

SÁNCHEZ-MESA, Domingo, *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada: Comares, 1999.

Uno de los libros recientemente dedicados al pensamiento de Bajtín lleva el irónico título de *Los primeros cien años de M. Bajtín*, y es que, en efecto, Bajtín alcanzó su centenario en 1995 y la interpretación de su pensamiento no ha tenido suficiente en ese primer plazo para alcanzar un cierto grado de satisfacción —o consenso— acerca del sentido de sus ideas y propuestas. Después de tres décadas el pensamiento de Bajtín ha alcanzado un inapelable impacto que ha llegado a los estudios filológicos de todo el mundo, promovido nuevas líneas de pensamiento y, sobre todo, un debate sobre su interpretación.

En España han sido numerosos los trabajos que se han acogido al impacto de esa moda en la que se ha convertido el movimiento bajtiniano, aun cuando no ha alcanzado la envergadura de otros países —EE.UU., Italia, Gran Bretaña y Francia, especialmente—. La corriente bajtiniana española no había producido una obra de conjunto que enfrentara el conjunto de problemas del pensamiento de Bajtín. Ese espacio lo ocupaba el volumen editado por J. Romera Castillo, *Bajtín y la literatura*, que compensa la ausencia de esa interpretación unitaria de conjunto con la diversidad de puntos de vista que puede ofrecer una obra colectiva. Precisamente por eso, ha venido a llenar un hueco significativo el libro de Sánchez-Mesa sobre el pensamiento bajtiniano.

Lo primero que cabe decir de este libro es que aborda los diversos ejes so-

bre los que gira el pensamiento de Bajtín: la caracterización de ese pensamiento lo fundamenta, la teoría de la novela que desarrolla y, por último, la teoría de la cultura que subyace en él. En segundo lugar, cabe señalar que Sánchez-Mesa ha leído y seguido la literatura bajtiniana —con su interminable secuela de congresos y debates— de manera intensa y directa. Quizá pueda decirse que como ninguna otra persona en este país. No es esta una cuestión falaz, como fácilmente puede suponerse, pues confiere una indudable autoridad a su posicionamiento en las varias polémicas abiertas.

Cabe decir también que, precisamente a causa de lo anterior, se trata de un libro muy polémico. Cuando C. Emerson habla de «los primeros cien años de Bajtín» está señalando a ese polemismo, que es de esperar que siga estimulando la edición de artículos y libros de exégesis bajtiniana. Y es que el bajtinismo es un fenómeno curioso, tal vez nuevo, al menos en cierta forma, si lo comparamos con otros movimientos intelectuales de esta época. Me parece curioso de este movimiento su polemismo especial. Es especial porque no se dirige hacia el exterior, combatiendo otras corrientes del estudio literario, sino precisamente al interior de su misma corriente, una corriente que parece tener una identidad vacía, inútil. El movimiento que en los años sesenta y setenta reivindicó la figura de W. Benjamin fue, por el contrario, poco polémico interiormente. Reivindicaba una visión a la vez progresista y pesimista de la literatura y de la cultura, combinando la esperanza en el futuro con el escepticismo de la actualidad. Las escuelas foucaultiana o lacaniana al-

canzaron una difusión mayor, pero eso no fue incompatible con una coherencia interna notable y con el mantenimiento de un esfuerzo de ortodoxia no disimulado.

Sin embargo, las señas de identidad de la corriente bajtiniana apuntan en una dirección por completo contraria. El polemismo de esta corriente se ha orientado hacia las diversas sensibilidades de sus componentes. No se puede decir hoy, en mi opinión, que el bajtinismo haya cubierto una etapa precisa en la evolución del pensamiento literario, más allá de una inicial e ingenua reivindicación de una estética popular, de lo bajo (el mundo al revés del carnaval). Cuando la corriente bajtiniana ha tratado de superar esa etapa necesaria, pero infantil, ha desencadenado una batalla por la interpretación del pensamiento del prócer y, sobre todo, por determinar en qué nuevas tareas habría que emplearse, esto es, por definir cuál debía ser la aportación esencial de ese pensamiento al panorama de la crítica literaria más allá de la alegre reivindicación carnavalesca. Y aquí es donde podemos hablar de fracaso de la corriente bajtiniana. Fracaso porque no se ha articulado, por el momento, ninguna propuesta que no se agote en su propia explicación de las ideas del fundador. Puede replicarse a esta afirmación que existe un feminismo bajtiniano, cierta teoría de la cultura y otras direcciones abiertas. Pero en lo esencial, lo que ha ocurrido con Bajtín es que ha sido utilizado como fuente de autoridad para tareas distintas de las que él mismo planteó, y que pueden reducirse a la propuesta de una estética literaria (una estética de la creación verbal en la que tendría un papel central la estética de la novela). Esa traslación de la obra de Bajtín a otros propósitos y planteamientos no es en sí misma ni condenable ni elogiable. Es, como casi todos los fenómenos de la cultura, ambivalente. Ofrece una gran

diversidad de posibilidades y, a la vez, es el síntoma de un estancamiento. En general, el proceso seguido para trasladar el pensamiento bajtiniano a las tareas de la agenda actual suele ser el mismo. Se busca en ese pensamiento las categorías —abstractas— que lo sustentan: dialogía, monologismo, exceso de visión, heteroglosía, cronotopo, arquitectónica, prosaica, etc., hasta constituir un edificio teórico casi autosuficiente. Este entramado incompleto se inserta en nuevas orientaciones de los estudios culturales y permite ofrecer la apariencia —posiblemente engañosa— de una teorización nueva. En otras palabras, el ascenso de la corriente bajtiniana no se debe tanto a la atracción que hayan podido suscitar unos valores —vitales y culturales— y la posibilidad de reorientar los estudios filológicos, como a la necesidad de proveerse de una autoridad y de un marco categorial neutro para alumbrar propuestas diversas. El resultado es que la corriente bajtiniana, entendida como el conjunto de estudios que se ha apoyado en las ideas de Bajtín en las tres últimas décadas, se ha caracterizado por un perfil confuso debido a una extraordinaria disparidad —cuando no polemismo abierto— y una tendencia al eclecticismo variopinto.

Este diagnóstico se corresponde con la situación vivida por el bajtinismo en Occidente, donde la búsqueda de lecturas originales —e individuales— suele ser el valor dominante. En Rusia también han aparecido lecturas pintorescas de las ideas de Bajtín, pero esas lecturas han tendido a dos polos bien distintos: o bien a una crítica abierta —por no ser suficientemente rupturista o suficientemente cristiano—, o a la defensa de la ortodoxia bajtiniana de la contaminación del relativismo occidental. Incluso en Occidente puede observarse el polemismo entre actitudes de los exégetas bajtinianos que bien pueden caracterizarse

como de derecha, centro e izquierda, o simplemente conservadoras y radicales. Las actitudes conservadoras suelen buscar la comprensión de las ideas de Bajtín en el marco ideológico de la primera mitad del siglo XX —en el neokantismo o en el marxismo, por ejemplo—. En cambio, los radicales han visto en Bajtín un precursor —más o menos competente— de la crítica cultural desarrollada por el nuevo historicismo anglosajón (también llamado materialismo cultural).

En esta última línea se encuentra el estudio de Sánchez-Mesa. Sánchez-Mesa contempla la obra de Bajtín sin entusiasmos, buscando qué elementos son útiles para una teoría semiótica de la cultura y qué aspectos deben ser revisados por desarrollos posteriores. Para establecer esa distancia crítica se apoya en trabajos de autores como K. Hirschkop, P. Hitchcock, G. Pechey, W. Godzich, M. Gardiner y H. Markiewicz, entre otros. En general, la crítica de Sánchez-Mesa se funda en las limitaciones de la idea de diálogo de Bajtín y se reduce en una ampliación del concepto de dialogismo, capaz de alcanzar otros géneros pretendidamente monológicos —los líricos y teatrales— y de poner distancias con aspectos de las ideas de Bajtín que pueden ser tachados de autoritarios.

Quizá el momento que mejor defina la lectura que Sánchez-Mesa hace de Bajtín sea el capítulo dedicado a la confrontación de su pensamiento con el de Foucault. El resultado de esa confrontación dibuja el ideal intelectual al que parece aspirar Sánchez-Mesa: un Bajtín foucaultiano o, a la inversa, un Foucault bajtiniano. Se trataría de contrarrestar «el fuerte prejuicio post-estructuralista contra la subjetividad que demuestra Foucault» con una nueva fe en las formas dialógicas de la comunicación que propone Bajtín, «sin que ello implique la restauración de un humanismo ingenuo, sino más bien

un humanismo de la alteridad» (p. 306). Esto permitiría una concepción menos abstracta del poder que la foucaultiana y, a la inversa, una idea del poder menos monológica que la manejada por Bajtín. En términos generales, se diría que Sánchez-Mesa propone un escepticismo más humanizado que el foucaultiano, quizá una colaboración entre el escepticismo y el criticismo más o menos utopista. No en vano apunta a propósito del escepticismo foucaultiano que «quedan en el aire las dudas en torno a los riesgos de déficit ético al que puede conducir la teoría del poder de Michel Foucault, si bien este parece ser el sino de buena parte de las opciones políticas de la Posmodernidad» (p. 311).

El acercamiento de Sánchez-Mesa a Bajtín culmina en este momento, a la vez abierto y desiderativo. No en vano ha elegido para medir a Bajtín a Foucault, el pensador posiblemente más influyente en el marco de las humanidades del último cuarto del siglo XX. Quizás la razón de este tipo de culminación sea el carácter todavía juvenil —esto es, en formación— del pensamiento de Sánchez-Mesa. Este carácter joven comporta esa búsqueda del modelo ideal, que Bajtín no satisface por completo, pero al que sí hace una importante aportación. Sin embargo, no sería justo quedarnos en esa apreciación del carácter joven del posicionamiento intelectual de Sánchez-Mesa. Es preciso reconocer también una pátina de madurez que le permite no ceder en falso sus concepciones. Esa actitud resulta sabia a la hora de considerar un pensamiento como el de Bajtín, que todavía sobrevive a la legión de admiradores —y críticos— que hablan en su nombre y que conviene no darlo por clausurado prematuramente. Sólo acabamos de celebrar sus primeros cien años.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, (Compilación de textos y bibliografía), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, 287 pp.

Después de editar, junto con Germán Gullón, el volumen colectivo *Teoría del poema: La enunciación lírica* (1998), Fernando Cabo, nos ofrece, con el mismo empeño por poner claridad y ahondar en este terreno, una sugerente antología de textos de teoría sobre la lírica. Y aunque en este caso no aparezca explícitamente en el título la idea de que el nivel de enunciación es clave a la hora de abordar el espinoso problema de la determinación de la lírica, ésta sigue presidiendo su indagación. En sus propias palabras: «La lírica se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa, que como género en un sentido tradicional» (10). Los textos seleccionados son una muestra, no sólo valiosa, sino autorizada, de lo fundamentado de este aserto. Y no se peca por ello de unilateralidad o de partidismo, ya que, como bien explica Fernando Cabo en su introducción, las consideraciones formalistas del poema, que imperaron durante el periodo estructuralista, y que son las únicas que pueden oponerse a un acercamiento pragmático y discursivo a la lírica, pueden y deben replantearse en términos de teoría de la enunciación. En primer lugar, porque la díada «ficción y dicción» se encuentra ya abarcada en la más extensiva de «mímesis y expresión» (10); y en segundo lugar, porque la perspectiva más puramente formalista (que se mueve en el campo de la dicción) «implica en la tradición moderna un condicionamiento previo que la reconduce a la determinación enunciativa» (13).

Una vez sentada esta base, Fernando Cabo muestra cómo tal perspectiva es válida para dar cabida en su casi totalidad a los debates sobre los problemas

centrales de la lírica que se han venido discutiendo a través de los siglos, sobre todo después del movimiento romántico, del que la teoría moderna (y postmoderna) es heredera, como se muestra en uno de los textos seleccionados: el de Jean-Marie Schaeffer. Así, pues, en el nudo de la enunciación, como determinante del carácter lírico de una obra, vienen a converger las trayectorias de la crítica inmanentista, de la historia de la literatura, y de la filosofía. De ahí la pluralidad de enfoques de los textos seleccionados. La introducción que les da paso, y que acabo brevemente de glosar, tiene la virtud de ser concisa, pero precisa e iluminadora en el planteamiento del problema, y muy clara, cosa que es de agradecer en un terreno tan dado a divagaciones y vaguedades.

La selección de textos, en sí misma, se presenta como una labor ardua, casi diríamos como una lucha con toda la tradición de la modernidad; lucha de la que el editor sale sobradamente airoso. Porque aunque hay textos fundamentales, que insoslayablemente deben constar en toda antología sobre teoría de la lírica como el de Karlheinz Stierle o el de René Wellek (éste último no sólo por lo que nos ofrece de opinión propia, sino también porque resume acertadamente toda la tradición a la que se opone), el resto de candidatos queda a merced del buen criterio del seleccionador, y los que finalmente han sido elegidos aquí dan muestra del tino crítico de Fernando Cabo y de su familiaridad con el tema que trata, sobre todo teniendo en cuenta la limitación espacial que impone la colección en que se inscribe la obra.

Los criterios que han guiado la selección son el énfasis en el nivel de enunciación (sobre el que ya he insistido), como posibilitador de un acercamiento teórico generalizador al fenómeno lírico, y la selección de textos publicados originalmente en lenguas extranjeras de los

que no hubiera traducción en español, lo que permite al público un acceso más cómodo a estos textos, no sólo por la superación de la barrera lingüística, sino también por la ventaja de hallarlos recogidos en un solo volumen.

El editor ha dividido su selección en cuatro partes. Ocupa la primera el artículo clásico, ya citado, de René Wellek «La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*» que plantea la cuestión de la definición de la lírica, lo que constituye un umbral más que apropiado para el resto de los textos; aunque aleccionadamente este inicio es un abandono de toda certidumbre: no se pueden encontrar criterios delimitadores de lo lírico, sino que hay que remitirse a la historia de los géneros líricos concretos y sus tradiciones.

Una vez sentada esta base general y metodológica, una segunda parte incluye los artículos de Jean-Marie Schaeffer («Romanticismo y lenguaje poético») y José Guilherme Merquior («Naturaleza de la lírica»), que comparten la reflexión sobre el uso del lenguaje en poesía, teniendo como referencia de fondo (en un caso para rebatirla y en otro para corregirla, introduciendo el criterio aristotélico de la *mimesis*) la concepción estructuralista del lenguaje poético (especialmente en la formulación de Jakobson) como un lenguaje «especial» y autónomo. La selección del segundo texto tiene la virtud de introducir a un autor que no ha ido de referencia en el «canon» crítico español y que presenta propuestas muy relevantes.

Lo mismo se puede decir del artículo que abre el tercer bloque («El lenguaje y la muerte. Séptima jornada», de Giorgio Agamben). En torno al problema de la voz poética y la ficcionalidad del sujeto lírico (aunque no en una propuesta tan radical como la de Agamben), giran los otros dos trabajos de esta sección. En «La referencia desdoblada: el sujeto líri-

co entre la ficción y la autobiografía», Dominique Combe considera al «yo» lírico como un «yo» figurado, un desvío del «yo» autobiográfico. Con «Lingüística y poética» de Juan Ferraté, se rescata el trabajo semi-olvidado y de todo punto esclarecedor de este ensayista. En él, se ahonda igualmente en el carácter ficticio de lo poético. Aunque hay aquí también un asedio filosófico a la poesía, se decanta el autor por la perspectiva de la estética de la creación verbal.

Un último bloque recoge el artículo de José María Pozuelo Yvancos «Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta' de Vicente Aleixandre», en que se unen teoría y práctica, y el fundamental de Karlheinz Stierle, «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», que es ampliación del clásico artículo de 1977 publicado en *Poétique* y que ahora aparece por primera vez en español. Ambos artículos coinciden en acercarse al fenómeno poético desde el punto de vista discursivo.

Cierra el tomo una nutrida bibliografía sobre el tema.

Así, pues, por la diversidad de perspectivas de los trabajos recogidos, la novedad de algunos de ellos en el panorama crítico español, y la corrección de las traducciones (en su caso), estamos ante una obra fundamental de referencia para quien quiera sumergirse en el campo de la reflexión sobre la lírica, que empieza a recibir ahora, tras el eclipse que sufrió con los estudios sobre narrativa, la atención que merecidamente reclamaba.

Y no quiero acabar sin lamentar que, por ser coordinador, no haya podido Fernando Cabo introducir su acertado artículo sobre lírica que apareció en el libro *Teoría del poema*: «Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético».

ÁNGEL LUIS LUJÁN

LUJÁN ATIENZA, Ángel L., *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), 1999, 271 pp.

Ángel L. Luján acepta el reto de escribir un libro que pertenece a un género universitario bien conocido y de amplia demanda: el comentario de textos.

Es posible utilizar la categoría de género —que, según parece, no tiene por qué restringirse únicamente a los discursos literarios—, porque este libro, desde su mismo título, discute, propone y ofrece soluciones a los problemas que estas obras vienen planteando. En una introducción breve e iluminadora, Luján Atienza señala los lindes del campo donde va a jugar. Por eso no es extraño que titule «Introducción y Metodología» a este prólogo, pues, más que proporcionar un modelo de comentario, que «incluye, para mí, los procedimientos de análisis e interpretación» (p. 16), pretende describir ante sus lectores, sin renunciar a ambos, los rasgos generales de la propedéutica que quiere aplicar. Tan importante como esta, resulta su puesta en práctica por los destinatarios, que, en último término, justifican la aparición de este tipo de obras.

Por un lado, el estudiante universitario puede acudir a *Cómo se comenta un poema* en busca de las herramientas que le permitan enfrentarse a la comprensión de un texto poético desde su condición de material lingüístico. Por otro, el profesor de enseñanza secundaria puede acercarse interesado en los aspectos metodológicos con que facilitar a sus estudiantes la realización de uno de los ejercicios que la Reforma ha considerado fundamentales en el desarrollo educativo. Por último, los lectores interesados en poesía, entre los que hay que incluir a los críticos, pueden aproximarse tratando de comprender mejor las perspectivas de análisis de un poema. Las palabras con

que acaba el libro, que se confía al «olvido vivificador que sufren las herramientas en manos del artesano experto» (p. 264), deben entenderse teniendo en cuenta al destinatario como garante de una norma de lectura, hacia cuyas pautas comprensivas se articula la obra en su conjunto.

En *Cómo se comenta un poema*, se descomponen, sin afán de agotarlos, cada uno de los elementos significativos que forman parte del artefacto poético, con el fin de mostrar sus mecanismos formales y contextuales, así como sus relaciones operativas en la constitución del significado poético. En la introducción se explica el por qué de la identificación de poesía con lírica y se da razón de ella en función de sus características genéricas, lingüísticas, pragmático-filosóficas y retóricas (pp. 11-13). Esta toma de posición que cabe calificar de moderna, por no decir *romántica*, en el sentido teórico fuerte, se asienta, no obstante, sobre la base de la tradición de la estilística. Éste método no se emplea en una formulación cerrada sino en otra abierta a las posibilidades que la pragmática literaria propugna. De este modo, el estudiante universitario encontrará no sólo el repertorio habitual de figuras retóricas y procedimientos morfosintácticos, sino que logrará enriquecer su conocimiento de la realidad total del poema, siguiendo al autor por sus indicaciones acerca de los títulos, las citas, los epígrafes y los diferentes géneros líricos. Al crítico y al lector en general, se les señala la concreta perspectiva desde la que valorar su aportación, en relación con las obras canónicas de su género, que al principio comentábamos (las de F. Lázaro Carreter y E. Correa Calderón, C. Reis, J. M.<sup>a</sup> Díez Borque, entre otros), así como con la personal apropiación de la metodología estilística.

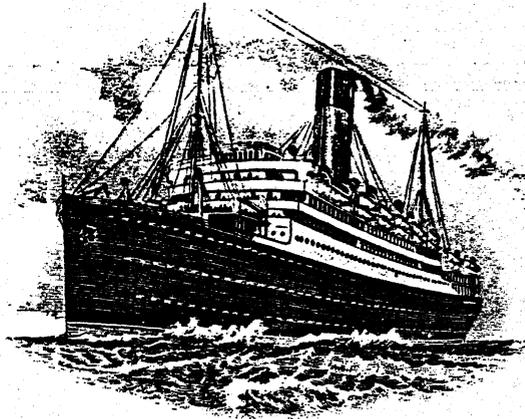
En cuanto a la estructura de su obra, el autor dedica el capítulo cuarto a los

muchísimo a parecer  
como un hombre  
desentado, aunque sea  
involuntariamente

Se trata además  
de personas que me fueron  
muy simpáticas, y con  
las cuales verdaderamente  
deseaba conversar.

He luego que les presente  
mis excusas por esta  
falta que fue obra de la  
casualidad. Truenteo mucho  
que no se les ocurra  
buscarlos en el comedor

Digales que en Menton  
me tienen a sus ordenes  
deseando verlos pronto,  
y si no vienen por allá  
espero verlos cuando yo  
vuelva a Petín.



CUNARD R.M.S. "FRANCONIA".

De luego creído Fernando  
 He sabido que la última  
 noche que ~~o~~ estuve  
 en ese hotel, mientras  
 Vol y yo tomábamos café  
 y los demás amigos  
 presenciaban en el hall  
 las ruinas del quetidista  
 don elino, el encargado  
 de negocios de Méjico  
 y su esposa me buscaban  
 inútilmente y se fueron.  
 Lo les había invitado  
 a esta visita y niente

¿verecela?

Se va para el  
una ocasión de  
que su nombre  
sonare en Paris,  
pues regularmente  
los periodicos ~~tratan~~  
de alla hablabán  
de la obra.

En fin; escribame  
sobre esto lo que  
juzgue oportuno.

Lo estare a principios  
de Abril en Menton  
Lo sabe mis señores

Villa Fontana Rosa

Menton

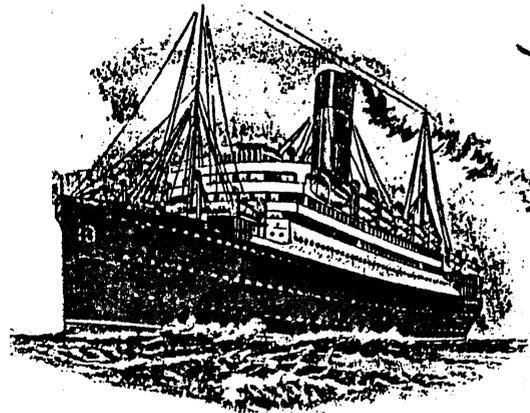
(Alpes Maritimes)

France.

pativístico el procurar  
su difusión universal,  
haciendo que sea  
traducida a muchos  
idiomas) y me place  
mucho contribuir a  
ello.

Empezamos por el  
francés. Cuando venga  
vel a Europa lo  
haremos inmediata-  
mente. Pero conviene  
antes ocuparse de  
la traducción para  
ganar tiempo.

¿No hay ahí  
ningún francés algo  
literato que pudiera



12-1-162

1

CUNARD R.M.S. "FRANCONIA".

Houghton

Erevo 12  
1924

Señor D.  
Fernando Anton del Olmet  
Navires de Dosfuentes  
Petite

Señor D. Fernando: He  
terminado de leer "El  
alma nacional".

Es una obra simplemente  
magnífica y no hay  
que decir más. Resulta  
un trabajo de alto

(Entre los autógrafos recogidos por el Marqués de Dosfuentes, figura también el de Blasco Ibáñez)

Una vida sin ideal no vale la pena de ser vivida.

Vicente Blasco Ibáñez  
(rubricado)

Pekín  
Enero 5, 1924.

(De esta misma fecha poseemos el retrato de Blasco Ibáñez, dedicado al Marqués de Dosfuentes, con la siguiente leyenda)

A mi amigo el eminente escritor Antón del Olmet, Marqués de Dosfuentes, como testimonio de afecto y admiración.

