china como parte de su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*.

Por orden de centralidad estética, el estudio se abre con el tratamiento y descripción de los que consideramos géneros literarios canónicos: poesía, cuento, novela y teatro. Destaca, en este apartado, la inexistencia de teatro chino traducido, y la abundancia de cuentos. En una segunda parte se da cabida a los géneros ensayísticos, donde se incluyen libros de máximas, filosofía, estética, historia, etc... Es de notar que la mayor cantidad de libros traducidos al español pertenecen a la filosofía, aunque curiosamente, el budismo que arraigó en China más que en ningún otro país y que parece la doctrina oriental más de moda en Occidente, tiene como referentes en España libros indios y japoneses pasados por el inglés. Destaca también en este apartado el espacio bastante generoso (y no por simpatía de la autora, como parece desprenderse de su texto) dedicado a la figura de Mao Zedong, que refleja el hecho de ser el autor del que más obras hay vertidas al español (aunque no editadas en España), por obvias razones que entran en terrenos propios de la sociología de la literatura y de la producción editorial. Como apéndice se añaden los ejemplos, menos relevantes para el objeto del estudio, pero que ayudan a completar el panorama, de los géneros científicos y divulgativos. Dentro de cada grupo de obras se distingue entre obras de

traducción directa, indirecta (a través de otras lenguas) e indeterminada; también entre obras publicadas en España y fuera de España (principalmente a través de las Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín), y a veces se añaden obras de referencia sobre algún aspecto de la cultura china escritas en español o traducidas de otras lenguas, que contribuyen a llenar lagunas de las traducciones a este respecto, con lo que la exhaustividad es máxima.

En total se han consultado cerca de seiscientas ediciones, que aparecen listadas en la completa bibliografía final y que dan idea de la envergadura del trabajo. Es de agradecer, sobre todo, la sistematicidad y la claridad con que Idoia Arbillaga ha sabido acometer su tarea, y las necesarias restricciones que se ha impuesto a propósito de los aspectos teóricos. Con ello tenemos un panorama completo de las obras chinas traducidas en España que puede servir como base a estudios posteriores y como introducción imprescindible para todo el que se interese por la cultura del país asiático. A la vez el libro constituye un diagnóstico positivo de la situación de la sinología española, que parece estar creciendo y de la que se espera que se ponga al nivel en que se encuentra en otros países europeos como Reino Unido, Alemania o Francia. Desde luego, el libro de Idoia Arbillaga es un buen aliciente para ello.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

CÁTEDRA, Pedro M., ed., *Los sermones en romance del manuscrito 40 (siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León: Edición y estudio*, Salamanca, SEMYR, 2002.

Dentro de un trabajo de equipo de probada solvencia, que se prolonga durante la última década, Pedro Cátedra, a tra-

vés del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, nos ofrece una edición de corpus de sermones inserta en su labor de recolección de la literatura perdida de carácter homilético. Esta edición, llevada a cabo con el sumo cuidado que caracteriza la colección, ofrece, de manera práctica (dado el especializado público al que está destinada), una transcripción ‘conservadora’ del manuscrito (p. 101), que tiene pleno sentido cuando solamente se posee un manuscrito de la obra editada. La puntuación, como sucede siempre con las ediciones de Cátedra, es excelente, así como la información dada en las notas a pie de página (ajustada y con el ofrecimiento de una abundante bibliografía); y, en general, la transcripción muestra un respeto hacia las particularidades gráficas del manuscrito que agradecerán, sin duda, los historiadores de la lengua y todos aquellos que deseen revivir lo más fielmente posible la lectura medieval.

En este sentido, es especialmente interesante la última parte del libro, pues los sermones que la componen parecen ser el resultado de *reportationes* tomadas por un oyente del predicador (quien es un tal ‘fray Álvaro’, de adscripción histórica difícil de dilucidar). Esto podría convertir al texto en una aportación más a la historia de la recepción: el autor de parte del manuscrito 40 es un oyente del predicador, por lo que invita a investigar, desde este punto de vista, cómo se recibían y escuchaban las predicaciones medievales, desde un nivel distinto al aplicado por John Dagenais a las anotaciones marginales del *Libro de Buen Amor* (recuérdese su propuesta en *The Ethics of Reading in Manuscript Culture*, 1994), aunque con objetivos similares. Un tipo de “lectura del lector” realizable también con respecto a las obras de San Vicente Ferrer, que nos han llegado a través de *reportationes*.

En cuanto a los predicadores o verdaderos *autores* del texto, su personalidad se presenta problemática (el editor apuesta porque se trate de tres), al igual que el orden de sus materiales, de tema misceláneo, o la existencia de intermediarios en el asunto de su transmisión. Como bien observa Cátedra, no hay ‘una producción de forma ordenada, litúrgica y temáticamente hablando’ (p. 87). Solamente la última parte del manuscrito parece responder a una campaña predicadora específica y breve.

Sea como sea, la amplitud de temas tocados por los sermones es atrayente, y su tratamiento muestra una vez más la dependencia de la escritura homilética con respecto a la retórica pedagógica. Los discursos se desarrollan de una manera mecánica y paralelística en la que las enumeraciones resultan los rasgos predominantes. Algunos de estos textos adquieren un aire popular que explica estrategias de oralidad con ritmos sencillos y reiterativos para estimular la memoria de predicador y oyente. En cuanto a la del primero, muchos de los *exempla* que aquí se utilizan forman parte de una larga tradición textual, señalada por el editor, sin que podamos buscar en ellos la originalidad de los de autores como el Arcipreste de Talavera. Pero, como en el caso de éste, estos *exempla* siguen mostrando la cualidad performativa que los caracteriza, y que ha sugerido siempre un tipo de dramatización en el *performance* real ante el público. El editor, en este sentido, recuerda el carácter inmediato e improvisado de este género literario. Y podríamos asimismo referirnos a su naturaleza glosadora: los *exempla* desarrollan plásticamente la materia teórica del discurso. Paralelamente, el mismo sermón actúa como glosa de otro tipo de celebraciones, de la liturgia o de la ceremonia religiosa, como sucede en el Sermón 11.

Más interesante es, sin embargo —en mi opinión—, el discurso que sigue a

éste. El Sermón 12 constituye todo un tratamiento ritual (y teatral) de la muerte, al que el siglo xv nos ha empezado a acostumbrar en textos como *La Danza de la Muerte*, el *Tractado del alma y el cuerpo* o el *Ars Moriendi*. Cátedra ofrece a pie de página una jugosa lectura sobre este asunto. El difunto se presenta aquí como el actor de su propia muerte, y en su monólogo representado para sus 'amigos e partienes', 'ombres e mugieres' (pp. 180 & 183) muestra la facilidad con la que se creía en la comunicación con los muertos (compárese con el fin del sermón 21). En esta línea se presenta también el *exemplum* siguiente de San Macario hablando con la cabeza de un gentil. Estos ejemplos podrían invitar a futuros estudios de este tipo de manifestaciones macabras del sermón siguiendo análisis de rituales como los del crítico Jack Goody (por ejemplo, en sus *Representations and Contradictions: Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, 1997). Goody, que se fija en las diferencias entre drama y rito, destaca cómo los ritos religiosos no recibieron en la Edad Media las críticas que sufrió el teatro por parte de la Iglesia. Goody lo relaciona con el hecho de que en el primer caso no existe un componente de ficción (ni de ensayo escénico), si bien, a diferencia de lo que sostiene este investigador, hay que decir que en los *exempla* del Sermón 12 se aprecia que el rito sí podía enfatizar el aspecto material de la representación.

Por otro lado, sermones como el 14 ponen de manifiesto la manera en que las dudas del oyente o pecador se canalizan en el Medievo a través de razonamientos discursivos que las desnudan y las aparejan de modo sucesivo. Como en el *Ars Moriendi*, el autor expone los posibles debates internos del creyente, para, seguidamente, contrarrestarlos con la Escritura. La tradición de la palabra escrita acaba así, con autoridad manipuladora, la

divagación peligrosa de la mente individual, la oralidad heterodoxa del pecador en su lecho de muerte.

Por estas razones y otras muchas, los sermones aquí transcritos darán mucho que pensar tanto al estudioso de la Antropología como al filólogo o al historiador. Todavía nos queda mucho por entender del fenómeno homilético, como ha demostrado Cátedra. La relevancia de los sermones ha sido siempre reivindicada por este investigador, un interés que han compartido los estudios precursores de Rico (en 1977) o Deyermond (en 1980). Desde aquel ya lejano trabajo sobre Pedro Marín, el Catedrático de Salamanca ha venido desvelando los misterios del acontecimiento predicador, del que Vicente Ferrer fue el principal exponente, y cuya presencia central en la vida medieval se pone de nuevo de manifiesto. Una vez editado por el SEMYR este corpus de sermones, existe una invitación a su estudio desde perspectivas concretas (por ejemplo, la de la teatralidad), que iluminarían un poco más los rasgos señalados por Cátedra.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

ALONSO, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Colección Arcadia de las Letras, n.º 12), 2002.

Este nuevo trabajo de Alonso, como su título anticipa, es un estudio de conjunto sobre la poesía italianista. Como se adivinará, tan amplia materia requiere, en primera instancia, una labor de compartimentación que apoye el posterior análisis pormenorizado, y a tal objetivo responde la, en este sentido, clarificadora división del libro. Los diez capítulos que lo componen intentan dar cuenta, en orden cronológico, de los orígenes de di-

cha poesía —el primero— y de sus últimos cultivadores —el último— con Herrera y sus seguidores como máximos representantes.

Precede a esta parte central del libro dos apartados a modo de «prolegómenos». En el primero o «Presentación», Alonso acota perfectamente el objeto de su estudio con tres aclaraciones. La primera, cronológica, se refiere a que, pese a que «la influencia italiana sobre la lírica española llega hasta nuestros días», su estudio se centrará «únicamente en la poesía del siglo XVI» —como ya dejaba entrever el índice, con Herrera al cierre. La segunda, terminológica, aclara, por si fuera necesario, que por poesía italianista entiende «la que adopta las formas métricas que se introducen en nuestra literatura a partir de Boscán y Garcilaso». La última aclaración, temática, nos avisa que, por motivos editoriales, quedan excluidas de su trabajo la poesía épica, la religiosa y la cervantina. El segundo apartado de estos «prolegómenos» es una tabla cronológica en la que, en columnas paralelas, se elencan los hechos relacionados con la poesía italianista y los acontecimientos históricos, si bien por tales, con quizá excesiva generalización, se entienden tanto la fecha probable del *Libro de Buen Amor* (1343) como la batalla de Mühlberg (1547).

«Petrarca y el petrarquismo» es el título del primer capítulo del libro (pp. 13-20), en el que se da cuenta, de modo sucinto, tanto de la génesis del *Canzoniere*, con su pensada estructura bipartita basada en la vida de Laura (poemas *in vita*, poemas *in morte*), como de la recepción que la obra tuvo en Italia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV, momento en el que Petrarca se convierte en un clásico, como reivindicará Bembo, ahora de modo exclusivista, algunos años después.

El capítulo segundo está dedicado a los «Caracteres de la poesía italianista»

(pp. 21-47), surgidos a partir de la fusión de tres corrientes poéticas: el *Canzoniere* petrarquista; la recepción de dicho texto en los siglos XV y XVI en Italia, con la incorporación de nuevos elementos a la tradición originaria y, por último, otras tradiciones, entre las que cabe destacar la poesía cancioneril castellana del XV y Ausias March. Estas características se estudian detenidamente en algunos aspectos basilares de la poesía italianista: la concepción del amor, casi siempre infeliz, con el inseparable tema de la ausencia, los celos y la nostalgia; la descripción de la amada, que llegará a fijar un modelo canónico de belleza femenina en todos sus detalles (ojos, boca, pelo, etc.); el mundo bucólico de los pastores y su entorno idealizado; la utilización de la mitología tanto como tema poético en sí mismo como fuente que permite al poeta un cierto autobiografismo sentimental; la utilización de una serie de imágenes, perfectamente estudiadas por Manero Sorolla (*Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990), que serán utilizadas incansablemente por los poetas de esta corriente con el valor de verdaderos símbolos poéticos y, por último, la métrica, quizá el aspecto más caracterizador, con la adopción del endecasílabo como verso y de las estrofas italianas —sonetos, canciones, madrigales, etc.— como estructura formal del poema.

Una vez establecidos los criterios que distinguen la «poesía italianista», el autor dedica el capítulo tercero a describir la trayectoria de la misma. De este modo se repasan los antecedentes de la influencia petrarquista —tanto en prosa como en verso— en la literatura castellana, sobre todo a través de la corte napolitana del Magnánimo. Así se llega a la histórica fecha de 1526, año en el que se produce la bien conocida conversación entre Andrea Navagero y Boscán, en la que el italiano anima al catalán a escribir al itá-

lico modo y que hará que éste, junto con Garcilaso, asienten las bases del petrarquismo español. El metro tradicional castellano, octosilábico, será reemplazado por el más flexible y culto endecasílabo italiano, si bien, como demuestra Castillejo y la infinidad de poemas copiados en cancioneros manuscritos posteriores a esa fecha, el cambio no será ni repentino ni tampoco radical. En cualquier caso, es a partir de esa fecha cuando se inicia oficialmente el dominio de la lírica italianizante sobre la poesía castellana.

A esta nueva poesía, sin embargo, se le habrán de unir otros elementos en principio ajenos a la tradición petrarquista: la poesía de Ausias March; la octosilábica tradicional castellana y la importante influencia de la poesía clásica grecolatina, que afectará tanto al tratamiento de los temas —neoplatonismo— como al de los géneros utilizados —oda, elegía, égloga, etc. Al estudio de estos nuevos elementos dedica el autor el capítulo cuarto de su libro.

El quinto, por su parte, se dedica al estudio de la influencia de la lírica italiana en otros géneros poéticos distintos del amoroso. Como se sabe, la trascendental influencia del *Canzoniere* de Petrarca, con su temática casi exclusivamente amorosa, hizo que fuera justamente en este campo donde las innovaciones italianizantes tuvieran un mayor arraigo. Pese a esto, también la poesía moral, la jocosa y la celebrativa se vieron influenciadas por las novedades italianizantes, sobre todo por lo que a la métrica se refiere.

A Boscán y Garcilaso está dedicado el siguiente capítulo. Pilares fundamentales del petrarquismo español, el mayor mérito poético de Garcilaso hizo que el nombre del catalán pasará a menudo a un segundo plano. Se repasan en este capítulo las biografías de uno y otro y lo fundamental de su poesía. Evidentemente, no es fácil intentar abarcar en pocas

páginas —apenas dieciocho— un panorama poético como el de Garcilaso, y por ello es fácil que el lector especialista encuentre algunas lagunas, pese a que, como introducción básica al poeta, este apartado cumpla su cometido. El resto del libro —capítulos 7 a 10— pasa revista a los principales poetas del período siguiendo un recorrido cronológico. De esta manera se inicia con Diego Hurtado de Mendoza y se termina con Vicente Espinel, pasando por Silvestre, Montemayor, Alcázar y Figueroa. Capítulo aparte merecen, dada su importancia y trascendencia en la lírica áurea, las poesías de Fray Luis y de Herrera. El trabajo se cierra con un interesante capítulo titulado «Los caminos de la crítica» en el que Alonso hace recuento y reseña de la bibliografía fundamental para acercarse al petrarquismo, así como de las principales ediciones de los poetas estudiados en su libro.

No estamos, como se entenderá por lo ya dicho, ante un trabajo especializado, sino más bien ante un manual de literatura que intenta poner al alcance del lector interesado los materiales fundamentales para una posterior profundización. Ahora bien, habida cuenta de la complejidad del tema, el trabajo de Alonso presupone un enorme conocimiento de la materia sin el cual es imposible lograr una síntesis tan fundada y clara como la que presentan sus páginas.

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ

CORTIJO OCAÑA, Antonio, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: Género literario y contexto social*, Londres: Tamesis, 2001, 349 pp.

Cortijo Ocaña se propone en este libro una tarea triple fundamental: delimitar los orígenes de la novela sentimental,

fijar un corpus de obras adscritas a este género, y señalar las relaciones entre las literaturas ibéricas a través de su focalización en esta manera escritural. Y estos objetivos los lleva en cabo sin olvidar las dos tendencias polarizantes en el estudio de la literatura medieval: su consideración de corpus insertado en un marco social que lo delimita, y su observación como puro objeto literario destinado a ser conceptualizado teóricamente dentro de una amplia red intertextual.

Comienza Cortijo su estudio ampliando el número de obras que pueden ser insertadas dentro del grupo de la novela sentimental. Es decir, supera el corpus planteado por Whinnom en 1983, de veintidós textos, destacando el problema de la definición del género y de la catalogación de sus obras y dejando, muy sabiamente, abierto su punto final. De hecho, como recuerda más adelante, a menudo se olvida que hubo también una tradición manuscrita en cuanto a este género se refiere (p. 82). En su reescritura del canon, Cortijo propone tener en cuenta el corpus sentimental de Cataluña, y a este objetivo dedica el segundo capítulo de su monografía, donde destaca la labor de mecenazgo de la reina doña Violante de Bar. Dentro de esa interacción entre sociedad y literatura que Cortijo pone continuamente de manifiesto, se observa cómo los gustos literarios de la reina favorecieron la formación de un ambiente cortés donde se estimuló la recepción de una literatura amorosa de tonos íntimos y de factura narrativa, en la que el género epistolar destaca como un medio de comunicación fundamental. El verso deja entonces de ser el único molde de la materia amorosa para dar paso a la prosa, con el respaldo de la práctica cortesana. De modo que, aunque tonos y temas lleguen de Boccaccio, en Cataluña ya se da a fines del xiv y principios del xv un repertorio de literatura sentimental que nutrirá la futura novela sentimental castellana.

Seguidamente, Cortijo demuestra que los modelos de la *Confessio Amantis* de John Gower y de *Le Rommant de Trois Pèlerinages* de Deguileville explican elementos genericos que aparecen en la novela sentimental. Al menos, tuvieron una influencia visible en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, obra que establecerá el tono del género en Castilla. Cortijo recuerda la importancia en esta obra del tema-motivo de los triunfos-tribunales-procesiones de amor, ya presente en obras catalanas. Lo original en Rodríguez del Padrón es que funde en uno estos motivos diversos, así como las tradiciones cortesanas francesas, italianas y catalanas. De este capítulo, me interesa especialmente las observaciones del autor sobre el carácter parateatral del ambiente cortés y del motivo del triunfo amoroso, que liga la obra a las producciones de Juan de Flores y a las procesiones reales. Una «representabilidad» de la prosa sentimental que obliga a estudiar sus «aventuras» (término que, por cierto, también designaba un género teatral) desde más puntos de vista de las hasta ahora propuestas por la crítica. Así, Cortijo señala cómo el *Siervo libre de amor*, primera novela sentimental castellana, no nace de manera aislada.

El siguiente capítulo de esta monografía aborda la evolución de la novela sentimental hasta el último cuarto del siglo xv, analizando la *Sátira de infelice e felice vida*, del Condestable de Portugal, el *Tratado e despido a una dama de religión*, de Fernando de la Torre, y la enigmática obra anónima *Triste deleytación*. Tras poner de relieve las características de estas obras, que irán formando el canon definitivo del género, el autor pasa, en el capítulo quinto, a describir el establecimiento de la ficción sentimental a través de la obra de Juan de Flores, demarcando una estructura cronológica y formal convincente.

Cortijo considera la obra de este últi-

mo autor como un compendio de literatura cortesana, que hace transparentes los intereses y gustos literarios de la sociedad de su tiempo. Principalmente habría que destacar de la prosa de Flores la relevancia del punto de vista femenino (las mujeres tienen un papel muy activo en la narración) y del diálogo directo. Con respecto a lo primero, habría que decir también que Flores se muestra más bien ambiguo en cuanto al debate pro- y anti-feminista de su época. Quizás es que, como sugiere Cortijo, el autor de *Grisel y Mirabella* y de *Grimalte y Gradissa* tira por el lado de la parodia, con toda la carga de realismo que ésta suele implicar. Una vez más, en este capítulo, Cortijo insiste asimismo en el carácter parateatral del género: *Gracisla* puede considerarse como momo y espectáculo escénico, por ejemplo (p. 153). Un carácter que después se explotará cuando lleguemos a las novelas sentimentales de contexto italiano y que Cortijo sabe acertadamente apreciar.

Por el contrario, en el *Arnalte* de San Pedro no puede hablarse de la importancia de lo teatral, aunque el mundo cortesano se asome a cada paso (p. 170). Diego de San Pedro siguió, en este sentido, los pasos de Juan de Flores sólo en cuanto le posibilitaba un modelo formal. Pero sus obras tienen perspectivas distintas: al contrario de lo que sucede en las de Flores, el *auctor* de las obras de San Pedro es también personaje de las mismas, narrador ultra- y extradiegético que incrementa la verosimilitud del relato. El género sentimental progresa de este modo hasta llegar a Nicolás Núñez, que continúa la *Cárcel de amor* de San Pedro como si de una «obra abierta» se tratase, modificando su final.

En el capítulo sexto, Cortijo explora los márgenes de lo sentimental a través del estudio de lo celestinesco y de la obra de Francisc Alegre. Para Cortijo, el texto de Fernando de Rojas es una res-

puesta al género sentimental desde una nueva modalidad genérica. Cortijo, dentro de una perspectiva inclusiva muy bien argumentada, señala la importancia que en el camino juegan las obras episódicas *Tratado de amores y Repetición de amores* (importancia ahora subrayada por la edición de P. Cátedra de los *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001). Finalmente, el autor aborda en un largo capítulo la diversificación genérica de la novela sentimental. Muy interesante es la posible adscripción de la obra celestinesca *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, al género teatral, un problema que late en general en las páginas del género sentimental por su inclusión del espectáculo y un determinado uso del diálogo. En este sentido, Cortijo subraya la necesaria perspectiva recepcionista que puede hacer comprender una obra de género confuso como *La Celestina*.

Finalmente, tras examinar la sentimentalidad en la Italia virreinal; la *Égloga* de Jiménez de Urrea; la *Quexa* del Comendador Escrivá; las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*; el *Veneris tribunal*; el *Tratado notable de amor*; el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, y la novela sentimental portuguesa tardía, el autor muestra cómo la disolución de la prosa sentimental «en modos textuales que representan las tendencias centrífugas del género» (p. 291) o en otros moldes genéricos, no hace perder de vista la unidad y coherencia de este tipo de ficción. En el capítulo final, Cortijo demuestra esto haciendo un balance de los elementos constitutivos del mundo sentimental.

En suma, el género sentimental existe como grupo literario coherente y unitario, donde el «autor» lucha por una definición homogénea que no encuentra nunca. Indefinición que es parte de un género en creación constante, y que Cortijo considera como novelístico «en cier-

nes» (p. 303), experimental, con todas las controversias que esto pueda suscitar (¿habría que continuar insistiendo sobre antecedentes y descendientes en la literatura española?). El género se anquilosa o muere a mediados del XVI, pero deja un legado del tratamiento sentimental en la novela bizantina, caballescica o pastoril.

En el estudio de esta magnífica monografía, que justifica plenamente sus presupuestos comparatistas por este hibridismo de lo sentimental, quizás lo único que podría cuestionar el lector es una relación literatura-sociedad que se pone ahora en entredicho. R. Howard Bloch recuerda que la obra literaria hay que considerarla no como un espejo transparente de la sociedad de su tiempo, sino como un conjunto de maneras y artificios (*The New Medievalism*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, pp. 99-100). No obstante, más allá de lo social, Cortijo demuestra que no olvida las relaciones de los textos canónicos con otros hermanos en el amplio corpus intertextual de la Península Ibérica y lugares vecinos. De hecho, la estilización formal del género está continuamente presente durante su monografía. Felicitamos, por ello, al autor de esta obra, que sin duda sentará las bases para nuestras futuras exploraciones de un género tan explotado como desconocido. Un género difícil, al que nos hemos enfrentado hasta hace poco con los prejuicios dejados por la escuela medievalista ochocentista, pero que estudios como éste de Antonio Cortijo Ocaña nos enseñan a apreciar y a admirar.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

RICO GARCÍA, José Manuel, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación, 2001, 300 pp.

Analizar la obra de Juan de Jáuregui (1583-1641) supone introducirse, sin

duda, en uno de los capítulos más interesantes de nuestro Siglo de Oro. Poeta, pintor, traductor, crítico acerbo y censor oficial son parte de las actividades que marcan la trayectoria de este insigne sevillano, cuya carta de presentación bien podría ser la de agitador cultural de su época.

Este libro de Rico García se centra en la parte quizá más importante de la obra de Jáuregui, a saber, la de teórico y crítico literarios. Aunque es conocida su obra poética (ha sido objeto también de recientes estudios), parece claro que su aportación en el terreno de la crítica literaria le ha hecho acreedor de mayor fama que la de poeta.

Se alude en el comienzo, cómo no, a la obra que sobre el *Arte poética española* presuntamente escribió Jáuregui, según el dato poco fiable transmitido por Tamayo y Vargas en su comentario a Garcilaso (1622), y de la que no queda constancia alguna. El autor del libro se inclina a pensar que Jáuregui llevaba a cabo esa tarea pero, por razones desconocidas, el proyecto se truncó y no vio la luz.

El hecho es que las ideas estéticas preconizadas por aquél han de ser rastreadas a lo largo de una obra crítica dispersa. Su carácter desigual hace que la empresa que este volumen se propone suponga un reconocimiento completo de la *opera omnia* del sevillano, con el fin de establecer sus ideas poéticas con la forma sistemática y unitaria de la que carecieron al estar dispersas en un corpus muy heterogéneo. Esta sistematización se lleva a cabo dentro del marco teórico de la época, que es el correspondiente a la teoría literaria cobijada en los tratados de poética y retórica del Renacimiento y Manierismo, cuyo fundamento —nos recuerda el autor— hay que buscar en el sistema general de ‘causas’ aristotélico y en la huella permanente de los tópicos horacianos.

Sobre la vida de Juan de Jáuregui ya existen monografías solventes, por lo que el autor del estudio ofrece las pinceladas fundamentales para una mejor comprensión de su trayectoria literaria. Se nos recuerdan las tres generaciones de artistas que compartieron con él experiencias e ideas y que formaron la punta de intelectuales del foco hispalense, cuya influencia fue decisiva en nuestro Siglo de Oro. Son convenientemente recordados Herrera (1534-1597), Baltasar de Alcázar (1530-1606), el maestro Francisco de Medina (1544-1615) y Rodrigo Caro (1573-1647), entre otros.

No se pasa por alto la afición de Jáuregui a la pintura, que ocupó con más intensidad sus años de juventud en Sevilla y le llevó con toda probabilidad (aunque no hay testimonios que lo confirmen) a Roma, la meca entonces de todo pintor en ciernes. Afición ésta, la de la pintura, que influirá decisivamente en la formación del poeta, faceta que no abandonará a lo largo de su trayectoria y que le valió las alabanzas de Francisco Pacheco y la más conocida de Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. Un capítulo final del libro se dedica precisamente a analizar los aspectos de la crítica artística de Jáuregui, que recoge tanto el comentario iconográfico (precisamente a un grabado suyo) como las anotaciones al manuscrito sobre *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco.

Tras la primera parte autobiográfica, dos apartados estudian la teoría poética y los aspectos más vinculados con la crítica literaria de Jáuregui. Este criterio de clasificación le sirve al autor para deslindar las cuestiones provenientes de los libros estrictamente teóricos, como el *Discurso Poético* (1624), de aquéllos que surgieron como réplica y comentario a otros libros de creación de autores coetáneos, como es el caso del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1614), que contribuyeron decisivamente

a agitar la vida literaria y cultural de la época. Se sirve el autor indistintamente del material procedente de los libros de uno y otro apartado, lo cual no hace sino ratificar una vez más que ambas actividades son inseparables, ya que toda crítica parte de la asunción de unos principios, y todo principio está avalado por unas prácticas concretas: teoría y crítica literarias como cara y cruz de la moneda.

En el capítulo dedicado a la teoría poética de Jáuregui se hace repaso a las ideas de ingenio, juicio, materia, estilo, furor poético y concepto de gusto, cuya consideración es poco menos que imprescindible en toda preceptiva retórica y poética desde la época clásica. Se percibe ya claramente aquí que los fundamentos de esta teoría poética hunden sus raíces en un fiel seguimiento del canon clasicista. Esto le convierte con frecuencia en precursor de ideas poéticas que se corresponden más bien con las recogidas un siglo después en la *Poética* de Luzán, como más adelante veremos.

Para Jáuregui, el éxito de la obra poética dependía tanto de la concurrencia en el poeta de las facultades innatas como de las adquiridas: la naturaleza, o sea, el ingenio (facultad innata), debía estar siempre restringida por las leyes del *ars* (facultad adquirida) y ambas dirigidas por el buen gobierno del juicio, facultad a la que el poeta hispalense atribuía una importancia decisiva. De hecho, la mayoría de las objeciones a la poesía de Góngora reprendían su falta de juicio, es decir, su descompensación entre un ingenio desbordado y un *ars* disminuido. Señala muy acertadamente el autor de esta monografía cómo la importancia que la crítica ha otorgado a la pareja *ingenium/ars* al hablar por ejemplo de la obra de Gracián, se compadece mal con la escasa atención que se le ha dedicado en la polémica gongorina, cuyo rendimiento parece a todas luces claro.

La adecuación entre ingenio y mate-

ría del discurso, que recorre toda la polémica gongorina, es de nuevo utilizada como arma arrojadiza contra la poesía de Góngora. Todos los detractores del poeta cordobés coinciden en señalar, como hace Jáuregui, su ineptitud para la poesía épica y, por el contrario, su notable talento para la poesía satírica y burlesca. Jáuregui —como se señala convenientemente— no llega a vincular en ningún momento el carácter con los tipos de estilo, cuestión ésta que adquiere una extraordinaria importancia en la teoría de los humores, que recorre toda la tradición retórica desde Hermógenes hasta Huarte de San Juan y que se recoge explícitamente en tratados del Renacimiento español, como es el caso de la retórica de Juan de Guzmán.

Las opiniones que podía verter Jáuregui sobre el furor poético o el concepto de buen gusto se alinean con la concepción neoclásica y sirven para impugnar y desacreditar la «nueva poesía» cuyo exponente máximo era don Luis de Góngora. Así, el furor poético vendría a ser para Jáuregui —en palabras de Rico García— la causa «del más pernicioso de los efectos en poesía, esto es, la hinchazón verbal y la infundada presunción estilística» (p. 72), que suponía el riesgo para la poesía de caer en el nefando vicio de la *cacozelia*. En cuanto al «buen gusto», o capacidad para apreciar la obra literaria, consideraba Jáuregui que su fundamento residía ante todo en el conocimiento de las reglas del *ars*. La relatividad, pues, del buen gusto no se contemplaba en su poética, sino más bien su subordinación a las reglas del arte. Cualquier preceptor neoclásico (Luzán, Velázquez o Sempere y Guarinos) podría haber sostenido idénticas afirmaciones.