Vicente Blasco Ibáñez  
(rubricado)

Pekín  
Enero 1924.

(Tres tarjetas autógrafas, donde Blasco Ibañez remite desde Menton tres obras suyas al Marqués de Dosfuentes)

A mi fraternal amigo, el eminente autor Fernando Antón del Olmet, Marqués de Dosfuentes, como recuerdo de gratitud por sus atenciones durante mi paso por Pekín.

#### EL PRÉSTAMO DE LA DIFUNTA

Vicente Blasco Ibañez  
(rubricado)

Menton 1924.

Al eminente escritor Antón del Olmet, Marqués de Dosfuentes, su compañero, amigo y admirador.

Vicente Blasco Ibañez  
(rubricado)

#### LA TIERRA DE TODOS

Menton 1924.

A Fernando Antón del Olmet, gran autor del alma heroica española, su amigo y admirador.

Vicente Blasco Ibañez  
(rubricado)

#### LA REINA CALAFIA

Menton 1924.

(Se acompaña asimismo un impreso con las obras que han sido traducidas de Blasco Ibañez)

Elena le saluda igualmente. No se si se enteraria usted que nos casamos hace un año, el 4 de Julio de 1925. No dimos parte a nadie, pero publicaron la noticia con una fotografia nuestra los diarios ingleses, los de los Estados Unidos y muchisimos de otras naciones.

*Membrete:* Vicente Blasco Ibañez  
Villa Fontana Rosa  
Menton (Alpes Maritimes)

6 Septiembre 1926.

Querido amigo Fernando: Veo por lo que usted me indica en su carta, que el articulo publicado por la prensa de esa capital solo contiene mentiras y disparates. Ni yo me propongo ir ahi en otoño, ni pienso en lo del premio Nobel. Dicho premio me lo iban a dar hace dos años, cuando largué mi folleto politico que tanto ruido produjo. La prueba del romanticismo con que hice esto la facilitan los hechos de que Maura y otros amigos estaban preparando mi eleccion en la Academia Española por unanimidad, y mis amigos y traductores de Noruega me preparaban lo del premio Nobel. Yo por caballerosidad les escribi desde París, a unos y a otros, unos quince dias antes, anunciandoles lo que iba a hacer para que desistiesen de sus gestiones, y ellos fueron los primeros en conocer mi futura actitud. Después de esto ya no he vuelto a pensar en el premio Nobel. Otras cosas me traen preocupado, especialmente las tres novelas que estoy preparando sobre el descubrimiento de América.

Tampoco se me ha ocurrido jamás el dar conferencias en los paises escandinavos. No se quien ha podido inventar tal absurdo.

No le escribo mas por hoy. Estoy ocupadisimo, trabajando mas de catorce horas diarias. Dentro de unos meses, por los libros que recibirá usted mios, se irá dando cuenta de lo que he trabajado y lo que sigo trabajando. Únicamente escribo esta carta porque es para usted. Mi secretario se encarga de contestar toda la correspondencia.

Elena y yo le enviamos muy afectuosos recuerdos.

Vicente  
(rubricado)

autor repasa los diferentes conceptos de «cultura popular». La «mirada revolucionaria» de los primeros compiladores o *exploradores* pretendía ver en lo popular lo nuestro, lo exótico; creyeron los románticos que su redescubrimiento sería el camino que les conduciría a un mundo ya perdido, ideal y sin «perturbaciones», al estado primigenio del hombre anterior al progreso. Todos los folkloristas europeos coincidirían en identificar «cultura popular» con «cultura del campo». Para ellos, el objeto de sus desvelos fue salvaguardar la cultura de este campesinado que corría grave peligro debido al avance de los tiempos, el progreso era la nueva plaga que dejaría al hombre desnudo, sin lo que era suyo, sin su cultura; emprenderían así una lucha al grito de «el folklore agoniza». La «nueva ciencia» nacería arropada por paradojas y contradicciones sobre las formas de entender el folklore (lo culto frente a lo popular, lo urbano frente a lo rural, lo oral frente a lo escrito) y que, en ocasiones, resucitaría en alas de la política. Estas vacilaciones y discusiones la abocarían a ser considerada la *pedra de toque* de la Antropología, y a permitir que los «activistas del folklorismo», desafortunadamente más numerosos, camparan por nuestros pueblos elaborando encuestas irreales y obteniendo conclusiones destinadas a publicar una «historia» de dicha localidad o «estudios» sobre relatos de gran antigüedad, sobre objetos que incluso ellos desconocen, o sobre tradiciones a las que buscan un origen descabellado, provocado por la falta de profesionalización y conocimientos.

Sorprende al autor que aún hoy continúen vigentes los severos requisitos que un informante y su relato deben cumplir: procedencia rural, informante de edad, el anonimato y antigüedad de lo compilado, etc. En los restantes capítulos, Luis Díaz enjuicia la «autenticidad en la recopilación

de la literatura oral»: ¿puede el colector olvidarse de su acervo cultural, de sus intenciones personales, de su búsqueda de lo estéticamente bello y de ensalzar aquello que le es afín?, ¿o el colector o *explorador* debe ser ajeno a ese ámbito cultural?

En estos ensayos, su autor revisa e indaga acerca de la resolución de los problemas que el método desvela: replanteamiento del antagonismo entre el campo y la ciudad, intenciones y finalidad de la recopilación de la cultura popular tradicional, características del colector y del informante; sin olvidar, la necesidad de despojarnos de viejos tópicos románticos que nos impidan avanzar hacia nuevas formas de estudio y tratamiento de los materiales etnográficos.

ASUNCIÓN REYES CORROCHANO

GARCÍA RUIZ, Víctor, Rosa FERNÁNDEZ Urtasun, David K. HERZBERGER (editores), *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo xx hispano. Rilce, revista de Filología Hispánica*, Universidad de Navarra. Society of Spanish and Spanish-American Studies. University of Connecticut, 15.1 (1999), 386 pp.

La celebración del centenario de 1898, un año en que la historia española vivía momentos de esplendores y oscuridades, dejó tras de sí, como era de esperar, un aluvión de exposiciones, congresos, documentales, suplementos de periódicos, números monográficos de revistas, reediciones de obras y publicaciones de libros en donde se han abordado los más variados aspectos de la sociedad y de la cultura españolas de la época conmemorada, un período que, por otro lado, nun-

ca ha estado sumido en el olvido, sino que, por el contrario, ha sido, desde siempre, objeto de detenida atención por parte de los estudiosos de la historia y de la literatura, quienes lo han observado e interpretado a lo largo de todo el siglo XX desde muy diversos puntos de vista.

De que la fecha no iba a pasar inadvertida eran conscientes los editores del libro del que nos ocupamos, como exponen en la nota introductoria; pero no dudaron en organizar, en la Universidad de Navarra, entre el 6 y el 9 de mayo de 1998, un Coloquio que se incorporara a las numerosas celebraciones llevadas a cabo a lo largo del año. Fruto de esa reunión académica es el volumen objeto de la presente reseña. Lo que se intentó fue dar un enfoque distinto al encuentro científico, para lo que no se circunscribieron las ponencias al mundo de fin de siglo, sino que, bajo el título «Del 98 al 98», se extendió la materia de estudio y debate a la literatura y a cuestiones historiográficas de toda una centuria, con la pretensión, dicen los editores, de hacer hincapié en los contrapuntos y los contrastes, y sin dejar de lado el ámbito hispanoamericano.

El volumen consta en total de veintisiete artículos, agrupados en siete apartados de diferente extensión: «Historiografía e historia literaria», «Cuestiones de recepción», «Conflictos ideológicos», «Al otro lado del Atlántico», «Teatro», «Narrativa» y «Lírica».

El tomo se abre con un artículo de Luis Iglesias Feijoo sobre el debatido tema de la pertinencia del término «Generación del 98». Asume el autor del texto el concepto de generación como instrumento útil para establecer períodos en la historia literaria, así como apuesta por su aplicación a la cultura española de fin de siglo; pero amplía la lista de los pertenecientes a la del 98 a todos aquellos que, desde el punto de partida de una

formación similar, fueron conscientes de la «modernidad» de sus posturas ideológicas y estéticas y se rebelaron frente al realismo desde formas de pensamiento idealistas. Por este camino, no obstante, viene a coincidir con algunos de los críticos que rechazan el método generacional y prefieren la palabra Modernismo para referirse a todo el arte de la época, incluido el de los llamados escritores del 98. Afirma Iglesias Feijoo: «Y es que los propios protagonistas percibían bien la secreta unidad que los vinculaba a todos y que luego quiso dibujarse como un enfrentamiento entre un grupo esteticista y otro preocupado por los temas y muy ideologizado. Esta dicotomía es imposible de mantener y son docenas los estudios que han demostrado que el Modernismo no estuvo anclado en el culto a la forma. Más aún, hoy parece cada vez más claro que el Modernismo no es sino el nombre hispánico de un movimiento europeo general que se acoge bajo las banderas del simbolismo. Y, en mi opinión, que me complazco en compartir con otros investigadores, todo ello no es sino la manifestación española de una modernidad que en Europa llevó precisamente el nombre de 'modernismo', aunque escrito sin mayúsculas». Según esto, como parece deducirse de lo expuesto por el autor del artículo, la denominación de «Generación del 98» sería la apropiada para resaltar las peculiaridades del «modernismo» hispánico.

Al planteamiento de cuestiones de historiografía remiten también la documentada ponencia de Leonardo Romero Tobar («Entre 1898 y 1998: la historiografía de la literatura española») y la de Juan María Sánchez-Prieto («Cien años sin memoria»), quien se refiere al siglo XX como a la centuria en que se ha olvidado una parte importante del pasado, la tradición liberal decimonónica, debido, según su criterio, al reduccionismo de la historia hecho por «el pesimismo regene-

racionista del 98», «la España eterna franquista» y «el materialismo histórico marxista de los años 60 y 70». Artículo, el de Juan María Sánchez-Prieto, en el que se aportan opiniones que, sin duda, se prestan a la reflexión y a la polémica. A proponer una revisión de la historia de la literatura del siglo XX y de la función ejercida por la crítica, en especial la vinculada a los medios de comunicación, apunta el texto de Óscar Barreiro («¿La falsificación de la historia de la literatura contemporánea...?»). Una postura revisionista adopta también Juan Villegas, quien, en «Para la desconstrucción de las historias del teatro español del siglo XX», apuesta por una nueva lectura de la escena de este período, en la que existen, piensa, numerosos espacios silenciados por los estudiosos. El tema conduce a Villegas a unas reflexiones sobre la historia, calificadas por el crítico de posmodernas, que le llevan a la afirmación de que «toda historia tiene una validez limitada y, a la vez, una aceptación transitoria dentro de un sector cultural», por lo que «la percepción de su limitación, obliga al historiador o historiadora a explicar los principios y los supuestos desde los que escribe».

De épocas o autores más concretos tratan los estudios de Luis de Llena («Algunos lugares comunes del último exilio español: 1936-1939»), John W. Kronik («La renovación del realismo: Galdós y Clarín entre fines de siglo») y David K. Herzberger («Novela e identidad nacional durante la época franquista»). Luis de Llena revisa los que considera tópicos vertidos sobre el exilio de los intelectuales españoles a consecuencia de la Guerra Civil. Se refiere a hechos, a su entender, poco resaltados en los estudios sobre el exilio, como que no todos los países hispanoamericanos acogieron con igual entusiasmo a los exiliados o a que no toda la intelectualidad que abandonó España se identificaba con los derrotados

de la política republicana. Por otro lado, señala, muchos abandonaron el país antes de 1939, en consecuencia, la fecha de comienzo del exilio habría que situarla en 1936, y bastantes de aquellos hombres que vivieron alejados de su tierra natal eran católicos convencidos, aspecto que, a su juicio, no ha sido tampoco suficientemente recalado. En su texto, Kronik pone de manifiesto la transtemporalidad de la obra de arte por medio de la revisión de la permanencia en los gustos literarios de escritores como Clarín y Galdós, «autores y obras cuya fama ha perdurado pero cuya recepción ha trazado una trayectoria dinámica y tornadiza». Las lecturas que los críticos y lectores de hoy han hecho de sus escritos y los códigos y estructuras en ellos descubiertos «han situado a estos escritores del diecinueve entre las voces de la modernidad y, por otra parte, han contribuido a una revisión crítica del realismo». El artículo de Herzberger está encaminado a considerar algunas novelas de los años cincuenta y sesenta como una forma de representación alternativa de la historia y de la identidad españolas en respuesta a la monolítica historiografía franquista que «definía el futuro de España vinculando la nación a conceptos arraigados en el pasado».

En la línea de la teoría de la recepción se sitúan el artículo de Luis Galván y Enrique Banús, en el que los estudiosos exponen los cambios en la apreciación del Poema del Cid que se han producido desde el siglo XIX, y el de Antonio Carreño («Los silencios críticos de una recepción: Lope de Vega»), en el que se analiza en diversos escritores del siglo XX la huella dejada por el autor barroco, redescubierto, desde los años veinte, como poeta y no sólo valorado ya por sus obras dramáticas, sobre todo a partir de la edición que de la poesía de Lope realizó José Fernández Montesinos.

A través de las figuras de Andrés

Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, y de Abel y Joaquín, personajes de Abel Sánchez de Unamuno, analiza Alison Sinclair el debate entre el arte y la ciencia, una polémica generalizada desde finales del siglo XIX y en épocas posteriores que, según este crítico, «en el momento de la crisis del 98, también se entiende como resultado de un acto de escisión o desdoblamiento psicológico».

Ángeles Cardona nos sitúa ante la cultura catalana del Modernismo, término que utiliza la autora del artículo en el mismo sentido en que lo han hecho, entre otros, Ricardo Gullón o José-Carlos Mainer, es decir, como el pertinente para englobar las manifestaciones artísticas que reflejan la crisis de fin de siglo. En su texto («Vivir, escribir y pensar en 'el 98' desde Cataluña»), Cardona afirma que los intelectuales de esta comunidad no vivieron de espaldas a las ideas de los escritores castellanistas del 98, señala luego las peculiaridades sociales del mundo catalán de la época, repasa algunas revistas vinculadas al Modernismo y analiza la incidencia del «desastre» en autores catalanes de diferentes generaciones.

Varios textos de los incluidos en el volumen vuelven su mirada hacia el mundo de habla hispana situado al otro lado del Atlántico. María Caballero Wangüemert se centra en Puerto Rico, en donde el 98 es «el umbral de una nueva época caracterizada por cambios radicales en varios órdenes», aunque, literariamente, no cuaja allí un grupo fuerte y compacto en torno a este motivo. La importancia de la fecha emblemática se refleja en la literatura puertorriqueña más tarde, en el último tercio del siglo XX, en concreto, en varias novelas de carácter histórico en las que, con diversas técnicas, se trata «el impacto del 98, la sustitución de la soberanía española por la norteamericana y las consecuencias del

hecho en la sociedad puertorriqueña del siglo XX». Fernando Aínsa señala el 900 como momento decisivo «para el ingreso de la literatura nacional [de Uruguay] en la modernidad», y considera que en este proceso jugaron un papel decisivo dos tipos de escritores: dandis y bohemios que, con sus posturas disidentes, provocadoras, excéntricas e inconformistas marcaron la ruta por donde caminará en años posteriores el intelectual uruguayo contemporáneo. La figura de Martí y las interpretaciones de que ha sido objeto, a veces interesadas, tendenciosas o mediatizadas por las corrientes ideológicas y las circunstancias históricas de Cuba, es el eje del artículo de Ángel Esteban («La imagen de Martí en la época revolucionaria»). Javier Navascués reflexiona sobre la creación de una tradición en la narrativa argentina y se refiere a la influencia del escritor Lucio V. Mansilla en novelas publicadas en las dos últimas décadas de nuestro siglo. En «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX», Francisca Nogales Jiménez analiza la proliferación desde el Modernismo de volúmenes compuestos por textos híbridos, crónicas, poemas en prosa o misceláneas, nuevas formas creativas, muchas veces de carácter ensayista, que se resisten a ser clasificadas en los géneros tradicionales.

Desde dos enfoques diferentes se hace una cala en el teatro del 98 a través de los artículos de Derek Gagen («*El santo o La esfinge?* El teatro ante la crisis del 98») y de Óscar Cornago Bernal («La generación del 98 y la renovación de la escena española. 1950-1975»). El primero analiza el panorama del teatro en la época del desastre, mientras que Óscar Cornago se refiere a las diferentes lecturas de las piezas dramáticas de los escritores del 98, que se realizaron en los montajes de obras de autores de esta generación que se llevaron a cabo en las

fechas enmarcadas por el estudio, unas puestas en escena acordes con las circunstancias sociales y culturales de ese momento histórico, donde predominaba el concepto de compromiso, y en consonancia con las nuevas formas de dramaturgia que iban entrando en la escena española. Montserrat Alás-Brun se propone en su ponencia revisar y reivindicar una parcela del teatro español de la posguerra, la que considera más innovadora, el teatro de humor en la línea de lo que la autora denomina «comedia del disparate», que ha de ser estudiada, afirma Alás-Brun, dentro del contexto europeo y de la estética de las vanguardias.

Entre los trabajos que se refieren al género narrativo, encontramos el de Ángel-Raimundo Fernández, que se ocupa de la figura de Don Juan en la novela del siglo XX, y se centra, en especial, en tres obras: *Don Juan*, de Torrente Ballester; *Larva. Babel de una noche de San Juan*, de Julián Ríos, y *Congreso de burladas*, de García Viñó. A través de tres cuentos, escritos respectivamente por Rubén Darío, Gabriel Miró y Unamuno, Carlos Mata Induráin intenta ejemplificar tres formas distintas de abordar en la literatura de fin de siglo esta modalidad narrativa. María Luisa Antoyana Núñez estudia el libro *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga, un «ciclo de cuentos» que, como tal, está compuesto por relatos independientes que, sin embargo, configuran una unidad compleja y homogénea que el lector ha de descubrir. Sobre la metanovela como técnica de la narrativa moderna, para lo que se toma como punto de partida *Niebla*, de Unamuno, trata la ponencia de Teresa Imízcoz.

Las corrientes de vanguardia son el eje de dos de los artículos dedicados a la lírica, el de Patricio Hernández («Evolución de la lírica a través de los movimientos vanguardistas del siglo XX») y el de Rosa Fernández Urtasun («La crítica ante el reto surrealista»). En el primero,

el autor rastrea la pervivencia de elementos vanguardistas en la literatura de épocas posteriores a aquella en que fueron actualidad y estuvieron plenamente vigentes las llamadas vanguardias históricas. En el segundo, se traza una somera evolución de la valoración que del surrealismo ha hecho la crítica española. El tercero de los tres artículos dedicados al género lírico, el que cierra el volumen, escrito por Michael Peluse di Giulio, estudia, de forma muy sugerente, un libro de Blas de Otero bastante desatendido por la crítica, *Esto no es un libro*.

Es difícil la valoración global de un libro como el que reseñamos, en el que son tan heterogéneos tanto los temas abordados como los enfoques desde los que han sido tratados. No todas las ponencias tienen el mismo rigor intelectual, pero de una gran parte de ellas, el lector y el estudioso de ese extenso mundo que es la literatura española del siglo XX podrán extraer ideas y sugerencias estimables, y algunas les invitarán a la reflexión y, probablemente, a la polémica.

GLORIA REY FARALDOS

*El teatre popular a l'Edad Mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre.* Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999, 515 pp.

Conocer la historia del teatro popular desde perspectivas globales y no parciales resulta muy útil para percibir con mayor claridad las relaciones que existen entre culturas próximas, observar que la evolución de las sociedades va pareja en muchos sentidos y comprender mejor nuestro propio mundo teatral. Este meritorio empeño fue encauzado por Ricard Salvat —hombre de gran prestigio en círculos escénicos y académicos—, quien

fue el comisario del II Simposio Internacional sobre Historia del Teatro, el cual se celebró en Barcelona en 1988. Las actas del mismo han tardado once años en ver la luz y, por tanto, parece evidente que en este largo lapso de tiempo algunos trabajos hayan podido perder consistencia. Como es tarea poco menos que imposible detenerse en el análisis de todos los artículos publicados —son numerosos—, centraremos la reseña en los más relevantes o en aquellos que conservan mayor vigencia.

Salvat advierte de que los medios académicos deberían prestar mayor atención al rico teatro popular; recuerda que, en España, el mundo universitario tardó bastante en crear cátedras de teatro (aun cuando dispongamos de una gran tradición dramática) y asegura que las teorías estéticas de Aristóteles «ja no es poden seguir mantenint com a paradigma únic del teatre, que és en el fons del fons el què ha fet la raça blanca» (p. 16). Salvat traza después los límites de la época estudiada, aunque se cuestiona la existencia de verdadero Renacimiento en España, y admite que es difícil definir el teatro popular. Konrad Schoell fija los límites semánticos de esta expresión —teatro popular— y delimita algunos de los componentes que deben caracterizar dicha forma dramática, que, en primer lugar, se distingue porque, frente a otras categorías (teatro cortesano, de vanguardia, etc.), se extiende por todas las épocas de la historia. Schoell diferencia dos acepciones: teatro popular como «institución» (abarcaría los espectáculos y fiestas de las «clasesbajas») y como «intención» (se trataría de analizar los textos dramáticos para extraer su finalidad). Schoell pasa revista al teatro popular en diversos periodos históricos y lo diferencia del teatro erudito, del teatro burgués y del teatro de aficionados. El teatro popular no es amigo de las innovaciones, debe ser accesible a todos los públicos, no se pre-

ocupa por las inquietudes artísticas ni filosóficas, posee estructuras simples, tiende a ser realista y debe cumplir las funciones de enseñar, divertir y criticar.

El análisis del teatro catalán acapara gran número de ensayos. Josep Romeu i Figueras examina la incidencia que tuvieron los espectáculos juglarescos en el teatro catalán de la Edad Media. Recuerda los ataques de Lull contra los juglares mundanos y los elogios que el mismo autor tributaba a los *juglares verda-deros*, cuya misión debía estribar en alabar a Dios y señala que la condición de los juglares se acercaba a la de los histriones. Aunque las referencias documentales son escasas y ambiguas, Romeu i Figueras cita algunas: monólogos, diálogos y el salvoconducto que entregó Pedro el Ceremonioso (siglo XIV) a un «director d'una companyia de joglars còmics que hauria representat peces breus («ludi», «jeux») de caràcter eròtic» (p. 24). Peter Cocozzella ofrece un documento inédito de un *misteri* del siglo XIV, centuria en que el misterio de la Pasión fue muy popular en Cataluña. Cocozzella admite que puede haber controversias sobre el carácter dramático del mismo, pero opina que se trata de un documento de gran importancia.

El teatro en la Castilla medieval y renacentista también es considerado por los especialistas en la materia. José María Díez Borque muestra los rasgos de tres piezas —*Égloga Real*, del Bachiller de la Pradilla; *Coplas...*, de Andrés Ortiz y la *Farsa de la Concordia*, de López de Yanguas— que sirven para glorificar otras tantas etapas del gobierno del emperador Carlos V, quien es ensalzado tanto sacra como profanamente. A juicio de Díez Borque, el emperador «gozó de plurales recursos de mitificación, no exentos de contradicciones, pero puestos por estas piezas de teatro al servicio de su causa» (p. 314). Joseph H. Silverman —hispanista ya desaparecido— refunde

un estudio que otro no menos importante estudioso —el llorado José Fernández Montesinos— dedicó al teatro de Juan del Encina. Montesinos estimaba que el autor salmantino carecía de erudición y apuntaba que Encina «no sacó nunca al teatro escena alguna de la vida, muerte y resurrección de Cristo, ni a la Virgen o a santo alguno» (p. 455). Con todo, reconocía Montesinos que uno de los grandes aciertos del llamado «patriarca del teatro español» consistió en introducir a unos toscos pastores en el teatro del palacio ducal de Alba y burlarse de las torpezas que cometían en un ámbito que difería completamente del mundo villanesco en que habitualmente vivían. José A. Madrigal comenta tres comedias de la primera época de Lope de Vega —*Las batuecas del duque de Alba*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *Los guanches de Tenerife*—, en las cuales Lope dramatiza «la dificultad que enfrentaba el hombre de aquella época ante el conflicto filosófico y religioso que presentaba el estado natural» (p. 470).

Otros escenarios de nuestra geografía están presentes en el volumen: el País Vasco y Valencia. En cuanto al primer ámbito, Pedro Barea Monge sostiene que en el teatro popular vasco y en teatros del área románica (por ejemplo, la danza asturiana de Bimeda y la pastoral suletina) sobreviven restos del teatro medieval y renacentista, aunque hay muchos elementos que fueron reelaborados en los siglos XVIII y XIX. Patricio Urquiza fija su atención en las farsas charivéricas vascas, recuerda las diversas hipótesis sobre el origen de las mismas, menciona su carácter anónimo (aunque se conocen los nombres de algunos autores) e indica cuáles son sus temas y otros elementos (música, indumentaria, lenguaje, danza). En cuanto al espacio valenciano, Josep Lluís Sirera centra su investigación en la presencia del pueblo en las entradas reales y en las fiestas urbanas que tuvieron

lugar en la Valencia renacentista. Nel Diago enumera los rasgos del *simple* que aparece en las comedias de Timoneda (comilón, cobarde, necio), afirma que este personaje es un antecedente del *gracioso* y sostiene que Timoneda creó la figura del *simple* basándose en rasgos del *parásito* romano, de los criados de la comedia humanística y del *bobo* del teatro preloquista.

No podía faltar el análisis del extenso *corpus* del teatro medieval francés. Gari R. Muller analiza los parecidos que hay en el escenario entre los personajes del bobo y del diablo en el drama francés de la baja Edad Media: «They vociferate, sing, dance, gesticulate, engage in physical and verbal acrobatics» (p. 38). Ambos personajes participan en diversas encarnaciones humanas (rústico, tirano, zapatero, sacerdote) y, considerados desde un punto de vista simbólico, constituyen aspectos conflictivos del ser humano. Asegura Muller que tanto uno como otro deben ser investigados no sólo de modo parcial, sino también dentro de un amplio contexto psicológico. José Ricardo Morales muestra cuáles son los elementos románicos que permanecen en las farsas francesas del gótico; señala algunos de los rasgos de la iconografía románica (por ejemplo, los conflictos entre virtudes y vicios) e indica después algunos rasgos de la farsa: carácter antisacramental, escenificación del «mundo al revés» y de la incoherencia, transgresión de normas. Jean-Claude Aubailly muestra cuáles son las imágenes que de la mujer nos ofrece el teatro medieval: tentación que conduce al pecado, modelo de perfección o ambos ejemplos a la vez; es decir, la ambigüedad —presente en *Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle. Estas imágenes de la mujer retratan los conflictos éticos e ideológicos que obsesionaban al hombre medieval, pero a fines del medievo cambia la representación del mundo femenino. Las farsas se

encargan de transmitirnos los conflictos de la pareja (maridos brutos y necios frente a esposas testarudas y astutas) aunque su comicidad encubre, a juicio de Aubailly, la angustia de unos hombres que no podían encontrar en la mujer la imagen que se habían formado de ella.

Las diferentes fórmulas del teatro popular que se desarrolló en Polonia entre 1470 y 1633 (misterios, teatro «de cámara», piezas rurales y urbanas) son estudiadas por Julian Lewánski. José Oliveira Barata reclama una clasificación de la literatura de cordel para hacer su filiación en el espacio peninsular, europeo e internacional y para «que sirva de fio conductor para mais facilmente detectar os principais núcleos temáticos» (p. 57). Sebastião Janeras realiza una exposición de los ritos y ceremonias litúrgicas que hay en la tradición bizantina sobre el entierro de Cristo. Describe los orígenes de estos ritos en Jerusalén y en Constantinopla; analiza una canción popular, cuyas raíces se pierden en el siglo xv, y señala la importancia que tienen los elementos populares para acercar estas manifestaciones a las representaciones dramáticas. Basándose en las pinturas rupestres del Sahara central, George Cristéa muestra que las manifestaciones dramáticas estuvieron presentes en Tassili durante el neolítico. Las imágenes que incluye para probar su punto de vista descubren los gestos, los personajes de grandes narices, las máscaras, las danzas y la indumentaria de los actores. Gastone Venturelli asegura que la Toscana es la región italiana que mejor ha conservado el rico patrimonio del teatro popular, una de cuyas manifestaciones más vitales es el *Mayo*. Venturelli describe el área geográfica en que se desarrolla el *Mayo* y, centrándose en el área arcaica (Garfagnana y Lunigiana), indica cuáles son los textos más representativos y señala los rasgos de los mismos: su carácter tradicional, la autoría (anónimos en su mayor parte), la gran

libertad de improvisación, los lugares escénicos (un prado, una plaza, una iglesia), el público (participante caluroso), los decorados (simples y simbólicos), el vestuario, los acompañamientos instrumentales y vocales (violín, guitarra) y los personajes típicos (paje, diablo, bufón).

También se estudian las formas teatrales árabes (*El Baba*), las relaciones del teatro popular cubano con las manifestaciones dramáticas de la Edad Media y el Renacimiento, los elementos charváticos en las farsas alemanas de carnaval, los elementos que componen la fiesta popular en el drama medieval, los objetos teatrales en la escena medieval, la representación de piezas profanas en Holanda, el teatro popular en Senegal entre 1458 y 1580, el teatro en Anatolia, etc. En concreto, Ricardo Blanco Olivares nos pone en contacto con el teatro indígena latinoamericano. Obras precolombinas como *Apu Ollantay* sirvieron, según este investigador, para ensalzar los triunfos de las tropas incaicas y animar el espíritu guerrero del pueblo. Cuando se produjo la sublevación de 1780 en Perú, Tupac Amaru ordenó que se representara esta pieza con el fin de reforzar la lucha de los indios por su liberación. Otra obra cuya representación impulsó el caudillo indio fue la *Tragedia del fin de Atawallpa* puesto que en ella se intentaba no sólo subrayar la crueldad de los colonizadores, sino también animar a los indios a la rebelión.

La puesta en escena, aspecto fundamental e imprescindible del teatro (su razón de ser), no se descuida tampoco. Bien está la investigación sobre los textos medievales o renacentistas, pero ¿cuándo y cómo se escenifican los mismos? La escasez de representaciones de nuestro teatro medieval y renacentista es evidente aunque algunas felices excepciones animan a contemplar este asunto con optimismo. Milagros Torres López habla de los misterios, representaciones y au-

tos medievales que fueron difundidos y dirigidos por Romeu Figueras en Barcelona en los años sesenta. Torres da cuenta de las opiniones de la prensa, que fueron elogiosas en general, e informa del vestuario, de la música y de los actores, entre los cuales destacaron Albert Boadella y el grupo Els Joglars, que empleó este nombre por primera vez. Por lo que se refiere al ámbito castellano, Mariano de Paco describe una puesta en escena del *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández.

En definitiva, el libro recoge una gran variedad de investigaciones —expuestas en lenguas románicas y sajonas— sobre el teatro popular en diferentes lugares del planeta. La gran variedad temática es otro de sus atractivos: el personaje de la Sibila en el teatro catalán de Navidad, la escenografía del tablado popular renacentista, las influencias que las representaciones medievales han ejercido en teatros modernos, etc. Aunque a Ricard Salvat le hubiera gustado reunir a especialistas italianos (en la Comedia del Arte) y portugueses (en Gil Vicente), creemos que el fruto de su labor supera con creces sus planteamientos puesto que el libro reseñado ofrece no sólo abundante información sobre el teatro popular en la época estudiada, sino también una adecuada, completa y valiosa visión de conjunto.

JESÚS MAIRE BOBES

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999, 122 pp.

Estamos ante un estudio crítico que nos ofrece una lectura de uno de los múltiples aspectos de análisis del *Quijote*, desde un punto de vista más «humanista» (como se verá) y menos «teórico» (en el sentido peyorativo de este segundo término).

Neuschäfer adopta en este libro una línea de interpretación similar a la ya conocida del *Quijote* que llevó a cabo Auerbach en *Mimesis*, pero aprovecha para puntualizar algunos aspectos parciales que, según el autor, no son del todo exactos.

Hay una clara intención en este estudio de trascender aspectos superficiales para plantear el verdadero sentido que el autor (en este caso Cervantes) quiso dar a su obra: ¿qué motiva, se pregunta Neuschäfer, la escritura del *Quijote*?

Su acierto es, pues, no perder de vista estas cuestiones sin olvidar, por supuesto, aspectos que se derivan de un riguroso estudio del texto propiamente dicho.

La obra parte del asombro que confiesa haber sentido Neuschäfer al encontrarse con una ausencia casi total de estudios que hayan indagado sobre cuáles son las relaciones que se establecen en el *Quijote* entre la acción principal y los episodios intercalados. Recuerda también que la importancia de estos episodios se cifra no sólo en términos cualitativos, ya que casi una tercera parte de la obra puede adscribirse a este grupo.

La crítica, sin embargo, se ha volcado en plantear la conveniencia o no de semejantes «digresiones», recurriendo en la mayoría de los casos a las opiniones vertidas por el propio Cervantes dentro de la misma obra.

Es sorprendente, desde luego, desviar la cuestión hacia estos derroteros y más en un autor como Cervantes, que ofrece al lado de su producto (y en íntima relación con él) toda una poética por medio de la cual hace partícipe al lector de sus inquietudes acerca de la composición narrativa.

Esta continua preocupación atenúa la pertinencia de tales disquisiciones haciendo sin embargo inaplazable —como bien ha visto Neuschäfer— cuestionar con qué intención mezcla Cervantes ambos universos narrativos.

El autor, como dijimos, parte del análisis que del Quijote hace Auerbach en *Mimesis* en el capítulo titulado «La Dulcinea encantada».

La valoración que allí se hace al analizar el tipo de realismo de la obra es algo negativa, ya que consiste en negar la existencia de perspectiva trágica, al quedar ésta totalmente ahogada por el tono humorístico que la locura del protagonista otorga al texto y que anula, por tanto, toda reflexión seria sobre los problemas reales que aquélla refleja.

Neuschäfer, curiosamente, utiliza para rebatir esta perspectiva un tanto sorprendente un argumento que, aunque perfectamente válido por sí mismo, contribuye a sancionar la tesis de Auerbach: «No habría nada que objetar a esta aserción, si la novela no contuviese más que la historia de don Quijote y Sancho Panza» (p. 29).

Justifica esta sentencia, bien es cierto, remontándose a la recepción que la obra tuvo en la época, de acuerdo con el horizonte que había fijado la poética aristotélica, cuya plasmación más evidente era el rígido concepto del decoro, implacable a la hora de valorar el alcance de una obra. Sólo era susceptible de una consideración seria la acción realizada por personajes elevados y encauzada formalmente utilizando un registro sublime; en cambio, todo lo relacionado con la vida cotidiana pertenecía al ámbito humilde y a un registro cómico.

Más adelante pondera la importancia de la acción principal con respecto a las novelas intercaladas: «Pero tampoco es justo revalorizar los episodios intercalados en *detrimento* de la acción principal. Por mucho que añadan los episodios, quedan siendo añadiduras, mientras que la acción principal se sostiene por sí misma, sobre todo después del cambio estructural en la Segunda parte. Y se sostiene, gracias a sus dos protagonistas (...)

Admitida la separación de estilos ya citada, la función de los episodios que no pertenecen a la acción principal es clara: posibilitar la lectura de la acción principal en una clave ética que va más allá del valor meramente humorístico.

Esta perspectiva de estudio no parece descaminada, puesto que es una práctica frecuente en Cervantes tratar un mismo tema en estilos distintos (recuérdese, por ejemplo, las diferencias existentes entre el entremés «El viejo celoso» y la novela ejemplar «El celoso extremeño», basadas ambas en el tema de los celos).

Según Neuschäfer, el autor pretende desplegar ante el lector todos aquellos comportamientos que dificultan la correcta comprensión de la realidad por parte del individuo: «'Locura' significa para Cervantes pérdida de autocontrol o, dicho de otra manera, incapacidad de relacionarse razonablemente con el entorno social. En este sentido, la libertad humana parece amenazada, en el *Quijote*, por distintas formas de locura: locura al no querer aceptar la realidad; locura al entregarse a la prepotencia y a la soberbia no respetando los derechos de los otros, locura al dejarse dominar por las pasiones, sobre todo por la lujuria, o sea el arrebato sexual» (p. 20).

Los dos primeros tipos son los que reflejan propiamente el comportamiento de Don Quijote, que consiste precisamente en una actitud de *superbia* que desdibuja en su comportamiento social (no así en sus relaciones con Sancho Panza) los verdaderos contornos de la realidad (empezando por la sobrestimación de sí mismo y sus pretensiones redentoras).

Uno de los ejemplos a los que alude Neuschäfer (las nefastas consecuencias que le producen al criado Andrés la ayuda de nuestro «héroe» en el capítulo 4 de la primera parte) es muy significativo al respecto.

Desde este punto de vista, todos los episodios que no pertenecen a la acción

principal reflejan como en un espejo las cuestiones que se presentan en ésta.

Cervantes, además, despliega una asombrosa muestra de pericia compositiva, como hace ver Neuschäfer, que demuestra ejemplo tras ejemplo, el alto grado de conexión que engarza acción y episodios.

Ya en el análisis de éstos, el autor aborda las diferencias que se perciben dentro de los mismos y que coinciden —y no casualmente— con el paso de la primera a la segunda parte.

Los relatos de la primera parte (que denomina «episodios intercalados») son totalmente ajenos a la acción principal y están protagonizados, asimismo, por personajes que no pertenecen a ésta o, si lo hacen, es de forma tangencial. Su estilo es elevado.

Los casos de *superbia* presentados en el embrollo de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda y en «El curioso impertinente» redundan subliminariamente en esta idea, posibilitando la consideración moral de la acción principal.

Por el contrario, el contraste estilístico es mucho menos acentuado en la segunda parte. En sus episodios no sólo aparecen los personajes principales de la trama central, sino que incluso tienen un papel protagonista. El estilo es mucho más homogéneo y su función es también distinta: «La verdadera función de los episodios en la Segunda parte es otra: ir preparando el desenlace de la novela, un desenlace en el que ya hay coincidencia entre acción principal y episodios intercalados» (p. 118).

Son «semi-episodios» (según terminología de Neuschäfer) la estancia de Sancho Panza en la ínsula, el episodio del morisco Ricote y de su hija Ana Félix y el del bandolero Roque Guinart.

Todos ellos, al representar la vuelta al orden, anticipan el desenlace de la novela: la vuelta a la cordura de Alonso Quijano el bueno.

Aunque quizá aflore en el trabajo un excesivo interés en revalorizar estos episodios «marginales» en detrimento de la acción principal, nos encontramos ante un estudio cuyas observaciones y sugerencias de lectura enriquecen nuestras perspectivas de una de las obras incuestionables del canon literario, lo que es ya una aportación sustancial.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

CONDE DE VILLAMEDIANA, *Las fábulas mitológicas*, ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, 563 pp.

Hace casi una década, María Teresa Ruestes anunciaba en su edición de la poesía villamedianina el trabajo que, como tesis doctoral, Lidia Gutiérrez Arranz estaba ultimando sobre *La lengua poética de las fábulas mitológicas del conde de Villamediana*. El fruto granado de aquella labor podemos leerlo ahora en la nueva y abultada edición de las fábulas de don Juan de Tassis y próximamente nos asomaremos con interés al estudio de estos textos, en otro volumen de la autora, que verá la luz asimismo en la prestigiosa editorial alemana.

La presente obra se inicia con el análisis pormenorizado de la transmisión manuscrita y la impresa: el cotejo de ejemplares dispersos y la clasificación de variantes permiten a la profesora Gutiérrez Arranz avanzar un *stemma* de las cuatro fábulas (Faetón, Apolo y Dafne, Europa, la Fénix). De forma similar a la de la edición de Planeta, el importante elenco de variantes puede leerse a continuación del texto de los poemas.

La docta dificultad de los epilios del Correo Mayor ha planteado a los sufridos editores un sinfín de problemas que, desafortunadamente, se ven repetidos una y otra vez. Vicente Cristóbal revelaba en

un reciente estudio (*C.F.C.*, 17, 1999) el «tropezón compartido y reiterado» de las ediciones de Rozas (1980), Ruiz Casanova (1990) y Ruestes (1992). Las citadas ediciones leen de forma indebida los versos 1809-1812 de la *Fábula de Faetón*:

Eridaneidas, náyades, Nereo,  
coro gentil de ninfas se juntaron,  
hespérides llorosas que trofeo  
de metal duro en sitio blando alzaron.

Que deben ser corregidos como:

Eridaneidas náyades, nereio  
coro gentil de ninfas, se juntaron,  
hespérides llorosas que trofeo  
de metal duro en sitio blando alzaron.

Lidia Gutiérrez Arranz identifica el sintagma «Eridaneidas náyades» con buen tino y elimina la errónea pausa intermedia; sin embargo, no acierta a reconocer el raro uso de «nereo» como epíteto, cultismo cohonestado por la tradición mitográfica latina (*nereius*).

Quizá sea más llamativo el caso de la *Fábula de Europa*, que hasta la presente edición podía únicamente consultarse en el texto ofrecido por Ruestes. Las lecciones de los versos 537 y 651 preferidas por Ruestes y Gutiérrez Arranz deben ser enmendadas —como ya fue señalado en unas notas publicadas en *Dicenda*, 16, 1998— a la luz del testimonio indirecto de Marino, cuyos versos traducen. Veámoslo con cierto pormenor:

vv. 536-537 agricultor no ya, sino piloto  
con hierro abre y no con leño rompe.

Los versos 360-361 del *idillio* del *cavalier* rezan así:

non villan, ma nocchiero  
col legno sega, e non col ferro rompe.

Frente a la lectura de la *editio princeps* se debería optar por la recogida en los mss. 3959 y 4124 de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el ms. 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza,

más correcta, que sigue sin ambages el texto italiano:

con leño abre y no con hierro rompe.

Los versos 648-652 del poema castellano traducen los *settenari* 492-496 del *idillio*:

Y tú, Bóreas famoso, concédeme tu aliento proceloso si aún vive en tu memoria la querella de la armada perdida, ática ninfa bella	E tu Borea gentile, se'n te viva si serba del'amata e rapita attica ninfa bella la memoria soave
---	--

El verso 651 refleja una evidente turpación por similitud gráfica; por tanto, debe leerse realmente: «de la amada perdida».

Junto a deslices como éstos, se introducen en esta edición otros de mayor calado. Sigamos, por ejemplo, con la *Fábula de Europa*. En un artículo de 1975, Juan Manuel Rozas identificaba en el poema el empleo de un raro italianismo: «aditada al sumo de los dioses» (versos 231-2), proveniente del verso 158 de la composición de Marino («al gran Giove additolla»). El vocablo es nuevamente utilizado en el verso 417: «aditando admiradas / las vírgenes fieles / el primer monstruo que les dio Cibeles». El verbo *aditar* no significa otra cosa que «indicar», «señalar», como el italiano *additare* («indicare col dito. Per estens., indicare, mostrare in qualsiasi modo»). Sin embargo, en la nota de la profesora Ruestes leemos: «aditada: añadida o agregada, participio (addita) del verbo latino *addere*, o bien del italiano *additare*». Del mismo modo, Lidia Gutiérrez Arranz afirma: «Aditada, aquí en en sentido «añadida». Adjetivo derivado del participio latino *additum* (del verbo *addo*)».

Citemos, por último, otra muestra de la *Europa*. En el *idillio* del napolitano, encontramos una preciosa *sermocinatio* —que se remonta hasta su fuente griega: Nono de Panópolis—, puesta en boca de un marino aqueo que contempla al toro

surcar las aguas con la princesa fenicia sobre su lomo (versos 333-385). Villamediana reproduce dicho *parlamento* en estilo indirecto (versos 487-565) y lo califica de «incrédulo discurso» de un «piloto argivo». La nota 158 de esta edición erraría, pues, al afirmar que «el propio yo poético, la *propia vista*, cierra la serie de los seres que admiran el fenómeno del toro Júpiter que va por el mar». El yo poético expreso tiene poco que ver con este pasaje, pues la vista de quien observa es la del navegante y sólo la suya. Los versos 503-506 («Residenciando, pues, la propia *vista*, / *incrédulo* discurso / *admira* el raudal curso / del Tifis peregrino») enlazan con los versos 487-491 («Piloto argivo que en torcido leño / de la vasta Anfítrite el reino gira / *incrédulo* a la *vista* ocurre al sueño / y lo mismo que mira / como ilusión *admira*»). El subrayado de las respensiones verbales es mío.

Finalmente, entre los mayores aciertos de la presente edición merece destacarse tanto la mejora de la puntuación de los textos (que supera muchos errores de la edición Ruestes) como la primicia ofrecida con la traducción del *Faetón* en hexámetros latinos, realizada por Vicente Mariner, que hasta ahora sólo podía ser consultada en fuentes manuscritas.

JESÚS PONCE CÁRDENAS

CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres, Uex. (Anejos del Anuario de Estudios Filológicos, 18), 1995, 94 pp.

En los últimos años se han intensificado los esfuerzos filológicos por ampliar el conocimiento que los especialistas tienen de las primeras piezas teatrales de Lope de Vega. Precisamente en esta lí-

nea se coloca la monografía de Cañas Murillo titulada *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. El volumen asume, como puede comprobarse, con rigor y juicio crítico la tarea de analizar de forma exhaustiva uno de los temas más significativos de la dramaturgia barroca en las obras menos conocidas de quien fue precisamente su creador. Con este propósito, el autor toma como punto de partida un capítulo dedicado al estado de la cuestión crítica y a la delimitación de los objetivos y del corpus de los textos, para a continuación realizar en otro un estudio pormenorizado del tema y señalar, finalmente, las motivaciones que explican el cambio en el tratamiento del mismo. En mi opinión, es de justicia afirmar que cada uno de los tres capítulos que componen el libro está desarrollado con una claridad, una coherencia y un orden admirables, reflejo evidente del amplio conocimiento que el autor tiene de la época y la literatura barroca.

El libro, publicado ya hace años (concretamente en 1995) con el número dieciocho de los *Anejos del Anuario de Estudios Filológicos de la Universidad de Extremadura*, comienza con un capítulo de carácter introductorio integrado por tres apartados, donde se aborda a partir de los principales estudios críticos el tema del honor y donde se explican cuestiones de método. Cañas Murillo va de lo general a lo particular. Se ocupa, primero, de la Comedia Nueva. Después, del primer Lope. Aparece en ambos apartados todo el peso de la tradición bibliográfica anterior, que es sin duda alguna bien conocida por este investigador. Sólo tras estos dos apartados esclarecedores, que justifican suficientemente dedicar un estudio amplio a esta cuestión, se nos advierte de las intenciones del libro. Éste pretende, como su propio nombre indica, «analizar pormenorizadamente el uso y el tratamiento que del tema del honor se

*hace en las comedias del primer Lope*» (p. 23). Recurre, con este fin, a la delimitación del corpus de obras dramáticas pertenecientes a esta época de juventud, que termina con la conclusión precipitada del destierro sufrido por Lope. De ahí que denomine a estas piezas «comedias del destierro». Cañas Murillo basa su análisis en las cuarenta y siete comedias que componen este corpus. Estamos, por tanto, ante un trabajo fundado en una dilatada investigación que pretende ofrecer conclusiones definitivas. Afrontar esta investigación de conjunto donde antes poco había hecho es, si no el primero, otro de los méritos indudables que encontramos en este trabajo.