Pasa revista Rico García a temas como la función de la poesía (subrayando el peso preponderante en la época del *delectare* sobre el *docere*), la imitación, el género literario, la oscuridad poética y

algunos tópicos menores como la desigualdad estilística, los errores disculpables, la condena de la mediocridad, el reposo de las obras y la *emendatio*, que fueron objeto de atención en la obra del poeta hispalense.

Se destaca la preferencia de Jáuregui por el género épico, al que consideraba el más apto para expresar la admiración que produce la poesía, y su recusación de la variedad de estilos, que impedía una adecuada relación *res/verba*. El estilo elevado, pues, debía ser el único presente en la alta poesía. Luego la admiración del poema residía, no en la admiración causada por la variedad de registros, sino en el adecuado uso del ornato, acorde siempre con las necesidades del asunto tratado. Góngora de nuevo era el blanco de sus invectivas, a la vez que Garcilaso era considerado una de las cimas de la poesía en lengua castellana, como ya había dejado escrito Herrera en las *Anotaciones*, y se encargarán de repetir los preceptistas neoclásicos.

La *Apología por la verdad* (1625), en defensa de un discurso del Maestro Paravicino, acoge la mayoría de las opiniones de Jáuregui sobre la imitación. En suma, puede deducirse que abogaba por una teoría de la «imitación compuesta», por reproducir el sintagma acuñado por Weber y adoptado luego por Lázaro Carreter, como nos recuerda el autor de esta monografía. Curiosamente, también se alude en este estudio a las observaciones, que ocupan la mayor parte de la *Apología* de Jáuregui, sobre la diferencia entre imitación y plagio. Mírese por dónde un tema tan actual estaba entonces en plena vigencia.

Al hablar de la fábula se pone de manifiesto la ceguera de Jáuregui en su concepción rígida de la teoría clásica. Según esto, considera que las *Soledades* de Góngora no guardan la integridad de la fábula, pues el texto de la *Soledad* primera no tiene principio, ni medio ni

fin. No faltaron tiempo ni razones para que los objetores de Jáuregui y partícipes también en la polémica gongorina (Díaz de Rivas y el Abad de Rute, entre otros) le advirtieran que la ruptura del orden natural en la fábula y su comienzo *in medias res* era uno de los principios más arraigados en la tradición retórica y literaria.

No es ajeno tampoco Jáuregui al debate de la oscuridad poética, debate que atraviesa toda la historia de la poética desde sus mismos comienzos. Como se nos advierte, hablar de esta cuestión en el siglo XVII supone referirse necesariamente a la contienda gongorina. A favor o en contra de la «nueva poesía» encarnada por Góngora, todos convinieron en el rechazo de la opacidad del significado poético. Jáuregui reclamaba, al igual que los demás detractores de Góngora, el comedimiento y la proporción de los recursos estilísticos, que chocaban con la profusión y abundancia de recursos que como río fuera de cauce campaban por el poema de las *Soledades*. No obstante su falta de perspicacia para encarecer la obra del cordobés, despuntan en este apartado las consideraciones más lúcidas probablemente de toda su doctrina poética. Rico García subraya en este punto la originalidad de una propuesta hasta entonces «inédita en las letras españolas» (p. 144).

Se trata de una enumeración de los distintos tipos de lectores. Distingue entre el que comprende y el que analiza, lo que reconoce implícitamente el concepto de competencia estética que, en este caso, no está exento de una cierta concepción elitista, pues parece relegar al vulgo las facilidades de comprensión y estilo. En tercer lugar destaca una minoría de lectores, expertos, capaces de conocer el valor o el demérito de la obra por sus causas. Reconocer aquí —como con acierto hace el autor del libro— la conexión entre esta teoría y las elaboradas más recientemente por la estética de la

recepción puede parecer un exceso, pero se trata más bien de rescatar unos antecedentes en la poética de nuestro Siglo de Oro que, muy alejados en el tiempo, no contaban en su elaboración con las herramientas que nos proporciona el actual paradigma de la teoría literaria moderna.

El propio Jáuregui señala la *Retórica a Herenio* (IV, III) como fuente de inspiración de la mencionada doctrina. De ahí que los miembros de la pareja lector/oyente sean intercambiables y que, de hecho, se refieran a veces indistintamente. Si es claro que la doctrina retórica y poética comparten dominios desde el comienzo de su andadura histórica, en el caso de Jáuregui es una evidencia que se hace explícita en muchas ocasiones como en ésta que se acaba de mencionar.

La presencia de Horacio se hace muy palpable al tratar de los tópicos menores en la poética de Jáuregui. Así, la vitanda desigualdad del estilo es justificada con la autoridad horaciana del tópico del monstruo: «No sé qué ignorancia basta —dice Jáuregui— a entretexer éstas i otras cien mil cibilidades en Poesía ilustre, haciendo una ensalada i mezcla tan desabrida i disinonte de voces i sentencias [...] Y éste es el monstruo de Horacio» (pp. 121-122). E igualmente le sirve el magisterio de Horacio («quandoque bonus dormitat Homerus») para disculpar los defectos en que pueden incurrir incluso los más excelentes poetas; lo cual no otorga carta de naturaleza a la mediocridad: Horacio estimaba que la sublimidad era una exigencia ineludible de la alta poesía. Los versos últimos de la *Epistula ad Pisones* le sirven a Jáuregui para recomendar vivamente a los poetas la lima y enmienda de sus obras y el reposo necesario para su maduración, consejo este último muy presente en los tratados de la época que incluso llegaban al exceso de calcular los años de descanso de las obras casi como algo prescriptivo.

La segunda parte del volumen se de-

dica, como dijimos, al estudio de la crítica literaria en Jáuregui. El *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soleidades»* (1614) hace explícita la obra de Góngora objeto de su atención; la *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana* (1624) se refiere sobre todo a la *Jerusalén* de Lope de Vega; la comedia *El retraído* (1635) supone una censura a las obras *La política de Dios* y *La cuna y la sepultura* de Quevedo; también algunas composiciones poéticas cuyas recogen juicios e ideas poéticas que resumen incluso su ideario estético. Justo es decir, acorde con el espíritu polemista de Jáuregui, que ninguna de las obras por él enjuiciadas se libró de sus vitriólicas consideraciones.

El autor del estudio se centra, lógicamente, en el análisis detenido del *Antídoto* y de la *Carta del Licenciado Claros* por su importancia decisiva en las polémicas literarias de la época. No se atienden en este apartado ideas distintas de las recogidas en el capítulo de las ideas teóricas de Jáuregui, pero aquí se contextualizan dentro del marco de las diatribas e invectivas en las que se vieron envueltas estas obras que, por el tono polémico y a veces agresivo, pueden ser consideradas como auténticos vejámenes.

La atención que se dedica al final de la monografía al comentario iconográfico ilustra de manera concreta la íntima conexión que siempre ha existido entre estas dos series artísticas, cuyas disciplinas de estudio han compartido herramientas y métodos de trabajo similares, procedentes muchas veces de la tradición retórica.

Las enmiendas de Jáuregui a unas cartas del poeta Juan de Salinas de 1634 y las *marginalia* al *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, cierran este interesante y pormenorizado estudio sobre las ideas estéticas del poeta sevillano que nos ponen en contacto con las cuestiones más candentes de la literatura del Siglo de Oro.

Una completa bibliografía final, divi-

dida en tres claros apartados, facilitan la consulta de las obras manejadas a lo largo de este riguroso trabajo que se presentó como tesis doctoral en la Universidad de Sevilla.

La labor de recopilación, síntesis, oportuna contextualización e interpretación de la teoría poética de Jáuregui se lleva a cabo con extraordinario acierto y notable competencia. El producto resultante es un compendio cabal y acertado de la teoría literaria de uno de los autores fundamentales y que más contribuyeron con sus escritos al enriquecimiento de las ideas estéticas del siglo XVII. Estamos, sin duda, ante un libro de obligada referencia y muy recomendable lectura.

LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA

ARELLANO, I., ESCUDERO, J. M. y MADROÑAL DURÁN, A. (eds.), *Luis Quiñones de Benavente, entremeses completos I. Jocoseria*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2001, 750 pp.

En la Universidad de Navarra, y en concreto dentro del GRISO, aparece una nueva edición de textos en la línea rigurosa a que este grupo nos tiene acostumbrados. En este caso se trata de Luis Quiñones de Benavente y la edición de sus *Entremeses completos I. Jocoseria*. Siguiendo la línea de trabajo del mencionado grupo de investigación, el estudio y edición corre a cargo de dos investigadores del mismo, los profesores Arellano y Escudero y un especialista en la obra de Quiñones, como es el Dr. Madroñal Durán. El estudio consta de seis apartados que, a continuación, iré analizando y que suponen una profunda indagación en la vida y obra de Quiñones de Benavente, a la vez que una edición pulcra y clarificadora de las piezas incluidas en la

«Jocosería». Se completa la obra con unos apéndices, fundamentales para el investigador por su contenido y organización.

En la «advertencia preliminar», a modo de declaración de intenciones, Ignacio Arellano expone lo que se ha querido conseguir con este volumen, afirmando que se trata de una edición crítica y lo más fiable posible de la «Jocosería» y, que por las características propias que este conjunto privilegiado de piezas posee, no se va a centrar en una valoración global de la producción benaventiana, a lo que sí se dedicarán otros volúmenes. Se ha querido, por tanto, presentar la «Jocosería» como un volumen independiente y revisado, añadiéndole los comentarios pertinentes sobre problemas de atribución en las piezas en las que éstos existen, así como un aparato de notas explicativas.

El primer capítulo corresponde a la biografía de Quiñones de Benavente, la cual, como ha ocurrido con otros muchos autores de los que se consideraban de segunda fila en el Siglo de Oro, se ha ido estableciendo poco a poco y en la que siguen quedando por desvelar algunos aspectos. La biografía se configura con el estado de la cuestión de los trabajos ya realizados al respecto y la aportación de nuevos documentos que clarifican algunos aspectos todavía oscuros.

El segundo apartado de la introducción se dedica al análisis de la figura de Benavente entre sus contemporáneos. En él se propone la hipótesis de que la alta estima en que lo tuvieron sus compañeros se deba a que fue un hombre «cuerdo, cortesano» (p. 35), y se alejó de la maledicencia hacia los demás escritores de la época. Ahora bien los autores advierten que esta valoración manifiestamente positiva hay que «matizarla con la oposición que mostró a varias corrientes literarias y a varios ingenios de su tiempo» (p. 35). Se concluye el apartado afir-

mando que, a pesar de haber tomado temas de Quevedo y otros autores para sus entremeses, Quiñones de Benavente no es un plagiaro, antes bien, se trata de «un hábil dramatizador que puede tomar materiales de un texto en prosa, de un poema o de un entremés anterior».

Continúa la introducción con un breve apartado dedicado a la obra no dramática de Benavente, que no es muy amplia (al menos lo que se ha conservado), y estuvo ligada a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y a las justas poéticas que ésta convocaba para celebrar sus solemnidades; por tanto, se trata de una poesía de circunstancias.

El apartado cuarto se adentra en la «Jocosería», su datación y los problemas conexos a ella. Se trata de una recopilación de obras breves de Benavente, hecha a instancias de su amigo don Manuel Antonio de Vargas, que apareció en 1645. Benavente se encargó personalmente de solicitar una serie de autores los poemas preliminares y quizá aportó algún texto a Vargas. Lo que sí parece un hecho es que Quiñones sometió esta recopilación a la autocensura «quizá con el fin de que tanto sus contemporáneos como los que vinieran detrás juzgaran su obra de manera distinta a como la habían acogido en los escenarios (...) suprime, por ejemplo, algunos géneros característicos como el entremés de sacristanes —un tema perteneciente al mundo eclesiástico—» (p. 48), no incluirá tampoco los que tienen algún ataque antisemita y aquéllos en los personajes masculinos se han de disfrazar de mujer. Un subapartado propio merece la lengua de la «Jocosería», ya que «uno de los elementos en los que estriba la comicidad del entremés benaventiano es su elaboración lingüística, que va asociada a un peculiar modo de puesta en escena: es palabra dramática» (p. 49). Se analizan aquí los recursos más utilizados para conseguir la comicidad, como es la onomástica y sus variadas posibilidades, ade-

más de la utilización de lenguas sectoriales y jergas.

Desde aquí hasta el final de la introducción los tres investigadores se centran en los problemas de edición, atribución y cronología que rodean a la «Jocoseria», así como las distintas ediciones y la transmisión de la obra a lo largo de los siglos. Por último, se establecen los criterios de edición que han servido para llevar a cabo esta obra. Después de esto, aparece la bibliografía, que según los autores «es una bibliografía práctica para facilitar la consulta y localización de referencias» (p. 85), y en ella encontramos un interesante repertorio de libros y trabajos sobre el teatro breve español del Siglo de Oro, en general, y sobre la figura de Quiñones de Benavente, en particular. Se añade además un listado de abreviaturas de las obras utilizadas en la edición.

Acto seguido se presenta la «Jocoseria» de una forma absolutamente limpia para el lector en cuanto al texto propiamente dicho y con un excelente aparato de notas a pie de página, ordenadas por el número de verso. Las notas son, fundamentalmente, de tres tipos: notas de variantes, notas aclaratorias de la interpretación de un verso o expresión concreta y, por último, notas aclaratorias de algún término utilizado, aportando un buen número de Autoridades. Todo esto proporciona una lectura completa y enriquecedora del texto, habida cuenta de la dificultad que normalmente entraña la lectura y, sobre todo, la comprensión de las piezas del teatro breve.

Como apéndice final del libro, los editores incluyen tres índices que enriquecen aún más, si cabe, el resultado de la obra. El primero de ellos es el «Apéndice de actores mencionados», en el que no sólo se recogen los autores que han ido apareciendo a lo largo del estudio introductorio y de las piezas editadas, sino que además se incorporan una serie

de datos biográficos de gran interés. A éste le sigue un segundo doble índice, «Lista de piezas de la «Jocoseria» en el que se recogen las piezas editadas ordenadas cronológicamente, en primer lugar; y una segunda clasificación, ahora alfabética, de las mismas obras. El tercer apéndice corresponde a un completo índice de notas, remitiendo a la página donde se comenta la palabra o expresión recogida.

Llegados a este punto creo que el rigor científico y la utilidad investigadora de la obra han quedado más que probados con tan sólo la objetiva descripción de cada uno de los apartados que la forman. Sólo me resta felicitar por tan buen trabajo a los tres editores y esperar, anhelante, los volúmenes anunciados en la introducción sobre el resto de la obra de Quiñones de Benavente.

ROBERTO CASTILLA PÉREZ

ARELLANO, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Revista Estudios-GRISO (Universidad de Navarra), 2001, pp. 336.

La crítica ha puesto de relieve las elevadas cualidades artísticas que exhiben las piezas teatrales de Tirso de Molina, en especial por lo que atañe a su maestría y sabiduría dramática en la creación de situaciones de enredos, a su variedad en el tratamiento de situaciones cómicas y a la exhibición ingeniosa de la técnica de la burla, virtudes que lo erigen en uno de los más notables exponentes del drama aurisecular. En este proceso de valoración artística destaca principalmente la importante labor de actualización crítica y de recuperación y fijación textual que —en el marco de la encomiable labor que desde hace años viene llevando a cabo el

GRISO de la Universidad de Navarra— ha emprendido el Instituto de Estudios Tirsianos en estos últimos años. El texto que hoy reseñamos y que recoge un conjunto de diez estudios que el profesor Ignacio Arellano dedicó en estos últimos tres lustros, entre 1984 y 2000, a examinar las diversas facetas del teatro tirsiano y en los que —nos advierte el autor navarro— en líneas generales se conservan las tesis defendidas en sus versiones originales, se inscribe en este significativo itinerario encaminado a indagar en modo exhaustivo el *corpus* que nos legó Gabriel Téllez, abriendo nuevas perspectivas y novedosas líneas de investigación.

Consciente de que, a pesar de las importantes aportaciones reconocibles en el campo de los estudios tirsianos, «muchos territorios de esta amplia y variada obra de Tirso están necesitados de mayores estudios» (9), Arellano aborda el universo teatral del comediógrafo madrileño examinando tres parcelas temáticas que delimitan bien claramente los apartados en los que se divide el texto: las dimensiones del universo cómico que exhiben algunas de sus más destacadas comedias de enredo («El mundo cómico de Tirso»: 15-72), las diversas manifestaciones que revelan los ámbitos del poder y de la moral en las piezas del célebre dramaturgo («El poder y la moral en la comedia»: 73-143), y finalmente las cualidades dramáticas y el sentido del teatro del Mercedario, aspecto este último escasamente atendido hasta ahora por la crítica, centrado en el análisis de los autos sacramentales y de las comedias de santos, y en el que se enfatizan las novedades de las que estos dos géneros teatrales han sido portadores («Religión y comedia»: 145-314).

El primer apartado se abre con un estudio dedicado a examinar el perfil caracterial de Rogerio (15-25), el protagonista de *El melancólico*, y la naturaleza de su estado 'melancólico'. En este tra-

bajo, publicado en 1984, el profesor Arellano refuta la lectura interpretativa decimonónica (Blanca de los Ríos y Menéndez Pelayo, entre otros) que, basándose en esta pieza como ejemplo emblemático de obra psicológica o de caracteres, llegó a concebir a Tirso como inestimable creador de personajes con 'hondura psicológica'. El prestigioso tirsista impugna esta tesis, puesto que en esta pieza destaca más el ingenioso «juego de las ficciones que la intención de un estudio caracterológico» (23), aclarando en modo atinado que tanto los temas como los personajes de la obra remiten claramente al mundo del enredo, subgénero de la palatina.

En los otros dos estudios que completan el primer apartado, el crítico navarro analiza detenidamente los componentes cómicos de dos célebres piezas, *Marta, la piadosa* (27-53) y *Don Gil de las calzas verdes* (55-72), redactadas ambas en 1615, y que, al igual que la recién aludida, pertenecen al género del enredo. Arellano enfatiza que estas dos comedias de capa y espada se hallan acomunadas por la presencia de las técnicas del enredo y del disfraz y por la fuerza del lenguaje cómico que ambas exhiben, confirmando al célebre dramaturgo como estimable 'inventor de acciones' (28). Al abordar *Marta, la piadosa*, verdadero juego de azar en el que predominan la técnica ingeniosa de la improvisación, los ritmos acelerados y la tensión en la acción, el estudioso destaca que la pieza constituye «un muestrario completo (y no excluyente) de las formas principales del conceptismo burlesco», basado en la poblada presencia de neologismos, metáforas cómicas, juegos intertextuales y variados juegos de palabras (48-49), ofreciendo con ello un claro ejemplo de la importancia y de la alta estimación que el comediógrafo español asignó al lenguaje cómico en la definición de su modelo teatral. *Don Gil de las calzas verdes* nos

ofrece otra estimable muestra de la asombrosa sabiduría de Gabriel Téllez en el trazado de este complejo y variado mundo de quimeras. En efecto, esta comedia constituye un claro ejemplo, con toda probabilidad uno de los más logrados, de la perfección tirsiana en la construcción de este 'universo enredado' al que alude Arellano (65), en este caso organizado en torno a una compleja y vertiginosa sucesión de máscaras, suplantaciones, engaños y travestismos que delatan la portentosa capacidad de fabulación del Mercedario. En esta perspectiva, y sin desconocer que algunos motivos presentes en la pieza puedan ser serios, el distinguido tirsista argumenta con razón que la dimensión que predomina en *Don Gil, de las calzas verdes*, del mismo modo que en *Marta, la piadosa*, es esencialmente cómica y su función prevalentemente lúdica (71). Estos dos impecables estudios confirman la importancia, las cualidades y la eficacia dramática del universo cómico y lúdico en Tirso, verdadero malabarista y creador de situaciones graciosas, atestiguando al mismo tiempo la extraordinaria capacidad del dramaturgo en la elaboración del mundo quimérico de las ficciones por medio de un ingenioso juego verbal.

El segundo apartado, dedicado a examinar las dimensiones del poder y de la moral social y política en las comedias tirsianas, se abre con un interesante trabajo en el que se exploran las diversas 'estrategias de inversión' reconocibles en *La República al revés* (75-91). Arellano divisa en esta pieza una sucesión de estrategias de inversión y de oposición (de roles sociales y de sexo: 77-81, de modelos de gobierno y de gobernantes: 81-86, de situaciones vinculadas a la 'inesstable fortuna': 86-89) que alcanzan significado pleno en la descripción de la inversión total del orden (89-91). En este sentido, el estudioso recuerda que el tópico de la inversión del orden o 'mundo

al revés' aparece a lo largo de la pieza en innumerables ocasiones y especialmente en una clara posición privilegiada, al comienzo y al final de cada acto. El tema central escogido por Tirso es bien representativo de la época y alude en primer lugar al ideal del príncipe y del *ars gubernandi* de aquellos decenios, centrándose en una serie de doctrinas y reflexiones sobre el arte del 'buen gobierno'. La expresión más significativa de esta red de contrastes —observa Arellano— se halla encarnada en la dualidad de oposición entre la emperatriz Irene y su hijo Constantino que atraviesa toda la obra. Si en este mundo de dualidades y de oposiciones, sobre el que insiste el comediógrafo, Irene se erige en ejemplo de verdad, de justicia y buen gobierno, Constantino, por el contrario, dotado por Tirso de los peores defectos, encarna la principal inversión de roles sociales (81-86), a saber el modelo 'de mal gobernante': como indica con juicio Arellano, este personaje representa «la inversión del modelo de príncipe cristiano descrito en los repertorios y tratados auriseculares» (81).

En «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina» (93-110), Arellano incursiona en las diversas modalidades de expresión que remiten a la esfera del poder y a la dimensión política presentes en las comedias del Mercedario. El estudio enfatiza la pluralidad de enfoques que sobre dicho aspecto nos legó el dramaturgo, quien traslada a las tablas los diversos mecanismos de conquista de espacios de poder, urdiendo de este modo un complejo laberinto de lealtades, de ambiciones desmedidas y traiciones. Arellano parte de la hipótesis de que en Tirso el tema del poder adquiere manifestaciones y modalidades variadas, pudiéndose reconocer una «amplia gama de situaciones [que...] exploran las modalidades de los abusos del poder» (110). Ahora bien, aunque la manifestación más significativa de este mundo caótico abo-

cado a la destrucción nos la ofrece esa historia de pasiones, de violencias y luchas por el poder que han modelado la trilogía de los Pizarro (99-101), el estudio aclara que el tema reaparece también en otras comedias históricas y de fantasía de Tirso (*Antona García, La ventura con el nombre, La prudencia en la mujer, La república al revés*). El asunto de la ilegitimidad y de los abusos de poder, del que el Mercedario se sirvió para reflejar los defectos del poder y sus funestas consecuencias, constituye otra de las dimensiones exploradas por Arellano, para quien los dramas tirsianos centrados en el tema de la 'privanza' y los que se ocupan de la figura del 'comendador', como símbolo este último del abuso de poder en ámbito rural, constituyen otras dos parcelas significativas de la dimensión político-social aludida (106-8). En el estudio que cierra este segundo apartado, el crítico traza un riguroso análisis de *El burlador de Sevilla* (111-143), en el que se examinan la génesis del tema del 'burlador' y la leyenda de Don Juan, la organización dramática, las notas escénicas y en modo especialmente exhaustivo el comportamiento y la funcionalidad de los personajes que intervienen en la célebre pieza. El estudio se halla precedido asimismo por un breve *excursus* sobre el mito que encarna el popular protagonista y su carácter proteico que, en su portentosa carrera, lo lleva a transitar por múltiples géneros y épocas diversas. Lejos de las acusaciones de desorden, de improvisación y de incoherencia dramática que le imputaron, Arellano opina con acierto que la comedia se halla regida por «un complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias» en el que «cada elemento desempeña una función precisa y eficaz (...) y cada detalle obedece a un designio artístico bien calibrado» (121).

El último apartado, «Religión y comedia», dedicado a escrutar las dimensiones

del teatro religioso tirsiano, se abre con un interesante trabajo en el que se explora el tema de la comicidad en los autos sacramentales incluidos en la miscelánea *Deleitar aprovechando* (147-159) y que confirman la fuerte carga de entretenimiento que dichas piezas exhiben. En el siguiente estudio (160-248) el reputado tirsista aborda exhaustivamente estos tres autos incluidos en la miscelánea aludida, examinando con gran pericia cuestiones de tipología y de exégesis bíblica, sin por ello descuidar los aspectos lingüísticos y otros componentes que atañen a la técnica literaria en ellos adoptada. No se olvide que el autor navarro, quien recuerda el injusto olvido en que han caído dichos textos y su escasa fortuna crítica, ha llevado a cabo —junto a otros destacados tirsistas de la Universidad de Navarra— una inestimable labor de recuperación y de dignificación literaria de estas piezas alegóricas, analizándolas desde el punto teológico. Contra lo que ha venido sosteniendo la crítica, Arellano enfatiza las virtudes dramáticas de estos autos tirsianos, en los que varios motivos representativos de la poesía profana se adaptan e integran perfectamente en contextos religiosos dominados por la tradición y la patrística bíblicas, alcanzando niveles apreciables de perfección artística.

El penúltimo estudio se ocupa de otros tres autos 'controvertidos' —*El laberinto de Creta, La madrina del cielo y La ninfa del cielo*— que la crítica ha atribuido al célebre dramaturgo (249-294). Dichas piezas, aclara Arellano, ofrecen sin embargo una riqueza y complejidad menor respecto a los autos precedentemente comentados, sobresaliendo de entre ellos *El laberinto de Creta*, por su mayor complejidad y elaboración artística alegórica (294). Como último eslabón de este amplio recorrido por el teatro religioso del Mercedario, el autor traza finalmente un sugestivo análisis en el

que se pondera la variedad y la riqueza de la escenografía y puesta en escena que exhiben las comedias de santos (295-324). Estas piezas, lamentablemente no siempre valoradas de modo adecuado por la crítica, en opinión de Arellano ofrecen sin embargo una muestra inmejorable de doctrina y arte teatral sabiamente combinadas y que en definitiva responden a las primordiales funciones del *docere* y *delectare* que los clásicos habían asignado a la literatura (313).

En suma, este conjunto de estudios del profesor Arellano, dedicados a indagar las diversas facetas del fértil universo teatral tirsiano y cargados de pertinentes observaciones y agudas y juiciosas reflexiones —y ahora oportunamente reunidos en un volumen de cuidada presentación— nos restituye una imagen más acabada y completa del extraordinario arte dramático que nos ha legado Gabriel Téllez, constituyendo una inestimable aportación a los estudios tirsianos, de obligada y provechosa lectura para estudiantes, investigadores y especialistas.

FRANCO QUINZIANO

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La humildad coronada*, ed. I. Arellano Ayuso, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002.

Este es el volumen número 38 de la colección «Autos Sacramentales Completos de Calderón». Como se sabe, dicha colección tiene por objeto la edición crítica de la totalidad de los autos sacramentales calderonianos, y hasta el momento, ya se han publicado 32 autos y otros seis volúmenes de estudios. Con la publicación de *La humildad coronada* se avanza un paso más a la hora de conseguir tan encomiable y hercúleo objetivo final.

Al igual que en el caso de los demás textos publicados, el auto va precedido de un estudio preliminar. Comienza este con un apartado dedicado a «los datos externos», es decir, fecha de composición, primera representación, etc. Resalta Arellano la peculiaridad de que este es uno de los cinco autos (dentro de un corpus total de aproximadamente ochenta) que Calderón escribió expresamente por encargo de la ciudad de Toledo, más concretamente para la celebración de las fiestas del Corpus de 1644. A continuación se nos ofrecen unas «glosas» al auto donde se analiza en primer lugar el argumento y las fuentes del auto. De una forma accesible y clara Arellano nos informa de que, al igual que otros tantos autos calderonianos, el argumento de este parte de una fuente bíblica: *Libro de los Jueces* 9, 7-21. Es este el apólogo que Jotán dirigió al pueblo cuando iba a coronar a Abimelec, y en que a través de una serie de personificaciones de las plantas demostró la maldad de Abimelec. Como bien indica el editor, Calderón se sirve de esta fuente, pero no es esclavo de ella, ya que elimina una de las plantas citadas por el texto bíblico (la higuera) y añade otras cinco (Moral, Laurel, Encina, Almendro y Espiga). Señala Arellano que todas las plantas se invisten de los atributos que les había ido confiriendo la exégesis cristiana, y resalta el papel nuclear de la espiga, alegoría del pan eucarístico.

A continuación se analiza la estructura del auto sacramental. Comienza con una invitación que llevan a cabo dos ángeles para que elijan cuál de las plantas goza de más excelencia que el resto. Arellano señala que los primeros versos siguen el paradigma estructural del pregón y subraya el papel de la música en esta primera parte del auto. Salen a escena las plantas y se preguntan por el significado de todo esto. En el segundo bloque estructural aparece el Cedro, y se nos comen-

tan la reacción de los demás personajes: «Oliva y Laurel se alegran de ver a este tronco peregrino, Moral lo admira, Almendro lo desconoce, Encina y Espino lo rechazan con enojo, y Espiga y Vid lo admiten con amor» (p. 21). El Cedro explica a las plantas el sentido que tiene el certamen al que las han convocado los ángeles. En el tercer bloque escénico quedan solas en escena la Espiga y la Vid, y a través de su diálogo se nos explican algunos *tipos* del Antiguo Testamento y otros pasajes del Nuevo donde se ve su prefiguración como el pan y el vino eucarístico. En el cuarto bloque escénico aparece el Cedro, que se queda dormido y al cual las demás plantas despojan de sus hojas. Comienzan después una serie de polémicas doctrinales que acaban cuando el Cedro es llevado herido a la Cruz. Acaba el auto con la necesaria apoteosis eucarística.

Al análisis de la estructura sigue la sinopsis métrica y a esta un análisis de la situación textual. La situación textual de *La Humildad Coronada* es privilegiada, ya que se conserva el autógrafo. Arellano se sirve del autógrafo como texto base y, al hacerlo así, consigue fijar un texto de mayor calidad que los anteriores editores, que se habían basado en otros testimonios de mucha menor fiabilidad. Se completa el aparato con las variantes de todos los testimonios conservados, que aunque no resultan de mucha importancia textual revelan aspectos interesantes de la transmisión.

A continuación se nos presenta el texto. Como se ha dicho antes, por primera vez se realiza una edición basándose en el autógrafo calderoniano. Es pues un texto de gran calidad filológica. Se acompaña de un completo aparato de notas de carácter léxico, filosóficas, bíblicas, emblemáticas, etc., que resultan de gran ayuda a la hora de comprender el texto. También se van marcando las vacilaciones que se observan en el autógrafo que

sufrió Calderón al escribir / copiar el auto: tachaduras, correcciones, palabras sobrescritas, etc.

El texto se acompaña con un índice de notas, herramientas útiles para el filólogo interesado. Por último se nos ofrece una edición facsímil del autógrafo calderoniano, incluyendo la censura de Luis Velasco de Villarín.

En conclusión, diré que Ignacio Arellano nos presenta una edición de un auto calderoniano que, dadas sus peculiaridades, resulta muy interesante: se escribió para Toledo, todos los personajes son plantas, excepto los ángeles, etc. En resumen, el editor mejora considerablemente el texto de otras ediciones (basándose en el autógrafo) y facilita su lectura a través del estudio preliminar y la acertada anotación.

IGNACIO PÉREZ IBÁÑEZ

BONILLA CEREZO, Rafael e Ignacio GARCÍA AGUILAR, *Villancicos de la Catedral de Córdoba 1682-1767. Métrica, cadencias clarines sean*, Córdoba, Ediciones La Posada, 2002, 209 pp. (Colección Fuente de Papel, 9)

Rafael Bonilla Cerezo e Ignacio García Aguilar han editado una interesante recopilación de *villancicos* existentes en la Catedral de Córdoba que se compusieron para ser cantados en distintos actos litúrgicos celebrados a lo largo de casi un siglo, desde fines del XVII hasta entrada la segunda mitad del XVIII.

Hay que señalar que la mayor parte de estos textos no son villancicos en el sentido métrico del término. Se trata, más bien, de composiciones o canciones de tema religioso, normalmente navideño —excepto los del año 1682 que están dedicados a Santa Ana— en las cuales, caben los más variados esquemas métricos

y rítmicos. La voz *villancico* acabó adquiriendo el significado de ‘canción navideña’ independientemente de su esquema métrico y es en ese sentido, en el que puede utilizarse para designar a las composiciones que se recogen en la presente edición.

Se trata, en realidad, de varias colecciones de estas composiciones religiosas correspondientes a diferentes años: 1682, 1696, 1700, 1721, 1736, 1743, 1754, 1756 y 1667

La edición es paleográfica. Se conservan, por tanto, las graffas del texto original tal como aparecen en él y se respetan interesantes rasgos dialectales. Previamente, se ofrece una tabla con los fenómenos más destacables que pudieran ofrecer alguna dificultad al lector (pp. 93-94).

Precede a la edición de los textos, un extenso estudio introductorio que trata, de manera pormenorizada, diversos aspectos relacionados con esta producción literaria. Con el subtítulo de «la feroz diatriba», se dedica un apartado a analizar interesantes aspectos a cerca de la recepción de este tipo de composiciones piadosas que gozaban, desde antiguo, de las preferencias de un público muy extenso. Se entendían como producciones populares aunque, en muchos casos, fueran compuestas por autores cultos, a veces «escondidos» detrás de esa apariencia popular, sencilla e incluso rural —no hay que olvidar que, en un principio, el villancico es el canto del villano, del pastor— y se estimaban como tales, como parte del folklore y de la expresión piadosa popular. Sin embargo, esta contemplación comprensiva, benévola, incluso complacida, va transformándose a medida que avanza el siglo XVIII y calan las ideas ilustradas, hasta el punto de que llegarán a ser denostadas, tachadas de incultas y censuradas por muchos.

Los autores se ocupan también de la relación de los textos recopilados con lo

escénico y su parentesco con formas representadas o representables. Se hace referencia al surgimiento del teatro castellano en ámbitos litúrgicos desde los antecedentes más simples como los tropos medievales. A través del análisis de algunos fragmentos de las composiciones editadas, parece surgir la pregunta —tantas veces formulada en la crítica de esta literatura— de si este tipo de textos deben considerarse lírica o teatro. Los estudiosos concluyen: «Si autores como Lázaro Carreter señalaban que los tropos medievales como el *Quem Quaeritis* o el *Stellae expectamus* debían considerarse teatro, qué podríamos decir sobre la posible representación de nuestros textos, con una altura lingüística y dramática mucho mayor. No queremos decir con ello que fueran representados sino que era factible su puesta en escena» (p. 23)

El concienzudo análisis métrico de las composiciones hace ver, por un lado, la enorme diversidad en cuanto a la composición formal de estas cancioncillas y por otro, el encomiable esfuerzo de los autores al intentar sistematizar una disparidad formal tan rica en metros y combinaciones métricas como en esquemas rítmicos. En resumen, los autores entienden que la única característica que puede perfilar esta variada reunión de composiciones es esa «gran dosis de juguetón desparpajo tanto tonal (cambio al pasar de la copla al estribillo y viceversa) como rítmico y modal (coplas en modo menor, estribillos y kalendas en modo mayor). O sea una composición tanto musical como literariamente algo revuelta y plenamente conceptista, barroca a la menor oportunidad» (p. 40).

Del análisis pormenorizado de los ecos que se dejan oír a través de estas composiciones, los autores señalan reminiscencias varias, entre otras, de la obra de Juan de Mena y consiguen desentrañar en parte, la complicada red intertextual que subyace en estas canciones, muchas de ellas

obra de cultos poetas aficionados que recurren a los textos de nuestra tradición. Una vez más, la variedad es la tónica dominante: las obritas conjugan recursos populares con otros elevados, de carácter libresco y tendencias cultistas si bien, en modo alguno, están dirigidas a un público selecto o elitista.

La última parte del estudio se dedica a analizar una serie de aspectos relacionados con las composiciones que se editan y son materia de estudio, aspectos históricos y sociológicos que pueden arrojar luz sobre la época que los produjo. Se contemplan estas canciones como una «amalgama de tradiciones» (p. 70) que guarda una relación y una coherencia con otras manifestaciones artísticas que son, igualmente, expresión de la religiosidad del momento.

El volumen tiene, por tanto, varios méritos: primero, el de rescatar del olvido este tipo de composiciones que se originan en la piedad popular pero que no dejan de incorporar elementos cultos y que, en muchos casos, son obra de autores cultos; segundo, el de aportar un material insustituible para estudiar un momento clave (1682-1767) en este tipo de manifestaciones literarias. Además, tiene interés, por una parte, para el estudio de la lírica popular castellana y por otra, porque pone de relieve la popularización de formas cultas y el papel difusor destacado que tuvieron en ello las catedrales.

PALOMA ALBALÁ

HAI DT, Rebecca, *Seduction and Sacrilege. Rhetorical Power in «Fray Gerundio de Campazas»*, Lewisburg, Pensilvania y Londres, Bucknell University Press y Associated University Presses, 2002, 154 pp.

La recepción institucional de la obra escrita por José Francisco de Isla (1703-

1781), *Fray Gerundio de Campazas* (1758, 1770), sufre el inevitable influjo de los criterios estéticos dominantes en su época. La explícita parodia de ciertos registros oratorios mantenidas por predicadores setecentistas vinculan la novela del jesuita español con el proyecto modernizador de la tendencia neoclásica. El subtexto cervantino de la obra es manifiesto por el claro paralelismo entre las conductas erráticas del predicador Gerundio y similares delirios encarnados en el personaje de Don Quijote. Ambas trayectorias novelescas hacen palpable el pernicioso efecto de prácticas textuales (libros de caballerías o sermones insolventes) que la perspectiva autorial considera en sendos textos originadoras del colapso mental padecido por sus protagonistas. La orientación neoclásica de *Fray Gerundio* se manifiesta no tanto por su militante didactismo docente cuanto por satirizar proyectos literarios que un lector culto dieciochesco asociaría sin grandes dificultades con el desacreditado barroquismo de la centuria anterior. El hecho además de que la Inquisición prohibiera el texto debido a su presunto anticlericalismo aumenta considerablemente su difusión en el último tercio del Siglo XVIII. El escaso interés del hispanismo decimonónico por la novela del Padre Isla muestra, en cambio, la dramática mutación originada en las letras occidentales tras el colapso del Antiguo Régimen. Relevante parece que los románticos liberales José de Espronceda (1808-1842) y Mariano José de Larra (1809-1837); el isabelino liberal Antonio Ferrer del Río (1814-1872); los progresistas Manuel de la Revilla (1846-1881) y Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880) o el también liberal-progresista Benito Pérez Galdós (1843-1920), aun perteneciendo a diferentes grupos generacionales, coincidieran en rechazar de manera casi total la supuesta falsedad estética del neoclasicismo español. Situar estos juicios evaluadores en el

contexto de la modernidad ochocentista occidental puede ofrecernos una posible clarificación historicista. Víctor Hugo (1802-1885) destruye en su *Manifiesto romántico* (1827) cualquier mérito artístico visible en la producción literaria francesa producida durante el Antiguo Régimen por la inevitable dependencia de tales obras, a su juicio, con hábitos culturales antimodernos y ajenos a la realidad socio-histórica de su realidad nacional. Análogas prevenciones aparecen en la historiografía, crítica universitaria y literatura española adscritas, en su respectivo contexto histórico, a la ansiada modernidad decimonónica. Resultaba quizá inevitable en el siglo XIX señalar las carencias e imperfecciones de las letras españolas setecentistas para impulsar en la nación, sobre todo, a partir de 1868, corrientes intelectuales secularizadoras, nacionalistas y modernas. Injusto nos parece desde la distancia histórica, sin embargo, haber prescindido de la modernidad, no necesariamente embrionaria o insuficiente, de los ensayos de José Cadalso (1741-1782), las *Fábulas literarias* (1782), de Tomás de Iriarte (1750-1791), el teatro de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) o la novelística del Padre Isla.

Por lo que respecta a *Fray Gerundio de Campazas*, el hispanismo norteamericano en la segunda mitad del siglo XX recupera la importancia de esta novela dieciochesca apuntando sus innegables méritos estéticos (v.gr. técnicas paródicas, subtexto cervantino) en el ámbito literario de un neoclasicismo dignificado, ajeno al estigma del afrancesamiento y «moderno». La monumental edición crítica de Russell P. Sebold (1960-1964) así nos lo indica. El catedrático emérito de la Universidad de Pensilvania ofrece en esta imprescindible obra de erudición impecables análisis formales del texto y destaca su marcada relevancia para la consolidación de un «nuevo clasicismo» espa-

ñol que hunde sus raíces no tanto en la tradición del clasicismo francés cuanto en la literatura española del siglo XVI.

Rebecca Haidt desarrolla en *Seduction and Sacrilege* una sugerente interpretación de la novela del Padre Isla enfatizando las nociones de «sacrilegio» visibles en los heterodoxos sermones de Fray Gerundio así como las manipulaciones lingüísticas «seductoras» de su discurso cuya ejecución indica usos espurios de recursos oratorios pomposos, narcóticos y de procedencia, en su mayor parte, barroca. La autora, profesora titular de literatura española moderna en Ohio State University, planteó en su monografía anterior, *Embodying Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture* (1998), una excelente aproximación sobre el impacto de las teorías del cuerpo en la configuración de las letras españolas dieciochescas. Desde un parámetro feminista, Haidt pudo constatar la emergencia de ideales masculinizados («hombría de bien») opuestos a talentos devaluados de cuño femenino parejos al concepto de «petimebre». Su ensayo de 1998 ofrece incontables pruebas documentales referidas a la masculinización de aquellos valores asociados con la regeneración nacional, el buen gusto o la «Alta Cultura» española.

Seduction and Sacrilege revela también una sensibilidad feminista matizada, no obstante, por el empleo de otras fuentes metodológicas como el dialogismo de Mijail M. Bajtin y la estética de la recepción articulada por Hans Robert Jauss (1922-1997). En opinión de la autora, *Fray Gerundio de Campazas* debe ser analizada en el contexto de la parodia del barroquismo y la compleja coherencia estructural de la narrativa escrita por el Padre Isla. La «Introducción» (pp. 13-24) incluye detallados resúmenes sobre el estado de la cuestión referido a esta novela dieciochesca. La autora, además de referirse a la magna edición de Russell

P Sebold, analiza los fundamentos críticos de las ediciones realizadas por Joaquín Álvarez Barrientos (1991), José Jurado (1992) y Enrique Domínguez Cepeda (1995). Los vínculos de *Fray Gerundio* con el reformismo borbónico pueden apreciarse en las condenas del autor al «sacrilegio» visible en aquellos predicadores cuyo éxito no obedece a la profundidad intelectual de su oratoria sino más bien a la manipulación seductora del público mediante procedimientos retóricos (p. 21). El texto de Isla trasciende esa intencionalidad caricaturizadora y desarrolla asimismo sugerentes reflexiones «sobre el poder del lenguaje para engañar y entretener» de manera simultánea al receptor (p. 18).

«Anything is Possible: *Fray Gerundio*, *Don Quixote* and the Seduction of Language» (pp. 25-45) interpreta las consecuencias estéticas de una sentencia contenida en la novela sobre la capacidad del lenguaje: «la esfera de lo posible es muy dilatada». Haidt vincula tales afirmaciones con la marcada dependencia cervantina del texto en su vertiente paródica. Los vínculos de *Fray Gerundio* con *Don Quijote de la Mancha* (1604, 1614) se aprecian en que ambas obras muestran la desconfianza de sus respectivos autores hacia una representación satisfactoria de la realidad mediante el lenguaje; utilizan el diálogo como procedimiento retórico e incluyen reflexiones sobre el buen gusto y la dimensión fronteriza entre lenguaje, irracionalidad y carencia de lógica (p. 27). Los protagonistas de sendas novelas también se unifican por su común dependencia de ciertos textos (novelas de caballerías o sermonarios) que condicionan su percepción de la realidad. De interés también resulta el hecho de que *Don Quijote* y *Fray Gerundio* coincidan en percibir la naturaleza retórica y seductora de todos los géneros literarios (p. 36) lo que no impide, sin embargo, su incapacidad para distinguir la calidad o ve-

rosimilitud de la letra impresa (p. 40). Este capítulo desarrolla también sugerentes lecturas comparatistas de la novela del Padre Isla (pp. 29-35). Los diálogos platónicos *Gorgias* y *Fedro*; la *Retórica* de Aristóteles; *De oratore*, de Cicerón; las *Institutio oratoria*, de Quintiliano y, en un espacio cronológico más cercano al Padre Isla, la *Retórica* (1757), de Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781), son algunos de los textos empleados por Haidt para mostrar el íntimo parentesco de la parodia articulada en *Fray Gerundio de Campazas* contra las perversiones retóricas de oradores carentes de escrúpulos. Recientes y autorizados análisis de la teoría literaria dieciochesca han mostrado cómo las preceptivas de la época constituyen un sólido corpus doctrinal en el que se prescriben minuciosamente los principios esenciales del proyecto neoclásico (José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, 1998). El análisis de *Fray Gerundio* propuesto por Rebecca Haidt ofrece al lector una demostración efectiva de esta dinámica en el ámbito no de la teoría de la literatura sino de la creación literaria en relación a los discursos lingüísticos de la elocuencia.

«Gerundian Preaching and Rococo Seduction» (pp. 46-81) constituye el capítulo más extenso y ambicioso de *Seduction and Sacrilege*. La autora resalta la filiación barroca y rococó de los recursos retóricos utilizados por Fray Gerundio. Existe una importante diferencia, para Haidt, entre los intereses socio-estéticos de los predicadores barrocos y las motivaciones del predicador de la novela homónima: fray Gerundio pretende no tanto transmitir doctrina o reivindicar al Antiguo Régimen en sus sermones cuanto apelar a los sentidos de sus receptores mediante estrategias verbales hipnóticas en las que se exalta la vanidad del individuo (p. 47). Ello indicaría la conexión de su barroquismo con el sensua-

lismo rococó (p. 48). La teatralidad de los gestos adoptados por el predicador también nos remite a la excesiva ornamentación lingüística de su discurso (p. 53). Los «vicios de la elocuencia» manifestados en su oratoria (v.gr. cacofonía, pleonismo) son justificados en el texto siempre y cuando sean efectivos en el propósito de producir impacto en sus destinatarios. Otra estrategia significativa de seducción aparece en el detallismo excesivo contenido en sus sermones o el uso abusivo de términos extranjeros (pp. 60-61). Rebecca Haidt vincula esta dinámica textual con la parodia efectuada por el neoclasicismo contra aquellos registros literarios heredados del barroco. En opinión de la autora, el género sexual desempeña un papel relevante en este proceso de deslegitimación estética: «el empeño de Fray Gerundio por jugar y seducir más que por enseñar e instruir nos remite a un desorden feminizado y una aspiración hacia el lujo condenados desde tiempo inmemorial por retóricos, moralistas y teólogos» (p. 63). Este tipo de construcciones culturales, para Haidt, construyen «jerarquías ideológicas que identifican al género masculino con la autoridad, la razón y la determinación; y al femenino con la incompetencia, la irracionalidad y la inconstancia» (p. 74).

Las sugerentes afirmaciones de Rebecca Haidt nos ofrecen un importante recordatorio sobre la intensa masculinización de las letras españolas setecentistas muy similar, por lo demás, al visible en otras naciones occidentales. Nos parece pertinente recordar al respecto los precisos análisis de Naomi Schor sobre el sexismo dominante en las instituciones académicas del Antiguo Régimen (*Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, 1987). No es gratuito que en ese ámbito se rechace el mérito de la literatura escrita por mujeres debido a su excesivo detallismo descriptivo. Tales «vicios de la elocuencia» son precisamente

los que utiliza el padre Isla para evidenciar las carencias intelectuales del discurso parodiado. Nada puede objetarse, en consecuencia, a la sólida argumentación de Haidt sobre el sexismo que mediatiza los juicios evaluadores del neoclasicismo español. Existe, de todos modos, un factor importante en la construcción de los discursos de género setecentistas no señalado en la brillante exposición de Rebecca Haidt. La dimensión «femenina» del lujo comienza a ser efectiva en el período moderno a partir de la Revolución Francesa (1789) y simultáneos procesos de modernización industrial. Hasta esas fechas, no obstante, el consumo suntuario se asocia indistintamente a los hombres y mujeres pertenecientes al estamento aristocrático (J.C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, 1930). Ésa será uno de los ejes centrales del discurso burgués propuesto por el abate Sieyès (1748-1836) en *¿Qué es el tercer estado?* (1789). La crítica a la aristocracia procede de sus veleidades extranjerizantes, parasitismo improductivo y «afeminamiento» decadente. La feminización de aquellas conductas asociadas con el lujo, por tanto, trasciende el género sexual y nos remite más bien a la severa deslegitimación de un orden estamental basado en los privilegios de la Iglesia y la nobleza. Las conocidas insuficiencias de la Ilustración española no facilitan una cristalización plena de este discurso burgués revolucionario durante el siglo XVIII. Obras como *Los eruditos a la violeta* (1772), de José Cadalso, y, en años anteriores, la novela del Padre Isla muestran, sin embargo, la existencia de sensibilidades, hasta cierto extremo, «modernas» por apuntar percepciones de género en las que no resulta difícil percibir soterradas manifestaciones de la emergente cosmovisión burguesa que ha de liquidar décadas después el prestigio detentado hasta entonces por la aristocracia europea.

Consideramos oportuno matizar ade-

más algunas de las observaciones de la autora referidas al alcance socio-histórico de *Fray Gerundio de Campazas*. El hispanismo del siglo xx ha destacado también la dimensión «moderna» e incluso, dentro de los debidos límites, «burguesa» de la *Vida* (1743, 1750, 1758) escrita por un contemporáneo del Padre Isla, Diego de Torres Villarroel (1693-1770) (Juan Marichal, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, 1971; Russell P. Sebold, *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel*, 1975). Esta interpretación se justifica, entre otras razones, por los intereses mercantiles adoptados por el autor en la justificación de su obra. Idénticas sensibilidades pueden percibirse en las estrategias retóricas de fray Gerundio motivadas por su ánimo de lucro. ¿Es apropiado calificar de «modernas» las aspiraciones mercantiles de Torres Villarroel y el personaje novelesco del padre Isla? Las fuentes estéticas que motivan ambas figuras son reveladoras en su explícita reivindicación de autores vinculados al período barroco. Situarnos en las coordenadas específicas del siglo xviii español nos permite calificar de reaccionarias tales pretensiones estéticas. Los propósitos económicos del turbio profesor de la Universidad de Salamanca o los afanes seductores de la criatura novelesca de fray Gerundio no debieran hacernos olvidar un factor relevante: la tensión cultural que enfrenta en la España del xviii a los promotores de una estética renovadora (neoclasicismo) y aquellos partidarios del barroquismo en su vertiente más anacrónica. Los vínculos literarios de fray Gerundio con la última tendencia resultan, en consecuencia, determinantes para el desarrollo textual de la parodia articulada por un autor, José Isla, afín a las premisas artísticas que intentan establecer un clasicismo español renovador y «moderno». Consideramos valiosa la dimensión rococó señalada por Haidt. La autora así-

mismo destaca los vínculos de las técnicas empleadas por el predicador Gerundio con las de aquellos petimetres involucrados en el cortejo dieciochesco (p. 72). Estas innegables, e iluminadoras en tantos aspectos, referencias de la autora no deben hacernos olvidar, sin embargo, la importancia de la matriz barroca en el discurso satirizado por el padre Isla.

«The Wisdom of Age, the Impudence of Youth: Sacrilege and the Quarrel of Ancients and Moderns» (pp. 82-102) analiza el impacto de la disputa entre antiguos y modernos en *Fray Gerundio de Campazas*. Haidt destaca los ambiguos perfiles semánticos de «antiguo» y «moderno» en la novela del padre Isla (pp. 92-93) así como la existencia no tanto de polémicas entre modernidad y tradición sino más bien de conflictos generacionales entre grupos de predicadores (p. 83). La obra presenta oradores «antiguos» que reivindican, además de modelos greco-latinos, retóricas españolas de los siglos xv-xvi con objeto de prescindir de la excesiva ornamentación lingüística prestigiada durante el período barroco (p. 88). El talante «moderno» contrasta, sin embargo, con la pretendida modernidad de predicadores jóvenes como fray Gerundio que justifican la novedad de su elocuencia por el empleo de formulismos retóricos barrocos (p. 89). «Moderno» es también el calificativo utilizado por el personaje para justificar su dependencia exclusiva de compendios, libros de concordancia o extractos de citas en la elaboración de sus sermones, nunca fundados en la serena reflexión intelectual (p. 91). Aquellos detractores de la pretendida «modernidad» de fray Gerundio critican, por otra parte, la modernidad filosófica y científica debido a sus carencias metodológicas: «la ciencia moderna enmascara su ignorancia mediante un aluvión de palabras y bajo un velo retórico» (p. 101).

Diversos condicionantes filosóficos, religiosos y políticos dificultan la conse-

cucción de la ansiada modernidad en la nación española durante el siglo XVIII. Los prejuicios analizados por Rebecca Haidt en *Fray Gerundio de Campazas* señalan certeramente algunos de los factores (v.gr. reserva a la novedad en materia de filosofía) que impiden la consecución del proyecto modernizador. Es importante, sin embargo, indicar al lector la dimensión «moderna» de la novela escrita por el Padre Isla pese a los ataques antimodernos de algunos personajes identificados con la cosmovisión del autor. Muy significativa resulta una de las acepciones de la definición de «novedad» incluida en el *Diccionario de autoridades* (1726-1732) e incorporada después al *Diccionario de la lengua castellana* (1780): «estado de las cosas recién hechas o discurridas o nuevamente vistas u oídas». Consideramos factible vincular al neoclasicismo español setecentista con los valores recogidos en esta entrada lexicográfica. *Fray Gerundio de Campazas* no escatima esfuerzos en sus propósitos caricaturizadores de la oratoria sagrada de cuño barroco. Ni el público del Padre Isla ni posiblemente su autor, un jesuita ilustrado, hubieran favorecido rupturas intelectuales análogas a las visibles en aquellas naciones europeas expuestas a la modernidad filosófica. Es de justicia indicar, sin embargo, el valor «moderno» de estas producciones literarias por su capital importancia en la deslegitimación de proyectos estéticos (barroquismo) hostiles a cualquier empresa modernizadora.

«Scheming and Spending: The Politics of Becoming a Preacher» (pp. 103-128) vincula *Fray Gerundio de Campazas* con el reformismo borbónico auspiciado en España bajo el impulso del despotismo ilustrado. La obsesión por el lucro visible en el protagonista (p. 106), la corrupción eclesiástica que hace factible su éxito entre el público iletrado (pp. 115-119) o la existencia de una «cultura del beneficio» en la orden de la que procede

el turbio predicador son algunos de los motivos analizados por Haidt para incidir en la dimensión satírica y anticlerical de la novela dieciochesca. La autora señala que esas críticas siempre remiten a la puntual parodia de corrupciones eclesiásticas, apreciables en la degradación de la oratoria sagrada, lo cual no impide, sin embargo, su plena ortodoxia con respecto a los dogmas del catolicismo.

La «Conclusión» de *Seduction and Sacrilege* (pp. 129-132) resume de manera precisa las premisas metodológicas y propuestas de interpretación contenidas en el libro. De especial importancia son sus referencias al impacto del concepto retórico del «vir bonus» articulado por Quintiliano en la feminización devaluadora de comportamientos reprobables en *Fray Gerundio de Campazas* (p. 130). Las precisas notas del libro (pp. 133-143) y su documentada bibliografía (pp. 144-151) revelan un impecable conocimiento de la temática analizada tanto en el uso de fuentes primarias como en el empleo de metodologías contemporáneas. *Seduction and Sacrilege*, en definitiva, ofrece al estudioso de la literatura española dieciochesca abundantes materiales para el conocimiento de textos literarios que hacen patente la trabajosa pero irreversible inserción de la nación española en la emergente modernidad occidental.

IÑIGO SÁNCHEZ LLAMA

Diálogo entre dos tunantes (Introduzione, testo e traduzione di Maurizio Fabbri), Rimini, Panozzo Editore 2002, pp. 105 (Collezione *Testi inediti e rari*, n. 7. «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo», «Alma Mater Studiorum» Università di Bologna).

La obra *Diálogo entre dos tunantes*, recién editada por Maurizio Fabbri con

amplio aparato de notas y por primera vez también en versión italiana, pertenece a aquel «teatro estudiantil» español del siglo XVIII que todavía carece de estudios exhaustivos.

Del *Diálogo*, sin fecha, ya se conocía una edición en copia fotostática, titulada *Arte tunantesca, o sea diálogo entre dos tunantes*, publicada hace pocos años por Emilio de la Cruz Aguilar en el apéndice a su volumen *La Tuna* (Madrid, Editorial Complutense, 1996). El nuevo texto que ahora nos ofrece Fabbri es sustancialmente el mismo, pero las numerosas y significativas variantes que presenta llevan al estudioso a opinar que se trata de la *editio princeps* de esta obra, que, lamentablemente, carece del frontispicio necesario para conocer a su autor, la editorial y su fecha y lugar de publicación.

Ágil y divertida, la corta pieza en *romance* —799 versos—, que según argumenta Fabbri puede colocarse en torno a la mitad del siglo XVIII, podría definirse, utilizando una expresión hoy en día de moda, como un «manual de sobrevivencia» para tunos, es decir para los estudiantes que no tenían dinero para pagar sus estudios y comidas y por eso vivían a costa ajena, mendigando, estafando y apiadando al prójimo. El número de estos alegres picarones, según varios estudios sobre la vida universitaria española de la época, había crecido en el Setecientos

Dos son los protagonistas de la obra, que el texto deja suponer estudiantes de la Universidad de Salamanca: Franco y Pascual. Con todo, es al facundo y experto Franco a quien le toca el papel principal, puesto que él actúa de verdadero Pigmalión respecto a su ingenuo y desprevenido colega, deseoso de aprender el arte tunesco de vivir a costa ajena, sisando dinero a las más diversas categorías sociales (posaderas, lavanderas, monjas, curas, soldados, mujeres de va-

ria condición social...). Franco expone con rigor metodológico y científico los principios de este arte, que a menudo utiliza y parodia un saber enciclopédico que abarca varias ramas de la ciencia, y que revela, debido a varias citas en latín correcto, la cultura del anónimo autor. Éste, como aparece en el texto editado por Cruz Aguilar, se oculta detrás del nombre de Farinelo, con el intento, según Fabbri, de disfrutar de la fama que gozaba el célebre cantante músico, renovador del teatro español.

Transformista y funámbulo de la palabra, Franco sabe adaptar entonación y registro a sus víctimas designadas, demostrando un excelente conocimiento de la psicología humana: valga como ejemplo, el pasaje en el que halaga a las toscas lavanderas para obtener sus favores, empleando analogías y metáforas retumbantes:

«Oh vosotras, que en cristales
herís vuestras manos bellas:
oh vosotras, fiel retrato
de Venus y de Minerva,
dad a este pobre limosna,
que es muy grande su miseria.»

(vv. 603-608)

El conocimiento del arte retórico por parte de Franco se revela sobre todo en el pasaje donde ofrece una varia tipología de arengas, que considera instrumento fundamental del arte tunesco.

La exaltación de la desenfadada y libre vida tunesca en palabras de este personaje no silencia, sin embargo, los peligros y las malas aventuras a los que están expuestos los que a ella se dedican.

La pieza, de agradable lectura, debido a su *vis comica*, que la excelente traducción italiana transmite y exalta, saca la mayor ventaja de la representación escénica, como lo demuestra la solemne ceremonia en la que Franco viste de tuno a Pascual, evidente parodia de la investidura de don Quijote, muchas veces ci-

tado en el texto, antes de que éste empiece sus afamadas aventuras.

Aparentemente un juguete cómico intrascendente e inocuo, puesto que en ningún caso Franco le aconseja a Pascual que cumpla acciones criminales y delituosas, y hasta le incita a que oiga misa y se comulgue, el *Diálogo*, tras su desenfado, deja vislumbrar cierto intento moralizador. En efecto, puede entenderse como una suerte de aviso, dirigido por una parte a la sociedad contemporánea para que no se deje estafar de quien sabe explotar su ignorancia, su culto a la apariencia y a las modas (véase, por ejemplo, la referencia al uso del idioma francés que había seducido hasta las monjas), por otra parte destinado a los propios estudiantes, para que tomen consciencia de la incertidumbre y precariedad de la existencia vivida por sus colegas Franco y Pascual.