El capítulo central del libro está también dividido en tres secciones. En la primera de ellas, el autor realiza una valoración del uso y la función del tema del honor en las piezas. Constata, de hecho, su importante presencia en las mismas, aunque casi siempre reducida a simples menciones o como tema secundario subordinado a otros fundamentales. Prácticamente nunca funciona como tema principal. En la segunda, detecta los rasgos tópicos del tema registrados en las piezas. Así recoge una nómina de hasta veintidós motivos y verifica al mismo tiempo que estamos ante un código sin formar y carente de elementos totalmente definidos y consolidados. Acompaña a esta nómina un resumen de los motivos encontrados en cada una de las comedias, que quedan organizadas siguiendo el criterio cronológico. En la tercera sección Cañas Murillo desarrolla de forma extensa una conclusión antes sólo apuntada. Y es que se pueden distinguir tres momentos en la configuración del código del honor en las comedias del destierro. El momento inicial sería el comprendido entre los años 1588 y 1594; en él únicamente se localizan menciones al código. El segundo momento abarcaría el tiempo que transcurre entre 1594 y 1596,

donde ya se aprecia con nitidez una consolidación progresiva. El tercer momento viene definido por las comedias escritas en torno a 1596. En esta época encontramos una pieza, *Los comendadores de Córdoba*, que presenta una versión del código muy aproximada a la definitiva, a la que se convertirá en constituyente esencial de la Comedia Nueva. Una vez más Cañas Murillo nos ha llevado de lo general a lo particular, pero insistiendo en el ejemplo, para concluir que estas obras permiten el rastreo de los orígenes de las convenciones del honor propias del género. Con un claro análisis nos muestra la evolución paulatina de dicho tema hacia la perfección creadora; evolución que está, en cualquier caso, en consonancia con otros muchos aspectos todavía no fijados en unas obras que describen una etapa de formación donde es muy fuerte el carácter de ensayo.

El autor, como no podría ser de otra manera, culmina el libro llamando la atención sobre los resultados obtenidos del examen conjunto de estas piezas. Por ello, en este capítulo, el tercero, se explican las razones del tratamiento del tema del honor y las motivaciones que provocan un cambio en el mismo. Así no debe sorprendernos que ahora encontremos de forma explícita ideas que ya se dejaban entrever oportunamente a lo largo del análisis anterior. Son motivos muy variados los que entran en funcionamiento en las obras. En efecto, motivos no sólo literarios sino también biográficos y sociales aclaran la coyuntura por la que pasan muchos aspectos de la poética de la Comedia Nueva; entre ellos el código del honor. Cañas Murillo nos ha llevado de la mano durante toda la lectura para que apreciemos sin dificultad alguna sus conclusiones. Por otro lado, el trabajo se cierra con una vasta e impecablemente presentada bibliografía de textos primarios y de los estudios críticos utilizados en su elaboración. Podemos definirla

como completa y excelente documentación. Lo mismo podemos afirmar de la rica anotación a pie de página.

El libro, en fin, responde plenamente a sus propósitos y resulta por sus aportaciones de ineludible consulta para los investigadores de los orígenes del teatro barroco. La magnitud del trabajo, la rigurosidad científica, los resultados alcanzados, la claridad expositiva y el amplio conocimiento del asunto tratado lo convierten en estudio esencial para los especialistas que a partir de ahora se ocupen de estas comedias. En mi opinión la obra que nos ofrece Cañas Murillo constituye un acierto filológico y debe ser considerada de manera muy positiva. Constatable es.

JOSÉ ROSO DÍAZ

SILES, Jaime, *Mayans o el fracaso de la inteligencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, 131 pp.

Este libro de Jaime Siles, en cierto modo apadrinado por Antonio Mestre y Andrés Amorós, puede considerarse como colofón de las celebraciones del «año Mayans», que han tenido en el Congreso celebrado en Valencia en 1999 (con la consiguiente edición de sus actas) y en la publicación de la biografía del erudito de Oliva, a cargo de Antonio Mestre, sus momentos centrales.

Hay que señalar, también, que la Institució Alfons el Magnànim, de la Diputación de Valencia, dedica en los últimos tiempos especial atención al siglo XVIII, ya recuperando trabajos antiguos como el *Moratín en Valencia, 1812-1814* de Rafael Ferreres, ya publicando nuevos, como la biografía de Mayans, el de Mónica Bolufer sobre la mujer en el XVIII o este que ahora reseño, además de otros.

Jaime Siles ha recogido tres artículos

dedicados a Gregorio Mayans y un cuarto sobre las ruinas entre el Siglo de Oro y la Ilustración, que forman un volumen cerrado y coherente. Los trabajos sobre Mayans se refieren a la epigrafía —estudia lo que ya no es válido y lo que aún sigue siéndolo en los estudios del solitario de Oliva, que, en realidad, no lo era tanto—, a sus ideas sobre el origen de la lengua —mostrando el sistema de Mayans, ese proyecto que, en parte fundamental, viene dado por la importancia del latín, que, como señala el autor, es para don Gregorio cosmovisión y *paideia*— y un tercero, que sirvió de conferencia de clausura del Congreso antes mencionado, sobre el proyecto literario y moral de Mayans, que es el que da título al volumen. El relativo a las ruinas pone de relieve cómo se amplió el canon y las fuentes literarias de que se servía la poesía sobre ruinas, al incorporar las de Sagunto y proceder, ya desde finales del XVII, a un cambio de método, como era la observación directa del objeto. La ruina como fragmento evocaba un todo que se reconstruía.

Si algo da unidad a los cuatro artículos, eso es la erudición y la pasión con que Jaime Siles se enfrenta a los asuntos tratados. Y ese acercamiento me parece también muy dieciochesco, puesto que puede bien insertarse en esa actitud, que nació con los erasmistas, pero que en el siglo XVIII tiene mayor desarrollo e implicaciones al ampliar su campo de acción: me refiero a esa actitud que sabe unir el rigor y el criticismo a la pasión por el trabajo. Todo lo cual no es más que la evidencia del compromiso...

Anteriormente me referí a que Mayans no estaba tan solo como para llamarle «el solitario de Oliva». Si padeció aislamiento (a veces intenso) en su propio país, no dejó de gozar de la relación amistosa y epistolar de una serie de eruditos, tanto españoles como europeos, que llenó su tiempo. Y esto me parece

importante porque Mayans, que se consideraba a sí mismo heredero de figuras como Vives, de la que estaba más cerca que de muchos contemporáneos suyos, era un ciudadano de la atemporal República de las Letras, cuyos valores aceptaba más allá del tiempo y de las circunstancias y a cuyas exigencias, que le enfrentaron con la realidad, no renunciaba. Esta actitud, esta condición queda patente en el capítulo titulado «Mayans o el fracaso de la inteligencia», que tanto vale como decir «o el fracaso de la Ilustración», en cuanto desajuste entre la realidad y el deseo.

Se ha discutido a veces, después de que los miembros de la Escuela de Frankfurt asentaran que somos hijos del fracaso de la Ilustración, que ese fracaso no existió. En realidad poco importa, desde mi punto de vista, pues todo proyecto lleva en sí el germen de su fracaso, ya que su puesta en práctica supone invariablemente un alejamiento de los principios que lo inspiraron. En ese tercer capítulo, Jaime Siles recorre, con pasión, la vida de Mayans desde unas coordenadas muy concretas y estrictas, de orden moral y literario, atendiendo al proyecto intelectual del valenciano, y es entonces cuando pone de relieve los éxitos y los fracasos de alguien abocado a éstos últimos en el plano vital desde el momento en que tuvo por divisa de su actividad la frase «Yo con la verdad contra todos». La verdad, objetivo científico, había de volverse contra él en muchas ocasiones, dejando a un lado, ahora, los problemas que le causó su peculiar carácter.

Jaime Siles nos ha dado su lectura de Mayans, en el que a veces se reconoce; una lectura que lo convierte en representante de esa línea de pensadores que se comprometieron con España y su reforma. Hay que agradecerle esta mirada seria y fresca a la vez, implicada, que es poco habitual en trabajos de erudición.

Pero no quiero terminar estas líneas sin lamentar ciertos descuidos y erratas que afean el texto, en un libro de diseño y formato tan cuidados: comas y notas mal colocadas, monosílabos acentuados, que un repaso atento habría hecho desaparecer.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

LÓPEZ DE CASTRO, Francisco de Paula, *El amigo fiel. Novela original*, ed. Pilar Amo Raigón, Madrid, UNED, 1999, 92 pp.

Pilar Amo Raigón nos da a conocer esta novela inédita, que se conserva manuscrita en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Esta edición es el adelanto de un trabajo más amplio, que se encuentra en proceso de publicación, dedicado al autor, el sevillano Francisco de Paula López de Castro, miembro de la Academia de Letras Humanas de esa ciudad y amigo de destacados literatos del cambio de siglo, como Lista, Reino-so, Blanco White o Arjona.

*El amigo fiel* es una novela breve, escrita alrededor de 1797, de carácter sentimental en la que el componente ético o moral es muy fuerte. De hecho la novela surge, como solía ser frecuente en tertulias, reuniones y academias, de un motivo o tema que propuso la Academia sevillana para ilustrar la máxima: «El hombre de bien arrostra grandes peligros por la salud de su amigo, aun cuando éste lo desconozca». Es esta motivación didáctica la que explica que gran parte de la producción narrativa dieciochesca, y no sólo española, parezca a menudo un familiar cercano del *exemplum* medieval. En este caso, López de Castro utiliza el relato novelesco para tratar un asunto de mucha actualidad entonces, para que los lectores, sobre todo los jóvenes, sean

capaces de distinguir entre lo que llama hipocresía de la conducta y lo que es la verdadera amistad. La alusión a la máscara, en el momento más tenso de la novela, enuncia una vez más esa necesidad de muchos escritores de la época de explicar su sociedad, y lo mismo puede decirse de las alusiones al nuevo lenguaje que seduce a los jóvenes. El autor, en las primeras páginas, expone el marco teórico y conceptual contra el que quiere escribir y los objetivos morales que desea lograr. Un universo semántico conocido es el que se abre ante el lector: naturaleza, virtud, vicio, hipocresía, filosofía, sociedad, costumbres corrompidas.

Esto es lo que los personajes van a representar, pues cada uno de ellos será una actitud, un valor, un vicio. Los personajes, como ocurre en muchas de estas novelas, están al servicio de ideas o proyectos y asumen como rasgos de identidad propios estereotipos culturales o de conducta.

En este sentido, aunque *El amigo fiel* tiene relaciones, señaladas por su editora, con la *Voz de la naturaleza*, las tiene también y muy fuertes con las novelas cortas de Martínez Colomer, con *La Leandra* de Valladares de Sotomayor (que esboza el tema de la hipocresía social y de perversión de las costumbres con palabras prácticamente similares) y con *La filósofa por amor*, sobre todo en el discurso sobre el amor y la mujer, la naturaleza y las obligaciones sociales.

Pero no se dice esto como demérito, sino todo lo contrario: para indicar que López de Castro sintoniza con una serie de aspectos del discurso ilustrado —desde el valor de la amistad hasta los de la virtud y utilidad— en un relato condensado cuyo objetivo predominante es didáctico. Incluso muestra haber leído atentamente otras novelas, en los giros del lenguaje, los tópicos exclamativos, en ciertos *topoi* argumentales y en las, a

veces pesadas, disertaciones morales de sus personajes.

Un aspecto que sobrevuela todo el relato, y que tiene cierta presencia en la narrativa breve, es la condición casi teatral de algunos momentos, incluso podría hablarse de que la forma de presentar los hechos y su desenlace es típicamente el de una comedia de enredo. De hecho, manteniendo el interés mediante el retraso de ese desenlace, es en el último momento cuando se saben distintas cosas que tuercen el curso de los acontecimientos y permiten resolver dentro de la ortodoxia una relación que bordeaba lo prohibido. Como a menudo en el teatro, los personajes que van a solucionar el conflicto, sólo aparecen en el último momento.

Hay que destacar que *El amigo fiel* es una novela original, no parece ni traducción ni adaptación, y este es un hecho importante, dada la escasa producción conocida de novela original española. Del mismo modo, conviene señalar que su autor no se dedicó a las letras profesionalmente, sino que nos encontramos ante un comerciante en sedas apasionado de las bellas letras, que escribió poesía, elogios e incluso otra novela, de la que parece no se conserva el texto, basada en *El pintor de su deshonra*, de Pedro Calderón de la Barca, que pronto ingresó en la Academia sevillana.

Esperemos con atención el trabajo más amplio que nos anuncia Pilar Amo sobre este autor, fruto de su tesis doctoral, que sin duda nos aportará el conocimiento de un escritor correcto en una época difícil, tanto para las Letras como para los hombres, pues López de Castro murió en 1827, tras pasar la Guerra de la Independencia y los subsiguientes vaivenes políticos y económicos, que le llevaron a momentos de necesidad.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

MARTÍNEZ DE ROBLES, Segunda, *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* (1831), ed. Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2000, 138 pp.

Con la edición de esta novela se inicia la andadura del nuevo sello editorial, con sede en Salamanca, dirigido por el Grupo de Estudios del siglo XVIII de esa Universidad, dedicado a la edición de textos y ensayos sobre el siglo XVIII español y europeo.

Para abrir esta colección se ha pensado en una novela publicada en 1831, año que en apariencia escapa a la órbita de influencia dieciochesca, si no fuera porque el período que va desde los años ochenta de ese siglo hasta los que rondan la muerte de Fernando VII se caracteriza con cierta unidad a pesar de los distintos escenarios que se suceden. La relación, clara en muchos ejemplos literarios, lo es también en este caso, pues la novela editada tiene los mismos elementos caracterizadores de la narrativa sentimental y epistolar de aquellos años. A esto hay que sumar su peculiar sentido de la aventura y la moral y, de manera mucho más definitiva, su lenguaje, que es, a mi ver, donde radica el rasgo que mejor pone de relieve esa «dependencia». Un lenguaje que es reflejo de un modo de entender el mundo y que aún no tiene la impostación romántica. Un lenguaje y unos personajes, aunque sensibles, racionales, como señala la protagonista.

Me he referido a la moral y a la aventura, al sentimiento y a lo epistolar. Elemento caracterizador de esa narrativa es también el que sea una mujer la protagonista del relato; una mujer con unas condiciones de carácter muy concretas, que nada tienen que ver con las de las heroínas románticas.

Manuel Ambrosio Sánchez, su editor, pone de relieve estas peculiaridades, in-

serta la narración en ese mundo dieciochesco y hace algunas averiguaciones sobre la personalidad de su autora. Como sucede a menudo con los autores dieciochescos y con los de «segunda fila» en general, los resultados no son muy vistosos, aunque sí sirven para conocer el interés de la autora por el género novelesco, pues de ellos resulta que, además de escribir ésta, tradujo en 1834 la de Arnaud Berquin titulada *El pequeño Grandisson*.

*Las españolas náufragas* es, por tanto, una novela, breve, epistolar, publicada en dos tomos, con un grabado al frente de cada uno de ellos, alusivo a algún momento señalado del relato. La narradora utiliza un recurso caro a este tipo de ficciones, que a la vez es *captatio benevolentiae*, mediante el cual señala su inexperience en la escritura, su dedicación a ella por la necesidad de ganar algún dinero que alivie su estado de pobreza y su deseo de que sean muchos los que compren la obra. Desde luego, no es inexperience lo que le falta a la autora, que sabe contar los hechos y preparar las sorpresas con soltura, dentro del marco narrativo de que se vale, pues las cartas son sólo un modo cómodo de dosificar la narración, mientras que el formato que emplea es el de la novela de aventuras o bizantina, esquema relativamente habitual en la narrativa dieciochesca, puesto al día en narraciones como *El Emprendedor* o ésta.

Cabe preguntarse por qué se emplea ese método antiguo en lugar de proponer uno nuevo. Sin entrar en mayores honduras y considerando la extensión de esta reseña, creo que se utiliza porque permite, desde la tradición cuya continuidad se está creando, aunar el necesario interés de la lectura con la posibilidad de que se oiga la voz personalizada de los diferentes personajes que hablan. Como escribió Diderot en *El sobrino de Rameau*, yo soy siempre yo, y siempre distinto. La carta, como el relato «bizantino» en primera persona, permitía dar salida a ese

descubrimiento de la literatura dieciochesca que fue el individuo, el personaje, no el tipo. Y cuando no había personaje, pero sí idea, permitía dar la impresión de individualidad.

La edición de *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* se cierra con la lista de suscriptores, que es del mayor interés, pues permite ver quiénes si no leían esta clase de obras, al menos las compraban y querían estar al tanto de las novedades que aparecían en la «bella literatura». Es una lista de suscriptores en Madrid, Barcelona, Burgos, Cádiz, La Coruña, Ferrol, Santiago, Lugo, Sevilla, Valencia, Jerez de la Frontera y Vitoria, incompleta porque al tiempo de cerrar la edición no habían llegado «las de los demás puntos» del país, en la que el número de mujeres es alto.

La novela condensa en el título algunos tópicos ilustrados, como el de la amistad y la importancia de la comunicación epistolar, y otros que tienen que ver con la narración dieciochesca: el naufragio, cierto nacionalismo finisecular y el ya comentado protagonismo femenino.

Sirva esta breve nota para desear bonancible singladura (sin naufragios) a la nueva colección que se inicia, así como de estímulo para próximas recuperaciones de textos olvidados pero de interés, de una época que abunda en ellos. Y sean las últimas líneas para felicitar a Manuel Ambrosio Sánchez, su editor, por el buen resultado de su empeño.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

BURGUERA NADAL, M.<sup>a</sup> Luisa, *Wenceslao Ayguals de Izco. Análisis de Pobres y Ricos o La Bruja de Madrid, Vinaròs, Antinea, 1998, 106 pp.*

El trabajo, parte de la Tesis de Licenciatura de la autora, M.<sup>a</sup> Luisa Burguera,

se ocupa de uno de las creaciones de mayor éxito editorial de la llamada novela popular o «social» del XIX. De la obra de Ayguals, que inaugura «casi» la técnica de la novela por entregas (p. 9), se destaca el relieve sociológico que la autora apoya sobre cuatro elementos concretos: moderantismo, pervivencia del Romanticismo, socialismo utópico y gestación del Naturalismo. Pero a lo largo del análisis semiótico, que sigue a la breve presentación biográfica del escritor, traductor de Sue, Richardson y de novelistas americanos, se va poniendo de manifiesto que el factor sociológico que más repercute en la estructura morfológica, semántica y retórica del texto es sin duda su condición de novela por entregas. El moderantismo y el socialismo utópico se matizan y concretan en un humanitarismo social de corte liberal, pero sin estridencias ni radicalismos. En cuanto a la gestación del Naturalismo, la autora pone de manifiesto que las determinaciones del medio son sociales (*Pobres y ricos*) y nunca fisiológicas ni históricas propiamente (es decir, ni *race* ni *moment*), ya que la presencia de la historia se diluye en un costumbrismo muy tenue. Y los condicionantes sociales lo son estricta y funcionalmente en vistas a la lógica interna de la narración, que es el único objetivo prioritario del novelista.

El análisis morfológico secuencial, siguiendo a Todorov y más tarde a Greimas, sugiere las características de ésta y otras novelas por entregas: escaso relieve psicológico —los personajes son prototipos limitados a los extremos del maniqueísmo—, trama dominada por extremos de amor y odio —las pasiones primordiales—, nominaciones simbólicas, etc. Uno de los rasgos más peculiares de este subgénero novelesco, de los que más lo envejecen, es el empleo superficial del tiempo y el espacio, bien explicado por M.<sup>a</sup> Luisa Burguera. El tiempo actúa meramente como resorte de secuenciación

novelesca y los espacios están topificados y de forma constante actúan como «acotaciones psicológicas» de los personajes planos por lo demás. Esta característica del folletín vuelve a ser consecuencia de su naturaleza editorial, lo mismo que los planos iniciales de las obras, vagos y abiertos, capaces de extenderse al infinito o acabar exabrupto, según la marcha de las suscripciones y la decisión última pero principal del editor.

Ayguals, narrador archiomnisciente, domina por completo este universo novelesco, demoradamente interpretado y comentado a los lectores desde varias perspectivas, lo cual hace difícil sustraerse a su interpretación desde arriba de hechos y personajes. Esta nueva fase de determinación se opera desde el nivel básico de una adjetivación asfixiante, que ahoga cualquier atisbo de zona inexplorada de los personajes completados desde la primera mención, hasta la de los excursos del narrador olímpico que parafrasea tal o cual acción o divaga sobre los vegetales, su aversión a los jesuitas y los frailes, enemigos de la razón y la libertad de los pueblos o la ociosidad de la joven aristocracia madrileña, ignorante y ridícula. Sin llegar a la soflama revolucionaria, Ayguals es junto con Tresserra y Ventosa y Blasco Ibáñez, el escritor cuya obra se acerca más a presentar una problemática social.

También resulta interesante el análisis de los mecanismos de conmoción del lector, siguiendo la teoría del «kitsch» de Umberto Eco, ilustrada con la *Bruja*, en la que sale a la luz toda la batería de emociones preprogramadas y esperables, sobreestimuladas por la desmesura poética emocional, y las redundancias en la descripción tópica de los personajes por parte del narrador omnisciente. Asimismo la reiteración, las connotaciones en alud y los golpes de efecto se suceden en esta estructura sinusoidal de tensiones y aflojamientos periódicos. El estudio, breve y ágil, recapitula en definitiva las caracte-

rísticas del género o para algunos subgénero de la novela por entregas.

CRISTINA SÁNCHEZ TALLAFIGO

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *La sombra de Espronceda*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, 257 pp.

Desde que en 1992 publicara Diego Martínez Torrón su obra *Los liberales románticos españoles ante la descolonización americana (1808-1834)* (Madrid, Mapfre), el problema del romanticismo español viene llenando gran parte de su producción y dedicación investigadora: *El alba del romanticismo español. Con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallejo* (Sevilla, Alfar, 1993); *Ideología y literatura en Alberto Lista* (Sevilla, Alfar, 1993); *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal. Con textos desconocidos* (Sevilla, Alfar, 1995)...; además, dirige en la Universidad de Córdoba un grupo de investigación que tiene como objeto de estudio la relación del romanticismo con Andalucía y que ha dado ya el fruto de *Los románticos y Andalucía - I.* (Córdoba, Universidad, 1997) y *Estudios de literatura romántica española* (Córdoba, Universidad, 2000).

*La sombra de Espronceda* viene a culminar esta densa trayectoria y confirma a Martínez Torrón como uno de los críticos de consulta imprescindible para los estudios de la primera mitad del XIX español; época, por otra parte, tan injustamente despreciada y olvidada en los ambientes intelectuales hispánicos de los años setenta y comienzos de los ochenta, con las honrosas y atrevidas excepciones de Pujals, Robert Marrast, Iris M. Zavala, Domingo Ynduráin, Leonardo Romero o Guillermo Carnero, entre otros.

Al comienzo del volumen, a modo de ensayo, Diego Martínez resume sus conocidas teorías sobre el romanticismo en

general y sobre la modalidad hispánica del movimiento, demostrando, sin lugar a dudas, la existencia, tantas veces discutida, de un romanticismo español entroncado con el europeo, a pesar de sus peculiaridades, ya desde finales del XVIII (Quintana), lo que denomina «protorromanticismo». Es un capítulo de sumo interés porque abre perspectivas nuevas de estudio y clarifica otras, previamente tratadas por la crítica, pero confusas en sus planteamientos (concepto de belleza, religión, héroe joven, libertad, sueño, rebeldía, subjetivismo, influencia sociopolítica...).