Por estas razones —como atinadamente arguye Fabbri al concluir su introducción a la obra— el *Diálogo* se aleja del modelo tradicional del entremés del Seiscientos, encaminándose hacia una forma más moderna de comedia breve, que va a encontrar su cumplida realización en el sainete neoclásico e ilustrado.

PATRIZIA GARELLI

JACOBS, Helmut C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 372.

Belleza y buen gusto presenta un análisis del discurso estético de la Ilustración intencionadamente alejado de las posturas decimonónicas representadas en el paradigma del tercer volumen de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo. Para huir de los criterios arbitrarios en que puede in-

currir este tipo de trabajos, Helmut C. Jacobs emplea un método interdisciplinar y comparativo. La estética ilustrada se analiza a lo largo de un extenso abanico de escritos que sirven como testimonio de las concepciones de la época. Se incluyen textos de toda índole que tratan rasgos teóricos de las artes y de las ciencias, de la belleza y el buen gusto. Así pues, el recorrido por el discurso estético del Setecientos que se realiza en este volumen pasa por el análisis de poéticas, teorías, tratados, disertaciones y discursos varios, pero también por el estudio de cartas, ensayos, utopías y piezas literarias que recogen este interés por lo estético.

El libro está configurado en cuatro partes, cada una de ellas encargada de un aspecto estético, que se analiza desde sus orígenes en la Antigüedad Clásica, pasando por la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco hasta llegar al siglo XVIII en donde se centra la investigación. Pero lo cierto es que la obra puede dividirse en dos bloques: el primero se ocupa de la sistematización de las artes y las ciencias, asunto fundamental éste de la clasificación para poder abordar acertadamente el discurso estético dentro del sistema artístico establecido. El segundo bloque se dedica a dos conceptos elementales y estrechamente enlazados para la teoría estética dieciochesca como son la belleza y el buen gusto. Jacobs se detiene además en la noción del *no sé qué* tan genuinamente española como relevante a la hora de profundizar en los dos asuntos claves ya señalados, la belleza y el buen gusto.

La clasificación de las ciencias y las artes refleja la evolución desde los esquemas del *trivium* y el *quadrivium* clásicos hasta la concepción moderna, que se definió a lo largo del XVIII, de Ciencias, Artes y Oficios, con la progresiva valoración y estructuración de las bellas artes. La sistematización de las ciencias y de las artes llevada a cabo por los auto-

res españoles deja ver el influjo determinante de diversos trabajos extranjeros como el de Charles Batteux *Principios filosóficos de la literatura* (1746), aunque no fuera traducido al español hasta 1797; y de las doctrinas de Diderot y D'Alembert (no del todo coincidentes) difundidas en la *Enciclopedia* francesa, a pesar de estar esta monumental obra prohibida por la Inquisición.

En general, los escritos españoles reflejan una mezcla de tradición e innovación, que si en algunos aspectos se revelan conservadores, en otros aparecen progresistas. De ahí también las contradicciones y las dificultades para establecer una clasificación unívoca, como sucede, por ejemplo, con las definiciones aportadas por el *Diccionario de Autoridades* o por el estudio de Palomino en su *Museo pictórico o Escala óptica*. Jacobs presenta a los novatores como los más innovadores en sus teorías, que tratan de huir de las corrientes escolásticas. Dentro de esta tradición de los novatores se incluye la utopía literaria de *Sinapia*, contraproyecto de las teorías políticas de Maquiavelo y Tácito. En su sistematización de las artes esta utopía le adjudica una relevancia desconocida hasta el momento a las humanidades. Además, pese a la consideración cristiana básica del proyecto, *Sinapia* aboga por una secularización del saber de evidente concepción ilustrada. Por otro lado, destaca el proyecto innovador del padre Sarmiento para la decoración del Palacio Real. Su programa iconográfico parece ser un intento de unificar la tradición cultural con los nuevos saberes obtenidos gracias a la experiencia. Helmut Jacobs incluye también las ideas de Sarmiento dentro de la línea de pensamiento de los novatores.

Este paulatino carácter innovador verá sus frutos en la primera mitad del siglo XVIII, cuando las bellas artes se conciben de manera autónoma dentro de la nueva

estructura de las ciencias y las artes. Esta emancipación de las bellas artes es declarada en la *Poética* de Luzán (1737) y en sus posteriores escritos. Sin embargo, este clasicista termina por supeditar la poesía, como el resto de las bellas artes, a la política y la moral, con lo cual, el concepto de utilidad será el que regule la creación artística. Por su parte, Feijoo también muestra en los diversos ensayos que se recogen en su *Teatro Crítico* y en *Cartas eruditas y curiosas* esta concepción moderna de las artes, entre las que incluye la música, y cuyo componente fundamental es la belleza, juzgada por la razón y el buen gusto. Tanto Feijoo como Luzán, valoran las artes en función de su utilidad, con lo que paulatinamente se va demostrando que los modelos descriptivos tradicionales ya no eran de utilidad y se hacía necesario crear una nueva sistemática de las artes y de las ciencias.

En la segunda mitad del Setecientos, continúa el proceso de separación de las ciencias y las bellas artes, pero se siguen combinando clasificaciones tradicionales y modernas como lo demuestra el *Discurso* de Pérez López, el *Diccionario* de Terreros y Pando o *La derrota de los pedantes* de Moratín. Ésta última tiene ya su centro de atención en el hombre activo, el artista, que protagoniza el avance de las ciencias y de las artes. La consolidación de las bellas artes se alcanza con posturas como la del discurso *Del buen gusto en la literatura* (1766) que realizó en conde de Peñaflorida en la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País; o con *Del origen, progresos y estado actual de la literatura* (1782) de Juan Andrés; o con las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo* (1785) del marqués de Ureña, entre otros. Jacobs afirma que en estas fechas se creó en España un «consenso básico» según el cual se consideraban dentro de las bellas artes seis disciplinas: poesía,

retórica, música, pintura, escultura y arquitectura. Excepcionalmente, algunos autores incluyeron también la historia entre las bellas artes. Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* (1789) incorpora además el baile y la pantomima y Tomás de Iriarte, el grabado.

En consonancia con el pensamiento estético ilustrado que iba dotando de autonomía a las bellas artes, la música se revaloriza de la mano de intelectuales como Feijoo e importantes musicólogos como Rodríguez de Hita, Roel del Río, Antonio Soler y, principalmente, de Antonio Eximeno, que es uno de los primeros en señalar el carácter lingüístico de la música y de incluir esta disciplina dentro de las bellas artes. Este realce de la música lleva a los eruditos clasicistas a buscarle incluso una utilidad médica, de donde surgen teorías como la del tarantismo.

Por otro lado, y de acuerdo con la practicidad del Siglo de las Luces, se intenta eliminar el menosprecio hacia las llamadas artes mecánicas (aquellas que no son liberales), enraizado en la Península desde antiguo, y en relación con lo que se entendía por oficios viles y bajos. La dignificación del trabajo, tanto entre las clases bajas como entre la nobleza, fue defendida por la política ilustrada que abanderaban los discursos del ministro Campomanes y que divulgaron además las Sociedades Económicas. En este sentido hay que reseñar escritos literarios como la comedia de Trigueros *Los Menestrales*, o la utopía *Ayparchontes* publicada en *El Censor*, que establecía una jerarquía social basada en los méritos personales. Textos que trataban de potenciar el trabajo en general, y el trabajo manual en particular, incluyendo también el comercio. Se buscaba esta valoración laboral para la mejora de la sociedad, con el fin de lograr una mayor productividad y, por lo tanto, un estado más competi-

vo. Así pues, se produjo una estimación de las artes mecánicas, aunque en ningún caso pudieron compararse con el resto de las artes. De hecho, esta nueva concepción llevó a algunos autores a establecer una distinción clara entre *artistas* (representantes de las artes plásticas) y *artesanos* (representantes de las artes mecánicas). Asunto que, por otra parte, demuestra la conciencia de sí mismos de estos artistas que querían diferenciarse y ser reconocidos como una elite, con pocos puntos en común con los artesanos. En los años noventa, y al amparo de la Real Academia de San Fernando, Goya y otros reivindicaron la libertad del artista, su autonomía y, por lo tanto, su independencia respecto de las reglas. Caso que no terminó de aceptarse desde las posturas más clasicistas.

Una vez organizadas y clasificadas las bellas artes, varios escritos dan también cuenta de las diferentes correspondencias entre estas disciplinas. Se aprecian pues dependencias entre la pintura y la poesía; relaciones singulares entre las artes plásticas y la música, es decir, una cooperación entre las bellas artes que llega a su apogeo en manifestaciones como el teatro y la ópera, en donde se conjugan todas ellas.

Después de esta sistematización de las artes, Jacobs reflexiona sobre dos nociones fundamentales para las teorías estéticas de la Ilustración: la belleza y el buen gusto.

El concepto de belleza ha sido estudiado ininterrumpidamente desde la Antigüedad Clásica y atiende a discusiones conocidas tales como si la belleza se limita a la percepción de los sentidos o hay que tener en cuenta el alma (neoplatonismo); si debe referirse sólo a las cosas o también a las personas; si pueden establecerse vínculos definitivos entre belleza y bondad, o belleza y perfección; qué relación tiene entonces esa concepción de belleza con Dios. En definitiva,

asuntos que inclinan la belleza tanto hacia concepciones estéticas como éticas, sin terminar de definirse. Otro aspecto clave del debate sobre la belleza se centra en si ésta se encuentra en los objetos y es independiente de la recepción, de la impresión que se tenga de ellos. Dentro de estos parámetros se mueven las teorías estéticas sobre la belleza del XVIII. Sin embargo, del objetivismo de posturas tradicionales y neoplatónicas (la belleza está en los objetos, es cuantificable y atiende a proporciones), se va pasando a posiciones más subjetivas, empiristas, que prestan mayor atención al sujeto como factor indispensable para la experimentación de la belleza.

Dentro de estos márgenes se encuentran en la primera mitad del XVIII, la *Disertación sobre el numen poético* (1716) del conde de Torrepalma, que identifica belleza y perfección y que se basa en la mimesis aristotélica; *La poética* de Luzán, que concibe la belleza objetiva percibida por la razón, siguiendo las doctrinas de Muratori y Crousaz. Distingue entre belleza, que se dirige al entendimiento, y dulzura, que se orienta hacia las emociones. Gracias a Luzán se difunden además en España las teorías del *Compendio del Arte Poética* (1757) del jesuita Antonio Burriel. Entre los que recogen las ideas luzanescas estarían el conde de Peñaflorida en su ponencia *Del buen gusto en la literatura* (1766) y Forner, con su poema *Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la lengua*.

En la segunda mitad del siglo, prevalecen las concepciones objetivas y tradicionales de la belleza en el *Diccionario* de Terreros y Pando; en *El Valdemaro* de Martínez Colomer; y en el *Cajón de sastre* de Nifo, donde se identifica además belleza y virtud. Samaniego y Forner la relacionan con la utilidad, y Lorenzana, Cevallos y Mier, Mayans y Capmany, con la perfección. Será a partir de las

ideas de Mengs sobre la belleza en la pintura y el *Comentario* de Azara al texto del reconocido pintor cuando el debate sobre la belleza se establezca desde el sujeto receptor y surja el concepto de la *belleza ideal* como emblema estético de la Ilustración.

Los miembros de la Real Academia de San Fernando, además de Quintana, Meléndez Valdés, Trigueros y Forner, debatirán acerca de la belleza ideal. Ésta no deja de ser un modelo o arquetipo de perfección que parece crearse gracias a la elección de lo mejor de la naturaleza. Desde esta nueva óptica, Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* (1789) se propuso estudiar los efectos que provoca la belleza en los hombres. Se centra pues en la práctica, en el proceso de creación artística más que en el concepto de la belleza en sí misma. Pedro José Márquez en su discurso *Sobre lo Bello en general* (1801) define la belleza como aquello que proporciona placer al espíritu y que llega al receptor por medio de los sentidos «intelectuales», la vista y el oído. Entrado ya el siglo XIX cabe destacar una obra de Alberto Lista sobre *lo sublime* que se entiende como un tipo de belleza ideal.

De la mano del concepto de belleza ideal se encuentra la noción estética del *no sé qué*, que se define como la incapacidad para expresar la belleza y singularidad de un fenómeno mediante el lenguaje. Este *no sé qué* tuvo su mayor y principal teórico en el XVII con Gracián y su teoría del *despejo*. De la Península partió al extranjero y volvió a España en el XVIII con un enfoque nuevo que recogió, entre los más destacados, el benedictino Feijoo en uno de sus más conocidos ensayos. Las discusiones se centraban en la dificultad de definición. Se debatía si era un rasgo innato, cuáles eran los motivos que lo provocaban, si podía identificarse con la novedad, la variedad o la

elegancia. Por estos derroteros se encaminan las reflexiones de Nasarre, Ponz, Mengs, Capmany, y Arteaga, entre otros. Erauso Zavaleta en su *Discurso crítico* llegó más lejos en su idea del *no sé qué* y lo relacionó con su defensa de la creación artística individual, no sometida a las reglas clásicas.

Desde el punto de vista de la recepción de la belleza que surgió al abrigo de las teorías empiristas de la época, aparece también el concepto del buen gusto, ya que éste se encuentra en el receptor y en el autor, pero no en el objeto en sí. Así pues el gusto depende de los individuos y, por tanto, tiene un carácter histórico, que está en función de las épocas y de los países. Sin embargo, desde los presupuestos estéticos ilustrados era necesario una normalización del gusto, y esta fue la mayor preocupación de los clasicistas.

Jacobs presta especial atención al concepto del buen gusto en la polémica sobre el teatro que se originó a mediados de la centuria en el ámbito de la Academia del Buen Gusto. Se enfrentaron dos posturas: la clasicista, que abanderaban Nasarre, Luzán y Montiano; y la no clasicista, que defendieron Erauso y Zavaleta, Alejandro Aguado, el conde de Torrepalma y José Antonio Porcel. Los primeros buscaron una reglamentación del gusto que relacionaban íntimamente con la razón. El gusto también tenía, como la belleza, una función utilitaria. Los segundos consideraban que para el teatro, no se podía dar en absoluto ningún tipo de reglas de validez total teniendo en cuenta los continuos cambios en el gusto del público. Las reglas no son aplicables a todas las épocas y el gusto las hace variar de un país a otro en función de las costumbres y el idioma. Las comedias no pertenecen al campo de lo útil sino de lo deleitable. El gusto es lo exquisito, lo admirable, lo nuevo. Subraya Jacobs que para los no clasicistas el público

receptor no lo constituye el vulgo, sino un público cortesano capaz de disfrutar y considerar la comedia como un juego.

A partir de los años sesenta el buen gusto se considera una disposición innata que necesita ser moldeada por la educación. Nifo en su *Cajón de sastre* le declara la guerra al mal gusto. Para el periodista el buen gusto está determinado por el nivel de educación y cultura de cada nación. Se va estableciendo el gusto como el medio de reconocimiento de la belleza y de lo verdadero, lo bueno y lo bello. La utilidad al buen gusto se la atribuyen entre otros Jovellanos, y Arteaga lo entiende como instrumento de conocimiento racional. En razón del buen gusto de una nación depende su nivel de educación, algunos como Forner y Moratín entenderán además el teatro como representación del buen gusto de la nación. Desde las artes plásticas y la literatura el gusto se puede aprender, como la capacidad de juzgar. Va a ser el gusto el medio por el cual se legitiman en gran medida las bellas artes, como método de formación de la razón por lo que, además de útiles, resultan necesarias. Se esboza una función pedagógica del gusto y se establece el ideal del hombre de buen gusto de la Ilustración.

En definitiva, el presente trabajo analiza profundamente el panorama estético ilustrado a través de fuentes diferentes del Setecientos, pretendiendo, gracias a esta intertextualidad, reflejar con objetividad las posturas de la época. Es un estudio exhaustivo y sistemático que sirve de manual para todo aquel estudioso que quiera acercarse a las teorías estéticas del XVIII. La extensa bibliografía que se recopila al final da cuenta de la minuciosidad y rigor con el que se ha llevado a cabo este trabajo que llena un hueco importante de los estudios dieciochescos.

MARÍA ANGULO EGEA

PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio, *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles*. Presentación del Excmo. y Magfco. Sr. Rector de la Universidad de Extremadura D. Ginés M.^a Salido Ruiz y estudio preliminar de Miguel Ángel Lama, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, 37 pp. + 16-206-2-175 pp.

Aunque relativamente olvidado hoy, como tantos que construyeron la historia literaria española, a Juan Antonio Pellicer le deben mucho, sin embargo, diversos campos de la cultura nacional: desde el bibliográfico y literario hasta el de los estudios bíblicos y hebraicos, pasando por el arqueológico e histórico.

Por eso es bienvenido el cuidado facsímil de esta interesante obra, ejemplo de la erudición española de finales del siglo XVIII, que nos ofrece Miguel Ángel Lama, que viene precedido de un estudio sobre el autor y el *Ensayo*. El libro de Pellicer, publicado en 1778 en la prestigiosa imprenta de Antonio Sancha, era en realidad dos obras, de ahí lo complejo de su paginación y lo falso de su título abreviado, pues, si dedica casi doscientas páginas a tratar sobre los traductores españoles, en proporcionar datos sobre los escritores Luperco Leonardo, Bartolomé Leonardo de Argensola y Miguel de Cervantes emplea más de doscientas. Quizá por lo peculiar de su presentación, que participa tanto de las características del campo bibliográfico como de las de la historia literaria, esta obra de Pellicer no suele tenerse muy presente a la hora de hacer la historia de la historia literaria española en el XVIII. No sucede lo mismo con el *Tratado sobre el histrionismo en España*, publicado con el nombre de su hijo Casiano, pero seguramente obra suya (tenido en cuenta al historiar el teatro), ni con sus trabajos cervantinos: la edición del *Quijote* de 1797-98 en cinco tomos dedicados a Godoy, ni la posterior en nueve, entre 1798 y 1800, ni con su vida de Cervantes, de 1800.

No se conoce la razón por la que publicó estas dos obras juntas, con paginaciones diferentes, pero cabe pensar que ambas sean el resultado de sendos trabajos más amplios que nunca llegó a finalizar. Hacer biografías o dar «noticias literarias» de escritores fue uno de los objetivos que se persiguieron al menos desde que Martín Sarmiento lo expusiera como necesidad en 1743; y lo mismo hay que decir de la realización de bibliografías, campo en el que se tenía mayor tradición y se había avanzado más. En todo caso, que Pellicer diera prioridad en el título al aspecto bibliográfico parece señalar que se encontraba más orgulloso de esa aportación suya que de las otras o que, quizá, ése tenía mejor salida comercial.

En su «Estudio preliminar», Miguel Ángel Lama contextualiza la obra y el género «ensayo» aplicado a la elaboración de amplios tratados sobre diversas materias (también bibliográficas) que se consideraban inabarcables o muy extensas: así, nos recuerda los «ensayos de bibliotecas» de Vicente García de la Huerta, de Miguel Casiri y de Juan Semper y Guarinos, entre los más destacados, además de situar al autor y aportar datos sobre su vida y trabajo de erudito en la Biblioteca Real y en la Real Academia de la Historia. Lama lo hace con su pulcritud característica, enhebrando con facilidad la erudición en un relato que resulta ameno. No se podía esperar menos del cuidadoso editor de *Laurel*.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

DE LORENZO ÁLVAREZ, Elena, *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo - Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 2002, 573 pp.

¿Llegó a producirse aquel cambio literario que con tanto ahínco buscaron los

neoclásicos españoles del siglo XVIII? De manera triunfalista, los contemporáneos opinaron que sí. Por el contrario, la historiografía de la centuria siguiente valoró muy negativamente la producción poética de aquel siglo «filosófico» y «afrancesado». Es digno de elogio que Elena de Lorenzo no quiera participar en el debate sobre el valor de aquella poesía y se ocupe de algo mucho más sustancioso: explicar cómo la mentalidad ilustrada creó un mundo poético diferente, y desentrañar cómo los nuevos valores ilustrados transformaron la tradición retórica vigente. En el libro se constata que la poesía filosófica de las últimas décadas dieciochescas supuso efectivamente un cambio trascendental, y se explican la entidad y las causas de esa transformación, la cual no se limitó a la inserción del discurso filosófico en el poético, sino que respondió a una nueva cosmovisión, ideológica y literaria, temática y formalista.

Con una metodología ejemplar, Elena de Lorenzo construye el edificio de su investigación a partir de unos sólidos cimientos: tras preguntarse acerca del significado de la Ilustración y describir el estado de la cuestión al respecto, deslinda qué debería entenderse como «poesía filosófica», para lo cual examina y delimita conceptos limítrofes como «poesía ilustrada», «poesía prerromántica», «poesía neoclásica»..., apoyándose en precedentes investigaciones de César Real, Caso González, Rinaldo Frolidí, Aguilar Piñal, Guillermo Carnero, Sebold, etc., pero sobre todo de Joaquín Arce. Tras ello se plantea los siguientes interrogantes esenciales: ¿la irrupción del movimiento ilustrado supuso la llegada de nuevos asuntos poéticos? ¿Cuáles fueron estos? ¿Determinaron un reajuste del sistema retórico? O, más bien, ¿de qué manera se imbricaron esos nuevos motivos en la tópica retórica tradicional? Y, en definitiva, a qué se debieron esas alteraciones temáticas y retóricas.

El minucioso examen que Elena de

Lorenzo hace de la poesía filosófica desde estos presupuestos e interrogantes es paradigmático: la autora aprovecha eficazmente el hecho de que, en mi opinión, posiblemente no exista otro género —o subgénero— literario dieciochesco que describa mejor que este tipo de poemas la nueva tópica ilustrada, o que mejor explique la manera en que este movimiento reformuló la retórica clásica. Impulsada por el fecundo ejemplo de la metodología seguida en la historia de las mentalidades y de las ideas —legitimadoras del uso de fuentes léxicas y literarias para alcanzar sus objetivos—, la autora realiza su investigación de manera interdisciplinar, conjugando el análisis diacrónico de la tópica literaria con las alteraciones sociológicas, ideológicas y psicológicas explicadas por la historia de las mentalidades y de las ideas. De esta manera, su rico análisis interpreta inmejorablemente el funcionamiento de los tópicos literarios como estructuras del imaginario ilustrado. En este sentido su aportación es ejemplar, y debería constituir un modelo para la investigación de otros géneros de la literatura dieciochesca.

La expresión poética de las preocupaciones individuales y sociales de nuestros ilustrados dieciochescos estuvo determinada por su indudable y estricta formación clásica, que les condujo a reformular los moldes literarios tradicionales para adaptarlos a la nueva temática. Así, la autora distingue siete temas ilustrados que, además de su importancia en la definición de la Ilustración, aparecen recurrentemente en la poesía filosófica asociados a una determinada tópica literaria, nueva pero heredera de la tradición. Ellos conforman y explican el concepto de poesía filosófica.

El primero es «la España del progreso», que conjuga la fe ilustrada en el progreso histórico con el mito historiográfico de las «edades afortunadas» y la tópica en torno a la *laus principis*, per-

sonificada entonces en nuestro país en la figura de Carlos III, y más tarde en la de Godoy. El segundo tópico, el de los «hombres célebres», comprende la nómina de estos —astrónomos, naturalistas, físicos, químicos, descubridores, etc.—, que, mediante el recurso a ciertos modelos mitológicos y bíblicos, son divinizados o convertidos en nuevos héroes, a imagen de la ética civil ilustrada.

Sigue el tópico sobre «la cadena de los seres», que resalta cómo en un mundo aparentemente caótico impera la armonía y el orden unitario del cosmos, que en última instancia —y en algunos casos— remite a Dios. Al igual que el resto de motivos ilustrados, también bebe en la tradición clásica: Platón, Aristóteles —la *connexio rerum*—, Plotino, el neoplatonismo pagano y cristiano... Elena de Lorenzo lo relaciona con la estética de «lo sublime», la poesía inglesa coetánea y el auge de la filosofía de la naturaleza.

Sigue la imagen del «noble inútil», el aristócrata ocioso e ignorante, empeñado en mantener sus privilegios contra el pensamiento y el curso de los tiempos, opuesto a cualquier tipo de reforma ilustrada. La poesía filosófica se detiene en el retrato negativo del noble y en la crítica de sus inútiles actividades mediante el *ubi sunt* o el *laudator temporis acti*. Cuando se le compara con los campesinos y artesanos contemporáneos, los poetas ilustrados rechazan la benévola mirada tradicional del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, subrayando, a cambio, los contrastes entre la vida miserable del mundo rural y los estratos bajos de la población frente al lujo de sus explotadores cortesanos.

El «buen salvaje» y el Nuevo Mundo fueron contemplados como paradigma de la «otredad», en una doble y contradictoria perspectiva, idéntica a la que sostendrían después los románticos: si el progreso histórico era visto como un ideal, se reclamará ayuda y protección

europea para el «indio inerte», pobre y desamparado. Por el contrario, si en la línea del primitivismo roussoniano se interpreta el proceso histórico como un camino hacia la corrupción, el buen salvaje será el modelo, y su espacio vital el único lugar donde el hombre y la naturaleza pueden vivir en armonía.

El proyecto reformista ilustrado se manifiesta en este tipo de poesía no sólo mediante el panegírico de los elementos que habían de conformar «la España del progreso», sino también merced a la demonización de los obstáculos que impiden su realización. Surge así el tópico de las «furias de la patria», que —entre otros motivos— presenta la persecución y alejamiento del poder que sufren los reformistas, acosados por los reaccionarios, quienes se sirven del tópico de manera inversa, para contrarrestar la mitología revolucionaria, antiabsolutista —incluso antimonárquica— de sus adversarios. Los poemas sobre este tópico adquieren una proyección cósmica, la España de entonces es una región del furor, un espacio infernal donde los enfrentamientos entre las fuerzas del bien y del mal alcanzan una dimensión universal, mítica.

El séptimo y último tópico con que Elena de Lorenzo ha definido la poesía filosófica es el del «amado amigo»: la amistad sustituye al tema —«menor» y poco digno— del amor. En su plasmación, los ilustrados recurren a las fórmulas y convenciones de la literatura amorosa. El espacio de la amistad es un *locus amoenus* cuyo disfrute es imposible sin el amigo; la felicidad procede del tiempo compartido con él. La ausencia de este genera querellas y reproches; la relación es posesiva, exclusiva, fiel, eterna, en la línea de la tradición literaria amorosa.

No hay duda de que la autora ha sabido hallar, describir e interpretar adecuadamente los tópicos de la poesía filosófica, que ilustra a lo largo del libro con ejemplos recogidos de diferentes poetas de la

época: Trigueros, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Sánchez Barbero, Quintana... Neoclásicos heterodoxos, precursores del Romanticismo, pertenecientes a un siglo insatisfecho y autocrítico, que buscaron con su compromiso la transformación social y literaria. Por lo que respecta a la poesía, no hay duda de que alcanzaron su controvertido objetivo: realizar un cambio literario —atacado y denigrado por la ortodoxia coetánea— que afectase tanto a la temática poética como a su formulación retórica, adaptando una y otra a la nueva mentalidad ilustrada. El intento de sustituir la anterior poesía frívola, amorosa y apologética de lo instituido, por otra más noble, comprometida y contestataria, más «filosófica», acabó con éxito: el inminente movimiento romántico heredaría el espíritu innovador de estos poetas, que hubieron de enfrentarse a la feroz oposición de los «antifilósofos» y de los neoclásicos ortodoxos, que apostaron por la *retractatio* y el continuismo formal.

El acierto de la autora en el uso de una exhaustiva bibliografía primaria y secundaria, así como su profundo conocimiento de la poesía dieciochesca, la tradición retórica clásica y la mentalidad e ideología ilustradas, avalan los resultados de este excelente libro, que, gracias a una inédita y adecuada imbricación de retórica y sociedad, ofrece al dieciochista nuevos matices acerca de la literatura española de la época y de la amplitud y esencia del movimiento ilustrado en nuestro país.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

ROMERO FERRER, Alberto, *Catálogo de autores dramáticos andaluces. 1800-1897. Volumen II*, Sevilla, Junta de Andalucía-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2002, 2 tomos.

Este magnífico *Catálogo de autores dramáticos andaluces. 1800-1897* se in-

tegra en un proyecto general y más ambicioso de recuperación de la literatura dramática andaluza. Continúa la labor iniciada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a través del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía para rescatar y difundir la escritura dramática andaluza, o la de quienes estuvieron estrechamente vinculados a Andalucía. Para ello, se ha realizado un exhaustivo recorrido por todos los géneros dramáticos. Cuenta con un volumen ya publicado: el *Catálogo de los autores dramáticos andaluces del siglo XX*, editado como homenaje a Federico García Lorca y, en breve, se sumará otra monografía sobre los autores dramáticos andaluces de los siglos XVI al XVIII. La obra que ahora reseñamos se incardina en la Colección Escénica, dirigida por Lola Vargas-Zúñiga, y ha sido investigada en su totalidad por el profesor de la Universidad de Cádiz, Alberto Romero Ferrer.

El *Catálogo* de dramaturgos del siglo XIX presenta al lector a casi seiscientos hombres de teatro, autores de más de 5.500 títulos que escriben a lo largo de todo el siglo XIX y primer tercio del XX. Como puede comprobarse a primera vista: un siglo fecundo en lo que a escritura dramática se refiere, pues este número de publicaciones supera en Andalucía la mitad de la producción total del resto de España durante los mismos años. El meritorio trabajo del profesor Romero Ferrer sigue la estela de ilustres investigadores que le han precedido en el tema. Baste mencionar a Cayetano Alberto de la Barrera y su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860), a Rafael Ramírez de Arellano y su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba* (1921-1922) o a Emilio Cotaleiro y Mori con sus abundantes trabajos acerca del teatro español decimonónico (1902, 1904, 1930, 1934).

Alberto Romero Ferrer realiza una indispensable y esclarecedora introducción en su libro. En esas páginas iniciales plantea la necesidad de revisar el canon dramático del siglo XIX y de aportar nuevas perspectivas a un género y un período algo abandonados por la crítica. Este *Catálogo de autores dramáticos andaluces* pretende explicar el fenómeno teatral andaluz, con una demarcación cronológica, desde la perspectiva de la autoría. Es una interesante y necesaria investigación bibliográfica que, en palabras del profesor Romero Ferrer, pretende ser «punto de partida de otras investigaciones más particulares o más amplias», pues el panorama teatral andaluz del XIX, hasta el momento, ha resultado estar muy fragmentado y carecer de trabajos de índole biobibliográfica. Esta obra muestra su radical importancia al resultar un elemento básico para la reconstrucción de la historia teatral de un siglo, lleno de ausencias y olvidos. Nos pone en situación al revisar las líneas de investigación que sobre el teatro decimonónico se han dado en la Filología, haciendo un valioso recorrido por manuales, congresos, artículos, grupos de investigación, tesis doctorales... Dando muestras del trabajo metódico y bien hecho del investigador, la relación de fuentes de información que ha manejado para la elaboración del *Catálogo*: bibliografías generales y específicas de teatro, historias de la literatura, etc.

Este profesor ha establecido en su *Catálogo* una nómina exhaustiva de autores andaluces que escribieron o publicaron alguna pieza dramática a lo largo del siglo y que nacieron entre 1800 y 1898. Con este criterio, no aparecerán autores como Martínez de la Rosa o el Duque de Rivas, y sí, por ejemplo, los hermanos Machado y los Quintero, Muñoz Seca o Villaespesa. Ha partido de los trabajos anteriores sobre la materia y del magnífico repertorio teatral de la biblioteca del Centro de las Artes Escénicas de

Andalucía. Ha consultado, además, catálogos de librerías, bibliografías, tipografías y diccionarios regionales, todos aquellos fondos que, con su buen criterio, le facilitaban datos sobre la vida y obra de dramaturgos andaluces.

Entre las peculiaridades a destacar, una dificultad añadida a todos los trabajos críticos sobre teatro antiguo: el carácter efímero y confuso de muchos de los datos referentes a lugares de impresión, fecha, imprentas, o, simplemente, la ausencia de ellos. Lo que ha movido al autor a contrastar pausadamente toda la información para aclimatarse al modelo diseñado para el proyecto general.

Tras el catálogo en sí, incluye varios índices: de autores, obras, geográficos; y varios apéndices —de compositores y de denominaciones teatrales—, que pretenden la rápida localización de cualquier autor u obra y que facilitan la consulta al lector. El libro de Alberto Romero Ferrer tiene otra importante cualidad, aparte del trabajo metódico, bien hecho, serio, sin contar su importante labor de síntesis: la claridad, que puede compararse a lo largo de todo el *Catálogo*.

Debemos agradecer al profesor Romero Ferrer haber publicado un volumen tan necesario para conocer, en profundidad, la situación de la literatura dramática andaluza del siglo XIX. Con su *Catálogo de autores dramáticos andaluces. 1800-1897*, se confirma la fuerza, la diversidad y la importancia —son sus propias palabras—, que la institución dramática llegó a tener en el siglo XIX y el primer tercio del XX, pese a los cambios políticos de esa época.

M.^a ISABEL JIMÉNEZ MORALES

NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la se-*

gunda mitad del XIX, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, 288 pp.

Nunca se ha hablado tanto de las mujeres como en el siglo XIX. No obstante, fue a partir de su segunda mitad cuando el personaje femenino abandonó el mero papel de comparsa pasando de objeto receptor de la acción a figura central de la ficción literaria. Asimismo, en este periodo, un gran número de obras europeas se ocuparon directa o indirectamente del tema del *ennui* o tedio protagonizado por la mujer. Un tema que generalmente la crítica ha considerado y analizado como un aspecto esencialmente masculino de las condiciones que marcan el desarrollo cultural de la época.

Sin embargo, lo novedoso del enfoque de *Ellas se aburren* reside en partir de la idea de la domesticidad como el apoyo esencial de la configuración de la categoría del *ennui* y de la relación establecida entre éste y la afirmación de lo que Foucault denominó *dispositivo de sexualidad*. Para Núñez, escritores como Gustave Flaubert, George Eliot y Leopoldo Alas buscaron la construcción de un paradigma femenino traspasado por el tedio, por su manifestación social y, también, por su proyección textual en una serie de metáforas cimentadas en parámetros socioculturales decimonónicos como el matrimonio, la pasividad, el tiempo circular o la propia pulsión sexual. Por ello, esta monografía estructurada en siete capítulos atiende, tal y como se indica en su título, a la representación literaria de la relación entre *ennui*, dispositivo de sexualidad y figura femenina en *La Regenta* y su conexión con la novela europea, especialmente con dos textos fundacionales: *Madame Bovary* y *Middlemarch*.

En primer lugar, en «El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante» (capítulo I), se estudia la génesis de este fenómeno en el entramado cultural europeo

del XIX desde distintas perspectivas: la literaria siguiendo a R. Kuhn, la histórico-social de G. Steiner y la psicológica que más adelante desembocará en la abulia noventayochista. Un estado de la cuestión que sirve para ilustrar el análisis que Núñez lleva a cabo de los complejos procesos de formación y desarrollo de esta categoría que en las novelas citadas representa la figura femenina. El estado de inmovilismo en que se encuentran personajes como Emma Bovary, sumida en la indiferencia de la contemplación de la realidad exterior, ajena por completo a la actividad pulsional, ensimismada en la observación de su propio interior y cercada por una lluvia y un frío pertinaz, resulta para Núñez, la mejor definición del tedio decimonónico en el espacio del dispositivo de sexualidad y emblematicado en el dispositivo femenino.

Pero en la configuración del concepto del *ennui* también el elemento espacio-temporal resulta, como se demuestra en «A través de un tiempo circular» (capítulo II), de vital importancia. Por una parte, la circularidad de la representación literaria en la que se desarrolla la nueva figura femenina. Por otra, un tiempo estático, sin progresión lineal, un tiempo de la repetición y la monotonía que paradójicamente da lugar a un verdadero desorden pasional, al deseo de experiencias intensas y excepcionales. De ahí el peso del fenómeno del hábito y su manifestación en la percepción anímica y en el paisaje tanto interior como exterior. La inactividad y el sentido monótono de lo que lo femenino es metáfora encuentra su manifestación paralela en un paisaje dotado de una permeabilidad mudable según el estado de ánimo del sujeto; el mundo aparece así en comunión íntima con el espíritu hastiado.

A ello contribuyen también las restricciones impuestas por la institución matrimonial que sitúan a la mujer en un espacio clausurado de antemano. En «Fan-

tasmagorías de la inactividad: El matrimonio como construcción pasiva» (capítulo III), se analiza este estado como si se tratara de un verdadero elemento físico, como una prisión relacionada con el nacimiento del nuevo hombre interior y de lo femenino como elemento esencialmente pasivo en la sociedad burguesa. Para Núñez, «negada, vuelta hacia sí misma, narcisista y esencialmente fantasmagórica», la mujer se transforma «en ausencia, en suma, de una presencia que sólo puede ser tal en el marco de una recién inaugurada interioridad, y que abre nuevos campos de exploración del matrimonio como construcción espacio-temporal del tedio femenino» (116).

En este sentido, la presencia recurrente del binomio prosa / poesía constituye una de las causas de la percepción particular que caracterizó a la figura femenina. Por ello, en «Prosa versus poesía: La excepcionalidad de la percepción» (capítulo IV) se estudia, siguiendo este modelo, la «masa» darwiniana frente a la percepción hiperestésica de la mujer directamente relacionada con la aparición de la niebla y la desintegración del sujeto moderno. Al convertirse en un ser acidioso, pasivo y singular, aislado de la gran masa y por ello agresivo al cuestionar el propio sistema, la mujer ha dejado de ser el ángel doméstico, el sustento de la columna burguesa. De hecho, la irrupción de un elemento como la niebla sirve para subrayar esa imposibilidad de comunicación entre ella y el resto de la sociedad. Es así como, en opinión de la autora, el discurso de lo femenino «se torna metáfora, transposición de su propia condición textual que ayuda a convertirla en ausencia de la palabra, y por consiguiente, en ausencia de toda forma social consistente, y de toda confirmación de pertenencia a la especie» (147).

Por otra parte, hay que tener en cuenta la importancia de la muerte de la pasión romántica dentro de los patrones

sociales y su resurrección obstinada en la «figura entrópica» de la mujer. En «La gran pasión ha muerto» (capítulo V) se revisa la exclusión de este instinto desestabilizador de la estructura social y la emergencia del tedio como agente canalizador de una nueva pasión. En lugar de las grandes explosiones románticas, la pequeñez insignificante del devenir cotidiano se instala en la novela. Es, por ejemplo, el exilio de Vetusta en que Clarín sitúa a Ana Ozores y que enmarca la necesidad de la protagonista de llenar una vida sin alicientes. La pasión queda relegada a la ensoñación y a la mujer únicamente se le concede el privilegio de la continuidad de la clase social burguesa mientras que al hombre se le otorga el poder económico. En consecuencia, el tipo femenino en la novela es el de la mujer «traicionada» por la gran pasión, «suspendida por la necesidad de establecer el campo libidinal ausente de su proyección social y, en definitiva, esclava» (183) de ella. En este sentido, para Núñez, el tedio vendría a sustituir la falta de estímulo amoroso y esta alianza contradictoria entre la gran pasión y el *ennui* convertiría al dispositivo de feminización en un discurso situado al límite de las tensiones difícilmente sostenibles, y explicaría, por ello, la ambigua relación entre feminidad y ausencia.

Por último, se toma también como referencia el nuevo desconcierto amoroso que asentado en los principios de entropía —única salida del tedio— y caos se establece en la sociedad decimonónica. En «El nuevo desorden amoroso: entropía y caos» (capítulo VI), Núñez considera que la relación entre entropía y desorden de los sentimientos y el caos de los objetos es uno de los pilares que cimentan el nacimiento de este nuevo estado amoroso. Partiendo de la idea de la utopía expuesta por Fourier en *La armonía pasional del nuevo mundo*, la autora llega a la conclusión de que el impedimen-

to pulsional, la ferocidad de los mecanismos de control y, sobre todo, la presencia del tedio, inauguran una nueva era de discordancia pulsional o lo que algunos estudiosos han denominado «época del discurso pasional entrópico» (197). La mujer sale del espectro de la inactividad para recorrer el espacio del caos, un caos turbador que de algún modo viene a anticipar la imagen finisecular de la *femme fatale*.

Asimismo, estos principios de estatismo y movimiento conforman lo que se denomina el dispositivo femenino como criptograma del tedio. La creación de la nueva esfera de la sexualidad contribuye a afirmar la tensión existente entre el estatismo del tedio y el movimiento entrópico de la pasión femenina que son el objeto de esta dualidad. De este modo en «Estatismo y movimiento: El dispositivo femenino como criptograma del tedio» (capítulo VII), se recuerda cómo la burguesía concedió una importancia relevante al sexo; un hecho inusitado hasta el momento tanto por lo virulento de su profusión científica como por la peculiaridad de transformar el dispositivo femenino en el elemento determinante. Concebida fuera del mecanismo social, la mujer se instala en la esfera de la sexualidad explorada, analizada y definida en términos del entramado del discurso literario moderno. La reconciliación burguesa del *ennui* y de la experiencia de la femineidad descubre enterrado en el seno de la emergencia de la sexualidad femenina el criptograma del tedio decimonónico. A la mujer se le niega el derecho al placer y, sin embargo, es precisamente en esta época cuando se asocia a la realidad de un cuerpo hipersexualizado.

Para Núñez, tanto la acidia como su redescubrimiento en el imaginario decimonónico, no sólo se caracterizan por el tono negativo del estatismo sin salida, sino que acude también a la imagen del tedio burgués la capacidad referencial que

mantiene entre sí la inmovilidad propia del tedio y la movilidad consustancial a la esfera de la sexualidad. Es sólo en relación con esta recíproca interpenetración de *ennui* y sexualidad cuando la figura femenina que el texto literario dibuja, adquiere pleno sentido haciéndose patente que la conjugación del binomio sexo-poder opera de manera análoga a la del movimiento-estatismo.

En esta relación entre sexo entrópico femenino y *ennui* inmovilizante del sistema último de control de la burguesía, reside la finalidad del texto literario de idear y recrear un proceso de formación de lo femenino como criptograma final del *ennui*. En última instancia, el disfraz burgués de la acidia es el tedio, el *ennui* o esa pereza inherente a él que cristaliza en el emblema que los autores del XIX oponen a la ética de la productividad —entre la que se incluye hasta la maternidad— y la profusión genérica del capitalismo.

Con todo, la mujer o más exactamente la imagen que de ella se define en el enunciado literario, comienza en la segunda mitad del XIX a ser considerada la manifestación primordial del inventario burgués de las estrategias destinadas a confirmar la influencia mutua de la entropía sexual y la paralización del tedio. Es precisamente en la experiencia de la propia sexualidad cuando la mujer determina la fragmentariedad que se instala, principalmente, en la sucesión, a un tiempo caótica y estática, de la naturaleza del *ennui* burgués, de esa muerte inducida en el alma por un aburrimiento atroz.

En suma, *Ellas se aburren* constituye una aportación necesaria a los estudios sobre la mujer, línea de investigación que su autora ha continuado en otros trabajos como, por ejemplo, *En brazos de la mujer fetiche* (Destino, 2002), ensayo en colaboración con Lucía Etxebarria. Una aportación decimos necesaria, útil para todo lector interesado en este periodo li-

terario y en concreto en los análisis sobre el personaje desde una orientación feminista y con un enfoque interdisciplinar.

Una contribución, sin embargo, que por su escritura exige aplicación y mucha paciencia. Así lo demuestra, en primer lugar, la esclavitud de las innumerables notas a pie de página y la incontenible multiplicación de citas que, aunque puedan ser necesarias en determinados trabajos académicos, impiden una lectura fluida, restan coherencia a la exposición y sepultan la aportación personal. En segundo lugar, la falta de una conclusión global, necesaria no sólo para restar aridez a las últimas líneas del volumen, sino para clarificar y matizar la tesis defendida evitando caer en el peligro de las generalidades al que cualquier enfoque interdisciplinar se ve expuesto. En tercer lugar, si bien es digna de mencionar la abundante bibliografía que sobre el tema maneja la autora, el libro ganaría en rigor tanto histórico como metodológico con las referencias al año exacto de las primeras ediciones de las obras literarias y con una mayor cautela a la hora de citar a nombres como W. Benjamin y su concepto de lo moderno para referirse en abstracto a la segunda mitad del siglo XIX o, por ejemplo, al comparar a G. Rodenbach, G. Moreau y el fin de siglo con fórmulas, que nada tienen que ver, del realismo o del naturalismo.

Sin duda toda comparación es siempre interesante si no se pierden de vista determinadas fronteras históricas a las que la obra literaria se circunscribe. De este modo, se evitaría el poner a un mismo nivel artístico elementos aislados que tan sólo están en sintonía con una determinada estética y no suponen la adhesión a una fórmula literaria. Tal es el caso, por ejemplo, de ciertos personajes que a partir de algunos rasgos circunstanciales se asocian con grandes mitos como el de

la mujer fatal. Con todo, *Ellas se aburren* reúne una estimulante amalgama de referencias, un complejo puzzle de ideas que en última instancia el lector tendrá que terminar de encajar.

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2003, 322 pp.

La creciente importancia de la teoría literaria feminista en el ámbito universitario ha permitido situar en sus justos términos tanto la contribución de las mujeres escritoras a sus respectivas literaturas nacionales como el preciso análisis de las falacias arbitrarias utilizadas por el sexismo institucional para identificar la autoría intelectual y la genuina «Alta Cultura» con el género masculino. Recientes monografías de Rita Felksi (*The Gender of Modernity*, 1995) y Joan Wallach Scott (*Only Paradoxes to Offer*, 1996) ofrecen ejemplos irrefutables de la notoria marginalidad impuesta sobre el género femenino en los inicios de la modernidad occidental. El período histórico de la modernidad iniciado desde las últimas décadas del siglo XVIII contempla la difusión de la teoría de los dos esferas. Los efectos de este discurso patriarcal resultan letales para el género femenino desde el momento en que consagra dos espacios sociales incompatibles entre sí: el círculo femenino de la «esfera doméstica» ('domestic sphere') y el espacio masculino de la «opinión pública» ('public sphere'). Tales limitaciones sexistas influyen negativamente en el desarrollo normalizado de la literatura occidental escrita por mujeres. No es tampoco baladí señalar el impacto de la teoría de las

dos esferas en la formación de los criterios estéticos configuradores de la «Alta Cultura». La recurrente asociación entre los impulsos viriles del género masculino y el canon dominante limita asimismo la recepción crítica de la producción artística, intelectual o literaria de orígenes femeninos. Ser conscientes de la existencia de estos prejuicios de género permite al investigador de literatura interpretar de manera satisfactoria la contribución de la mujer escritora o artista a la cultura occidental.

La extensa contribución de Susan Kirkpatrick al estudio de las letras españolas modernas y contemporáneas destaca por la solidez de sus argumentos y sus perspicaces análisis textuales. Por lo que se refiere al campo cultural de la literatura española escrita por mujeres, su imprescindible interpretación feminista del grupo de autoras conocidas bajo el nombre de la «hermandad lírica» durante el romanticismo (*Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, 1989). Este tipo de análisis feminista confirmó la existencia de un nutrido grupo de escritoras oscurecido, sin embargo, desde fechas tempranas por razones sexistas. *Mujer, modernismo y vanguardia en España* plantea similares intereses académicos en relación al período histórico comprendido entre 1898 y 1931. El libro estudia la producción de mujeres escritoras o artistas enfatizando su peculiar perspectiva de la identidad femenina y su respuesta estética al mundo moderno. Kirkpatrick selecciona cinco autoras pertenecientes a tres generaciones distintas. Emilia Pardo Bazán (1851-1921) representa a la promoción de escritoras influidas por el proyecto secularizador de la Revolución «Gloriosa» (1868). Carmen Baroja (1883-1950), Carmen de Burgos (1867-1932) y María Martínez Sierra (1874-1974) se inscriben en el grupo condicionado por la crisis finisecular. En último lugar, la escritora Rosa Chacel

(1898-1994) y la artista Maruja Mallo (1909-1995) reproducen en su obra la efervescencia vanguardista de los decenios de 1920-1930 comúnmente asociada con el grupo generacional de 1927.

Susan Kirkpatrick plantea en su pormenorizada Introducción (pp. 7-28) los fundamentos teóricos que justifican incorporar al canon español la producción literaria de escritoras en cuya obra se acusa el impacto de la modernidad. Importantes son las observaciones de la autora sobre el temprano sexismo que difunde clasificaciones estructuradas en torno al género: masculinidad española de los escritores noventayochistas frente a tendencias afeminadas visibles en quienes adoptan la estética del modernismo (p. 10). Kirkpatrick asimismo nos previene contra aquellos «mitos esencializantes» que prestigian de manera ahistórica la metáfora de la marginalidad femenina (p. 15). Su aproximación teórica, por el contrario, prestigia los específicos contextos históricos y culturales en los que se produce la obra literaria o artística de las autoras analizadas. El influjo inevitable de los estudios culturales justifica que Kirkpatrick utilice para su análisis del entorno histórico de 1898-1931 algunas formas «extraliterarias» como las entrevistas periodísticas, la narrativa popular o aquellas prácticas sociales a través de las cuales se forman identidades (p. 16).

«Retrato de la artista adolescente» (p. 29-84) analiza el recientemente publicado (1998) libro de memorias de Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación de 1898* y la novela de Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas* (1976). La autora observa en la autobiografía de Carmen Baroja su relación conflictiva con el modelo decimonónico del «ángel del hogar». Su aceptación parcial de este discurso de género debe también superponerse a las significativas rupturas visibles en su polifacética trayectoria artística. En el contexto histórico de

Carmen Baroja la pintura era la modalidad artística asociada con el talento femenino. La artista española, de todos modos, cultiva la orfebrería, lo cual implica su tácita apropiación de ciertas habilidades «masculinas» como el uso de láminas de metal, los ácidos fuertes o las herramientas cortantes del aguafuerte (pp. 49-50). Baroja y Nessi, sin embargo, tampoco puede integrarse en el canon dominante por adscribirse a la modalidad devaluada —y hasta cierto extremo, «femenina»— de la artesanía y las artes decorativas. Idénticas tensiones entre la identidad genérica y la producción artística aparecen en la novela de Rosa Chacel que recrea las inquietudes intelectuales de dos mujeres artistas en los umbrales de la I Guerra Mundial (1914-1918). La aceptación del modernismo «feminizado» permite, dentro de los debidos límites, que estas autoras dispongan de una estética compatible con ciertos valores atribuidos a su género sexual. La adopción del modernismo, sin embargo, devalúa a la mujer artista por la «generización femenina del esteticismo modernista» (p. 76). A ello también se añade el hecho de que el ámbito social en el que se produce el modernismo, la bohemia, excluye taxativamente la presencia de mujeres (p. 74).

«Emilia Pardo Bazán: El sujeto femenino de la estética modernista» (pp. 85-127) se centra en el tratamiento del decadentismo finisecular y el modernismo en las novelas, *La Quimera* (1904) y *Dulce dueño* (1911). Kirkpatrick estudia ambas obras tomando como referencia histórica la aparición en Occidente desde 1870 del modelo emancipatorio vinculado con la «Mujer Nueva» («New Woman»). Ni la estética del modernismo ni el proyecto decadentista parecen disponer en su época del legitimador referente masculino (p. 91) Pardo Bazán reformula esos prejuicios de género en *La Quimera* mediante la poderosa figura de la

compositora Minia Umbría. Kirkpatrick observa en este personaje un claro intento de Pardo Bazán por dignificar el talento femenino y hacer viable la capacidad de su género sexual para producir entusiasmo estético (p. 99). Por lo que se refiere a *Dulce dueño*, ciertas estrategias discursivas de su protagonista, Lina Mascareñas, emplean rasgos modernistas con objeto de reforzar su identidad genérica. Según establece Kirkpatrick, «al utilizar múltiples discursos para perturbar las jerarquías del significado, la autora parece estar explorando las percepciones modernistas de la arbitrariedad del signo con el fin de cuestionar la opresiva oposición binaria de la diferencia de género» (p. 123). El hecho de que Lina termine adoptando inquietudes místicas, como hizo Clara Ayamonte en *La Quimera*, revela, no obstante, una matriz cultural premoderna que indica en la novelística de Pardo Bazán «falta de sincronía de los efectos de la modernidad» (p. 127).

«María Martínez Sierra: Un modernismo modelado sobre lo femenino» (pp. 129-163) describe con precisión la trayectoria intelectual de esta escritora española en el contexto estético del modernismo. El hecho de que su obra aparezca escrita bajo la firma de su esposo, «Gregorio Martínez Sierra» (1881-1947), aun cuando sea ella la autora de tales textos, es utilizado por Kirkpatrick para destacar tanto el encubrimiento de su género sexual como la significativa afirmación textual del valor estético y la modernidad de lo femenino en este proceso artístico de colaboración (p. 130). Kirkpatrick destaca la significativa presencia de referentes andróginos en su producción literaria. Es el caso de *El poema del trabajo* (1898), texto de gran originalidad por «[su] insistencia en la necesidad de integrar a uno y otro género para alcanzar la verdadera creatividad» (p. 139). Nos parece pertinente destacar en este apartado la importante contribución de la escrito-

ra post-isabelina Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) a la elaboración del concepto de la androginia esbozado en esta década por «Gregorio Martínez Sierra». Gimeno publica en *El Álbum Ibero-Americano* (1890-1910) ensayos dignificadores sobre el talento femenino utilizando estrategias discursivas muy similares. Así lo advertimos en su artículo periodístico, «Una española insigne» (1891), brillante alegato que se inspira en la evaluación literaria de la escritora hispano-cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), para afirmar, ni más ni menos, que el genuino talento artístico no es masculino ni femenino sino bisexual. Susan Kirkpatrick también analiza en este capítulo el ensayo sobre la obra de Pardo Bazán contenido en *Motivos* (1905). Su indudable valor metodológico radica en las «estrategias de transcodificación que toma ciertos vicios convencionalizados de la femineidad —vanidad, frivolidad, inconstancia— y los transforma en las virtudes modernas de adaptabilidad al cambio y orientación hacia el futuro» (p. 149). La autora también ofrece una sugerente lectura del texto teatral más exitoso escrito por «Gregorio Martínez Sierra», *Canción de cuna* (1911), obra en la que se percibe la idea de la maternidad colectiva como metáfora metateatral del proceso artístico escrito en colaboración (p. 160).

«Carmen de Burgos: La Nueva Mujer escritora» (pp. 164-209) destaca la importante contribución a las letras españolas desarrollada por una escritora en cuya obra se ejecutan las premisas esenciales de la «Mujer Nueva». Recientes estudios del hispanismo han analizado la obra de Carmen Burgos en el contexto de las narrativas urbanas finiseculares (Michael Ugarte, *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*, 1996). Susan Kirkpatrick, por el contrario, enfatiza más bien la representación estética del género en su ingente obra

periodística y narrativa. Autora de 103 obras de ficción, Carmen de Burgos se convierte además desde 1903 en la primera mujer periodista en la plantilla de un diario español, el *Diario Universal* (1903-1934), con la columna de «Lecturas para la mujer» escrita bajo el pseudónimo de «Colombine». Tener firma estable en este periódico y años después (1905) en *El Herald de Madrid* (1890-¿1939?), contribuye a la profesionalización de la autora en el ámbito literario finisecular (p. 170) y la vincula asimismo con ciertos aspectos de la modernización (p. 169). Kirkpatrick destaca en su obra narrativa la significativa negociación textual entre algunas aspiraciones modernistas (producir placer estético) y el objetivo simultáneo de representar el mundo contemporáneo (pp. 182-183). Los títulos de numerosos manuales de consejos prácticos escritos por la autora (i.e. *Arte de saber vivir. Prácticas sociales, ¿1909?*) revelan, para Kirkpatrick, cierta reapropiación discursiva del simbolismo modernista para legitimar la apariencia externa de la mujer (pp. 184-185). Consideramos oportuno matizar estas afirmaciones de Kirkpatrick en el contexto complejo de la literatura doméstica ochocentista española escrita por mujeres. La autora vincula lúcidamente el influjo cultural del esteticismo decadentista o el desarrollo de la publicidad en las revistas ilustradas con ciertas nociones de belleza prescritas por Carmen de Burgos. Similares aspiraciones de embellecimiento exterior son verificables, sin embargo, en el temprano artículo de la escritora isabelina, María del Pilar Sinués (1835-1893), «Coquetería y coquetismo», aparecido en *Almanaque de «Él Ángel del Hogar»* (1866). Esta autora pertenece a un contexto cultural menos secularizado y moderno que el de Carmen de Burgos. Su artículo de 1866 se convierte, no obstante, en importante precedente periodístico por afirmar el derecho de la mujer española al cui-

dado de su apariencia física. El caso de Pilar Sinués es asimismo valioso por su notable visibilidad en el periodismo español decimonónico, apreciable, por ejemplo, en su regular colaboración con *El Imparcial* (1867-1933) mantenida desde 1875 hasta 1891. Susan Kirkpatrick destaca la ambigua relación de Carmen de Burgos con la estética del modernismo en su novela corta, *El veneno del arte* (1910). La actitud ambivalente de la autora se percibe en la simultánea condena e identificación con la aspiración modernista de buscar la trascendencia mediante el arte (p. 203). El balance global de la obra de Carmen de Burgos efectuado por Kirkpatrick destaca sus análisis relevantes de la identidad genérica: «La modernidad de su obra reside en su exploración del género y la posición de la mujer en una sociedad en proceso de modernización» (pp. 207-208).

«Mujeres artistas en la vanguardia: Maruja Mallo» (pp. 211-259) constituye acaso el capítulo más logrado de la presente monografía tanto por el excepcional análisis de la obra pictórica de esta artista española como por la precisa aplicación de las inquietudes interdisciplinarias promovidas por los estudios culturales más solventes. La obra de Maruja Mallo se sitúa en el parámetro cultural de la vanguardia española —revistas *Prometeo* (1908-1912) y *Revista de Occidente* (1923)— vinculada, dentro de los debidos límites, a ciertas aspiraciones del «Modernism» (1890-1940) anglosajón (v.gr. énfasis en la no referencialidad del arte, espíritu iconoclasta y lúdico, cultivo de la forma más que del contenido). Kirkpatrick observa en la década de los años 20 la difusión de un modelo femenino —la «flapper» o «garçonne»— que prestigia una reformulación de las identidades genéricas al convertirse en «sinécdoque de la modernidad misma, por cuanto estaba ligada a las nuevas tecnologías e industrias que producían mercancías

para un mercado masivo y a nuevos desafíos a las estructuras políticas tradicionales» (p. 221). Este contexto socio-histórico hace justificable, para Kirkpatrick, reevaluar la producción filosófica, literaria o pictórica producida por mujeres españolas durante las décadas de 1920-1930 al calor de las vanguardias. La amplia nómina ofrecida por Kirkpatrick incluye mujeres poetas (Ernestina de Champourcin, 1905-1999), filósofas (María Zambrano, 1907-1991) o ensayistas y críticas de arte (Margarita Nelken, 1896-1968). La autora considera imperativo cuestionar las percepciones sexistas de la historiografía convencional que han interpretado las vanguardias españolas como un fenómeno artístico de titularidad masculina (p. 222). En el caso de la pintora Maruja Mallo, Kirkpatrick destaca su temprana ruptura del espacio público madrileño al adoptar una vestimenta no convencional (pp. 226-228). Este capítulo también incluye minuciosos análisis de su obra pictórica en el contexto del arte vanguardista (pp. 232-259). La notoria superación de la subjetividad decimonónica del sujeto femenino desarrollada por Joaquín Sorolla (1863-1923), sus vínculos con el rechazo intelectual de Federico García Lorca (1898-1936) o Salvador Dalí (1904-1989) a las tendencias ochocentistas «putrefactas» o la plasmación del hedonismo dinámico y la conquista de la naturaleza prefiguran, grosso modo, las principales características de su producción artística. Entre otros hitos de la autora, Kirkpatrick destaca las exposiciones de *Verbenas* (1928) y *Cloacas y campanarios* (1932). Otros intereses estéticos de sus cuadros apuntan «[la] identificación con las clases populares y su cultura, [el] enfoque en lo material, [el] cuestionamiento vanguardista de las formas aceptadas y [el] rechazo a las definiciones restrictivas de lo femenino» (p. 257).