Su tesis de la necesaria diferenciación entre un «prerromanticismo» eminentemente superficial y decorativo, y un romanticismo que aporta una cosmovisión ideológica y filosófica, transformador de lo que aquel tenía de mortuorio y casi thanatofílico en una búsqueda existencial que tiene sus prolegómenos en el ya citado «protorromanticismo», aclara el panorama de esa época, siempre confusa, situada a caballo entre el XVIII y el XIX.

Continúa el volumen con una sección interpretativa de la obra de Espronceda (de la que sólo se exceptúa el teatro). En este sentido, propugna la calidad de la narrativa de Espronceda, tantas veces menospreciada, y la importancia que presenta *Sancho Saldaña* para una mejor comprensión de su personalidad y del resto de su obra. Incide, específicamente, no tanto en el interés que esta novela presenta por el *pueblo* (enfoque tradicional de estudios anteriores), como en su planteamiento «marginalista» que, en ciertos aspectos, la hace comparable a algunas escenas de *El Diablo Mundo*.

Tras un breve análisis de la razón de ser de el *Pelayo*, como ejercicio poético dirigido por su maestro Lista, pasa Martínez Torrón a interpretar la originalísima métrica y la ideología de *El estudiante de Salamanca*.

Interesantísimo, y no sólo para el

autor objeto de esta obra, es también el capítulo dedicado al socialismo y al anarquismo en la época de Espronceda (asunto, así reconocido por Diego Martínez, ya magistralmente tratado por Iris M. Zavala en su obra *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972); especialmente por las relaciones que Martínez Torrón apunta entre el desarrollo de estas corrientes políticas fuera de nuestras fronteras y su penetración e influencias en la prensa y los románticos españoles. Sirve además este análisis ideológico como preámbulo necesario para un pormenorizado estudio de *El Diablo Mundo*, estudio que va, en realidad, mucho más allá del análisis de este texto para convertirse, dada su profundidad y perspicacia, por una parte en una disección de la estética esproncediana, por otra, casi en una guía didáctica de cómo debe abordarse una obra de tal complejidad. El exhaustivo análisis de fuentes, la riquísima y siempre justificada erudición sobre época y autor, y la estructura, clara y sistemática del estudio, dan fe del esfuerzo, del tiempo y de la seriedad con que el autor se ha enfrentado a esta investigación. Más que un capítulo de una obra general sobre la poesía y la prosa de Espronceda, merece por sí mismo servir de introducción a una edición crítica de *El Diablo Mundo*.

Nos parece igualmente de gran trascendencia el apéndice «Textos desconocidos de Espronceda», en el que el autor le atribuye unos textos publicados en el período malagueño *El Guadalhorce* (1939), firmados con la inicial «E». Como advierte Martínez Torrón, ya Iris M. Zavala había apuntado esta posibilidad, pero la cantidad de datos y coincidencias que aporta este volumen, fruto de una inmersión casi policiaca en el problema, consiguen demostrar, con suficiente certeza, su paternidad esproncediana. Esta característica de las obras de Martínez Torrón —rescatar textos desconoci-

dos— (ya lo hizo con Quintana, Lista y Gallego) es prueba evidente de que nos encontramos ante un crítico cuya labor permite y facilita el trabajo de otros investigadores.

Finaliza este volumen con un detalladísimo análisis del estado actual de la crítica esproncediana. Repasa el autor las numerosas biografías publicadas del poeta, desde las más tempranas; comenta las fuentes e influencias poéticas señaladas tradicionalmente por los críticos y apunta la posibilidad de otras diferentes; revisa las opiniones que a través del tiempo han merecido la obra de Espronceda y su entorno romántico, llegando en una extensísima enumeración bibliográfica comentada hasta 1999, es decir, completamente actualizada, y expone el panorama crítico de la poesía de Espronceda. En resumen, nos brinda un perfecto estudio del estado de la cuestión.

SANTIAGO REINA LÓPEZ

McGOVERN, Timothy, *Dickens in Galdós*.  
New York: Peter Lang, 2000, 159 pp.

El tema de este estudio versa sobre la influencia de Charles Dickens en las novelas de Benito Pérez Galdós. Teniendo en cuenta que la vasta producción de ambos novelistas resulta imposible de cubrir en un único estudio, Timothy McGovern se ha concentrado en el estudio de tres «tipos» característicos en las novelas de Dickens y Galdós: la mujer asceta, el avaro y finalmente el lazarillo como máxima salvación nacional. El libro está estructurado en tres secciones, cada una dedicada a un personaje diferente que juega un papel importante en «the social and spiritual struggle for national identity» en la sociedad inglesa y española del siglo XIX. Uno de los aspectos que hacen este estudio especialmente

interesante es el hecho de que Galdós no hace una mención directa sobre Dickens, ni tampoco revela la inclusión de ninguno de los personajes dickensianos en sus novelas. No obstante, McGovern, a través del uso de documentación precisa y, especialmente, mediante el uso de comparaciones en la descripción de los personajes y sus costumbres, prueba convincentemente la presencia de muchos de los caracteres dickensianos más relevantes en la obra de Galdós. La primera parte del estudio se ocupa del análisis de la figura ascética. Para ello el autor autoriza el concepto crítico-teórico de Nietzsche sobre el fanatismo religioso, así como su teoría sobre la importancia de la descendencia, en un intento por mantener el «viejo orden». Este orden es definido como la unión mantenida por la aristocracia y la iglesia cuya meta es impedir el «progreso» social y la industrialización que ubicaría los promovedores del capitalismo moderno en el sitio de más poder. McGovern examina esta preocupación desde una óptica ascético-religiosa desde los trabajos iniciales de ambos escritores hasta sus últimas novelas, con la finalidad de establecer una conexión entre la furia ascética y la frustración sexual del viejo orden. Los trabajos analizados incluyen *Barnaby Rudge*, *Great Expectations* y *Little Dorritt* de Dickens, así como *La fontana de oro*, *El doctor Centeno*, *Doña Perfecta* y *Casandra* de Galdós. El autor testimonia la presencia de la aborrecible Mrs. Clennam en los personajes de las antagonistas Doña Perfecta y Doña Juana, especialmente para comprobar que ambos novelistas usan la mujer como la villana por antonomasia y el rechazo hacia el amor, el progreso y la felicidad de sus familias.

La siguiente sección recurre a las definiciones del capitalismo y del avaro/usurero de Karl Marx con el propósito de analizar el papel desempeñado por el hombre de negocios en las versiones de

la sociedad del siglo XIX que nos ofrecen las novelas de Dickens y Galdós. La primera parte se ocupa de la figura del primitivo usurero adinerado, encarnado en versión monstruosa en sus últimas creaciones en personajes como el animalesco enano Daniel Quilp en *The Old Curiosity Shop* y José María Cruz en *La loca de la casa*. McGovern convincentemente prueba la importancia de estos hombres grotescos de negocios como representaciones del «Nuevo Orden» representado por el hombre capitalista, que encarna al mismo tiempo la fuerza que usurpará el papel del villano, representado primeramente por el fanático religioso. La segunda parte del capítulo muestra la presencia dual dickensiana de las series de novelas concernientes a Francisco Torquemada. En primer lugar, el Torquemada temprano es comparado con Ebenezer Scrooge, mientras que el mísero español, en los trabajos más tardíos, está relacionado con Paul Dombey, el típico «businessman» inglés, en la novela *Dombey and Son*. Sin embargo, más importante que las similitudes son las diferencias en cuanto al tratamiento de lo católico en Galdós en contraste con las vagas creencias cristianohumanitarias en Dickens; la conclusión es una presentación sobre las razones de la salvación del mísero inglés y la probable condena de Torquemada.

La última parte de este estudio analiza la relación del Lazarillo de Tormes con el escudero y la inversión de los roles tradicionales de un muchacho que ahora apoya a su amo insolvente. McGovern propone que este personaje altruista es elegido por ambos Dickens y Galdós para encarnar a los salvadores de sus respectivas sociedades. Curiosamente, el único tipo de lazarrillo analizado aquí corresponde a personajes femeninos, pero el autor los considera como los mensajeros más importantes en este altruismo salvífico, típico de un «superhombre»,

que cada novelista incorpora en sus novelas. Los dos personajes dickensianos presentados aquí son Little Nell Trent en *The Old Curiosity Shop* y Amy Dorritt (Little Dorritt) porque las dos pueden sobrevivir solamente al ayudar a otros con actos de autosacrificio. El uso irónico del nombre de Nell como la ingrata nieta en *El abuelo* revela el uso de temas dickensianos por Galdós, jugando con los nombres, con la finalidad de confundir a sus lectores. Interesante es el hecho de que la novela *El abuelo* termina con la misma situación que inicia *The Old Curiosity Shop*, con la niña guiando al abuelo ya pobre y en los dos casos son prófugos de las autoridades que los separarían. Amy Dorritt resulta ser una versión más desarrollada de Nell, y la combinación de las dos heroínas está representada en los personajes de Marianela y Benina en *Misericordia* de Galdós. Lo que es interesante en este análisis, aparte del fuerte argumento dickensiano, es la confrontación altruista femenina con las ideologías de poder fanático religioso y capitalista, y el hecho de que ambos autores presentan la salvación social en sus universos literarios a través de los personajes que, en su falta de egoísmo, resultan irónicamente casi los más auto-destructivos. Irónicamente, los dos autores le dan valor a personajes que necesitan vivir en un estado de penuria y sufrimiento, si a la vez personifican la máxima personificación de la *ética del trabajo*.

En conclusión, este estudio demuestra ser una considerable contribución al campo de los estudios galdosianos y dickensianos, especialmente por ser el primer trabajo que se dedica íntegramente a la identificación, la influencia y, lo que es quizá más importante, al contraste de las dos visiones sociales y espirituales de la sociedad de su tiempo. Mi única crítica de la novela es que no analiza la presencia dickensiana en los Episodios Na-

cionales y su relación con la literatura popular o «novela de folletín» que Dickens contribuyó también a transformar. Sin embargo el conjunto de conceptos presentados aquí, y su síntesis de las eprcepciones de ambos autores acerca de las supuestas crisis religiosas y económicas de sus respectivos países y las soluciones sugeridas a aquéllas, son los elementos que hacen que este estudio sea una contribución importante al cuerpo crítico de estudios de cada autor independiente del otro.

ADELAIDA CORTIJO OCAÑA

*Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)* (1998-1999. Santiago de Compostela), Comisarios Joaquín del Valle-Inclán Alsina, Javier del Valle-Inclán Alsina, 4 v., Vol. I: *Gente de letras: Algunos antepasados de don Ramón del Valle-Inclán. Los años mozos (1885-1892)*, Vol. II: *Los primeros años: En Madrid (1895-1900). Los viajes: América y Francia*, Vol. III: *Las artes del libro. Opiniones de don Ramón sobre el teatro*, Vol. IV: *Catálogo general de la exposición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, Vol. I, 52 pp., Vol. II, 56 pp., Vol. III, 80 pp., Vol. IV, 52 pp.

La *Universidade de Santiago de Compostela* se sumó a los actos del centenario del 98 mediante la organización de una serie de actividades relacionadas con uno de sus más ilustres alumnos: Don Ramón María del Valle-Inclán. Así, a la celebración de los dos «Seminarios internacionales Valle-Inclán (1898-1998)» y a la edición facsimilar de la revista estudiantil *Café con Gotas*, en la que Valle publica sus primeras colaboraciones allá

por 1888, se añadió la exposición «Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)». Esta exposición se propuso aglutinar durante dos meses —entre el 10 de noviembre de 1998 y el 10 de enero de 1999— una extraordinaria colección de documentos y objetos relacionados directamente con la familia, vida y obra del escritor gallego con el objetivo principal de contextualizar cronológicamente tanto su producción como su figura. Indudablemente, es difícil separar este acontecimiento del apoyo sistemático que la institución galaica viene dando a los estudios valleinclanianos. Sin esta propicia disposición, producto del ambiente académico de la *Universidade* —al que también pertenece el ambicioso proyecto del grupo de trabajo Valle-Inclán, coordinado por la profesora Margarita Santos Zas—, difícilmente podría haberse concebido esta circunstancia.

El catálogo publicado con ocasión del acontecimiento es un sólido testimonio tanto del contenido de la exposición como del logro de sus objetivos más inmediatos. La edición es una excelente muestra del cuidado con el que se intentó respetar el entorno estético de la obra de Valle. Así, por ejemplo, los cuatro pequeños volúmenes que forman la edición aparecen presentados y protegidos por una cubierta que recupera los motivos vegetales característicos de la presentación de la *Opera Omnia* del escritor gallego. Sin embargo, la cuidada presentación se ve perjudicada por algún que otro error tipográfico al que se debería haber prestado una mayor atención, aunque, de todos modos, esta pequeña falta no resta nada al mérito del esfuerzo realizado, ya que los innumerables aspectos positivos superan, sin duda alguna, cualquier tipo de accidente menor que se pudiera citar.

Los tres primeros volúmenes se disponen en dos apartados, elaborados por los comisarios de la exposición —Joaquín y Javier del Valle-Inclán Alsina—,

seguidos por un tercero que incluye la reproducción de algunos de los objetos con mayor interés que formaban parte del acontecimiento. Los apartados redactados por los comisarios se ocupan y tienen el objetivo, principalmente, de contextualizar dichos objetos en la vida de Valle y, consecuentemente, relacionarlos con el autor. El cuarto volumen, en cambio, rompe este diseño, ya que es el catálogo propiamente dicho de la exposición.

El primero de ellos, tras la presentación de rigor (5-7), realizada por el rector de la *Universidad de Santiago*, Darío Villanueva, se abre con el apartado «Gente de letras: Algunos antepasados de don Ramón del Valle-Inclán» (9-18), en el que, a través del repaso de parte del árbol genealógico del escritor, se defiende la tesis de que el apellido Valle-Inclán es heredado del hermano del bisabuelo de don Ramón. De esta manera, la discusión acerca de la invención o adopción del apellido, tantas veces señalada como una de las características del personaje público creado por el autor de Vilanova de Arousa, parece quedar zanjada, ya que puede comprobarse su uso desde el siglo XVIII en la documentación familiar. El siguiente apartado, «Los años mozos (1885-1892)» (21-31), se ocupa del período de juventud del autor, el que es uno de los más desconocidos en su biografía. Temporalmente, abarca desde las primeras noticias que se tienen de don Ramón hasta el momento en el que llega a Veracruz, México, en 1892.

Complementando los mencionados textos de los comisarios, aparece la reproducción gráfica de algunos de los objetos contenidos en la exposición que hacen referencia a los temas antes descritos (32-51): documentos relacionados con la familia Valle-Inclán, retratos, cartas, recortes de prensa y caricaturas ofrecen, de un modo efectivo, la dimensión positiva de la genealogía familiar y los primeros veintiséis años del autor.

El segundo volumen, «Los primeros años: En Madrid (1895-1900)» (5-15), hace un repaso de las precarias condiciones de vida de Valle en los años alrededor del cambio de siglo, concluyendo con el célebre episodio de la amputación de su brazo izquierdo. Acto seguido, «Los viajes: América y Francia» (17-30), reconstruye las singladuras que don Ramón hizo en vida por América y la visita hecha en 1916 al frente francés de la Gran Guerra. Reproduciendo el esquema del primer volumen, éste concluye (32-54) con una serie de noticias periodísticas, cartas autógrafas, fotografías, caricaturas y algunos de los objetos que el autor coleccionó en sus periplos. También se incluye un mapa con las fechas e itinerarios de sus viajes al continente americano.

El tercero se abre con «Las artes del libro» (5-20). Aquí, los comisarios de la exposición se acercan a la problemática relación que Valle mantuvo con sus editores, así como a la importantísima concepción del libro como objeto estético que guió el proyecto y publicación de la obra valleinclaniana. El apartado «Opiniones de don Ramón sobre el teatro» (23-33) recoge palabras del autor galaico procedentes de diferentes fuentes que abarcan un espacio de veintinueve años (1912-1933) y que manifiestan su permanente interés por las artes escénicas. El apartado de ilustraciones de este volumen (34-79) contiene una cuidada reproducción de las cubiertas de ejemplares que forman la obra de Valle y que permiten apreciar el respeto artístico con el que siempre mimó la edición de sus propios textos. A continuación, aparecen diversas dedicatorias de puño y letra —a Martínez Ruiz, Gabriel Miró, Menéndez y Pelayo, Pardo Bazán, etc.— contenidas en ejemplares que formaban parte de la exposición. Además, el volumen contiene la reproducción de diferentes planchas y originales de las maravillosas ilustraciones que hizo José Moya para *La lámpara maravillosa* o *La marquesa Ro-*

*salinda* o que Romero de Torres hizo para *Voces de Gesta*. Finalmente, se incluyen fotografías que documentan representaciones y puestas en escena de obras valleinclanianas en España, junto a carteles procedentes de diferentes países europeos y americanos —Moscú, Frankfurt, Bruselas o Boston.

El último volumen, como ya ha quedado dicho más arriba, recoge el catálogo total de la exposición incluyendo una descripción y la procedencia de cada uno de los objetos exhibidos en donde se puede apreciar la labor investigadora y de recopilación que los comisarios desarrollaron.

Es necesario destacar que algunos de los objetos reproducidos en los volúmenes se han expuesto a la luz pública por primera vez aquí, ya que procedían directamente de la colección privada del Marqués de Bradomín. A través de las reproducciones ofrecidas es imposible no admirar el respeto que Valle mostró siempre a la apariencia del libro demostrando, simultáneamente, que, en su concepción, la experiencia estética no se reducía solamente al placer de la lectura, sino que abarcaba todos y cada uno de los aspectos de la edición. Por supuesto, lo que se halla detrás de este proyecto es el mundo del Modernismo orientado hacia la expresión de la totalidad a través de la sistemática erosión de las fronteras entre manifestaciones artísticas que la tradición había considerado diferentes y, de esta manera, la búsqueda de la experiencia de la totalidad estética se preocupaba de la emisión textual, del canal y de la recepción. A este respecto, es una lástima que las ediciones actuales de la obra valleinclaniana rompan esta armonía con la que el autor concebía la presentación de sus textos.

Como gran novedad, cabe destacar que el tercer volumen contiene la reproducción del prólogo que Valle escribió para la obra *Anuarí* de la chilena Teresa

Wilms Montt en 1918. Resulta francamente interesante esta inclusión porque la más completa, hasta el momento, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, preparada por Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, no recoge la existencia de este texto. A pesar del valor indiscutible de esta recuperación, se trata de un prólogo que no supone una novedad en cuanto contenido para el estudioso o el aficionado a la obra de Valle, ya que aparece compuesto a base de alusiones más o menos directas a otros textos del autor como *La lámpara maravillosa* o *El pasajero*.

En definitiva, el catálogo recoge aportaciones que no suponen nuevos datos —excepto en el caso de la discusión sobre el apellido Valle-Inclán en el primer volumen o del prólogo elaborado para *Anuarí* en el tercero—, en lo que supone el (re)conocimiento de la figura de Valle-Inclán, aunque presenta el valor de ofrecer un testimonio de primera mano, y por lo tanto imprescindible, sobre la vida del escritor, además de ponernos en contacto con algunos de los objetos que formaban parte de su mundo. Aquello que indudablemente demuestra tanto la organización de la exposición como la edición de este catálogo es el compromiso divulgador adquirido por la *Universidad de Santiago*, la que, a través de este tipo de iniciativas, ha sabido conectar el ámbito académico con una dimensión social que a menudo se obvia desde las instituciones educativas superiores.

JOSÉ MANUEL PEREIRO OTERO

DOUGHERTY, Dru, *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas*, Valencia: Pre-Textos, 1999, 316 pp.

*Tirano Banderas* es el texto privilegiado que el investigador americano

aborda en estas páginas. Y lo hace a través de la teoría de los polisistemas («las relaciones establecidas entre un texto y los muchos sistemas interdependientes que constituyen el mundo moderno», p. 23), y de la estética de la recepción. Dougherty estudia el contexto histórico de la publicación y difusión de esta novela desde una postura que le acerca tanto a la fenomenología como a la crítica pragmática, como él mismo reconoce. En realidad, esta aproximación plural le lleva a recoger también las propuestas de Barthes, Foucault o Derrida para interpretar diversos aspectos de la novela del escritor gallego. En general, la sensación del lector al acabar de *recorrer* (siguiendo la metáfora que plantea el autor) este volumen es que se trata de un trabajo completo y circular del que se derivan novedosas perspectivas hermenéuticas.

El primer capítulo lo dedica Dougherty a realizar un análisis de las circunstancias que rodearon a la edición del texto. Convertido en editor de su obra, el autor gallego logró con estas páginas un éxito inusitado (al menos en comparación con el resto de su producción), tal vez por haber sido anunciado desde el comienzo como texto de «resistencia cultural» a la dictadura primorriverista, aunque la novela en sí no fuera un arma «contra un déspota en particular» (p. 258), como acaba concluyendo Dougherty. El segundo capítulo es especialmente interesante por cuanto el autor, que muestra estar muy bien documentado, establece desde su presente una comparación reveladora entre la recepción contemporánea de la obra y la actual, extrayendo lúcidas consideraciones sobre el sistema literario de los años veinte. Dougherty resalta la *extrañeza* con que fue acogida en un primer momento la novela (debido a su avanzado grado de desautomatización y de desfiguración), que sobrepasaba o iba más allá del horizonte de expectativas creado en torno a ella.

Para familiarizarse con el texto, los críticos propusieron entonces los conceptos de estilización, amaneramiento y síntesis. La violenta presentación de los personajes se convirtió entonces en una sátira, una caricatura o una farsa con intenciones cómicas, y la realidad, en algo presente en un *estado problemático*. En cuanto a la lengua, los intentos por naturalizarla se hicieron ingentes y la conclusión a la que se llegó es que el autor pretendía una amalgama de todos los dialectos del mundo hispánico. Por todo esto se puede decir que «*Tirano Banderas* proponía un modelo de novela cuya novedad excedía la capacidad de explicarla» (p. 62).

Menos sistemático y más teórico es el estudio que elabora Dougherty sobre la naturaleza dialógica del texto, partiendo de una perspectiva bajtiniana, es decir, del concepto de heteroglosia. El autor desarticula un sistema de lenguajes en el que las relaciones de poder constituirán un revelador límite en una obra donde actuar es hablar. Precisamente, será el lector quien establezca las jerarquías del texto, en el que fácilmente se reconocen dos grandes rivales: el irónico y juguetón narrador omnisciente y Santos Banderas, que impone su perspectiva del resto de los personajes al lector. Ambos miran desde arriba la acción y ambos son centros de poder que compiten en el nivel del discurso, aunque, si bien Dougherty no lo explicita, será inevitablemente la voz del narrador omnisciente la que se imponga, pues podrá juzgar y situarse por encima de su rival. No obstante, al final, incluso este narrador se verá anulado por el parlamento oficial del cronista. Pese a que falta entonces una voz autorizada que aclare el sentido de los discursos encontrados, la polifonía de voces no acaba en disonancia absoluta debido a un *diseñador* que (a la manera contemporánea de Goytisolo en *El sitio de los sitios*) organiza y ordena la geometría del texto e

impide el enredo que se deriva fácilmente de la heteroglosia propuesta. Esta sabia intuición de Dougherty le lleva a resaltar el misterio y el enigma que contagia el Tirano a la novela entera.

Tras elaborar un informativo mapa político del momento en que se escribe y aparece la novela (1924-1926), que condiciona las expectativas y la recepción del lector (que la entiende principalmente como discurso antidictatorial), Dougherty pasa a estudiar el esquema historiográfico del momento, en el que todavía Hegel deja huella en autores como Valle-Inclán. *Tirano Banderas*, no obstante, se recibe en este ámbito como una sátira de la filosofía que celebra a los individuos históricos como agentes de un espíritu universal. Así, hay que decir que ni Hegel ni Marx logran explicar el planteamiento que late de fondo en la obra del escritor gallego, pues éste busca emparejarse de una historia arcaica desde su propuesta del texto como crónica. Su novela «invocaba la discontinuidad propia de una crónica o, lo que es lo mismo, la falta de un esquema que diera sentido trascendente a los sucesos recordados» (p. 125). Se deja atrás, en definitiva, la historiografía decimonónica, y este paso se realiza de la mano de Spengler, mediador en el acercamiento del escritor gallego a la novela rusa.