«Rosa Chacel: Las vanguardias y la crítica de la identidad de género»

(pp. 260-297) interpreta la obra de la escritora española como una fructífera interacción del género, la modernidad y la vocación artística (p. 262). Susan Kirkpatrick ofrece un detallado estudio de las razones de clase social y género que originan la marginalidad de Rosa Chacel en el entorno socio-estético de la vanguardia (pp. 267-269). Particularmente iluminador es el análisis de su producción ensayística que ofrece rechazos explícitos a «cualquier forma de esencialismo que diferenciase a los géneros con la cultura» (p. 277). Rosa Chacel comparte el proyecto artístico de la juventud orteguiana aunque se diferencia de estos autores masculinos en no atribuir al género sexual el rasgo discursivo de categoría diferenciadora (p. 282). Su estatus precario en esta generación de escritores queda de manifiesto cuando la *Revista de Occidente* rechaza editar en la colección experimental de «Nova Novorum» su novela vanguardista, *Estación. Ida y vuelta* (1930), obra narrativa, por lo demás, que obtiene una fría recepción académica tras su publicación inmediata. Susan Kirkpatrick destaca los vínculos de esta producción literaria con el proyecto estético anglosajón del «Alto Modernismo» ('High Modernism') (pp. 285-286). El mérito de *Estación. Ida y vuelta* también radica en su dimensión de «documento de identidad artística» (p. 284) en el que la exploración «modernista» de la conciencia como punto de unión del deseo, la memoria y el mundo se integra bajo un proyecto emancipatorio con respecto a la artificiosa masculinización de su contexto cultural.

Mujer, modernismo y vanguardia dispone de una precisa bibliografía (pp. 299-313) que recoge los textos más relevantes producidos recientemente en torno a la modernidad, el modernismo y el género sexual. La importancia del libro radica en haber apuntado la contribución femenina a producciones culturales asocia-

das de manera exclusiva con autores masculinos. La traducción del texto de Susan Kirkpatrick efectuada por Jacqueline Cruz resulta también precisa. Sólo podemos destacar algunas desafortunadas elecciones que posteriores ediciones del libro podrían eliminar. Es el caso del verbo «objetificar» (p. 108) que acaso ofrecería mayor claridad expresiva si fuera sustituido por el más aceptable «cosificar». Un tanto forzado resulta también el término «autoocultación» (p. 130) que en el contexto de la frase traducida podría sustituirse por «encubrimiento». Se trata, en cualquiera de los casos, de pequeñas distorsiones léxicas que, en modo alguno, afectan al excelente contenido del libro y sus iluminadoras argumentaciones. Susan Kirkpatrick, en definitiva, ofrece al hispanismo un estudio imprescindible para entender la normalidad del ritmo histórico de la nación y las letras españolas en la configuración de la modernidad así como la importante contribución de mujeres escritoras y artistas a ese proyecto renovador.

IÑIGO SÁNCHEZ LLAMA

DOUGHERTY, Dru, *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, 266 pp.

Estamos ante un volumen teórico indispensable por dos razones: altura en la materia de estudio; grado de conocimiento de la misma por el investigador. Una enseñanza extraemos de su conjunción, y es que Ramón del Valle-Inclán se asienta mayestáticamente en nuestro panorama cultural conformando una teoría textual y un práctica discursiva. Personifica la reunión de dos facultades en una: «dos en una» para un autor que supone la cristalización de una ruptura, la génesis de una Vanguardia estética. En esta línea herme-

néutica, Dru Dougherty, especialista en Valle-Inclán —*Un Valle-Inclán olvidado* (1983), *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20* (1984), *Valle-Inclán y la II República* (1986), *Guía para caminantes de Santa Fe de Tierra Firme: estudio sistémico de Tirano Banderas* (1999), y, junto a Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1939* (1992), *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca* (1992) y *El teatro en España entre la tradición y la Vanguardia* (1992), entre otros muchos artículos—, lo observa en esta ocasión bajo el prisma de una dramaturgia integradora. Su idea de la mixtificación combinatoria de fuentes —que no plagio— nos describe a un artista sin igual que logra la síntesis de tendencias teatrales: la cultura española y la foránea, y tanto de su tiempo como de la herencia pasada. En este sentido, nos asentamos de su mano ante una transculturación de nuevo de doble movimiento: esta vez pasado-presente. No obstante, nuestra reflexión nos aboca a una lectura de, en realidad, una actividad «revolucionaria» triple: la «tercera dimensión» la encontramos en su moverse hacia el futuro, en su tratarse de un autor que descubre —como ha anotado la crítica— el expresionismo alemán, los *grotesci* italianos, el teatro negro de Flandes o el teatro existencialista, en un género que —paradójicamente— fue más propio de la Península de lo que ninguno había sido hasta entonces, por ser el nuestro un territorio tomado desde siempre por la especialización en lo tragicómico. Es en este punto donde creo reside el porqué del título del profesor Dougherty, palimpsestos elevados a la tercera potencia, *palimpsestos al cubo*.

Estructuralmente el volumen está dividido en nueve capítulos, adoleciendo de falta de unidad orgánica —que no temática—, pero que de ningún modo merman el notable valor teórico del libro. Latiendo bajo este conjunto de ensayos está

todo un análisis del esperpento, aquella gran creación de Valle que supo aunar en su ser a la farsa, a lo trágico y a lo satírico con una dosis superdotada de ejemplaridad. En busca de la unidad en la práctica discursiva de su obra, Dougherty la mira en perspectiva, presentando la evolución de Valle como un proceso discontinuo y no lineal, que no avanza por etapas sino por tendencias. Porque Valle no supera ciclos; los va trascendiendo en función de una semilla de estilos, sembrada y germinada en un paulatino sacrificio de lo modernista. El autor gallego florece por propia maduración estética, no por influencias extrínsecas. Esto explica que en esta visión se eche mano de teóricos de la literatura como Barthes, Genette, Derrida, Pavis, en su reflexión sobre los intertextos. En su línea, y para sistematizar las ideas contenidas en la introducción, que sitúa a «Valle en el discurso», agrupamos su monto de conceptos por campos semánticos del siguiente modo: Valle ecléctico en un espacio multidimensional, Valle palimpsestuoso y tendente a la porosidad estilística y a los intertextos «esponjarios», diletante de la hipertextualidad y de la ensambladura, partidario del sincretismo, tendente a la implicatura y al bricolaje, defensor de la hibridación genérica y temática —así como de la teoría del injerto, propulsor de la encrucijada textual y del préstamo de discursos—, revelador de cómo aunar con un pensamiento relacional la absorción de textos y el solapamiento, promotor de la invasión de fronteras y de la infiltración de unos textos en otros. En definitiva, toda esta cantera de términos de estatuto transgenérico y transtextual se sitúa ante una escritura que acoge una pluralidad de voces, que transpone discursos rebelándose contra la unidad clásica, y ante las incursiones y prolongaciones textuales de un autor que se metamorfosea en un reciclador y plagiador de sí mismo —retroali-

mentación o *feedback*—, en alguien que mira de soslayo los límites de la obra, del género y de la cronología. En este entramado intertextual de —y en— Valle-Inclán, su gran mérito es haberse convertido en inversor del tópico, al lograr la fórmula para descodificar parodiando, subvirtiendo la norma, estilizando hacia lo sublime o hacia lo grotesco. Se nos dice entreveradamente que su gran labor de transculturación puede descodificarse desde la heteroglosia bajtiniana, ya que, al acoplar discursos extranjerizantes, cosmopolitismo, analogía y equivalencia de sensaciones, hace circular diversos lenguajes y códigos culturales en la tamaña variedad de registros —periodismo, cuentos, adaptaciones, traducciones— de los que hace gala.

A raíz de la lectura de esta suma de artículos de Dougherty, podría interpretarse que toda esta esquizofrenia estética no es sino el doble movimiento de un Jano bifronte que, con una mirada hacia afuera, está abierto a vocablos del hampa, a gitanismos o a tecnicismos taurinos, sin olvidarse de mirarse el ombligo fraternal de la tradición de nuestras letras. Porque Valle es consciente de estar escribiendo —como se aquilata con ejemplos— en una cima textual, desenredando la encrucijada cultural de su tiempo, y sin embargo «abierto» al pasado nacional de dos modos: el consecutivo de un eje horizontal —en pro del pastiche—, y el inversor del eje vertical, desplegando su actividad paródica. Gracias a su *lámpara maravillosa* es quien consigue, al sentir vértigo por su tiempo, anular el cronotopo pasivo.

Una de las ideas más consistentes del texto es que, Valle, como Brecht, es persona antizolesca, antiobjetivista y antinaturalista, para lo cual necesita dinamitar la figura del narrador como único criterio de autoridad para la obra. Aparte del escenario, lo fundamental para él es en realidad el personaje; él es el artefacto

que el lector conoce y reconoce. Es el actante el que le permite el guiño, por su amplia batería de registros y por su herencia literaria. De ahí que Valle vea en el teatro su modelo de escritura, su patrón discursivo.

Hecha esta introducción, en el capítulo I, dedicado al relato de un viaje inversor del tópico como es *Sonata de estío*, se evoca el final de siglo que ambientó a Valle, su espíritu decadente, su apertura cultural a la Modernidad, su culto al exotismo, y el triángulo dibujado por Madrid-París-Hispanoamérica. Viene *Flor de santidad* a convertirse, en el capítulo II, en el mejor paradigma de sincretismo literario, del logro del dramaturgo gallego para mezclar y difuminar materiales de segunda mano con reminiscencias de un pasado que en su marco recicla. En este capítulo se presenta a un Valle estilizador de la realidad —y por tanto antimimético— y reclamador de su reproducción subjetiva. Nos evocan estas palabras las de un Ortega lector de Valle, quien vino a motivar en él su perspectivismo. Porque no hay un solo punto de vista, no un solo narrador, y entonces, no una forma realista de reproducir la realidad. Ésta necesita ser traspasada y no retratada, se han de «agrandar sus cuadros», en palabras de Ortega. De ahí que sea ésta la obra que marca el cambio de rumbo en Valle: de ahora en adelante asume que hay problemas que apremian más que los del estilo.

Lugar va a haber en el capítulo III para que se pregunte Dougherty cuál es el corpus de *Comedias bárbaras* y qué entendemos por ellas. Nos movemos de nuevo en términos de absorción de textos, y se nos recuerda que Valle no recurre a un material nuevo, sino a una combinación de material preexistente que, en su búsqueda dialógica, deforma.

Viene el capítulo IV, dedicado a *Cuento de abril*, a sentar la reflexión sobre la recepción de la crítica ante el

cuento abribeño —una manera de representar la historia de España— a la luz de la *völkerspychologie*, el estudio sistemático y comparativo de la psicología de los pueblos. Se sustenta en que cada nación tiene su propio temperamento colectivo, y que encontrar su esencia es paso obligado para su regeneración.

Volviendo a la tesis central, el capítulo V entrelaza los diferentes argumentos de las obras de Valle. Se recuerda que *La marquesa Rosalinda* no es farsa pura, sino farsa grotesca, desequilibrada a favor del campo festivo de la *Commedia dell'Arte*. Parece latir de fondo que la farsa contrahace la realidad a dos pasos del absurdo, distanciándose afectivamente del espectador por medio de la risa, una jocosidad con intención moral, conveniente para desvelar la parte más bestial del ser humano.

En el capítulo VI Dougherty deja hablar al propio Valle, abriendo para el lector una carta de 1916, contextualizada en el modelo de P. Bordieu, en la que el padre de *Lucas de bohemia* se dirigía a Ramón Pérez de Ayala para arremeter contra el freno a la imaginación creadora de los dramaturgos jóvenes y emprendedores del momento. Siguiendo con el análisis de sus prácticas textuales, es en el capítulo VII donde se define el esperpento como discurso urbano. ¿Índices de esa urbanidad? La aceleración de las escenas, debido a que la literatura de la metrópoli se dinamiza ante la llegada de lo moderno. Entramos en el ámbito del vértigo de la ciudad modernista —su progreso era para Baudelaire raíz del grotesco...—, motor esquizofrénico de formación de la iconografía de lo grotesco. Recuérdese cómo Valle-Inclán admiraba la rebeldía y la libertad ilimitadas del artista genial. Por un afán de encontrar la conciencia humana de las cosas, el espejo ya no estará puesto a lo largo del camino para reflejarlo, sino que estará deformado al tiempo que es deformante.

Porque conocer es dominar, conocer es potestad para crear novedad tras la destrucción, destrucción de lo «ya escrito».

Con el pretexto de la frase «Madrid era para Azaña una construcción simbólica en la que la modernización de España —o su atraso— se registraba», entramos en la consideración histórica o simbolista de la ciudad. Se conviene, a propósito de la superposición de Madrides, que el esperpento configura un discurso disonante entre dos polos que coexisten: la ciudad histórica, al ser vista a través de un espejo plano; y ciudad simbólica, al ser observada a través de un espejo cóncavo. Esta dualidad se presenta como típica de la nueva literatura urbana, ya que «las dimensiones espaciales y temporales de la urbe arrojan imágenes a la vez reales y deformadas» (históricas y simbólicas). Conectando con este filón crítico, la novela de encrucijada *Tirano Banderas* resuelve en el capítulo VIII esta paradoja: el escritor de la imperialista metrópoli quiere desprenderse de la tiranía de su discurso colonialista. ¿Cómo lograrlo? Viendo que el poder del colonialismo radica en el lenguaje, y que para combatirlo se deben injertar o incorporar americanismos, para lograr un discurso híbrido. De este modo, se defiende esta novela como una apuesta por la aculturación, un proceso de ida y vuelta de la periferia a la metrópoli.

Para ello, encontramos en el capítulo IX el ejemplo de la puesta en escena, en la gran urbe de Madrid, del esperpento *Los cuernos de don Friolera*. La obra, tragedia para reír o sainete para llorar, versa sobre la heroicidad ridiculizada (lo evocado) y vista desde arriba (lo observado). De la línea noble a la caricaturesca, nos encontramos en un punto medio, haciendo converger dos planos: el del héroe trágicamente humanizado (evocado), y el del muñeco grotesco deshumanizado (presente y observado). Se nos explica que esta mímica de la vida des-

de la apariencia de un muñeco absurdo se torna fácil porque la realidad ya nos los da caricaturizados y porque además esa visión grotesca ya fue presentada por nuestra tradición. Se despierta entonces la contienda crítica a propósito del esperpento: ¿Es un género?; ¿Cómo lograr conciliar mimesis y a la vez estilización —el discurso disonante explicado en el capítulo VII—? Dougherty actualiza las controvertidas afirmaciones acerca de la articulación simultánea de lo trágico —respecto de lo evocado— y de lo cómico —hacia lo observado—, acerca de la intención paródica que le permite el salto interpretativo hacia la sátira política. De especial interés es la mención al hecho de que el esperpento sirva de vehículo para rendir culto a la tradición, y a su vez lograr estar a la altura de la vanguardia europea. En ello radica su genialidad: en la sintonía de la vanguardia hermética con lo popular. Efectivamente, en acuerdo al movimiento vanguardista europeo —de sentido trascendental y universal— y al expresionista español, el esperpento es a la fuerza grotesco. Dougherty lo define como farsa trágica, satírica —por su agresividad— y ejemplar.

Con este contexto teórico, el ensayo hace cotejo de críticas y análisis del montaje de *Los cuernos de Don Friolera* 16 años más tarde de su escritura. La conclusión inferida es que Valle es «de lo más teatral» aunque escasamente representado en su tiempo. Este cierre de Dougherty es asertivo, pero no sintetizador de ideas, pues se echa en falta un conclusión que dé unidad a este estudio parcelado de obras. Pero la claridad expositiva de este crítico no necesita de tal sinopsis, que vendría a quitar intensidad a la lectura detenida de sus diferentes artículos.

En resumen, hemos circulado en base a la idea y obra de la transculturación en prácticas del discurso de Valle-Inclán. Tras la lectura del volumen de Dougher-

ty, llegamos a definir el esperpento como literatura urbana, centrípeta —hacia la tradición— y centrífuga —hacia lo foráneo—, debida a un espejo distorsionante.

No nos queda sino ponderar que otro de los puntos más positivos de *Palimpsestos al cubo*, y es la extensa bibliografía de obras citadas, así como los índices de títulos y onomástico, autos de gran utilidad para el investigador de la materia valleinclanesca. Altamente recomendable, tenemos entre manos una publicación muy útil sobre esta importante faceta del teatro español contemporáneo. Dougherty conoce las idas y venidas textuales de Valle-Inclán. Con esta obra se ilustra que uno de los grandes hallazgos del dramaturgo gallego fue recuperar lo perdido y darle nueva forma y vida, rejuvenecer el cabello cano de unas fuentes ancianas —blancura suya o ajena— que gracias a su imponente «(re)creación» alcanzaron la inmortalidad.

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

AZORÍN, *La bolita de marfil*, edición de Dolores Thion Soriano-Mollá, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 238 pp.

En la Editorial Biblioteca Nueva, y dentro de su colección «Biblioteca Azorín» (donde van apareciendo una serie de obras del escritor levantino en pulcras ediciones precedidas por excelentes estudios introductorios), ha visto la luz, después de más de setenta años, un volumen de cuentos que el escritor preparó en 1929 para esta misma Editorial, del que sólo conocíamos el título. La recuperación se ha producido gracias a las investigaciones de la profesora Dolores Thion Soriano-Mollá, autora del estudio introductorio y responsable de la edición del texto.

Estamos, pues, ante una novedad cuyo

significado hemos de ponderar. *La bolita de marfil* es el título de un libro de cuentos que aparece mencionado como «en prensa» en los libros correspondientes a las «Nuevas Obras» de Azorín, y que desapareció a partir de 1932. La profesora Thion Soriano-Mollá ha podido reconstruir la formación y la fortuna de este libro gracias al epistolario de Azorín con José Ruiz-Castillo Franco, director de la Editorial. Este volumen de cuentos fue planeado junto con *Blanco en azul*, que vio la luz en 1929. Iba a ser, como éste, un libro donde quedarían recogidos diecinueve cuentos, partícipes de la nueva estética «superrealista» que Azorín iba difundiendo en esas «Nuevas Obras». Sabemos, gracias a la investigadora, que en junio de 1929 el escritor informa a Ruiz-Castillo de la disposición del manuscrito completo; pero diversos azares editoriales fueron postergando la salida del libro, hasta que la inestabilidad política y económica de los años treinta hace abandonar un proyecto nada consonante con el ambiente.

En el año 1942 Azorín publica una recopilación de cuentos titulada *Cavilar y contar*. En su prólogo informa de que todos ellos fueron escritos hace años, sin indicar las fechas de composición ni los lugares en que aparecieron. María Martínez del Portal, en 1992, pudo fechar los cuentos de esta colección, comprobando que los quince primeros proceden del diario *Ahora*, donde fueron apareciendo entre octubre de 1935 y julio de 1936, mientras que los dieciocho restantes fueron escritos para *Blanco y Negro*, y allí se publicaron entre mayo de 1926 y enero de 1928. Estos cuentos son coetáneos de los recogidos en *Blanco en azul*, y, como concluye la profesora Thion, son los que debían constituir el contenido de su volumen gemelo: *La bolita de marfil*.

La autora de esta edición respeta el orden en el que el autor dispuso los dieciocho relatos en el libro de posguerra.

Conociendo la manera en la que Azorín componía los volúmenes contruidos con textos procedentes de la prensa, lo más seguro es que así fuera el índice preparado en 1929. Azorín no agrupa sus textos por orden cronológico de publicación; busca el equilibrio y la variedad: suele distanciar los semejantes, y alternar los más ligeros con los más graves, para que el libro sea ameno, evitando así «volúmenes compactos de laboriosa lectura». Por otro lado, Azorín no guardaba sus textos publicados en la prensa; sólo aquellos con los que pensaba formar un volumen. Lo más seguro es que para *Cavilar y contar* entregara el «manuscrito» preparado para *La bolita de marfil*, sumándolo al formado con los textos de *Ahora*, y sin hacer ninguna diferenciación.

Para identificar el relato con el que se completaría el total de diecinueve cuentos, los aludidos en 1929, lo más plausible es la hipótesis que plantea la investigadora. Durante el periodo de publicación en *Blanco y Negro* de los cuentos recogidos en los dos libros (*Blanco en azul* y el que nos ocupa) sólo quedan en la revista ilustrada tres relatos, los que la autora de la edición incorpora en los primeros lugares, precediendo a los recopilados en el libro de 1942. Resulta obvio que, de los tres, «El paraguas» ha de ser desechado, pues su brevísima extensión y su anécdota irrelevante no casa con el nuevo contexto; si el cuento eliminado fuera «En vacaciones», no se explicaría su desaparición, pero sí se explica en el caso de «Los intelectuales», puesto que esta «parábola de la Dictadura de Primo de Rivera», con la reivindicación del valor social de los intelectuales, difícilmente podría superar la censura de la inmediata posguerra. Es lógico que fuera este relato el que completara el libro de 1929.

La bolita de marfil es una pieza que, gracias a la investigadora, puede ya ocupar su lugar entre los títulos de las

«Nuevas Obras», de las que permanecía separada por pura inadvertencia de los críticos. Este libro es, pues, un acontecimiento de notable relevancia, una aportación sustancial que debemos agradecer a la pericia y el esfuerzo de la profesora Dolores Thion Soriano-Mollá. Una obra de importancia para completar nuestro conocimiento de la etapa «superrealista» de Azorín, y comprobar, por encima de cambios novedosos, la coherencia de la creación azoriniana.

MIGUEL Á. LOZANO MARCO

CARBAJOSA, Mónica y Pablo CARBAJOSA, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, prólogo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica (colección Contrastes), 2003, 368 pp.

El análisis de las cuestiones relacionadas con la constitución del canon literario español se ha convertido en un tema candente en los últimos años, máxime tratándose de las obras y los autores del siglo XX. Ha atraído el interés de los historiadores de la literatura, porque, en primer lugar, les ha ayudado a poner en cuestión categorías metodológicas que venían siendo utilizadas mecánicamente, como el de generación o la división cronológica a menudo demasiado estricta, sin atender a la complejidad de factores culturales, históricos, políticos y sociales que podían alargar o acortar determinados periodos, así como el desplazamiento y hasta ocultamiento casi sistemático de movimientos literarios que no formaban parte de las corrientes estéticas dominantes consagradas por la crítica.

El libro aquí reseñado pretende abordar estos problemas con un doble objetivo. Por un lado, se trata de recuperar un conjunto de escritores preteridos por una

opción política concreta, contrastando la relación entre su estética y el credo político al cual se adscribieron. En este sentido, los autores han querido llevar a la práctica un proceso de normalización democrática en los estudios literarios que, sin renunciar a una postura crítica, acepta que es preciso determinar el impacto de unos hombres que tuvieron un protagonismo central durante la posguerra en el panorama de las letras españolas. El segundo objetivo, de mayor alcance, tiene que ver con el sentido que cabe atribuir al carácter convencional de todo canon. Siendo cierto que las obras que pasan a formar parte de él son el resultado de una tarea selectiva en la que los criterios políticos y culturales de una época no tienen menor influjo, en ocasiones aun mayor, que los estrictamente estéticos, ¿ha de deducirse de ello la invalidez epistemológica de todo canon? Dicho en otras palabras, centrándonos en el objeto de este libro, la reivindicación del estudio de los escritores «falangistas» ha de interrogarse no sólo sobre el valor estético de sus obras sino también y principalmente sobre su lugar en la historia de la literatura. Rescatar estas figuras, es decir, traerlos a primer plano, para definir mejor su evolución colectiva e individual, tiene por fin comprobar el cumplimiento o no de sus premisas estéticas y, en último término, enriquecer la visión de la literatura española del siglo XX.

Desde unos planteamientos propios de la sociología de la literatura, cuyo éxito en España ha debido mucho, entre otros, a José-Carlos Mainer, prologuista de la obra, Mónica y Pablo Carbajosa han intentado desbrozar los presupuestos ideológicos y estéticos de quienes no formaron una generación ni una escuela ni un grupo sino «la reunión de escritores diversos en torno a una figura política y no precisamente para hacer tertulia, por lo menos no sólo» (p. XXIV). De ahí que se designe a estos escritores como la

corte literaria de José Antonio, por ser la figura del fundador de la Falange el aglutinador de una serie de hombres que coincidieron en su amistad y en el rechazo de la política republicana de los años treinta, pero que, como se encarga de exponer el libro, ni siquiera llegaron a compartir orgánicamente una ideología, pues bajo las siglas falangistas convivieron desde el fascismo de Giménez Caballero al monarquismo reaccionario de Agustín de Foxá. Por otro lado, la diferencia de edad entre el mayor, Pedro Murlane Michelena (n. 1885), y el más joven, Dionisio Ridruejo (n. 1912), aparte de la diferencia de intereses artísticos, hace imposible proponer unas coordenadas generacionales comunes, más allá de su pertenencia o proximidad a Falange Española. Por ello, es sobre todo una voluntad de estilo y su condición de literatos lo que José Antonio Primo de Rivera buscaba en ellos, mientras que su compromiso político estuvo marcado sobre todo por un afán estético y culturalista.

El libro se estructura en diez capítulos y progresa al modo de una biografía colectiva, desde los orígenes intelectuales e ideológicos de la que llegaría a ser la *corte literaria* (cuya nómina comprende a Pedro Murlane, Jacinto Miquelarena, Rafael Sánchez Mazas, Luys Santa Marina, Ernesto Giménez Caballero, Eugenio Montes, Samuel Ros, Agustín de Foxá, José María Alfaro y Dionisio Ridruejo), pasando por sus experiencias de la guerra (cárcel, refugio o labores administrativas de retaguardia; apenas en el frente, lo cual resulta paradójico teniendo en cuenta su retórica), hasta la vida literaria que llevaron en la posguerra y la valoración que su obra merece a la posteridad. En los dos capítulos centrales se reflexiona, por una parte, en el papel que desempeñaron en los primeros años de Falange hasta el estallido de la Guerra Civil (capítulo V), y en lo que se considera su principal apor-

tación: la estetización de la política falangista a través de un lenguaje característico, que es sometido a cómputo estilístico, con símbolos, himnos y rituales que han llegado a ser muy conocidos, cuya autoría, a menudo colectiva, los Carbajosa intentan precisar (capítulo VI). Como a lo largo del libro se insiste en la idea de la singularidad de cada autor, lo que no quiere decir ni necesaria originalidad ni idéntica o similar calidad estética, hay una tendencia que culmina en el capítulo IX (*Hacia la posteridad literaria*) a presentar la aportación de la *corte literaria* siguiendo un orden correlativo de autores. Es evidente, pese a la distancia ideológica, la simpatía de los autores del libro por Sánchez Mazas y, en un sentido diferente, por la integridad de la evolución ideológica de Dionisio Ridruejo, siempre firme en una actitud ética personal. En cambio, también por razones diversas, Giménez Caballero y Montes no reciben, en modo alguno, un juicio benévolo. En el caso del primero, aun reconociendo su aportación de primera línea a la consolidación de las vanguardias literarias, se le llega a tildar de «oportunista», «egómano» o «estrafalario». Es este un diagnóstico más psicológico que estrictamente literario (pp. 221-223). Más matizada, aunque demoledora, es la valoración de Eugenio Montes, que desde una militancia literaria galleguista durante sus primeros pasos poéticos ultrafistas en la revista *Nós*, pasó a defender posturas filomonárquicas en ABC durante la República, filonazis durante la II Guerra Mundial y siempre próximas a sus intereses personales como conferenciante, corresponsal o gestor cultural. En él podría sintetizarse bien la trayectoria de la *corte literaria*: autor de pocos libros, donde suele recopilar sus artículos periodísticos, sin variación temática y estilística. Es un caso extremo de «reaccionario cultural», inspirado en las glorias itálico-imperiales y en un estilo oratorio ya caduco (p. 233).

Caso distinto, como se acaba de indicar, es el de Rafael Sánchez Mazas. Considerado el auténtico intelectual orgánico de la Falange, puesto por el que luchó arrebatándose a Giménez Caballero y desplazando incluso a Ramiro Ledesma Ramos, su aportación fundamental fue el diseño de una retórica y, sobre todo, el plantar las bases para la creación de un líder, pese a las controversias que su línea estetizante suscitaba en el activismo falangista. A la postre, el triunfo estético de los forjadores del mito del «Ausente» no evitó la derrota política de unos y otros. Ahora bien, este éxito se contradice con el fracaso de la misión que Primo de Rivera esperaba de estos escritores, pues, aunque Sánchez Mazas llegó a ser Ministro sin cartera por breve tiempo (1939-1940), ni él ni sus compañeros «tuvieron una persistencia o una visión como para configurar los designios de una nueva cultura, ni siquiera un propósito rector de normas estéticas al estilo de lo pregonado por esos mismos años por Eugenio D'Ors» (p. 309). Prefirieron aceptar cargos diplomáticos o puestos bien remunerados (Foxá, Montes, Alfaro, Giménez Caballero) o dedicarse a la actividad periodística (Miquelarena, Santa Marina, Mourlane) (p. 185). Sin embargo, la figura de Sánchez Mazas aparece en este libro como la clave no sólo literaria sino también ideológica, en un sentido lato, de un proyecto políticamente literario. A mi juicio, resulta muy esclarecedor el capítulo primero en el que se presenta el clima intelectual en que se formó Sánchez Mazas en torno a la Escuela Romana del Pirineo en Bilbao. En esta línea, aún no explotada suficientemente por la crítica literaria, es posible profundizar en la diversidad de una derecha española no tan cerradamente homogénea como un comprensible apasionamiento ideológico ha trazado con cierto esquematismo. Tanto el conservadurismo de *La vida nueva de Pedrito de*

Andía, el gran éxito de Sánchez Mazas, como el europeísmo de su novela póstuma *Rosa Krüger*, escrita durante su etapa de refugiado al principio de la Guerra Civil, pueden ser mejor comprendidas si se tiene en cuenta que «el Sánchez Mazas más profundo políticamente no es posiblemente el de FE, sino el conservador de tintes maurrasianos, con mayor sinceridad religiosa y menos reaccionarismo virulento» (p. 216).

De los otros miembros de la *corte literaria* cabe destacar la actividad de Miquelarena, verdadero precursor de la prensa deportiva en España en los años veinte, y la inyección vanguardista de la obra de Samuel Ros, prematuramente desaparecido. El caso del conde de Foxá ejemplifica, por su parte, las ambigüedades y las contradicciones del compromiso político y literario de estos escritores, a caballo entre Falange y Acción Española, así como sus limitaciones artísticas. La poesía de Foxá no pudo desprenderse de las novedades que un periodo tan espléndido de la cultura española produjo; sin embargo, su manifiesta debilidad, como la de sus otros compañeros, los sitúa en un plano inferior, fracasando en la que había sido una de sus mayores aspiraciones. En cambio, su novela más conocida, *Madrid, de Corte a checa*, de valor testimonial, aunque adolece de una retórica clasista y buscadamente estética que le impide remontarse más allá de una finalidad propagandística inmediata, posee virtudes estilísticas y narrativas que hacen de ella auténtica literatura (pp. 153-155). En todo caso, los rasgos fundamentales de la obra de sus principales representantes están claramente definidos al fundarse FE, de modo que su producción posterior no hace sino continuar un registro sin apenas cambios.

En el último capítulo, titulado *Elucubraciones para un grupo*, se proponen una serie de conclusiones, de las que me gustaría resaltar dos, por lo que tienen de

estimulantes y susceptibles de ulterior discusión. La primera se resume en esta frase: «La auténtica maniobra de política literaria llevada a cabo por estos autores básicamente en la posguerra consistió en elevar el artículo a la categoría de pieza literaria, incluso de género, de género literario no sólo periodístico» (p. 302). En consecuencia, «al hablar de sus continuadores, la sucesión en la literatura se ha efectuado tan sólo... en el periodismo» (p. 304). Es cierto que la escasez y las limitaciones de su obra se deben a la tan bien descrita pereza ante una obra de largo aliento, en el terreno propio de los géneros de ficción, en beneficio de la página concentrada, estilística y temáticamente; pero ¿no hay un asomo de modernidad y hasta de bohemia en esta tendencia a la fragmentación y a la inmediatez, por más anacrónica u oportunista que pudiera ser ya en su tiempo, a la vez que una señal de contradicción con sus presupuestos culturalistas grandielocuentes? Hay que reconocer que este asomo, en todo caso, está sepultado por una retórica no tanto ampulosa como ya gastada. Quizás el problema no radique tanto en su querencia periodística cuanto en que, desde el comienzo, buscaron hacer de la sola retórica una estética. Y esto enlaza con la segunda conclusión al hilo de la revisión biográfica de Dionisio Ridruejo: que sus limitaciones estéticas eran parejas a su incapacidad política. Esta paradoja hizo que «los autores más influyentes en la vida cotidiana de toda la historia española del siglo XX» (p. 291) fueran superados por el éxito de los planteamientos de las generaciones más jóvenes del «falangismo» cultural: en poesía, por L. F. Vivanco, L. Rosales o L. Panero; en ficción, por G. Torrente Ballester o Á. Cunqueiro; y en la dirección académica por P. Laín Entralgo o A. Tovar.

Una de las sensaciones que provoca este libro es el de una rabia melancólica. Estos escritores, que fueron un pro-

ducto menor de una época dorada de la cultura española, forman una parte inexcusable, aunque periférica, del canon literario del siglo XX, precisamente por las circunstancias que lo harían menos deseable. Su vindicación no procede de su rango secundario en el panorama literario de los años veinte y treinta; ni siquiera de un triunfo bélico que fueron incapaces de aprovechar por limitaciones personales de las que eran conscientes; sino del hecho que la anomalía cultural que el franquismo instaló en la vida española acabase devorando una retórica embalsamada en sí misma, proyectándola en la historia de la literatura, por razones políticas y sociológicas, a un puesto entonces central injusto, ya irrecuperable, pero inesquívale. El gran mérito de Mónica y Pablo Carbajosa ha consistido en trazar ese cuadro con rigor filológico, con independencia crítica y con respeto intelectual a sus protagonistas.

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

ISSOREL, Jacques, *Collioure 1939. Últimos días de Antonio Machado (Con una selección de poemas escritos en homenaje a Antonio Machado exiliado)*, Perpignan, Éditions Mare Nostrum, 2002, 84 pp.

Veinte años después de la edición francesa de este libro, aparecida en 1982 y publicada por la Fundación Antonio Machado de Collioure, el prestigioso hispanista galo Jacques Issorel ha publicado una segunda edición del mismo, edición que difiere de la anterior en distintos aspectos: en la actualización del texto y las notas del estudio preliminar, en la incorporación de nuevos poemas a la gavilla primitiva; y en la estampación bilingüe de las composiciones recogidas, de modo que las creadas en español pueden

leerse ahora vertidas al francés, y viceversa.

Los aportes de esta segunda edición no hacen sino remarcar el interés del libro, fruto de una investigación muy específica sobre el lapso de tiempo inferior a un mes que vivió Antonio Machado en Collioure, a donde llegaba el 28 de enero de 1939 desde Cerbere, y donde fallecería a las tres y media de la tarde del 22 de febrero.

Así pues, y tal como indica el título, el libro se concentra en esos escasos 26 días pasados por el poeta en dicha localidad francesa, aunque también relata Issorel, en síntesis, y con anterioridad, las vicisitudes principales del sevillano desde que estalló la guerra, además de una serie de eventos posteriores a su muerte: desde su entierro hasta el traslado de sus restos a una nueva tumba, la puesta en marcha, en 1977, de la Fundación Antonio Machado, la del Premio Internacional de Literatura que lleva ese nombre, con sus diferentes convocatorias, amén de informarnos de otras iniciativas de la Fundación atingentes a los fines de la misma.

Algunos de los complementos informativos con los que Issorel acompaña la investigación principal nos permiten considerar de nuevo el alto grado de patetismo que impregnó las últimas semanas de la vida de Machado desde que el 22 de enero por la noche, tres días antes de la caída de Barcelona, hubo de subirse al convoy que lo sacaría de la ciudad condal en dirección a Gerona, deteniéndose por espacios de tiempo diversos en diferentes lugares de la provincia hasta que pudo atravesar la frontera francesa. A este breve recorrido gerundense tuvimos la oportunidad de referirnos hace años en varias notas que no hace al caso consignar aquí, y que ciertamente resultan colaterales a una investigación que, repitámoslo, pretende —y lo logra— esclarecer el período de algo más de tres

semanas y media que pudo sobrevivir el poeta en suelo francés.

Y para el referido esclarecimiento se valió Issorel no solo de las noticias y testimonios leídos en diferentes publicaciones, sino sobre todo —y ahí radica uno de los factores más positivos de esta obra— de una indagación propia que consistió, básicamente, en recoger, mediante las oportunas grabaciones, los recuerdos de diversas personas que le recrearon escenas cotidianas del Machado que estaba ultimándose. Dos evocaciones son muy relevantes al respecto, las de Jacques Baills y Juliette Figuères, la cual tenía una tienda de artículos de punto.

Varias veces fue Antonio Machado a la mercería de la señora Figuères, situaciones narradas a Issorel y transcritas en el libro. Se trata de rememoraciones inapreciables, sin duda, pero de más alcance aún son las de Jacques Baills, porque tuvo la oportunidad de ver al poeta prácticamente a diario en el Hotel Quintana, y sólo exceptuando los días en que no bajó de la habitación. Baills moraba por entonces en esa residencia, y allí prestó al escritor los pocos libros de que disponía, dos de ellos de Baroja, y que estuvieron entre los últimos que acaso iba a leer. Sus títulos: *El amor, el dandismo y la intriga*, y *El mayorazgo de Labraz*.

El testimonio de Baills resulta de extraordinario provecho para saber detalles cotidianos de Machado, así como para percatarnos cabalmente de su crítica situación material, física y psicológica. Su rememoración es complementaria de conocidos recuerdos *ad hoc* del escritor Corpus Barga, a quien debemos diversos apuntes breves sobre las jornadas finales del poeta, y asimismo complementaria de las memorias de familiares directos del autor de *Campos de Castilla*. Estamos aludiendo a los de su hermano José, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*, impresos en tres ocasiones (1958, 1971, 1977), pero sin dejar nunca de

constituir una rareza editorial; y aludimos igualmente a los de la esposa de éste, María Monedero, recogidos y publicados en 1978 por José María Moreiro.

Lo dicho hasta aquí supone argumento suficiente para seguir considerando que este libro de Issorel continúa siendo irremplazable a la hora de completar el conocimiento de la biografía machadiana. Es una obra que, a la vez, engloba y corona la treintena larga de entradas bibliográficas que, en la parte francesa de este trabajo, se registran como bibliografía específica sobre el corto período conclusivo de la vida del poeta.

JOSÉ MARÍA BALCELLS

IRAVEDRA VALEA, Araceli, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 252 pp.

El presente estudio es una parte —en muchos casos revisada— de la tesis doctoral defendida en la Universidad de Oviedo en el curso académico 1999/ 2000 por la autora, hoy docente en la Universidad de Granada, Araceli Iruveda Valea.

Como es recordado en la «Introducción» (13-21), la recepción de Antonio Machado desde el año de su muerte hasta finales del siglo xx ha sido muy diversa y, en muchas ocasiones, objeto de maniobras de «fragmentación, manipulación y falseamiento» (15) por parte de sus lectores. Hasta 1966 se produjo una revalorización del poeta sevillano, siempre de muy diversos signos. Los poetas sociales acogieron a Machado como maestro bajo la denominación de «poeta cívico», es decir, el Machado crítico y combativo, el portavoz de la conciencia colectiva, mientras que para la generación de los 50 estaba claro que la asunción de este poeta —el poeta antidogmático—

como modelo era un modo de «autopromoción generacional» (16). Con la irrupción de los poetas novísimos se destituía, al menos de boca para afuera, este mito de la posguerra, el Machado popular, sustituyéndolo por su hermano Manuel, más acorde —al menos eso manifestaban— con la actitud estetizante de esta generación poética. Lecturas todas ellas, como es evidente, alejadas de la diversidad estética del poeta, y que van siendo desterradas paulatinamente.

No obstante, es inmediatamente después de la muerte del poeta, en la década de los 40, cuando se produce la paradójica primera fase de este reconocimiento, de la mano de un grupo de ideología muy distinta a lo que se vería posteriormente (y contraria a la ideología misma del poeta), el grupo de *Escorial*. Dentro de la cultura oficial del régimen nacionalcatalicista, estos autores tratan de recuperar a Machado para la causa falangista, y lo hacen, como no podía ser de otra manera, rescatando de Machado aquellos valores salvables, sin adherencias éticas y políticas sospechosas para el régimen. Este «rescate» es iniciado por Dionisio Ridruejo en un artículo, «El poeta rescatado» (al que se debe el título de Iruveda), que vio la luz en el primer número de *Escorial* en 1940, y que un año más tarde serviría de prólogo a las supuestamente *Poesías completas* de Antonio Machado publicadas en Espasa-Calpe. Machado sería acogido por estos poetas como una especie de guía espiritual, dentro de un proyecto ideológico-estético común.

Este polémico artículo —siempre en opinión de la autora— si bien muestra una lectura interesada de Machado, no puede convertirse, como ha sucedido, en el centro de la recepción machadiana de los poetas escorialistas, sino que ésta debe ser valorada con parámetros más amplios. Con sus propias palabras, «se ha ido fijando el tópico de una operación de

rescate marcada por el signo de la intolerancia, excesivamente sesgada, tendenciosamente reductora y descaradamente irrespetuosa con la verdadera realidad de la personalidad machadiana» (17).

A fin de fijar y valorar el alcance de la recepción del modelo machadiano en la obra poética de los autores escorialistas, Araceli Iravedra ve imprescindible el rastreo y análisis sistemático del diálogo textual entre Machado y sus «seguidores», para lo cual tiene en cuenta por una parte el contexto en el que se da esta recuperación, y por otra las características ideológicas y estéticas del grupo, para poder entender de qué manera se produce este así llamado «rescate», es decir, qué intereses y condicionamientos se permite entrever tras esta operación; asimismo analiza las huellas intertextuales en cada uno de los poetas y muestra aquellas manifestaciones explícitas en las que estos revelen el magisterio de Machado. Como vemos, el enfoque de Iravedra es tanto historicista como intertextual.

En el primer capítulo, titulado «Los caminos de la rehumanización: el repliegue a la intimidad» (23-31), Iravedra explica la tendencia de vuelta a lo humano que se empieza a producir en la poesía española desde mediada la década de los años 30, que se intensificará después de la Guerra Civil. Además de la poesía heroico-clásica y la vertiente clasicista-estetizante, que Iravedra trata demasiado brevemente (si tenemos en cuenta que algunos miembros del grupo de *Escorial* la practicó asiduamente), la poesía española afronta desde dos posturas distintas la necesidad de solidaridad con el hombre total que se pone de manifiesto en la posguerra. Por un lado, el compromiso social con el hombre histórico: la poesía de corte social, que surgirá posteriormente; por otro, la reconciliación de la poesía con la vida desde el punto de vista del individuo: la poesía de corte intimista y existencial. Esta vuelta a lo humano —contraria en

cierto modo a la tendencia de la generación inmediatamente anterior, el grupo del 27, que practican una poesía «deshumanizada», siguiendo la denominación de Ortega— se debe a dos motivos: la incapacidad de los jóvenes de adaptarse a la situación hostil después de la guerra, y el desengaño ideológico-político tras el inicial fervor nacionalista, y explica el retorno de los jóvenes poetas escorialistas a una poesía intimista y ensimismada, así como una actitud existencial de indagación en las realidades vitales (el amor, el tiempo, la muerte, Dios...). Ahí tenemos, pues, el motivo de la vuelta a la poesía intimista de Antonio Machado —también de Unamuno—, centrada asimismo en una actitud existencial, en una mirada hacia el interior del ser humano.

El «rescate» de Machado por los componentes del grupo de *Escorial* —Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo— es examinado en el capítulo II (33-62), en donde la autora realiza una breve descripción del grupo y de la revista, creada por Ridruejo en 1940 como órgano portavoz de la cultura oficial del Régimen. Siempre según la autora —que se basa fundamentalmente en las declaraciones de los componentes— *Escorial* funcionó como vehículo de expresión del grupo, cuyos componentes compartían el mismo mensaje ideológico-estético, y a la vez, como intento de aglutinar a una gran cantidad de autores jóvenes, partiendo de una voluntad conciliadora, para contrarrestar los efectos de la guerra integrando a vencedores y vencidos, debido a que el falangismo de estos poetas «nunca había tenido, por lo demás, vocación integrista, sino que, desde esa definida posición ideológica, demostraba una firme “voluntad integradora”» (34). Iravedra rechaza las críticas a esta suposición realizadas por el estudioso Gonzalo Santonja, el cual ofrece una visión absolutamente negativa de dicha revista. No explica la au-

tora, no obstante, de qué manera se manifestó esa integración, si bien acepta, a pesar del carácter oficialista de la publicación, el impulso «tolerante y aperturista» (36) de su equipo rector.

Es en este capítulo además en el que se explica de qué manera concreta comienza el rescate de Machado a manos de Ridruejo en el artículo citado: la disculpa de este poeta, que políticamente es visto como enemigo, se realiza presentándolo como un buen hombre, pero irreflexivo, utilizado como instrumento por los «rojos». Ridruejo evita las alusiones al ideario político de Machado y lo presenta como un hombre apolítico. Pasado cierto tiempo, cuando Ridruejo está ya en total oposición al régimen al que había servido de manera vehemente, desautorizará la reimpresión de este artículo —que ya había servido de prólogo, como queda dicho—, reconociendo la manipulación de la que Machado fue objeto. Iravedra explica cómo años más tarde, en el 59, Ridruejo pone de nuevo las cosas en su sitio en un artículo titulado «Antonio Machado (veinte años después de su muerte)», y con ocasión del aniversario de la muerte del poeta organizará un homenaje semiclandestino. Sea como fuere, la autora basa la viabilidad del rescate en la actitud de independencia y tolerancia de Machado —que de este modo era vulnerable a las manipulaciones— y aclara que, debido a la vertiente humanista del poeta sevillano —el tantas veces citado «poeta de la palabra en el tiempo»—, así como a su aspiración a una poesía cordial, a su hondura espiritual y a su sencillez expresiva, Machado se perfiló como el modelo ideal para los jóvenes poetas escorialistas, los cuales compartían con el «maestro» la concepción temporalista de la poesía, la incorporación de lo sentimental al poema, la huida del esteticismo vano y el hecho de poner la palabra poética al servicio de la vida, como muy bien pone de relieve Iravedra.

Queda patente hasta aquí que el magisterio machadiano por parte de los escorialistas no se dio en todas las facetas de este autor. Los escorialistas evitaron el Machado maduro —el poeta cívico que serviría de modelo a los sociales— y se concentraron en el Machado de las *Solitudes* —el poeta existencial e intimista— y el de *Campos de Castilla* —el poeta paisajístico—, lo que se puso de manifiesto en el homenaje que recibió en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en el año 1949 y en el que participaron todos estos autores.

El capítulo III se ocupa de analizar la presencia de Antonio Machado en los poetas de *Escorial*, para lo cual describe en un primer momento las trayectorias poéticas de cada uno de los cuatro autores (66-84), atendiendo ya a las influencias de Machado en sus distintos momentos poéticos. En cuanto a Luis Rosales, si al principio de su creación literaria acoge en sus obras la temática machadiana de la angustia por el paso del tiempo, el hastío y la muerte, y esa voluntad de interiorización en lo humano, sólo en los años de madurez acepta al Machado antidogmático y escéptico, al Machado pensador. Por lo que se refiere a Vivanco, de su trayectoria poética se puede deducir que adopta como maestro al Machado intimista y soñador de *Solitudes*, siguiendo la corriente de introspección vital del poeta. Leopoldo Panero comienza su carrera literaria escribiendo simultáneamente en dos estilos en cierto modo opuestos: por una parte el esteticismo frío recogido de las enseñanzas del 27, por otra, iniciando ya el retorno al sentimiento y a los temas poéticos tradicionales (amor, muerte, tierra, paisaje), que es la poesía que escribirá en su madurez. En este poeta además está muy presente la memoria del pasado, siempre desde una perspectiva individual e intimista. Dionisio Ridruejo, por su parte, que había comenzado con un tipo de poesía formalis-

ta, clasicista, si se quiere retórica —heroico-nacional— va a despojarse de este estilo y encontrar, al igual que sus compañeros de generación, una poética de lo personal y de la introspección, una veta reflexiva y existencial, en donde se acerca la poesía a la existencia del individuo.

Así, el referente machadiano en la poética de estos autores (84-124) se centrará en cuatro aspectos, ya citados. Por una parte, el arte humano y cordial —la incorporación de lo vital y la humanización del poema—; por otra parte, la asunción del tópico de la palabra en el tiempo —el intento de reflejar en el poema la historia íntima del alma—; asimismo la sencillez expresiva que se materializa en la búsqueda de la palabra clara, la parquedad metafórica, el acercamiento a la palabra hablada y la asonancia métrica; y por último, la capacidad de representar lo universal desde la experiencia individual, o en palabras de la autora el paso «[d]el “yo fundamental”... al “tú esencial”» (106). Todas estas características observables en Machado serán adoptadas por los escorialistas en su creación poética en mayor o menor medida.

Lo que se podía observar en la poética de estos autores es posible también percibirlo en la temática escorialista (124-195). Los ecos machadianos aquí se refieren sobre todo a la poesía paisajística y, en general, a la «invención del paisaje» en sus obras, así como a la visión del tiempo que se evidencia en los poemas. En el caso de la recreación del paisaje, tanto en Vivanco como Panero y Ridruejo, proyectan sobre el paisaje la situación anímica del sujeto poético, tal y como lo había practicado Machado, de tal manera que el paisaje se convierte en un vehículo para mostrar la intimidad, y el paisaje exterior y el paisaje «del alma» llegan a confundirse. Motivos paisajísticos presentes en Machado como el paisaje de ensoñación, la tarde, etc., así como las tonalidades dadas a los elemen-

tos del paisaje son utilizados frecuentemente por los poetas escorialistas. Huelga decir que éste es el paisaje presente en *Soledades* y, en menor medida, en *Campos de Castilla*. En cualquier caso, como intenta resaltar la autora, se destierra de los poemas la reflexión histórica sobre el paisaje. Por lo que se refiere a la inquietud temporal, Iravedra parte de las conclusiones de José Olivio Jiménez en cuanto a las tres modulaciones que se pueden observar en la aprehensión de la temporalidad de Machado: la vivencia del tiempo interior o emoción personal del tiempo, la conciencia y compromiso con el tiempo histórico y la reflexión metafísica sobre la realidad temporal. Para Jiménez estas preocupaciones temporalistas machadianas constituyen el eje fundamental de la recepción machadiana a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, si bien cada grupo poético adopta la perspectiva que más conviene a su propia reflexión poética: al igual que los poetas sociales subrayarán la preocupación machadiana por el tiempo histórico —con sus derivaciones sociales—, los poetas escorialistas, en especial Luis Rosales y Leopoldo Panero, toman como modelo la experiencia del tiempo interior —en concreto la vivencia poética del tiempo— y la reflexión metafísica. Ambas van a manifestarse en el motivo del *tempus fugit* y la expresión de la monotonía de los días y la temática de la angustia existencial y la nostalgia derivada del paso inexorable e irreversible del tiempo. Muy relacionado con todo ello está la contemplación del pasado a través de la memoria.

Es evidente que la invención poética no se puede separar fácilmente de las técnicas de formulación concretas que se vierten en el poema. La autora intenta en el subcapítulo titulado «Ecos machadianos en el discurso poético del «Grupo de Escorial»» (195-226) analizar las huellas expresivas concretas que existen en los

poemas escorialistas de la obra machadiana. Observa Iravedra en primer lugar los motivos e imaginería («la asimilación del idiolecto machadiano»), en segundo lugar la retórica de la palabra en el tiempo, y en último lugar el molde expresivo popular, todo lo cual en numerosas ocasiones se confunde con lo visto hasta este momento acerca de la poética y la temática e incluso acerca del estilo y la métrica, haciendo en exceso repetitivo el capítulo. No obstante, hay que añadir que el análisis textual es muy riguroso y cualquier reminiscencia explícita o implícita de la obra y el pensamiento machadiano en la poesía de los escorialistas ha sido recogida y señalada en este estudio, lo que de por sí tiene un valor documental inestimable.

El último apartado del libro (227-239) se dedica a los homenajes expresos realizados por los cuatro autores, que se manifiestan en signos paratextuales en los poemas (citas del nombre, alusiones, citas textuales), menciones y poemas-homenaje.

Cerrando el volumen, la bibliografía selectiva se divide por temas: bibliografía de y sobre Antonio Machado (por una parte libros y artículos, por otra, actas-homenaje y monográficos de revistas), bibliografía de la poesía española de posguerra, en la que se incluye bibliografía de y sobre los poetas de *Escorial*, y bibliografía sobre la poesía española contemporánea.

En mi opinión la tesis de la autora es, de por sí, ligeramente polémica (de lo que, por otra parte, era muy consciente al elegir el título del libro). Es evidente que la recepción de Machado por parte de todo un grupo no se debe valorar por un único artículo de uno solo de esos autores. No obstante, afirmar en varias ocasiones que la lectura realizada por los autores escorialistas es mucho más respetuosa, aunque su rescate se centre únicamente en una parte de la obra macha-

diana (el intimista, el soñador, el existencialista, obviando el Machado pensador, ocultando su ideología, como se ha visto) es, desde mi punto de vista, contradictorio. Queda patente que la evolución tanto estética como ideológica de estos autores los hace acercarse irremediablemente a la obra de Antonio Machado, al cual adoptan voluntaria y conscientemente como maestro. Sin embargo, adelgazar las consecuencias de la inicial mutilación y la reducción de la que este poeta fue objeto por parte de estos autores no me parece el camino para lograr una cabal imagen de lo que la recepción de Machado fue a partir de su muerte.

A pesar de estas discrepancias, considero que el volumen de la Dra. Araceli Iravedra Valea es un altamente valioso documento textual que permite observar hasta qué punto la enseñanza de Machado influye en la poesía del siglo XX, en concreto, cómo asumen los autores de *Escorial* en sus obras una concepción de la poesía semejante a la de Antonio Machado, y de qué modo incorporan temáticas, recursos métricos y expresivos de Machado a su propia individualidad poética en un contexto en el que está peligrosamente presente la división entre amigo/ enemigo, vencedor/ vencido.

ROSAMNA PARDELLAS VELAY

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe (Serie: Vida de escritores), 2003, 305 pp.

Ya en vida y, todavía hoy, a punto de cumplirse medio siglo de su muerte, a Juan Ramón Jiménez le ha venido persiguiendo la leyenda de poeta difícil y hermético, accesible tan sólo a unos pocos. Muchos lectores que gustan de la poesía, pero que se consideran a sí mismos sim-

ples aficionados —ni sesudos eruditos, ni avezados filólogos— han retrocedido asustados ante la obra juanramoniana, sin atreverse siquiera a penetrar en ella. Como consecuencia, han quedado privados del conocimiento de una figura crucial de la poesía contemporánea española, nexo de unión entre los siglos XIX y XX y maestro indiscutible de sucesivas promociones poéticas.

No deja de ser paradójico, sin embargo, que sea ésta la fama que ha acompañado al poeta que quiso convertir la «sencillez» en su norma estética fundamental y que se obstinó en aclarar que la «inmensa minoría» a la que iba dirigida su poesía, no lo era en razón de su nivel social o cultural, sino de su sensibilidad, don —en opinión del andaluz— distintivo del hombre apegado a sus raíces y a la tierra.

Para librar a Juan Ramón de lo que, a todas luces, constituye una injusta y larga condena, no existe mejor remedio que la divulgación de su obra. Cualquier esfuerzo encaminado a difundirla de manera clara y rigurosa sigue siendo, a día de hoy, muy necesario. El libro *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta* supone una de las más recientes contribuciones a tal propósito. Concurren en él dos factores que merecen ser destacados: en primer lugar, su autor, Rafael Alarcón Sierra, que une a su vasto conocimiento de la poesía española de la primera mitad del siglo XX, la capacidad didáctica acumulada en su experiencia docente; en segundo, la utilización de la biografía como forma de exposición.

Desde unos planteamientos adecuados, el género biográfico resulta extraordinariamente efectivo como introducción al conocimiento de un autor. La relación cronológica de hechos —premisa genérica fundamental— obliga a encuadrar la trayectoria vital y literaria del creador dentro del marco histórico, social y cultural correspondiente. Al quedar perfec-

tamente trabados vida-obra-contexto histórico, se crea el campo de inteligibilidad propicio para comprender aspectos tan importantes en un escritor como las causas y condicionantes de su evolución estética, el origen de sus inquietudes, el significado de los temas más presentes en su obra.

Justamente, ésta es la metodología que se propone aplicar Rafael Alarcón Sierra en su estudio biográfico de Juan Ramón Jiménez. De ello, hace pública intención en las páginas introductorias. La pericia del autor de este libro radica en haber sabido asimilar y seleccionar la ingente información que existe en torno a la vida y la obra de Juan Ramón. Desde que el poeta muriera en 1958 hasta la actualidad, se han sucedido los estudios que abordan de manera conjunta la trayectoria vital y literaria del poeta. Entre los que han sido de obligada referencia y consulta para el autor de la presente biografía figuran los realizados por Juan Guerrero Ruiz (*Juan Ramón de viva voz*, 2 vols, Madrid, Ínsula, 1951, reed. 1998 y 1999), Francisco Garfias (*Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958), Ricardo Gullón (*El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*, Madrid-Barcelona, Ediciones Alfaguara, 1968), Graciela Palau de Nemes (*Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía desnuda*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1974), Antonio Campoamor (*Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sedmay, 1976). Además, se deben mencionar también los dos diarios escritos por la esposa del poeta, Zenobia Camprubí Aymar, que contienen valiosos datos de la vida del matrimonio durante su exilio en Cuba (*Diario 1. Cuba [1937-1939]*, Alianza Tres-Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Madrid, 1991) y Estados Unidos (*Diario 2. Estados Unidos [1939-1950]*, Alianza Tres-Universidad de Puerto Rico, Madrid, 1995).

El paso siguiente consiste en realizar

un difícil ejercicio de síntesis para que el lector medio, no especializado en el poeta, pueda disponer de una visión nítida y actualizada de la evolución literaria y humana de Juan Ramón. Rafael Alarcón Sierra lo consigue en su libro condensando el largo itinerario recorrido por el poeta en tres grandes capítulos, que se corresponden cada uno con las tres principales etapas vitales y creativas del poeta:

— El primer capítulo, «De Moguer al Modernismo» (1881-1912)», abarca la infancia del poeta en Moguer, descrita con el detalle que merece —no hay que olvidar que el pueblo natal del poeta constituye la génesis de todo su universo poético posterior—; el despertar temprano de su vocación lírica en la adolescencia; su encuentro trascendental con Rubén Darío y el Modernismo en el Madrid de 1900; su abandono de la estética modernista y su firme voluntad de buscar un camino poético interior y propio.

— El segundo capítulo, «Madrid y Zenobia. La obra y la «Joven literatura» (1912-1936)», conduce al lector hasta la primera madurez del poeta, que se hace patente en obras como *Diario de un poeta recién casado* (1916), *Poesía* (1923) y *Canción* (1936). Con facilidad, es posible seguir en el libro el modo en que va consolidándose el ideario estético y ético del poeta a través del poderoso influjo que sobre él ejercieron Ortega y Gasset, Francisco Giner de los Ríos y otros destacados intelectuales de la época.

— El tercer y último capítulo, «El exilio americano y el dios inmanente (1936-1958)», ofrece la segunda plenitud de la obra juanramoniana. Si en la mayoría de poetas sólo es posible destacar la consecución de una cima lírica, Juan Ramón posee la particularidad de haber alcanzado varias. El autor de *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta* muestra las consecuencias del exilio en la vida y la obra

del poeta así como sus últimos y grandes logros poéticos (*Animal de fondo*, *Espacio*, etc).

Alarcón Sierra no solamente ha sabido aprovechar todas las fuentes documentales del poeta sino que, además, ha tenido el acierto de enfrentarse a ellas con sentido crítico, detectando algunos vacíos en torno a la trayectoria juanramoniana. El más evidente es el que atañe a su creación prosística. Debido a que la prosa ha sido la parte de su obra más desconocida, la mayoría de los biógrafos de Juan Ramón la han abordado de modo muy somero. Conocedor de los grandes avances que se vienen produciendo en el terreno de la edición y la crítica de la prosa del poeta en los últimos años, Alarcón Sierra los incorpora a su libro consiguiendo mostrar la faceta de Juan Ramón como prosista de manera simultánea a la de poeta en verso.

Si meritorio es haber sabido apurar las posibilidades de la biografía para dar a conocer a un poeta, no lo es menos el haber sido capaz de sortear las trampas que, este mismo género, tiende a quien lo cultiva. Muy fácil hubiera sido para el autor de este libro haber cedido a la tentación de captar la atención del lector ahondando en los rasgos más llamativos y controvertidos de una personalidad tan peculiar como la de Juan Ramón: su legendaria hipocondría, sus obsesiones, sus rarezas, su discutida relación con Zenobia. Sin embargo, Rafael Alarcón Sierra renuncia a detenerse en estos aspectos —más morbosos que útiles— y opta por centrarse en el Juan Ramón hombre y poeta, inmerso en sus circunstancias históricas y vitales y desprovisto del fardo de tópicos deformadores que le ha venido acompañando.