En este aspecto se centra el capítulo sexto, en el que Dougherty observa cómo el debilitamiento de la función referencial del discurso histórico en la obra pudo provenir de Spengler, filósofo que permitía la poetización de la realidad histórica a través de una interpretación simbólica. Desde esta perspectiva, reconoce ahora el investigador americano el acierto en la consideración sintética de la novela de sus primeros lectores, pues afirma que Valle-Inclán, siguiendo los pasos de Tolstoi, quiso captar el sentir no sólo de un pueblo, sino de todo el continente en el momento revolucionario (p.

137). El curso de los acontecimientos obedece así a los impulsos de la colectividad, lo que afecta a la estructura atómica de la novela.

Desde una lectura lúcida de Derrida, Dougherty plantea la subversiva lectura de *Facundo* que realiza en su obra Valle-Inclán, quien resalta aquellos aspectos que se habían hecho marginales en la novela de Sarmiento. Es decir, el autor de *Tirano Banderas* exalta la barbarie y rechaza la civilización que representa el dictador, relegando la personificación del gaucho a los elementos que se oponen al mismo. Además, Valle-Inclán buscará en esta obra subrayar la condición desfigurante de la realidad americana por parte de la mentalidad europea, deformando tanto las voces del texto como a los propios personajes. Otra perspectiva que adopta Dougherty es la contemplación del *autor*, un escritor que juega a esconderse en máscaras que le permiten observar el mundo desde su privilegiada atalaya: ello le conducirá a una coherente *muerte* consecuencia de su hipostasia, pues la del Tirano será una de las caretas adoptadas (recordemos su insistencia en la crueldad del demiurgo). No obstante, a raíz de la publicación de este texto se hablará de una resurrección del escritor, pues sorprenderá a la crítica encontrar un tono que es considerado *juvenil* en un autor mayoritariamente visto como *decadente*.

Seguidamente se ocupa Dougherty de situar esta obra en la vanguardia de la época a partir de sesgos geométrico-cubistas e impresionistas y de la perspectiva de muñequización que adopta la novela (que la asimila al expresionismo), descodificando principalmente ese discurso lleno de ironía del narrador —o de los múltiples narradores—. Para iluminar sus asertos, establece Dougherty un paralelismo entre Valle-Inclán y la producción dramática de Georg Kaiser, pues ambos comparten los emblemas de la calavera y la momia. Fi-

nalmente, encuadra el investigador a *Tirano Banderas* dentro del universo de la literatura colonial de la metrópoli —para lo que se ayuda de la corriente teórica del Nuevo Colonialismo—, destacando el intento de Valle-Inclán de superar esa Otreidad que imponía estereotipos a unos discursos establecidos (y ahí está la sensualidad de la «novela del trópico»). Dougherty acaba su estudio estableciendo las fronteras genéricas que construye y destruye la obra del gallego. Es decir, su condición de novela de la revolución y su función antecesora de la actual «novela del dictador», con ejemplos en M. A. Asturias o en García Márquez.

El volumen se cierra con una completa bibliografía y un apéndice que reproduce el fragmento de *Tirano Banderas* que Valle-Inclán publicó, con el subtítulo «Lección de Maquiavelo», en *El Liberal* de Bilbao en 1926, del que hasta ahora no se tenía noticia. Hay que saludar este libro, pues, no sólo por su acierto en el manejo de los datos y la lúcida lectura teórica que se les aplica, sino también porque plantea un muy interesante diálogo entre la recepción coetánea de la obra y la actual, lo que ilumina muchos y variados aspectos sobre la intencionalidad del autor y la comprensión del sistema literario al que éste se dirigía.

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald, *Bibliografía y antología de las Vanguardias literarias en España*, Vervuert-Iberoamericana, 1999, 665 pp.

En la bibliografía española suele estar ausente un tipo de libro que es el que en inglés se denomina *companion book*, es decir, una obra de múltiple referencia en el más extenso sentido de la palabra y que además incluye textos sobre el

tema en cuestión, de manera que un lector disponga en el mismo volumen tanto de la información fundamental que le permita hacerse una idea a grandes rasgos y de primera mano según las fuentes literarias, históricas o documentales indispensables, como, al mismo tiempo, manejar aquellos instrumentos de búsqueda e investigación que le permitan seguir indagando por su cuenta y riesgo sobre cualquier asunto relacionado con el tema central, que puede ser un autor, un estilo, un periodo, etc.

Por lo tanto, la estructura de un *companion book* oscila entre el diccionario y la antología comentada, como ocurre con el volumen que ahora presenta bajo su firma el catedrático de la Friedrich Schiller Universität, de Jena, Harald Wentzlaff-Eggebert.

Si tuviera que definir de forma escueta este tipo de obras diría que son un panorama global reducido a una escala manual. No se trata de realizar una vasta obra enciclopédica, sino de sintetizar con criterio preciso los hitos de información que definen acertadamente la materia que figura en la portada.

En inglés hay *companion books* ya clásicos sobre Chaucer, Shakespeare, Dickens, Joyce, etc. En español, aparte del que ahora nos ocupa, ha aparecido recientemente el que César Vidal ha dedicado al Quijote —lo ha denominado *enciclopedia*— y esperemos que no tarde mucho en salir el que Pedro Ortiz Armengol ha preparado con enorme paciencia y cuidado sobre Galdós y que conserva redactado manuscrito en cuadernos con tapas de hule de aire decimonónico de los que se diría que aúnan objeto y método, pues tienen un inconfundible aire galdosiano.

Esta *Bibliografía de las Vanguardias Literarias en España* forma parte de un ambicioso proyecto editorial dirigido por Merlin H. Foster (Brigham Young University, EEUU) K. David Jackson (Yale

University, EEUU) y el propio profesor Wentzlaff-Eggebert, que comprende una serie de nueve volúmenes temáticos que abarcan el mundo ibérico en su totalidad. Además del presente tomo, ya han aparecido el dedicado a Brasil y el que trata de Bolivia, Ecuador y Perú juntos.

Faltan por publicarse seis más que se distribuirán del siguiente modo: Cataluña, Portugal, Chile; otro más ya en curso de publicación por Dieter Reichardt para Argentina, Paraguay y Chile, un quinto para México junto con la América Central, que actualmente realiza Merlin H. Foster, y por último el que agrupará Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana y Venezuela.

Con una obra así quedará cartografiado el vanguardismo a título individual en sus *hábitats* locales y, finalmente, será posible establecer el planisferio general donde sea factible trazar las líneas de difusión cultural que nos permitan comprender el fenómeno literario como resultado de la interacción internacional. Esta vocación cosmopolita estuvo siempre muy presente en los presupuestos ideológicos de la vanguardia. Sobre todo al principio. Pero una de las contradicciones más graves que soportó fue su rápida e imparable atomización en escuelas locales, por no decir provincianas. Las consecuencias de tal dualidad, que de modo progresivo se tradujo en su ocaso, podrán ser conocidas de modo más preciso, y no sólo por inducciones, según se vaya completando el proyecto en todas sus fases. Dicho de otro modo: se podrá construir la biografía de las vanguardias en el mundo y se podrá dar respuesta a muchos interrogantes que hasta la fecha sólo se han respondido de modo incompleto.

La panoplia de índices que se nos brinda es muy amplia y está ordenada conforme a las edades de la vanguardia: *ultraísmo, creacionismo y otros ismos; surrealismo y postismo*. El primer bloque

lo constituyen los estudios de conjunto relativos a la generalidad del fenómeno, poesía, narrativa y teatro. Luego siguen dos capítulos dedicados a los manifiestos, en secuencia cronológica, y a las revistas, que se estudian como entidad independiente, y se ordenan alfabéticamente; y por fin viene el más extenso, que es el de autores, a su vez cuidadosamente estructurado en torno a dos epígrafes complementarios: El de textos, dividido en *obras sueltas* y *obras escogidas o completas*, y el de crítica, donde se distinguen tres categorías: *bibliografías, libros* y *artículos*.

Cuando se trata de autores conocidos, como Cernuda, García Lorca, Alberti o Max Aub, la primera impresión que recibe el lector es que quizá se insiste demasiado en lo ya conocido, pero una lectura más atenta nos presenta a Rosa Chacel, a Bacarisse, a Larrea, Díez Canedo, Isaac del Vando Villar, etc., y cuando se llega a Juan Ismael, Enrique Osorio y a Francisco Valdés, se da uno cuenta de que las 3389 fichas bibliográficas son resultado de una selección y una investigación de calidad.

La sección denominada *antología crítica* recoge las aportaciones de filólogos e historiadores con posiciones tan diversas y especializadas como las de Agustín Sánchez Vidal, César Nicolás, Dámaso Alonso, Juan Manuel Díaz de Guereño, Anthony L. Geist, Francisco Javier Díez de Revenga, Lucie Personneaux, Angel Pariente, José Manuel del Pino, Ricardo de la Fuente, Carlos Jerez-Farrán, Ángeles Villalba García, Eugenio Carmona, Cyril Brian Morris, Antonio Jiménez Millán y Rafael de Cózar.

A la vista de tanto afán clasificatorio y erudito, se podría pensar que nos encontramos ante una mera disección anatómica del cadáver del vanguardismo, pero en realidad no es así. La lectura de la introducción nos coloca en una orientación muy distinta. La batería de inte-

rrogantes a los lectores que nos dispara Wentzlaff-Eggebert en las páginas preliminares, su manifiesto en diez puntos, impresos ambos en tipografía netamente vanguardista, las *señas de identidad del libro* y los cinco prefacios —no cunda el pánico, que son muy breves y concisos— demuestran que en los mejores historiadores aún bulle inquieto el espíritu que transformó la sensibilidad estética del mundo entre 1910 y 1945.

LUIS ESTEPA

SÁNCHEZ, José A., ed., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 1999, 487 pp.

Con las aportaciones del naturalismo a la escena europea de finales de siglo, se abrió un nuevo panorama en el que la implantación del *director de escena* fue tan sólo un reflejo de la profunda transformación que afectó a todos los órdenes del teatro, concebido desde este momento más como espectáculo que como texto dramático, y que por ello vinculaba la puesta en escena con las directrices de las demás artes de su tiempo. La consecuencia inmediata fue que arte y teatro constituyeron términos difícilmente separables, lo que explicaría por qué de un periodo tan rico y agitado como fue el de las vanguardias surgió un teatro nuevamente *repensado* por todos aquellos que se acercaron a él con voluntad renovadora o rupturista.

Tantas y tan dispares fueron las propuestas teóricas formuladas a través de manifiestos y ensayos, que se hace preciso volver sobre ellas para alcanzar a comprender qué significaron en su momento y cuáles han sido las repercusiones que han tenido en la escena posterior hasta nuestros días. El carácter efí-

mero del arte teatral aumenta, si cabe, el valor de los materiales disponibles para su mejor interpretación, pues, una vez caído el telón, cuando lo hubo, suponen casi la única fuente de reflexión y de conocimiento. Sin embargo, durante este siglo han sido pocos los textos traducidos al español y muchas de las formulaciones y propuestas conocidas y puestas en práctica en la Europa del primer tercio del siglo han tenido en España una difusión escasa, por lo que este volumen que presenta José A. Sánchez resulta de suma necesidad e interés.

Entre las principales virtudes del libro, es importante destacar la abundante selección de textos, los criterios con que se ha procedido a su agrupación sistemática y el cuidado con que han sido traducidos y anotados. Así, tras una lúcida introducción en la que se analizan e interpretan las principales constantes del periodo, el profesor Sánchez ha reunido y ordenado en seis grandes bloques un número considerable de ensayos escritos entre 1903 y 1949. El primero de estos capítulos, titulado «Luz, Espacio, Movimiento», recoge ensayos escritos por creadores de diversa procedencia artística —Adolphe Appia, E. Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Loïe Fuller y Gordon Craig— que incidieron, por ejemplo, en las nuevas posibilidades expresivas del cuerpo humano o en la importancia de la luz eléctrica, de tan reciente implantación en los escenarios europeos, para crear sugerentes escenografías y ambientes, es decir, para convertirse en verdaderos signos teatrales tan importantes como la palabra o el gesto de los actores.

Un segundo bloque, «Teatro y Abstracción», muestra diversas contribuciones hechas por artistas claramente vinculados a los diferentes movimientos de vanguardia, en especial cultivadores de las artes plásticas, pero también de la literatura, de la música o de la arquitectura. En estas páginas encontramos pro-

fundas reflexiones acerca de escenografía, coreografía, color o movimiento, vistos tanto desde un enfoque puramente conceptual, como a través de ejemplos concretos referidos a montajes en los que se pusieron en práctica algunas de estas ideas y propuestas que, a título individual o colectivo, llegaron a reivindicar géneros de escaso reconocimiento, como las variedades, el circo o el music-hall. La nómina de autores que firma todos estos ensayos es extensísima y suficientemente representativa, tal y como prueba una relación que incluye a Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Leon Bakst, Hugo Ball, Jean Cocteau, Vasily Kandinsky, Frederick Kiesler, Fernand Léger, Filippo-Tomasso Marinetti, Lászlo Moholy-Nagy, Enrico Prampolini, Oskar Schlemmer, Arnold Schönberg, Lothar Schreyer y Kurt Schwitters.

A continuación se dedican tres densos capítulos a las aportaciones realizadas desde cada uno de los países que tradicionalmente se han considerado como los grandes focos de la vanguardia teatral europea, a saber, Alemania, Rusia y Francia. Se trata, en su mayoría, de los textos teóricos escritos por los grandes directores de la escena moderna y en ellos es posible observar las más variadas consideraciones acerca de la puesta en escena y de las repercusiones estéticas, sociales o políticas del teatro. Por lo que se refiere al trabajo desarrollado en Alemania, encontramos testimonios que muestran desde las propuestas hechas a principios de siglo por George Fuchs y Max Reinhardt hasta las realizadas por Bertolt Brecht en los años 30. Se cubre de este modo todo el primer tercio del siglo y vemos cómo las preocupaciones por innovar técnicamente fueron cediendo terreno a una visión del teatro más comprometida con la función didáctica y regeneradora del teatro.

En cuanto a la escena rusa, el capítulo titulado «Teatro y Revolución» re-

vela las innegables y complejas relaciones que se establecieron entre el teatro y la Revolución de Octubre, uno de los hechos de mayor trascendencia histórica y social que ha conocido Occidente. La selección arranca con un texto escrito en 1913 por Vladimir Maiakovski sobre cine y teatro y termina con dos textos de los años cuarenta referido a las innovaciones técnicas de la escena soviética y la importancia de los espectáculos de masas. Entre estos dos márgenes encontramos aportaciones tan relevantes como son el concepto de *biomecánica*, acuñado por Vsevolod Meyerhold, o los apuntes de dirección de otro de los grandes directores: Evgueni Vajtangov.

Cierra esta tríada un capítulo titulado «Reformadores del arte dramático», que prácticamente se centra en las principales figuras de la escena francesa. A lo largo de esta sección, que también cubre un extenso periodo, ya que el primer ensayo está fechado en 1913 y el último en 1941, nos encontraremos con el *Vieux Colombier*, de Jacques Copeau; con el *Théâtre des Arts*, de Georges Pitoëf, y con textos emblemáticos de otros creadores como Leon Schiller, Charles Dullin, Gaston Baty y Robert Edmond Jones. Con relación a la procedencia de este último, llama la atención la ausencia de textos originados dentro del ámbito anglosajón, lo que se explicaría, tal vez, por la solidez y calidad de la tradición teatral británica y por el auge de la industria cinematográfica norteamericana, países donde fueron muy escasas las aportaciones en materia de renovación y vanguardia teatral, excepción hecha de Gordon Craig y Granville Barker en Inglaterra o de David Belasco en los Estados Unidos.

El último bloque, el dedicado a la escena española, tiene el interés de mostrar, al igual que ya han hecho anteriormente otros estudiosos del teatro español de preguerra, cómo durante este periodo

hubo propuestas ciertamente innovadoras y de qué manera algunos de nuestros dramaturgos no sólo estuvieron al corriente de las vanguardias teatrales europeas, sino que además contribuyeron con su obra práctica y teórica al enriquecimiento de las mismas. De este modo, no puede pretenderse un conocimiento completo del teatro del siglo xx que no tenga en cuenta, entre otras, las aportaciones de Adrià Gual, Ramón del Valle-Inclán, Cipriano de Rivas Cherif, Ramón Pérez de Ayala, Federico García Lorca o Max Aub, de quienes se ofrecen escritos en esta antología.

Por último, cualquier antología supone en sí misma una propuesta teórica y metodológica que tiene mucho de creación y que responde tanto al grado de conocimiento como al gusto personal de quien la realiza. En este sentido, el valor incontestable de los textos que presenta el profesor Sánchez se completa con una magnífica selección bibliográfica de gran utilidad para los lectores que se acerquen a esta cuidada y bien presentada obra. Este trabajo se suma así a otros que han aparecido en los últimos años, gracias a los cuales conocemos mejor cómo imaginaron el teatro los hombres y mujeres que se ocuparon de él y cuál fue la distancia entre las propuestas teóricas y los resultados prácticos conseguidos. Todo ello hace que acojamos con satisfacción este volumen que ya constituye una referencia ineludible para quienes se quieran acercar al teatro del pasado y conocer mejor, consecuentemente, el teatro actual.

JULIO ENRIQUE CHECA PUERTA

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas* (ed. de Ioana Zlotescu), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996- [I, «Prometeo» I, 1996, 1.230 pp.; II, «Prometeo» II,

1996, 765 pp.; III, «Ramonismo» I, 1998, 831 pp.; IV, «Ramonismo» II, 1997, 794 pp.; V, «Ramonismo» III, 1999, 1.269 pp.; IX, «Novelismo» I, 1997, 1.117 pp.; X, «Novelismo» II, 1997, 985 pp.; XI, «Novelismo» III, 1999, 827 pp.; XV, «La ciudad», 1998, 1.119 pp.; XX, «Escritos autobiográficos» I, 1998, 942 pp.].

Reseñar la edición de unas *Obras completas* en veintidós volúmenes cuando, de ellos, sólo ha salido la mitad, puede parecer injustificado. Creemos sin embargo que tiene sentido hacerlo, no sólo por la envergadura y duración del proyecto, sino porque el interés de lo ya disponible anuncia el de lo que va a venir.

La responsabilidad y el mérito principales corresponden a Ioana Zlotescu, bien conocida desde hace años por los ramonistas. Recordaremos, como ejemplos, sus ediciones de *El libro mudo* (1987) y de *Seis falsas novelas* (1989), así como artículos sobre *Morbideces*, el «ramonismo» o los relatos. A cargo suyo, en estas *Obras completas*: el «prólogo general», los preámbulos a cada uno de los «espacios narrativos» y algún otro estudio. En su trabajo, ha estado secundada eficazmente por Pura Fernández (bibliografía) y por Juan Pedro Gabino (revisión de los textos). También ha contado con el asesoramiento de José-Carlos Mainer. El resto de los trabajos corre a cargo de escritores o profesores universitarios estudiosos de la obra ramoniana. Daremos breve cuenta de todo ello. Seguimos el orden de los volúmenes en el proyecto completo, no el cronológico de aparición, por ser éste irregular.

Zlotescu, Ioana, «Prólogo general» (I, pp. 11-43). Expone con detalle los criterios editoriales —diseño de la serie, estructura de los volúmenes—, así como su finalidad y alcance. A la vez, expone ideas aplicables al conjunto de la obra ramoniana.

Gabino, Juan Pedro; Mainer, José-Carlos; Zlotescu, Ioana, «Criterios de revisión de los textos» (I, pp. 45-48). Actualizan la ortografía, según las normas académicas, con excepción de las palabras que aportan sabor de época y de las adscribibles a la peculiaridad del autor: errores o vacilaciones, malas transcripciones de otras lenguas. Corrigen las erratas evidentes, no los errores sintácticos o semánticos.

Fernández, Pura, «En torno a la bibliografía de RGS» (I, pp. 49-71). Presenta sus criterios de trabajo, tendentes a resolver los problemas propios de un autor tan prolífico y desordenado: datación, anuncios de libros nonatos, presuntas ediciones que se revelan inexistentes, etc. El conjunto ofrece «la descripción más completa, así como la trayectoria editorial de cada uno de los títulos recogidos en [las] *Obras completas*» [las fichas bibliográficas correspondientes a cada una de las obras editadas figuran al final de los volúmenes] (p. 65).

Zlotescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario de *Prometeo*» (I, pp. 79-92). En este espacio —abarca los volúmenes I y II— se asiste a la plasmación y fortalecimiento del yo del escritor respecto de los demás, a su liberación personal por obra de la literatura; dicho de otro modo, a su proceso de aprendizaje. Junto a lo publicado en *Prometeo*, tienen aquí cabida *Morbideces*, *El libro mudo*, los artículos publicados en *La Región Extremeña*, *Ex-votos* (textos teatrales) y *Tápices* (miscelánea).

Mainer, José-Carlos, «Ramón en *Prometeo*» (I, pp. 99-138). Acerca de *Prometeo* —revista de «canalejismo militante», cuyo modelo fue el *Mercure de France*— hubo acuerdo de fondo entre R. y su padre. R. abre los ojos en un momento de renovación —nada consagrado le gustaba— que no era ajeno a lo político. Concibe la nueva literatura como rebelión individual, pero a la vez como

complicidad de cenáculo. En *Prometeo*, hito importante en la recepción de lo extranjero, combina romanticismo, modernismo (crisis de la buena conciencia artística burguesa) y vanguardismo (autonomía de lo estético).

Zlotescu, Ioana, «El ciclo de *Tristán*» (I, pp. 381-414). Consta de una introducción sin título y de dos partes: «La autoinspección» —camino del autor hacia la yoidad, proceso de la toma de conciencia, del afán de saberse— y «Situación de RGS en el Novecentismo»: los escritos publicados entre 1908 y 1913 —concluye— «son puntos de partida de futuras modalidades de la escritura ramoniana» (p. 381).

Sobejano, Gonzalo, «El primer teatro de Gómez de la Serna» (II, pp. 13-41). Entre 1909 y 1912, R. se sitúa por encima de cualquier otro autor teatral español. Si no triunfa, es ante todo por culpa suya: publica en *Prometeo* (revista minoritaria), acepta el fracaso de no ser estrenado, se pasa a otros géneros. Sólo ahora la crítica lo está valorando como merece. Distingue los dramas «personales» (son ocho; se centran en personajes de suficiente individuación; se detecta en ellos ecos del modernismo decadente) y los «corales» (son seis; entiende por coro «el conjunto de recitantes entre los que una acción se concierta»; dilatan los conflictos hasta el ámbito de lo colectivo; anuncian la vanguardia). En *Teatro en soledad*, «sugestivo experimento metateatral», se funden ambas categorías. Para cada obra va presentando: contenido argumental, influencias perceptibles, sentido, grado de teatralidad. Rasgos generales: violación del «decorum» (todos los personajes se expresan como el autor), acotaciones extensas y muy estilizadas.

Zlotescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario del *Ramonismo*» (III, pp. 13-33). Dicho espacio comprende los volúmenes III a VIII (obras entre 1917 y

1923). El «ramonismo», en cuanto designación de la «unicidad de la obra ramoniana», se caracteriza por la fragmentación del discurso, la valoración de lo efímero (trivial, cotidiano) y, sobre todo, por la omnipresencia de la greguería. En sentido restringido —del que se trata aquí—, se aplica al conjunto de obras «inclasificables», iniciadoras de «nuevos géneros» (al decir de R.), de tema y estructura inéditos, impregnadas de humorismo y emanadas de un realismo peculiar (opuesto al del siglo XIX): cultivador de lo microscópico y ajeno a toda jerarquización.

Nicolás, César, «La cornucopia vanguardista» (III, pp. 37-68). *El Rastro* (1914), *El circo* y *Senos* (ambas de 1917) inician, junto a las greguerías, la etapa más brillante de R. y abren una serie de libros inscribibles en una poética de lo fragmentario y discontinuo, la del «ramonismo»: un género nuevo que arranca de la greguería, como expansión de ella, y adopta en cada caso una forma peculiar, unas veces monográfica, otras miscelánea. *El Rastro* implica una poética del objeto; aquí, el *Rastro* (mercadillo) y *El Rastro* (libro) mantienen una relación especial. *El circo* rompe toda linealidad o «sucesión previsible» y, desde perspectivas múltiples, estalla en apuntes dispersos. En *Senos*, por último, «confluye una escritura del deseo (...) con el deseo de la escritura (...), se conjugan la imagen erótica y la verbal» (pp. 64-65).

Serrano, José Enrique, «Relato posible de un cierto catálogo de la creación» (IV, pp. 11-33). Sobre *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918) y *Greguerías selectas* (1919). De estos libros, el primero «resulta de un observador consumado, de lo nimio más que nada» (p. 15), de la mirada de un transeúnte urbano, versión moderna del *homo viator* clásico. El segundo —«libro fragmentado en varios niveles» (p. 24)— emana también de una mirada itinerante y prolonga la disolven-

cia y descomposición. El tercero está «elaborado fundamentalmente sobre los dos anteriores» (p. 30). Los tres «ofrecen una forma inédita de descubrir el mundo» (p. 31).

Conte, Rafael, «El triunfo de la greguería» (V, pp. 11-43). Analiza los seis libros de este volumen. *Libro nuevo* es «autobiográfico» (intercala las críticas más elogiosas hechas al autor) y, bajo nombres diferentes, acoge muchas greguerías. En *Disparates* —cuyos textos son «verdaderos relatos, pequeños cuentos y estampas narrativas» (p. 29)— R. asume la condición de humorista. *Variaciones. 1ª serie* es un acercamiento al mundo de los objetos, iniciado en *El Rastro*, y supone un progreso hacia la formalización definitiva de su prosa. *El alba*, por último, es el primer «gran triunfo de la greguería como figura literaria impuesta por Ramón» (p. 36). Como anejo, *Otras cosas* y *Variaciones A*. El primero incluye tres tipos de textos —narrativos, ensayísticos y «puramente greguerizantes» (híbridos de los otros dos)— además de reforzar la presencia de lo objetual; *Variaciones A* hace aún periodismo objetivo.

Zlotescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario del *Novelismo*» (IX, pp. 13-37). En este «espacio» —su nombre es el de un ensayo ramoniano, abarca los volúmenes IX a XIV— los relatos se ordenan cronológicamente. I. Z. distingue dos períodos: de *El Ruso* a *¡Rebeca!* (1913-1937) y de *¡Rebeca!* a *Piso bajo* (1937-1961). En el primero, bastante homogéneo, se constata: desinterés creciente por la realidad política y social; eliminación del paisaje-decorado; rechazo de la omnipresencia y omnisciencia autoriales; personajes que vienen a ser dobles del autor; visión atomizada; tramas en las que, más que lo que pasa, importa cómo pasa, cómo se refleja en la conciencia del narrador y del personaje, fundidos uno en otro. En el segundo, más

diversificado, no cabe la caracterización de conjunto; se da en todo él, eso sí, un gran viraje por parte de R.: de una visión optimista y vital se pasa a otra pesimista, desengañada.

Soldevila, Ignacio, «Una primera etapa de fecundidad narrativa: R. se reconcilia con la novela» (IX, pp. 41-66). Analiza las seis novelas de este volumen. *El doctor inverosímil*: obra abierta y fragmentaria (se la puede leer en cualquier orden), le conviene el adjetivo «madrepórica» (Cansinos-Assens, 1919); obseso por la enfermedad y la muerte, R. inventa un «supergaleno que triunfa allí donde la medicina de su tiempo fracasa» (p. 45). *La viuda blanca y negra*: «novela grande», muy autobiográfica, revela ya a un narrador dueño de sus recursos; apunta la misoginia venidera, en contraste con el feminismo juvenil. *El secreto del acueducto*: la triple obsesión del autor (sexo, eternidad, muerte) se transmuta en dos triángulos —don Pablo, su sobrina y el canónigo; Segovia, el acueducto y otra vez don Pablo— confundidos en el desenlace. *Gran Hotel*: Manuel Quevedo, el protagonista, actor y autor de su propio sueño, trata de vivir intensa y brevemente, derrochando una fortuna que le viene a las manos; el rápido desenlace marca el brutal despertar a la realidad. *El incongruente*: contrapunto de la anterior: «Si Manuel Quevedo era el artífice de su destino, Gustavo es su marioneta consciente» (p. 60); con este personaje (en parte autobiográfico), R. se anticipa al surrealismo francés y a sus propias «novelas de la nebulosa». *El chalet de las rosas*: manifiesta «la creciente misoginia ramoniana», al dejarse seducir el autor por el asesino de mujeres H. D. Landru. En conjunto, S. señala el contraste entre «una deslumbrante capacidad imaginística propia de un gran poeta visionario» y «un aparente descuido en la construcción sintáctica y rítmica» (p. 66), consecuencia de una fecundidad y desbordamiento

opuestos al esmero de la prosa vanguardista, que tanto debe a R.

Richmond, Carolyn, «El novelista R. y sus novelas grandes» (X, pp. 13-44). Para C. R., las cinco novelas de este volumen (1923-1927) son la cima del R. narrador. *El novelista*: metanovela (tema último: el proceso creador) muy compleja, «es a la vez un *ars poetica*, una novela en clave y una aventura literaria» (p. 20). *Cinelandia*: homenaje al cine y un caso parecido al anterior: «una película dentro de una película, o si se quiere, de cine sobre cine» (p. 30). *La quinta de Palmyra*: la novela del «paraíso sin Adán»; su verdadero protagonista es la quinta misma, humanizada; entre ella y Palmyra —«una mujer libre y audaz, dispuesta a explorar los límites de su propia sexualidad» (p. 32)—, hay una correspondencia estrecha. *El toreo Caracho*: recreación del enfrentamiento del hombre con el toro (rito sacrificial), da in crescendo «la sensación de una muerte predestinada»; aúna dos dimensiones: la literaria (falsa biografía) y la plástica (comparte el interés por lo taurino de los artistas de aquellos años). *La mujer de ámbar*: el protagonismo, más que el personaje, lo ejerce Nápoles, escenario de la acción; autobiográfica en cuanto a la trama, ésta es mero pretexto para la búsqueda, por parte de Lorenzo/R., del alma de la ciudad. Rasgos comunes a las cinco: se inscriben en la crisis general de la novela del siglo XX, reflejan experiencias vividas, dan protagonismo a los ambientes.

Nieva, Francisco, «Él acabó con la modernidad» (XI, pp. 11-19). La obra de R. es «un interminable breviario de la literatura más pura —y gratuita— escrita en castellano (...) Esa pureza (...) siempre atravesada por una veta lírica, lo vuelve universal» (p. 11). El fenómeno R. ni se ha agotado ni lleva trazas de hacerlo: R. es necesario para quienes —jóvenes ahora— quieran mirar hacia el pasado o el futuro próximos y conocer su

tiempo más allá de los límites de la propia vida. Al acabar el siglo XX, cabe afirmar que este escritor deja completo todo un capítulo de la historia del arte y de las ideas. Lo que fue Góngora para el barroco, su «cima epilodal», lo ha sido R. para la modernidad: «representa su culmen y su *non plus ultra*» (p. 13).

Zlotescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario de «La ciudad» (XV, pp. 13-28). Sobre la relación del escritor con el espacio urbano. La ciudad acapara sus preferencias. En ella se da el vaivén entre el mundo real y el mundo interior o subjetivo: «Las calles se convierten en señales que despiertan sensaciones y pensamientos inéditos en el que las recorre» (p. 17). Dentro de este gran tema, la ciudad moderna —metáfora viva de lo nuevo—, vista no sociológica sino estéticamente, constituye un subespacio. «La ciudad del alma de R., es, en cualquier caso, Madrid» (p. 27).

Carandell, Luis, «Prólogo» [al espacio literario de «La ciudad»] (XV, pp. 33-47). R. escribe casi siempre sobre Madrid (cuando no lo hace directamente, Madrid está en el fondo de sus libros). Cronista de la capital, «paseante en corte», «es un completo urbanita que encuentra en la ciudad su verdadero espacio literario» (p. 34), a la vez que redime al madrileñismo de su lastre casticismo, haciéndolo esencial. *Elucidario de Madrid* es una combinación perfecta de guía urbana y literatura. *Nostalgias de Madrid*, en cambio, pura literatura. *Explicación de Buenos Aires*, no exento de nostalgia madrileña, «tiene la misma vocación de inventario que los [libros] de Madrid» (p. 43).

Zlotescu, Ioana, «Preámbulo al espacio literario de los «Escritos autobiográficos»» (XX; pp. 13-36). R. hace de los impulsos confesionales manantial subterráneo de toda su obra. Al ser así, su «espacio autobiográfico» es máximo; el deslinde entre lo autobiográfico *sensu*

*stricto* y lo que no lo es, difícil. Justifica la no inclusión de las obras intimistas de primera época (vueltas de espaldas a la realidad circunstancial), así como de los libros sobre Pombo, en este espacio de los «escritos autobiográficos» (que no «autobiografías» o relatos de vidas en el tiempo), llamados así para evitar la confusión con el concepto lejeuniano de «pacto» o identificación nominal previa entre protagonista y autor. Resume también lo que cabría llamar vida profunda de R., antes y después de 1929, «punto de inflexión hacia la etapa cabizbaja de su vida» (p. 28).

Zlotescu, Ioana, «Prólogo» [a «Escritos autobiográficos» I]. *Automoribundia* representa el final de la escritura estrictamente autobiográfica de R., dado que la más tardía recupera el intimismo juvenil. En esta obra, ya muy adelantado en su «vivir muriendo», «ofrece su película-libro como si de una sesión continua de cine se tratara» (p. 46): se puede acceder en cualquier momento y se puede esperar la continuación, siguiendo así el desenvolvimiento cronológico normal; pendulación «entre el fervor alegre del recuerdo revivido y la circunstancia presente» (p. 49); ráfagas vivenciales entremezcladas con temas variados: bohemia y pobreza, angustia de la muerte, etc.

Esperamos haber expuesto lo esencial de cada trabajo. Volviendo al conjunto, señalaremos los que nos parecen tres aciertos importantes. Primero: la distribución de los escritos ramonianos en ocho «espacios literarios»: Prometeo (I-II), ramonismo (III-VIII), novelismo (IX-XIV); en el XIII, además: teatro de la segunda época), la ciudad (XV), retratos y biografías (XVI-XIX; en el XVI, además: ensayos y prólogos), escritos autobiográficos (XX-XXI); la editora entiende el «espacio» como «un concepto capaz de englobar y superar al mismo tiempo cualquier denominación convencional» (p. 14); al-

guna anomalía (contenido heterogéneo de dos volúmenes: XIII y XVI) se debe a la necesidad de no desigualarlos en extensión. Segundo: el hecho de que las obras se reproduzcan en su integridad, es decir, que, cuando han sufrido cambios o cortes al pasar de una edición a otra, lo alterado o suprimido se recupere en los apéndices. Tercero: que los preámbulos a todos los «espacios» los redacte I. Z., lo que garantiza la coherencia de la serie al amparo de una misma visión crítica; el resto de los estudios introductorios, donde cada autor ejerce su propia y personal responsabilidad, introduce, en cambio, la necesaria, y complementaria, pluralidad de puntos de vista.

Dicho esto, surgen también algunas incertidumbres, de índole práctica. Primera: el precio (justificable por la extensión y buena calidad tipográfica de los volúmenes), pero, aun así, elevado. Segunda: lo prolongado del período de aparición, que alcanza ya casi cinco años; ¿podría dilatarse otro tanto? Tercera: el hecho de que la serie se abra con el espacio literario de *Prometeo*, más susceptible de interesar a los ya conocedores del autor que a quienes accedan a él por primera vez, o poco menos; bien es verdad que su posposición violaría el orden cronológico. Una última duda la plantean los preámbulos y estudios introductorios; es obvio que informan y orientan, que su conjunto constituye todo un corpus de doctrina crítica valiosa sobre Ramón, pero también lo es que, de tan dispersos, tienden a pasar desapercibidos; sin ánimo alguno de restarle protagonismo al autor, pensamos que, en el «Prólogo general», la editora —sin pecado de narcisismo por la parte principal que le toca— podría haber insistido en su importancia y precisado lo que el lector puede esperar de ellos.

Acabaremos destacando el gran valor de esta serie de *Obras completas*, una de las empresas editoriales más ambicio-

sas y, por lo que llevamos visto, más conseguidas de los últimos años. Con ella, definitivamente, se le hace justicia a Gómez de la Serna. Innovador él mismo —con su obra extensísima y diversificada—, impulsor de las innovaciones ajenas, introductor y divulgador en España de la vanguardia europea, es una figura de importancia capital que en gran medida permanecía desconocida por culpa de la escasez, rareza y dispersión de las ediciones de sus obras. Ahora, por fin, se lo hace accesible en su totalidad\*. Al buen hacer, al trabajo esmerado e inteligente de I. Z. y de sus colaboradores, le debemos un «todo» R., flanqueado de estudios críticos que lo esclarecen en su significación de conjunto y en la mayoría de sus aspectos particulares.

LUIS LÓPEZ MOLINA

MARTÍN HERNÁNDEZ, Evelyne, *Ramón Gómez de la Serna* (Études réunies par ---), Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, 309 pp.

Figura capital de la literatura española a partir de 1914 y sobre todo durante los años veinte, Ramón cae luego en un relativo olvido. La recuperación, cuando se produce, es ante todo académica. De 1957 es un libro, pionero, de Rodolfo Cardona: *Ramón. A Study of RGS and his works*. Después, las publicaciones se concentran entre 1963 (muerte del escritor) y 1988 (centenario de su nacimiento). A la primera fecha, corresponden dos estudios de conjunto que, pese al tiempo transcurrido, siguen siendo imprescindibles: los de Gaspar Gómez de la Serna y Luis S. Granjel: *Ramón. Obra y vida* y *Retrato de Ramón* respectivamente. A

la segunda, otros dos libros generales: los de Rafael Flórez y Mariano Tudela. Entre ambas, un trabajo no académico pero notable por su brillantez y penetración: *Ramón y las vanguardias*, de Francisco Umbral, reeditado hace poco. Desde 1988 las publicaciones —sobre todo en torno a la greguería, el teatro y la novela— se han disparado.

El volumen que nos ocupa —una recopilación de estudios ramonianos diversos—, dejando aparte números especiales de algunas revistas, tiene precedente en otro publicado en 1988: *Studies on RGS* (ed. Nigel Dennis), Ottawa, 1988. Reúne las 25 comunicaciones presentadas con ocasión de un congreso internacional sobre la vida y obra de Ramón organizado por la Universidad Blas Pascal, de Clermont-Ferrand, en febrero de 1996, por iniciativa de Alain Montandon, responsable del CRLMC. Consta de un prefacio breve y cuatro partes: I. «La personne, le personnage» (pp. 9-60; 5 trabajos); II. «L'esprit du lieu» (pp. 61-120; cuatro); III. «Des genres, des formes, une esthétique» (pp. 121-220; ocho, dos de ellos «en vis-à-vis»); IV. «Amitiés, parentés, influences» (pp. 221-306; ocho). Damos breve cuenta de su contenido.

Martín Hernández, Evelyne, «Préface» (pp. 5-8). Destaca la pluralidad de aspectos abordados y el hecho de que, junto a hispanistas y comparatistas, participen también estudiosos de otras literaturas.

Zlotescu, Ioana, «*Ramonismo*: entre ficción y realidad» (pp. 9-18). Algunas incomprendiones en torno a R. se explican por lo difícil que es enmarcar su obra en una de dos categorías: realidad o ficción. El autor pasa de una a otra, intercambia la captación de lo circundante y su propia química poética, creando con ello «la particular categoría humana y estética llamada *ramonismo*», categoría aplicable a todo lo suyo pero que aquí se estudia referida al «novelismo» y a la literatura autobiográfica.

Heuer, Jacqueline, «*Automoribundia*: autojustificación y autocrítica» (pp. 19-27). *Automoribundia* es una miscelánea de los géneros y temas de R. Como ocurre con la autobiografía en general, ésta da cabida a la reafirmación y a la retracción, pero el autor sólo a veces ofrece un análisis de su trayectoria creativa. Cabría interpretarla como «una invitación a retroceder en el tiempo para vagabundear por una obra vastísima completando sus vacíos, sus silencios» (p. 26).

Corrado, Danielle, «*Diario póstumo*: le journal de RGS» (pp. 29-38). *Diario* no es un original de RGS, sino una reconstitución que, inevitablemente, constituye una lectura previa; un mosaico de tipos de escritura, dos sobre todo: una relación de sucesos y un muestrario de formas breves (proverbios, greguerías). La discontinuidad temporal y temática traduce una percepción fragmentaria del mundo. Pesimista y desengañado, *Diario* «se perçoit comme la chronique d'une lente destruction» (p. 34).

Mercadier, Guy, «L'autoportrait selon R.» (pp. 39-51). A partir de *Morbideces*, *El libro mudo* y *Tapices*, y de otros textos de la misma época (1908-1912), G. M. escoge y analiza pasajes ilustrativos de la autovivisección ramoniana, de su reflexión constante y cambiante «sur le rapport entre apparence et réalité, entre la représentation picturale de la personne et sa nature profonde» (p. 44), precisando los lazos sutiles entre autobiografía y visión del mundo.

Nicolle-Robin, Claire, «G. de la S.: *Diario del lector*: miroir de l'histoire ou miroir de soi?» (pp. 53-60). Sobre los artículos publicados en *La Tribuna* (sección «Diario del lector») en 1914-1915 y que revelan dos ramones: el contemplador intelectual distanciado de los acontecimientos, con voluntad de no comprometerse (es el predominante), y el hombre sin más, que se desliza hacia el compromiso exigible en tiempos de cri-

sis y que deja traslucir sus terrores y obsesiones.

Díaz, Jean-Antoine, «La phénoménologie du Rastro par R: une esthétique de l'occasion, une culture du fragment» (pp. 61-76). Se apoya en el prólogo a la 1.ª edición de *El Rastro* (1914) y a la 2ª (1931), pero sobre todo en Ortega y en las corrientes de pensamiento estético y filosófico de la época. El Rastro, lugar diferente, sólo entrega su secreto al contemplador que también lo es; espacio donde se consagra la poesía de las cosas, es inseparable de la primacía otorgada al presente y de la desintegración de las estructuras heredadas del pasado. Dedicarle todo un libro es ya un acto subversivo.

Valero, Alet, «Madrid-Paris: itinéraire d'un promeneur de cour» (pp. 77-92). Se apoya en textos sobre ambas ciudades del período 1920-1930. R. privilegia lo urbano en detrimento de otros espacios posibles. «Catador de ciudades», no ve estas dos del mismo modo. Enraizado en Madrid, hace de la capital un fin en sí mismo e invita a redescubrirla. Los textos parisinos, en cambio, dan paso a la angustia, la desilusión y el sentimiento de soledad.

Alba, Narciso, «Sobre algunos personajes de *Pombo* y *Automoribundia*» (pp. 93-102). Considera a R. «el mejor cronista de personajes contemporáneos». Dentro de un proyecto de estudio sobre artistas salmantinos del s. XX, da información sobre tres pombianos: el pintor Celso Lagar, José Nogales (alcalde de Ciudad Rodrigo) y el bohemio José Sánchez Rojas.

Albert, Mechthild, «Para una estética pombiana: la tertulia, laboratorio de la vanguardia española» (pp. 103-120). La tertulia de Pombo representa ejemplarmente la fusión entre arte y vida a la que aspira la vanguardia. En ella, se elabora una «realidad vicaria» cuya esencia es vital, efímera y colectiva; en definitiva,

un arte no oral, del que la escritura apenas puede dar cuenta. Mucho de su actividad se centra en el dibujo: «un acto de arte vivido, de fantasía trivial, cumpliendo (sic) una función de desahogo» (p. 109).

Le Bigot, Claude, «La greguería: trope ou genre?» (pp. 121-131). La greguería acompaña el florecer de la poesía española entre 1910 y 1936. Caracterizan a ambas la busca de la condensación (por la metáfora) y el carácter lúdico. L. B. evita el enfoque temático, por incapaz de captar la singularidad de la greguería, que, para él, se funda en un principio retórico (cuyos procedimientos articuladores analiza) y destaca otros rasgos: estructura cerrada, dominante tonal humorística. Todo ello permite otorgarle estatuto autónomo, es decir, considerarla género.

Herrero Vecino, Carmen, «Las pantomimas de RGS: ritual y danza» (pp. 133-143). A R., la voluntad innovadora lo llevó a experimentar con géneros menores o marginados. Un ejemplo: las pantomimas, inseparables de su presencia juvenil en París (danzas de La Polaire, espectáculo de Colette). En estas obras breves, la carga simbólica, anclada aún en lo finisecular, no anula la modernidad: reivindicación de «lo orgánico» (gestual, corpóreo), renovación de «lo inorgánico» (el lenguaje) —son términos de R.—, «recursos idóneos para reflejar la nueva mirada característica del arte del s. XX» (p. 143).

Soldevila Durante, Ignacio, «R., las primeras narraciones (1905-1913)» (pp. 145-156). Estudia las publicadas en periódicos (*Entrando en fuego* recoge dieciséis) y las cinco de *Morbideces*, hasta llegar a *El ruso* (1913), que, por su extensión (versión no abreviada), equivale a una novela corta. R. no inicia su carrera como narrador «puro», sino como «intelectual humanitario» (así se designa). El simbolismo de los relatos primerizos aún no da cabida a los rasgos de lo que

será su estilo adulto, pero sí hay ya en ellos gérmenes temáticos como el interés por las cosas o la inquietud por la condición femenina. En los de *Morbideces*, se detecta un «desencanto cínico», ausente antes.

Helmich, Werner, «Le lieu historique du *novelista* ramonien» (pp. 157-169). Sitúa *El novelista* en una tradición, la de la novela metaliteraria, que alcanzará apogeo mucho más tarde, a partir de los años sesenta. Novela de novelas - con dos niveles: el marco (plano de la realidad referencial) y las ficciones secundarias (plano de la ficción propiamente dicha) -, presenta a Andrés Castilla, doble del autor, trabajando en una serie de relatos a cuya génesis se tiene la impresión de asistir.

Alcoba, Laura y Le Vagueresse, Emmanuel, «Une esthétique de l'éclatement» (pp. 170-189) [título común de dos trabajos]. Para L. A., los retratos de artistas se sitúan en el centro de la pendulación ramoniana entre poesía y pintura. El autor cambia de tono y de punto de vista en cada uno, como los pintores cambian de perspectiva en cada cuadro. L. V. se centra en dos novelas: *El doctor inverosímil* y *La viuda blanca y negra*. Como novelista, R. se inscribe en el informalismo, la renuncia a la inteligencia discursiva y la autonomía de la obra artística. Por caminos no trillados —greguerías, imaginismo, palabra en libertad, azar, ludismo, etc. -, logra una coherencia peculiar y «entre de plain-pied dans le cercle des grands romanciers modernes» (p. 188).