Por todo ello, se puede concluir que el libro *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta* cumple el objetivo que, desde el inicio, se había marcado su autor: ser una «biografía básica, informativa y de refe-

rencia». Como tal, proporciona al lector los suficientes conocimientos para adentrarse, ya sin miedo al extravío, en la inmensa obra juanramoniana.

M.^a ÁNGELES SANZ MANZANO

ZUBIAUR, Ibon, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, 302 pp.

Será una imagen heredada del romanticismo, pero lo cierto es que el artista vive y crea a partir de un descontento permanente. Luis Cernuda, que no dejó nunca de ser un poeta neorromántico en su pensamiento y en sus maneras, dejó constancia plena en sus escritos de la preocupación por el futuro de su obra; temía tanto su olvido y su tergiversación a manos de la crítica académica como ansiaba su regeneración gracias a un lector futuro. En su fuero interno, le complacía que su público no fuera coetáneo a su escritura, ya que entendía que el poeta verdadero se caracterizaba porque era incompatible con el tiempo que le había tocado vivir. Con todo, es casi seguro que habría mirado de reojo los homenajes que se le tributaron el pasado año con motivo de su centenario. Entre la avalancha de artículos y de monografías, no creo equivocarme si digo que el estudio de Ibon Zubiaur es uno de los trabajos más serios y de mayor calidad. No se contenta con servir de nuevo un plato recalentado de ideas recibidas ni se instala en una hueca manía metacrítica. Su punto de partida se gesta en una lectura filosófica de la obra cernudiana que tiene su centro en la concepción de la poesía como construcción de la experiencia y que, negando la existencia de una realidad central originaria, la concibe como irreductiblemente hermenéutica. Desde una visión constructivista que

enlaza con teorías que ya habían sido expuestas por Eliot y por Valente, Zubiaur considera que la experiencia vital no precede al poema, sino que es el poema mismo, su escritura, el que alumbra la experiencia.

En el primero de los seis capítulos en que se divide el libro, al tiempo que va sentando sus bases epistemológicas, el autor se desmarca de las dos corrientes críticas principales que en los últimos años han venido aglutinando la recepción de *La Realidad y el Deseo*: de un lado, su interpretación como autobiografía espiritual (Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma y Derek Harris); y de otro, una lectura trascendentalista que ve en Cernuda a un poeta edénico (Elisabeth Müller y Philip W. Silver). Zubiaur observa que si la primera orientación peca de un existencialismo que descuida el sentido constructivista de la experiencia poética, la segunda se encuentra lastrada por un idealismo platónico que a su juicio contradice la raíz inmanente de la que brota *La Realidad y el Deseo*. Como es sabido, la tesis que Silver expone en un su ya clásico estudio *Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda* (Londres, Tamesis, 1965) se apoya en la prosa poética de *Ocnos* titulada «Escrito en el agua», suprimida en las ediciones posteriores. El deseo de experimentar el mundo como presente eterno, en comunión con la naturaleza, perfila una imagen del paraíso infantil caracterizado por la inocencia y la intemporalidad. Zubiaur va a concentrar sus esfuerzos precisamente en tratar de mostrar que esta lectura de Silver sólo se ajusta a una zona muy ancilar de *La Realidad y el Deseo*.

Pese a que suele utilizar argumentos sólidos fundados en la lectura atenta de los poemas, Zubiaur se deja llevar en ocasiones por un polemismo que no beneficia en nada la inteligencia crítica que manifiestan sus interpretaciones. Tanto es así que algunas páginas parecen endere-

zadas especialmente contra el libro del mencionado profesor norteamericano. Me parece oportuno destacar que, en efecto, la lectura de Silver presenta no pocas lagunas y que en modo alguno puede aplicarse de forma omnicomprendiva. Sin embargo, no creo que pueda negarse que el pensamiento poético de Cernuda, sobre todo en su segunda etapa, es decir, a partir de *Las Nubes*, se abre a las teorías románticas que conocerá de primera mano durante su estancia en tierras inglesas. Y cuando digo románticas presupongo idealistas, neoplatónicas. Es éste un vector que preside la composición de numerosos poemas o prosas poéticas: «Elegía anticipada», «El chopo», «El árbol» o, de forma decisiva, «El acorde». *La Realidad y el Deseo* creo que se define por un entrecruzamiento poético entre trascendentalismo e immanentismo. Estos dos ramales se hallan, como observa Zubiaur, en «Historial de un libro», pero discrepo en su valoración de que el texto es, en realidad, una «mala guía de lectura de su poesía» (p. 78). Del mismo modo que considero que la obra de Cernuda se funda en un concepto de *autobiografía ficcional*, no me parece descabellado sostener que el *sensualismo trascendental* de herencia místico-romántica atraviesa bastantes versos de *La Realidad y el Deseo*. Otra de las querellas que se plantea en relación con las tesis de Silver consiste en reemplazar la idea de intemporalidad que preside el jardín edénico por la de *instante eterno*. A decir verdad, el propio Silver va a matizar su tesis inicial en un apartado de un libro posterior que se traduce con el título de *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España* (Madrid, Cátedra, 1996). Es un trabajo que no cita Zubiaur, y que, en cambio, coincide con su interpretación de la poesía cernudiana no ya como fuga de la temporalidad, sino como exaltación del instante eterno. A Zubiaur hay que reconocerle, en cualquier

caso, haber realizado una lectura minuciosa de *Primeras Poesías*, la primera sección de *La Realidad y el Deseo*, y tal vez la más descuidada por la crítica. El sujeto lírico ubica su conciencia en la detención del tiempo brindada por el sueño, pero se trata de un estado que no le satisface, o que le satisface ilusoriamente. De esta premisa deduce el autor que la experiencia se desarrolla en la temporalidad, de ahí el carácter bifronte —señalado por Panofsky— del título del cuadro de Poussin que cobra categoría de un intertexto en uno de los poemas de Cernuda: *Et in Arcadia Ego* («Yo, la Muerte, también habito la Arcadia»).

El tercer capítulo nos presenta al Deseo como la fuerza rectora de la obra cernudiana, en tanto que «fuente de sentido en la inmanencia» (p. 67). En Cernuda el amor es siempre deseo. En Los «Poemas para un cuerpo» el amado es una creación del amante y de su deseo, de ahí la trascendencia transubjetiva de éste. Para Zubiaur, como para Bataille, el deseo es trascendente no en sentido metafísico, sino en la medida en que supone una experiencia límite que quebranta los límites de la individualidad. Un recorrido histórico muy acertado inserta a Cernuda en una tradición que arranca de Platón, que pasa por el Giordano Bruno de *Los heroicos furores* y por Spinoza, hasta desembocar en Nietzsche. Me parecen muy pertinentes algunas de las afinidades que se traen a colación entre el filósofo alemán y el poeta sevillano: su immanentismo trágico, su ética del *amor fati*, su teorización del olvido y el tema de la redención estética de la existencia. Más difícil de aceptar en Cernuda es el anticristianismo de Nietzsche. El tratamiento de Dios no es ni mucho menos unívoco en *La Realidad y el Deseo*. Junto a un Cernuda que afirma la muerte de Dios subsiste aquel que se afianza al cristianismo como refugio frente a una desolada visión del hombre y de la historia

(pienso en poemas como «La visita de Dios», «Atardecer en la Catedral» o «Cordura»).

El Deseo es la fuerza motriz cuya potencia crea una entidad de naturaleza reactiva que es la Realidad. A su estudio se consagra el quinto bloque. En torno a la Realidad gravitan tres núcleos simbólicos fundamentales. El muro, que separa y protege la intimidad en los primeros versos del poeta, se torna una construcción social represiva del deseo en su etapa surrealista. Puesto que el deseo aspira a perpetuarse, el tiempo aparece como su enemigo, el escenario en que se manifiesta el conflicto entre la realidad y el deseo. Por último, Zubiaur se ocupa del tema hölderliniano del destino de la palabra poética en tiempos de silencio de los dioses. Pero a Cernuda, más que preocuparle como a Valente o a Celan el destino carencial de la palabra poética, le inquieta su recepción. Poesía y Deseo se enfrentan no al Tiempo, sino al Olvido. Zubiaur despliega cuatro sentidos que concentran la polisemia del término: el olvido social, que hace referencia a la ausencia de recepción de la obra; el olvido nirvanático, que clama en ciertos poemas de *Donde habite el olvido* por la disolución del Deseo; el olvido como desnudez, que se confunde con el despojamiento místico; y el olvido como relegación de la experiencia, que vuelve a tender un puente hacia Nietzsche.

El último capítulo aborda el significado de *La Realidad y el Deseo* enlazando de manera conclusiva con la tesis del comienzo. Zubiaur entiende que la obra cernudiana es, más que una exploración, una construcción de sí mismo. Su modelo sería Montaigne. El autor obra con mucha cautela y no se decanta por un ultraconstructivismo que anule los fenómenos externos a la conciencia. También se guarda de caer en abusos posmodernos que apunten al lenguaje como supremo hacedor de la experiencia: «Reconoz-

co un sujeto hablante (o escribiente) y materiales de experiencia dados, pero señalo su carácter de constituidos y rechazo toda pretensión de inmutabilidad trascendental; reconozco las mediaciones siempre insoslayables del lenguaje, pero señalo su carácter de instrumento y niego que nos hable solo» (p. 271). La vida de Cernuda está en su obra, pero su obra no es un constructo lingüístico ni se desarrolla en una cámara oscura en la que se reflejan los impulsos del yo. No es un motor inmóvil: necesita de la apertura de los sentidos hacia la realidad, aunque ésta sólo pueda ser conocida al tiempo que resulta construida por la experiencia del poema.

En mi opinión, el trabajo de Zubiaur está llamado a convertirse en un libro de referencia dentro de la bibliografía cernudiana, que empieza a ser bastante copiosa. Su mérito radica en que plantea hipótesis sugestivas y que, a partir de una notable formación filosófica, despliega un saber filológico y crítico sobresaliente. Lo que quizá no sea tan acertado es el tono polémico de sus argumentos, que no creo incompatibles con los de Silver. Del mismo modo que la negación nirvanática coexiste al lado de la afirmación del Deseo, el sensualismo inmanentista que Zubiaur considera dominante en *La Realidad y el Deseo* no es incongruente con un Cernuda romántico y metafísico. La lectura de Zubiaur es coherente y necesaria, pero quizás corra el riesgo de limitar el espesor de una obra imposible de reducir a un solo golpe de vista.

JOSÉ ANTONIO LLERA

AMBROSI, Paola (ed.), *José Bergamín: Tra avanguardia e barocco*, Pisa, Edizioni ETS, Italia, 2002, 266 pp.

Como se sabe, para la crítica literaria los congresos organizados en conme-

moración de autores como José Bergamín son, en cierto modo, lo que los festivales y las exposiciones para el mundo del espectáculo y del arte. Constituyen en sí mismos un fenómeno histórico que, bien mirado, nos permite comprender mejor la evolución del pensamiento crítico, en el caso del congreso literario, en su dimensión colectiva y pública, dado el carácter *performativo* de tales eventos. Se agradece por tanto el esfuerzo realizado para que los trabajos presentados en estas reuniones salgan impresos, para que las palabras pronunciadas no se queden en el aire, especialmente cuando el resultado es tan meritorio como ocurre en este caso.

En el volumen en cuestión se recogen las veinte ponencias leídas por especialistas que, procedentes de diferentes partes del mundo, fueron citados para reevaluar la obra de José Bergamín en la Universidad de Verona entre el 2 y el 4 de abril de 1998, a la luz —se sobreentiende— de su larga marginación del canon literario español. Gonzalo Penalva Candela («La poesía bergaminiana en el segundo exilio de París») captó el simbolismo del evento, citando para el caso unos versos del poeta por el valor profético que tienen en relación a este congreso, el primero de carácter internacional dedicado a Bergamín, celebrado como fue fuera de España: «¡Ay, serán gentes extrañas / y alejadas de mi voz / las que al fin oirán mi cante / dentro de su corazón!» Penalva Candela invoca así el tema de la marginación de Bergamín, cuyas causas son de sobra conocidas, aludiendo a su vez al efecto reivindicativo de una labor concertada entre varios especialistas, quienes enseñan la variedad de métodos que pueden aplicarse a una obra (la de Bergamín) perfilada en toda su pluralidad y digna, como señalan, de un mayor protagonismo dentro de las letras hispánicas.

El espíritu reivindicativo del que esta

colección se alimenta nos invita a reflexionar sobre una pregunta esencial que los críticos de Verona parecen plantear, implícitamente al menos: ¿qué sentido y significado puede o debe tener la obra de Bergamín en relación a la crítica, al teatro y a la poesía de hoy? Entre las respuestas deducibles sobresale en primer lugar la cuestión de influencias, tema abordado por Alfonso Sastre («Bergamín y yo»), en una intervención autorreflexiva, y por Penalva Candela y José Luis Barros («José Bergamín y sus poemas dedicados a 'París 1970', 'Picasso' y 'Buñuel'»), quienes se fijan en correlaciones temáticas para esbozar el mapa cultural español de la posguerra y así situar a Bergamín en él. Rosa María Grillo («Sull filo del ricordo. La scrittura autobiografica di José Bergamín») profundiza teóricamente en la cuestión autobiográfica centrándose en las «puntadas autorreferenciales» que, en la obra de Bergamín, «fortalecen» la interioridad del individuo —su «duré»— por encima de su «esquelética exterioridad». Resultan particularmente útiles sus conclusiones acerca de la relación entre autobiografismo, interioridad y la fe religiosa del poeta. El verso de Bergamín se entiende, como ella señala, como un momento alumbrante y fugaz en el que vivencia y escritura coinciden, en el que *la carne se hace verbo* y lector y poeta comulgan. La resonancia de Bécquer —para quien a inspiración es una «chispa eléctrica» dotada de cierta espiritualidad— nos hace ver en José Bergamín un eslabón más —el legado que él hereda y que nos transmite— en la larga cadena de «influencias agonizantes» (Harold Bloom) que configuran la tradición lírica española.

La relevancia de Bergamín como dramaturgo resalta en una serie de trabajos centrados en su recepción del teatro clásico, tanto en su creación dramática (praxis) como en sus ensayos (teoría). Aquí se tiende a acentuar el matiz perso-

nal que Bergamín le da al cruce, tan característico de su generación, entre tradición y modernidad. Yves Roullière («Le théâtre du Siècle d'Or dans la pensée de José Bergamín») y maria Grazia Profeti («Il teatro aureo e gli intellettuali spagnoli: lo scacco della memoria») buscan la dimensión filosófica de ese matiz concentrándose, por ejemplo, en la manera en que Bergamín transforma la farsa shakespearana en «pura construcción espiritual» y en sus reflexiones sobre la temporalidad inherente en la figura de Don Juan (Roullière). (El «Don Juan-flecha» de Tirso se contrapone al «Don Juan-tortuga» de Calderón en el pensamiento bergaminiano; el fin justifica los medios y *viceversa*). Profeti nos recuerda sus ideas sobre el «teatro nacional» de Lope que, según Bergamín, contiene el germen del teatro «nacional» de Calderón. En su conjunto estos críticos nos permiten deducir que nuestro dramaturgo ve en el teatro clásico y la tradición popular/nacional un terreno especialmente propicio para la reflexión filosófica, idea refrendada por Guillermo Heras en unas observaciones ejemplares sobre los elementos circenses (el «divertimiento intelectual») en *La risa en los huesos* (díptico teatral de Bergamín). Son observaciones doblemente interesantes dada la adhesión de Heras en su propio arte escénico, como director, a fórmulas vanguardistas. Por eso cuando Heras confirma que tradición y modernidad se casan en Bergamín ante el altar del *clown* circense, se apresura a reconocer de modo inequívoco su propia deuda al respecto: «Hamlet y Don Juan formaban para mí dos realidades especulares y fantasmales que intenté unir al concepto de “huella esquelética” que el mismo Bergamín señala en una entrevista... que tuve la suerte de oír» (28). He aquí una de las reflexiones más contundentes sobre el significado de Bergamín para la cultura actual, sobre el legado que él es (y que puede ser).

Los textos de Bergamín, por ser densos, se resisten a interpretaciones fáciles; los críticos de Verona nos lo recuerdan con insistencia. Esto nos induce a ponderar la cuestión de la unidad artística de su obra que gira, según ellos mismos parecen sugerir, en torno a (precisamente) una de las determinaciones de esas dificultades: el efecto lúdico de su escritura. Paola Ambrosi («Sogno di perdizione di un *Pelotari*: esercizio spirituale») identifica tales efectos en la creación dramática de Bergamín —en las implicaciones filosóficas (vitales) del simbólico «juego laberíntico»— mientras que otros lo hacen en su verso: en una poesía entendida como «un puzzle continuamente in costruzione» (Paola Fiorio, «José Bergamín: la decostruzione del testo attraverso il sistema citazionale», 202) y en la «disparatada» (lúdica) oposición entre dos «alfabetos» —el «razonable» (malo) y el «desrazonable o espiritual» (bueno)— que se remite, según Florence Delay («Raison et déraison poétique ou les deux alphabets»), a la cristiana contraposición «alfa/omega». En una exégesis magistral guiada en parte por Foucault (la desaparición del autor), Giorgio Agamben («Identificazione e disidentificazione di un autore chiamato José Bergamín») descifra el sentido paradójico de declaraciones del poeta relacionadas con uno de sus temas más difíciles: el ser en el tiempo. Los versos de Lope de Vega —«Yo me sucedo a mí mismo» y «pues es mi nada indivisible punto»— le incitan a Bergamín, como señala Agamben, a una reflexión centrada en el cristiano «instante suspendido entre ser y no ser», punto en que el yo, entregado irrevocablemente a su «puro suceder a sí mismo» (Lope), «encuentra unidad y consistencia dando testimonio por así decirlo de su propio no ser, de su propia constitutiva desobjetivación» (165).

Los trabajos más incisivos son aquellos, como el de Agamben, en los que la praxis (el estilo) se vincula a la idea, en

los que descendemos la escalera que lleva de la superficie al fondo guiados de la mano del crítico. Merece un comentario aparte, por eso, la contribución de los bergamistas de cierto arraigo que optan por coger el toro por los cuernos y así arremeter directamente contra la correlación ideología-estética, problema espinoso en la obra de este taurófilo empedernido, tan dado a la contradicción, a la paradoja y a otras ambivalencias y ambigüedades. Juan Cano Ballesta («José Bergamín y la estética de su generación») aborda este tema destacando la influencia de Bergamín como ensayista y editor, como testigo y promotor de conceptos y gustos —el «espíritu creador del pueblo», de inspiración romántica, y «el arte como juego»— que son fundamentales para la estética del período. Nigel Dennis («Catolicismo y comunismo») entrelaza las declaraciones del poeta sobre ideología y religión con sus propias conclusiones para explicar la vinculación que bergamín propone entre «comunidad» y «comunismo» y para dilucidar, de paso, un punto de correlación entre estilo e idea especialmente sintomático: [Bergamín] «¡No es una casualidad que los apóstoles de Jesucristo fueran obreros, y no generales como Mola!» (106); [Dennis] «Bergamín no se acerca a los comunistas por una vía teórica sino más bien por razones sentimentales, humanistas, creyendo compartir con ellos las mismas esperanzas esenciales que alimentan su propia fe católica» (106). Por último, en lo que puede representar el paso definitivo en este sentido, Biruté Ciplijauskaitė («Jose Bergamín, gran titilista y prestidigitador») relaciona el lenguaje literario de Bergamín con elementos sacados del acervo *popular*: con el simbólico *prestidigitador*, figura tan querida por él, y con la *máscara*, que para Bergamín no oculta sino «proclama [realizando] lo natural por el artificio» (111). Ciplijauskaitė se centra en la sencillez formal o exte-

rior de estos elementos —su «desnudez» engañosa— para compararlos con el lenguaje literario de Bergamín, que es abstracto y denso y que nos invita por eso, desde su superficie, «a pensamientos más profundos» (112). El estilo de Bergamín se inspira, como ella afirma, en la «prestidigitación de ideas», es decir en conceptos —«aparición y no apariencia», el «breve relampagueo»— que «tiene[n] su origen en la polarización de los opuestos» y en el deseo expresado del poeta de «tender un puente entre estilo, pensamiento y vida» (114). En estos conceptos queda cristalizado un precepto al que se alude en este volumen de tantas maneras. La literatura es, para Bergamín, un proceso más que el producto, una especie de morada virtual en la que el escritor y el lector se comunican continuamente.

Es inevitable pensar en el efecto calidoscópico de un volumen como *José Bergamín: Tra avanguardia e barocco*, en el que se multiplican las perspectivas metodológicas sobre una obra que es, ya de por sí, polifacética. La riqueza de esa colección corresponde precisamente a los puntos en que los trabajos se solapan, a las coordenadas en común que invitan al lector a replantearse no sólo el sentido global de toda una obra sino la validez para hoy de un autor largamente marginado por los efectos perjudiciales de la historia. Al final, este proyecto, entendido como una colaboración que abarca el congreso y el citado volumen, sirve para reafirmar uno de los principios más importantes para nuestro gremio: que nuestro quehacer como críticos es, en efecto, colectivo, y que sólo mediante la gestión concertada, que incluye la pluralidad de nuestros discursos y que cruza todo tipo de fronteras, podemos revisar las historias —la de nuestros escritores y la de nuestras prácticas metodológicas— según nos convenga.

BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ

JURADO MORALES, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925- 2000)*, Madrid, Gredos, 2003, 543 pp.

El origen de este libro es la tesis doctoral que el profesor José Jurado Morales defendió en la Universidad de Cádiz el 17 de junio de 2001. Y también, en cierta medida, es deudor de lo escrito en su libro *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité* (Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001). El objetivo de esta investigación es ofrecer una visión de conjunto de la trayectoria novelística de la escritora salmantina, atendiendo a los rasgos menos analizados por la crítica especializada. De esta manera, el profesor Jurado Morales se aboca a la tarea de establecer una relación sistemática entre sus novelas y el devenir histórico, el contexto literario y las circunstancias biográficas de la autora, que sirven de marco a la escritura, la publicación y la difusión de cada obra narrativa. Además, se pone énfasis en el tipo de lector para el que escribe y en los parámetros que definen la recepción de sus novelas. La investigación también contiene un análisis exhaustivo, desde un punto de vista formal, de cada obra de Carmen Martín Gaité, considerando su composición narrativa y poniendo en relación las conclusiones obtenidas con las inquietudes ético-estéticas de la autora.

La metodología que utiliza el profesor Jurado Morales para estudiar la obra novelística de Carmen Martín Gaité responde a un criterio cronológico. Este acercamiento revela que su trabajo creativo ofrece tres etapas claramente diferenciadas, que son a su vez los tres grandes bloques sobre los que está organizada la investigación: las novelas de la posguerra, las de los años setenta en medio de la transición política y las de los años noventa en plena democracia. Su propues-

ta de análisis queda fijada de la siguiente manera: entre 1958 y 1963, es decir, en cinco años, aparecen *Entre visillos* y *Ritmo lento*. Luego se asiste a un paréntesis de once años, hasta 1974, en que la salmantina no publica novelas. Entre 1974 y 1978, esto es, en cuatro años, salen *Retahílas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*. Posteriormente se asiste a otro periodo de silencio novelístico de doce años hasta 1990. Entre 1990 y 2001, es decir, en once años, da a conocer *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*. Para el autor, estos intervalos temporales dejan entrever cómo los tres grupos de sus novelas se corresponden con momentos muy diferenciados en la evolución histórica y literaria de la España de la segunda mitad del siglo XX.

El primero de estos tres bloques está dedicado a sus novelas de la posguerra (*Entre visillos*, *Ritmo lento*), cuyos personajes y conflictos están sensiblemente determinados por el ambiente vivido bajo el franquismo. El segundo atiende a las novelas escritas en la transición política de los años setenta (*Retahílas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*), en las que sobresalen la mirada analítica del reciente pasado histórico español, la defensa de la comunicación entre los seres humanos y el deseo por renovar los modos de narrar. Finalmente, el tercero está centrado en su producción en plena democracia, donde a su vez se establecen dos grupos según domine en la novela el peso de lo tradicional (*Caperucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves*) o el tono intimista y lírico (*Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*). A su vez, cada uno de estos tres capítulos está estructurado de un mismo modo, con consideraciones sobre su vida, el marco socio-histórico, el contexto literario y el tipo de lector de cada momento. Se trata de ver cómo todo

ello determina, de una parte, los mundos de ficción creados, es decir, la elección de los temas y la configuración de los personajes y, de otra, los aspectos narratológicos, es decir, la conformación de la voz narrativa.

Esta división cronológica, según el profesor Jurado Morales, no parece fortuita, ya que resulta evidente que el momento histórico es distinto en cada etapa, lo cual influye notoriamente en los intereses narrativos de Martín Gaité: los temas, los personajes, las localizaciones temporales o los marcos espaciales elegidos varían en dependencia directa de la sociedad que los hace nacer y los ha de acoger. Asimismo, el grado de madurez vital y literaria de la autora también va evolucionando. Dice al respecto: «Si en los cincuenta y sesenta Martín Gaité es una joven escritora en ciernes felizmente casada con Rafael Sánchez Ferlosio, en los setenta es una escritora consolidada recién separada de su marido, y en los noventa es una escritora de prestigio reconocido que esconde a una mujer solitaria tras la muerte de su hija Marta. En consecuencia, la mujer y la escritora que se enfrentan a cada nuevo proyecto novelístico son la misma persona pero renovada por el paso de los años».

La presente investigación nos permite concluir que una de las matrices de sentido fundamental en la novelística de Carmen Martín Gaité es la conflictiva relación entre individuo y sociedad. Un conflicto que en cada una de sus novelas va evolucionando en función del tratamiento que la escritora hace del yo protagonista, lo cual justifica también la división de esta investigación en los tres grandes bloques anteriormente señalados. El profesor Jurado Morales sintetiza esta evolución, que además suele estar directamente relacionada con la propia vida de la autora, en los siguientes términos: el conflicto con la otredad-novela en la posguerra, el conflicto con la alteridad-no-

vela en la transición y el conflicto con la mismidad-novela en democracia.

El libro del profesor Jurado Morales es un gran aporte para comprender la vicisitudes creativas y existenciales de una escritora que vivió más de setenta años y escribió por más de cincuenta; y que además fue testigo de los más trascendentales avatares sociales y políticos de la España contemporánea. La investigación nos adentra en la vida y creación de una mujer que vio la luz en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925; una mujer que vivió de niña el auge y caída de la Segunda República; una mujer que sufrió de adolescente los cruentos años de la Guerra Civil; una mujer que soportó en la juventud y la madurez la interminable posguerra bajo la dictadura de Franco; una mujer que asistió, pese a su discreción política e ideológica, al entusiasmo de la transición política de los años setenta y que pudo disfrutar más de dos décadas de democracia.

La obra también nos adentra en los entresijos de la llamada Generación del Mediosiglo o del 50, entregándonos varios motivos para incluir a Carmen Martín Gaité dentro de este selecto grupo de escritores. Por ejemplo, sostiene que su fecha de nacimiento, diciembre de 1925, entra en la banda temporal señalada por los especialistas, quienes suelen incorporar a los nacidos entre 1924, como Luis Martín Santos, y 1936, como Isaac Montero y Manuel Vicent. También están sus primeras publicaciones que remiten a finales de los cuarenta, residiendo la autora todavía en Salamanca, y sobre todo a la década de los cincuenta y primeros sesenta. Sin embargo, será el Premio Nacional de 1978 por su novela *El cuarto de atrás* el que le dará el respaldo definitivo a su trayectoria humana y literaria. A partir de este reconocimiento se empieza a estudiar su obra y comienza a ser considerada como una de la integran-

tes de peso de la Generación del Medio-siglo, junto a Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Alfonso Sastre o Luis Martín Santos.

Una de las principales conclusiones del trabajo del profesor Jurado Morales es que la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité transita por la búsqueda de la identidad personal a partir de la constatación de unas carencias. Y esta búsqueda obsesiva es la verdadera estructura básica sobre la cual la escritora salmantina construye sus mundos de ficción. Jurado Morales explica en este sentido que «sus mundos de ficción recogen el deseo y la lucha de esos personajes por subsanar unas carencias, por lo general de orden afectivo, para así poder optar a la afirmación de su identidad. Esa lucha será variable en función de que el personaje se enfrente a la sociedad homogeneizadora de los cincuenta y sesenta, a la sociedad de cambios que subyace a la transición o a la sociedad individualista de los noventa».

De este eje central, que es la búsqueda de la identidad personal, Jurado Morales plantea que emergen otros temas imbricados y muy recurrentes en su narrativa: la comunicación, la libertad, la revisión del pasado, la memoria, el autoanálisis, los sueños, la fantasía, el amor, la amistad, la reivindicación de los sentimientos. Además, estos temas repercuten en la elección y configuración de los personajes y en los modos narrativos seleccionados para cada ocasión: realista, fantástico, metaliterario, intimista, autobiográfico, memorialístico, experimental, tradicional.

La exhaustiva y no por ello menos amena investigación del profesor Jurado

Morales, que está acompañada de una completa bibliografía sobre la escritora, nos entrega una visión integradora y sintética de la creación novelística de Carmen Martín Gaité. Una escritora que en palabras de este autor supo consolidar una trayectoria cohesionada por un fuerte sentido humanitario, nacido de esa raíces generacionales ligadas a aquella promoción de los niños de la guerra, y por un primoroso estilo literario, conseguido gracias a toda una vida dedicada a la lectura y la escritura. Una autora que de acuerdo a este estudio también supo adaptarse a los tiempos, presintiendo o reproduciendo las tendencias narrativas de cada momento, apartándose de los extremos sociales, experimentalistas, fantásticos o sicólogos, buscando fuera de las fronteras españolas lo que no encontraba dentro, y, en fin, dialogando consigo misma y conversando con amigos escritores para buscar nuevas vías estéticas. Todo este esfuerzo y pasión por la literatura le sirvió a la escritora salmantina para mantenerse activa y como autora de referencia durante cinco décadas. El libro del profesor Jurado Morales da cuenta de esta voluntad por mantenerse fiel a un ideario ético y estético, que no es otro que el planteado por Carmen Martín Gaité en una de sus numerosas conferencias ofrecidas en universidades españolas y extranjeras: «El mundo que uno vive durante su primera juventud —sea acoedor o ingrato—, aquel en que has crecido, donde se han incubado tus primeras relaciones y conflictos, es el más novelable y a él remiten casi siempre las mejores narraciones, o, por lo menos, las más genuinas».

MARCO HERRERA CAMPOS