Alary, Viviane, «L'oeuvre dessinée de RGS» (pp. 191-202). Se centra en la relación texto/imagen. Esta responde a una voluntad de composición respecto de aquél. R. cultiva una forma peculiar de humor gráfico, con dos tipos de dibujo: bien acabado y mero esbozo.

Pariset, Fabrice, «Le jeu de l'illustration dans les *Golleries* et dans *El cir-*

*co* de RGS, ou les enjeux du paratexte ramonien» (pp. 203-220). Los dibujos propios (paratextos) parecen indisolubles del pensamiento estético de R. En *El circo* sirven para ilustrar el texto, lo glosan. En *Golleries*, su papel es más complejo: además de glosarlo, adoptan carácter autónomo, crean un horizonte de expectativa. En conjunto, «associer texte et image c'est proposer en fait une vision nouvelle (...) une vision en profondeur, totale, poétique» (p. 220).

Montandon, Alain, «RGS et Jules Renard» (pp. 221-232). La crítica ha comparado al R. greguerista con J. R. Para A. M., la greguería es independiente, pero hay algunas coincidencias: la luna como motivo inspirador, atención a lo insignificante, liberación del lenguaje, imaginismo, transposición de impresiones de un sentido a otro, animación de los objetos, humor.

Mousli, Béatrice, «R. et Valerio» (pp. 233-243). Sobre la relación entre ambos. Instalado en Alicante en 1916, V. Larbaud descubre a R., que le entusiasma y del que se hace propagandista e introductor en Francia. En 1923, con Mathilde Pomès, publica *Echantillons*, una antología ramoniana en traducción francesa. Más tarde, desde Estoril, R. le corresponderá sirviéndole de introductor y guía en la vida literaria portuguesa.

Boulay, Charlette, «RGS et Paul Morand: instantané de Paris et de Madrid» (pp. 245-258). Acotando períodos de tiempo (para M., su época madrileña de 1918-1919; para R., las estancias parisinas de 1917 y 1930), compara la visión de París por el español y la de Madrid por el francés. Ambos comparten: educación liberal y burguesa, imaginismo, juegos verbales y tipográficos, experiencia de la soledad en una urbe extranjera. Ch. B. analiza también la semblanza de P. M. trazada por R.

Janquart, Aline, «La greguería est-elle exportable? Le cas de Miguel Angel As-

turias» (pp. 259-267). R. ejerció gran influencia sobre A. Años antes de entrevistarlo (en 1928), A. admiraba ya la actitud vital y la obra del español, del que habla a menudo en sus artículos de 1925-1927. Le atraían su voluntad de deshacer las formas existentes, de inventar géneros nuevos.

Miglos, Danièle, «Funambulismes» (pp. 269-274). Rastrea los paralelismos entre R. Chacel y R. («funámbulo» por caminar sobre el vacío, provocando la inquietud de quienes lo contemplan): alarde de metáforas, entusiasmo por lo ínfimo, invasión de la novela por la poesía, visión multiplicada, voluntad de escribir sobre ellos mismos, recurso a la escritura para contrarrestar los efectos de la lucidez.

Castellani, Jean-Pierre, «De R. à Paco: de RGS à Francisco Umbral» (pp. 275-282). Traza afinidades entre ambos: actúan como precursores (Umbral lo es de cierta forma de postmodernidad), cuentan la vida propia al contar la ajena, tocan todos los géneros sin centrarse en ninguno, habitan casas-refugio desde las que proyectan una mirada irónica e iconoclasta, cultivan el histrionismo y el esteticismo ahistórico, aspiran a transformar la realidad en escritura.

Lajarrigue, Jacques, «A propos de quelques exemples de greguerías dans la poésie autrichienne des années 50: René Altmann et Hans Carl Artmann» (pp. 283-292). Con base en las ideas de la escuela de Constanza, señala la escasa presencia de greguerías en la literatura austriaca de la inmediata posguerra. Sin embargo, ve en las que hay un indicio revelador del clima cultural de dicha época.

Duroux, Rose, «R. dans la Thébaïde de Valery Larbaud» (pp. 293-306). L. convirtió en biblioteca el pabellón de una villa, desaparecida luego, de Vichy. Hoy, esa biblioteca, la Tebaïda, es también un museo donde —con 58 obras, unas 70 cartas y otros materiales— R. es el es-

critor español mejor representado y constituye un centro de interés para los estudiosos. También informa sobre los avatares del manuscrito autógrafo de *Echantillons* (v. el art. de B. Mousli).

Esperamos haber dado una idea suficiente de este volumen de actas. Por lo pronto, nos parece acertada la distribución en cuatro partes: autobiografismo *sensu stricto* o interacción vida/obra (I); papel del medio urbano que, como señala I. Zlotescu, «representa el lugar donde se realiza con mayor facilidad el deslizamiento entre ficción y realidad» (p. 17) (II); estética ramoniana, formas literarias, manipulación y disolución de géneros (III); comparatismo (IV). En la parte III, los trabajos de V. Alary y F. Parisot —ambos sobre la obra gráfica— se «despegan» un poco, dicho sea sin detrimento suyo. En mayor medida lo hacen, en la parte II, los de N. Alba y M. Albert, pero, insistimos, en conjunto las cuatro partes se justifican y el libro, extenso, queda bien organizado, sin que la coherencia produzca monotonía, puesto que encontramos: trabajos referidos a zonas amplias de la obra de R. (Zlotescu, Mercadier, Le Bigot), estudios sobre libros mayores en particular (Heuer, Díaz, Albert, Helmich, Vagueresse), sobre obras menores (Corrado, Nicolle-Robin, Valero, Alba, Herrero, Soldevila, Alary, Parisot) o aspectos parciales dentro de un conjunto (Alcoba), aportaciones comparatistas donde Ramón puede ser influidor (Janquart, Miglos, Castellani, Lajarrigue), influido (Montandon, Boulay) o mero sujeto de relación personal con otro artista (Mousli, Duroux). Desigualdades captables por el lector atento se explican no sólo por la diferente edad y experiencia de los autores, sino también por el hecho de que sean o no ante todo hispanistas. En algún caso, la teoría literaria se hipertrofia en detrimento de la bibliografía crítica sobre R. Pequeños reparos que no empecen el inte-

rés del conjunto. Los estudiosos de Gómez de la Serna debemos felicitar a los editores y felicitarlos de que la obra vastísima y polifacética del madrileño sea de nuevo analizada, desde múltiples ángulos, fuera de España, contribuyendo a devolverle hasta donde sea posible el prestigio internacional que, vía París, alcanzó en los años veinte y treinta del siglo XX.

LUIS LÓPEZ MOLINA

LEFERE, Robin, *Borges y los poderes de la literatura*, Bern, Peter Lang, 1998, («Perspectivas hispánicas»), 278 pp.

No por el hecho de que la bibliografía sobre Borges sea tan abundante, pierde interés un nuevo acercamiento crítico a la misma, y más si el estudio se enfoca considerando los textos desde la perspectiva de una cierta teoría del conocimiento.

La combinación de métodos empleados —la obra está estructurada en tres partes que se corresponden con tres perspectivas complementarias de estudio— nos ofrece un panorama que facilita el acceso al universo borgeano.

Pero además, haciendo honor al título de la obra y siempre a partir de su campo de estudio, Lefere lleva a cabo una reflexión sobre las potencialidades de la literatura, centrándose fundamentalmente en aquella que ve en el hecho literario una posibilidad de ampliación de nuestro conocimiento de la realidad.

No se trata de un intento vano, puesto que el carácter gnoseológico que se desprende de la obra de nuestro autor es de sobra conocido por todo aquel que haya tenido un contacto con la misma, por muy superficial que éste haya sido.

Lefere intenta responder con esta obra a una cuestión fundamental: ¿qué se esconde detrás de cada texto de Borges? La

conclusión a la que llega parece apostar por el vislumbre de un Sentido unificador en todo el «laberinto conceptual» que despliega el escritor argentino. Pero analicemos el trayecto que lleva a esta conclusión más detenidamente.

En la primera parte, «Esencia y potencialidades de la obra de Borges según la crítica: hacia un estado de la cuestión», se examinan las tendencias principales que se han incardinado en sesenta años de crítica borgeana.

Dejando al margen propuestas críticas improcedentes, fruto de modas pasajeras (y por eso mismo citadas sólo superficialmente), Lefere destaca una que siempre ha precedido a la reflexión sobre la obra del autor y que se centra en la indagación sobre el alcance último de sus textos: ¿Es la obra de Borges un «mero juego literario» o hay «más»?

El mismo autor enumera las razones de esta inquietud: «La primera sería la dimensión o el componente explícitamente filosófico de la obra; otra, las numerosas referencias a textos religiosos o místicos, a la Cábala y otros esoterismos; la tercera, la dimensión y los elementos simbólicos o míticos» (p. 20).

Frente a todas estas características, que se configuran como las más valiosas bazas que esgrimen los defensores de un sentido gnoseológico, se erige un rasgo especialmente característico de la práctica literaria de éste, que parece dar al traste definitivamente con esta intención: nos referimos, naturalmente, al «escepticismo esencial» con que el propio Borges califica su obra y que Lefere hace bifurcarse en dos vertientes: la ontológica y la gnoseológica.

Serían incontables las páginas que se han dedicado a intentar resolver esta contradicción que divide irreconciliablemente el deseo y la certeza intelectual de nuestro autor.

Lefere presenta aquí las voces más autorizadas y las teorías que, a este respecto,

se han alzado. ¿Su propuesta gnoseológica, se pregunta el autor, se resuelve finalmente en una imposibilidad de conocimiento de la realidad o hay que espigar en los textos para encontrar una posibilidad de acceso a ésta, por remota que sea?

El autor despliega una amplia gama de respuestas que abarcan un gran número de matices: trascendencia estética, gnoseológica, filosófica, metafísica, etc. La crítica, en su inmensa mayoría, dio por descontado que, a pesar de las apariencias, la obra de Borges no tenía ningún valor propiamente filosófico (es un «mero juego de ingenio»).

Especialmente interesante en este sentido es la valoración que Lefere hace de la opinión de críticos tan renombrados como Jaime Alazraki o Ana María Barrenechea y que nos pone en la pista de cuál va a ser su postura.

El autor considera estas aportaciones sumamente valiosas, pero en ambos casos detecta cierta desvalorización del verdadero alcance de la obra.

Y es que para él, «lo que justifica y fundamenta en última instancia para Borges su actividad literaria no es el escepticismo sino, principalmente, esa confianza en la verdad de la inspiración, que satisface la inquietud gnoseológica y moral. De hecho, el famoso escepticismo borgeano es, como he expresado ya, imperfecto y, como tal, no hace sino estimular la pasión gnoseológica... En realidad coexiste, a pesar de los pesares, con cierta esperanza metafísica» (p. 57).

Esta citada «pasión gnoseológica» que Lefere detecta en su obra presenta consecuencias que subyacen en sus escritos y que el crítico muestra y sistematiza en forma de poética en tres apartados: una poética de la inspiración, de la estimulación y del sabor de saber.

La idea de un Sentido oculto que dispara la creación literaria, sin que el autor pueda controlarlo ni interpretarlo, alienta, según Lefere, su escritura.

Resulta original la justificación que hace de su escepticismo como un acicate que pone en marcha la voluntad de conocimiento.

Así, en opinión de Lefere, Borges hace patente todas las contradicciones y fallas de nuestros medios de conocimiento, participándoselas al lector e incitándole a la búsqueda de las verdaderas causas. Si ésta resulta infructuosa, el producto literario será, no obstante, válido porque ha conseguido provocar la ficción ilusoria del acceso a la realidad: «Borges, en su convicción de la imposibilidad para el hombre de saber y en la sospecha de la ausencia de verdades últimas, opta por instaurar con y mediante el texto ficcional un «espacio» donde impera el saber, dándose a sí mismo y a sus lectores una satisfacción simbólica... *Hace «como si» hubiera Sentido y fuera posible acceder a él, «como si» poseyera saber y sabiduría*» (p. 89).

Ya en la tercera parte, el lector tiene la posibilidad de juzgar si realmente son éstos los móviles que gobiernan la poética del autor, con los textos de Borges que Lefere estudia y comenta.

El hecho de que se ciña a géneros estrictamente ficcionales, el cuento y el poema, hubiera sido una exigencia incontestable en un autor que no fuera Borges; sin embargo, la exclusión apriorística del ensayo impide, ya de antemano, la consideración de una de las características más significativas de su escritura: la supresión de fronteras entre los géneros encuadrables dentro de la categoría de ficción y otros, como el ensayo, más especulativos. Habría sido deseable un análisis que incluyera estas consideraciones.

No obstante (y ateniéndonos ya al corpus elegido), la elección de los textos de análisis es muy acertada, y no sólo porque cada uno de ellos puede considerarse buena muestra de las principales líneas temáticas que gobiernan su produc-

ción; además hay un perfecto equilibrio en dicha elección, puesto que se combinan los que han centrado toda la atención de la crítica («La casa de Asterión» o «El jardín de senderos que se bifurcan» son los ejemplos más representativos) con otros que han pasado inadvertidos.

En todos ellos se detecta una cierta sobreexplotación de los poderes gnoseológicos. Hay un empeño por parte del autor en negar la posibilidad de que Borges no pretenda ofrecer un Sentido que justifique el universo y, sobre todo, el papel que en él desempeña el hombre. De esta forma, del análisis que Lefere realiza de algunos cuentos y poemas, se extrae una contradicción algo difícil de subsanar: ¿cómo compatibilizar todas las propuestas que aparecen en cada uno de sus textos, si éstas son difícilmente conciliables?

Un ejemplo ilustrativo es el intento del autor por armonizar los distintos modelos de tiempo que aparecen en «El jardín de senderos que se bifurcan», siendo éstos, como acaba reconociendo el propio Lefere, antitéticos.

Desde nuestro punto de vista, el escepticismo sigue siendo uno de los rasgos más sobresalientes de la obra de Borges. Quizá ahí es donde radica la lucidez del artista que, poniendo al descubierto todos los matices y elementos de la realidad —a menudo irreconciliables—, nos hace ver su carácter inasible. Sus textos, más que intentar encontrar un porqué, ahondarían en una perspectiva resuelta por el autor a partir de un ¿por qué no?

El enfoque del análisis de los textos es variado, presenta un carácter algo misceláneo en cuanto a los métodos empleados y abarca, ya el estudio de un texto concreto, ya el de un tema o motivo en distintos textos. En definitiva, las interpretaciones que el autor lleva a cabo en este ensayo sirven para alumbrar nuevas posibilidades de sentido en la obra bor-

geana que, como él mismo afirma, son inagotables.

SILA GÓMEZ ÁLVAREZ

MIRÓ, Emilio (ed.), *Antología de poetas del 27*, Madrid, Castalia, 1999, 441 pp.

Emilio Miró, profundo conocedor de la poesía española contemporánea, nos ha ofrecido ya numerosas aportaciones al conocimiento de la creación poética de la generación del 27, habiendo contribuido notablemente a reconstruir un canon incompleto con el estudio detenido de autores que no han formado parte del reducido número de figuras que constituye lo que denomina «grupo poético del 27» en historias y antologías. Entre estas valiosas incorporaciones destaca, sin duda, la atención que desde hace años viene prestando a las escritoras de la generación, en su mayor parte casi totalmente olvidadas. A su labor investigadora debemos en buena medida la recuperación de la tarea creativa de poetisas como Ernestina de Champourcín, Concha Méndez Cuesta y Josefina de la Torre, por citar tan sólo algunos de los nombres más señalados.

En la introducción de esta completa antología, el profesor Miró plantea un detenido estado de la cuestión sobre la bibliografía generada en torno al tema, estudiando la evolución del canon autorial de esta generación en las sucesivas décadas, de modo que es posible apreciar con toda claridad la lenta y dificultosa absorción de las escritoras en los estudios y antologías publicadas con anterioridad a ésta que reseñamos. Se incluyen en ella una selección de poemas de los diferentes libros de Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre y Carmen Conde, por este

orden, autoras que a su juicio sobresalen entre las más de una docena de escritoras que pueden ser consideradas como integrantes de la generación poética (p. 23). Después de ofrecer un perfil general de sus trayectorias biográficas, Miró da cuenta de sus respectivos recorridos literarios, señalando la existencia de similitudes notables en los casos de todas ellas, con la excepción de Chacel, que irrumpe más tarde que las demás en el panorama poético y es especialmente valorada por una obra narrativa de singular relevancia (pp. 28-29).

Coñcha Méndez es presentada en sus inicios como poeta del deporte, el cine, los motivos marineros y el folklore infantil, señalándose oportunamente la doble influencia de Alberti y Lorca en su producción de los años 20. Después vino su poesía de viajes y aventuras, sus libros del exilio y su encuentro con los grandes temas de la lírica universal. Por su parte, Rosa Chacel fue autora de un poemario anterior a la guerra (*A la orilla de un pozo*, 1936) que tardaría décadas en ser continuado por un segundo libro poético (*Versos prohibidos*, 1978). En su poesía, como en su prosa, la «exigencia de forma» preside toda su creación (p. 56). Partiendo en sus inicios de la doble influencia del neorromanticismo y del estro poético de Juan Ramón, Ernestina de Champourcín avanza en su evolución poética hasta la plena integración en las tendencias predominantes en la poesía del 27. El profesor Miró destaca en este sentido la aparición de *Cántico inútil* (1936), el poemario más logrado de su producción de preguerra (p. 58), al igual que comenta con detenimiento, entre otros títulos, *Primer exilio* (1978), poetización de la dura experiencia vivida muchos años después del obligado éxodo. En el caso de Josefina de la Torre, su trayectoria se define como «una obra lírica breve y coherente, un canto personal que resume una existencia: des-

de la alegría y la ilusión juveniles hasta el infortunio y la desesperación, apenas mitigados por la fe religiosa [...], desde un cierto vanguardismo auspiciado por sus maestros generacionales y una escritura estilizada, hasta una poesía de plenitud temporal y existencial» (p. 87). Finalmente Carmen Conde es abordada en cuanto autora de una relevante obra poética en prosa que se inicia con *Brocal* (1929) y culmina con la publicación de un corpus inédito de esa misma época, aparecido en 1984, *Poemas a María*, en edición de Rosario Hiriart. El perspicaz análisis crítico del amplio conjunto poético que Miró comenta en esta antología tiene precisamente en la exégesis del tema maternal en *Derramen su sangre las sombras* (1933), de esta última autora, uno de sus ejemplos más señeros.

El libro se cierra con dos útiles bibliografías (de fuentes primarias y secundarias) y con la publicación de más de cuatrocientos poemas, pertenecientes a cuarenta y dos títulos diferentes, cifras que darán una idea al futuro lector de la relevancia de la muestra poética ofrecida; un trabajo, pues, el de este antólogo que nos ofrece una visión privilegiada de la aportación artística de un conjunto de escritoras que ya no podrán ser excluidas nunca más de la historia literaria y cultural española del siglo xx.

PILAR NIEVA DE LA PAZ

VILLALÓN, Fernando, *Poesías completas*, edición de Jacques Issorel, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998, 406 pp.

A una res, si bien no cualquiera, de ese rebaño de memos laboriosos que son los hispanistas —según dijera bucólico, si no miente la fama, Jaime Gil de Biedma—, debemos esta hermosa edición,

fruto de una larga intimidad poética del profesor Issorel con el conde de Miraflores de los Ángeles, en la que se recogen por vez primera todos los textos en verso publicados en vida del autor y los póstumos, entre los cuales ocupan los manuscritos inéditos más de la tercera parte del libro.

Jacques Issorel, de la Universidad de Perpignan, lleva unos veinte años tratando de restituirle al escritor sevillano, atípico por varios aspectos, el lugar que en su opinión le corresponde, vinculándolo con argumentos convincentes a la generación del 27, aunque tenía ya 45 años cuando se imprimió en Sevilla, en 1926, su primer libro de poemas, *Andalucía la Baja*, editado luego en Madrid, precisamente en el 27. La brevísima carrera literaria de aquel aristócrata liberal andaluz apegado a su tierra y no muy afortunado ganadero, interrumpida por la prematura muerte en 1930, sigue careciendo —cada día menos— de la resonancia que no tardaron en conseguir las de sus prestigiosos compañeros más jóvenes, y a ello ha contribuido la escasez de ediciones de sus obras, y el desconocimiento de una abundante producción que dejó inédita, sacándola por fin a luz el mismo Issorel en 1985, minuciosamente ordenada y comentada, en la «Biblioteca de Autores Españoles» de la editorial madrileña Trieste.

Este libro de poemas que se acaba de publicar se beneficia de una erudición que el investigador galo ha manifestado ya en una serie de trabajos anteriores, entre los que figuran *Edition critique des œuvres poétiques de Fernando Villalón* (tesis mecanografiada llamada «de tercer ciclo», Perpignan, 1980), *Poemas inéditas*, a las que me acabo de referir, *Obras [poesía y prosa]* (Madrid, Trieste, 1987), *Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne (F.V. o la rebelión otoñal*, tesis doctoral de Estado, Universidad de Perpignan, 1988, 732 pp.), «*La Toriada*

*et autres poèmes tauriques* (ed. bilingüe, Perpignan, Mare Nostrum, 1990). Una introducción de más de setenta páginas estudia en primer lugar al hombre, al poeta y al mito, aquel mito, o leyenda, de un personaje pintoresco, aficionado al ocultismo y amigo de bromas, que relegaría a segundo plano al poeta y a su obra. Pero la parte más importante, cuantitativa y cualitativamente, la constituye el análisis pormenorizado, yo diría: «universitario» en el mejor sentido de la palabra (sensibilidad poética, erudición, rigor y pedagogía) de la obra villaloniana.

*Andalucía la Baja*: una «bella lección de Andalucía», comenta Issorel; la mítica y la histórica, la de tierra adentro y la marítima, la rural y la urbana con sus tipos populares, sus oficios humildes (hay pregones que recuerdan los «Gritos de Madrid», grabados por Gamborino), sus gitanos y contrabandistas, sus toros (que a Villalón le gustan libres en las marismas mucho más que lidiados en el ruedo), sus fiestas y sus cantos, en particular su cante, pero no evocado éste al modo costumbrista sino captado como expresión de un dolor o una alegría, por la sensibilidad que entraña, por «la oscura raíz del grito», escribe el editor citando a Lorca, de manera que la copla popular anónima crea el entorno propicio para el nacimiento de un poema nuevo, al que da tono y color; una breve comparación con los métodos de Manuel Machado en *Cante Hondo* y de Federico en *Poema del cante jondo* aclara mejor la originalidad de la sección intitulada «El alma de las Canciones». Una Andalucía, pues, las más veces exenta de pintoresquismos de pandereta, auténtica («Fotografías en verso» propone otra sección), depurada hasta lo esencial para que la realidad contemplada irradie, como en el Machado de *Campos de Castilla*, toda su carga poética («Ya se ven por la ladera / los ejércitos nudosos / de los olivos añosos / que suben de la pradera»; «La

calleja es una herida / honda y curada con cal./ Juega el sol con un rosal / en la ventana florida»). Para ello dispone Villalón de una paleta rítmica hartamente variada, que va de los metros clásicos (y «modernistas») hasta el anisilabismo, pasando por el verso suelto y el de pie quebrado, con frecuencia usado, antes de desembocar en 1930, año de su muerte, en el verso libre de *Audaces fortuna juvat...*; maneja con frecuencia el alejandrino, el dodecasílabo, éste incluso con ritmo de seguidilla 7/5 (*El tango*, p. 149), y, naturalmente, el endecasílabo, el romance y el verso de arte menor; a «Romances de tierra adentro» se dedica precisamente otra sección, lo mejor del libro en opinión de Jacobo Cortines, y el poeta contribuye con ellos a la renovación de aquel venerable metro que conoce un nuevo esplendor con Juan Ramón Jiménez, maestro del grupo del 27, y «el único» según Villalón —que fue su discípulo en el colegio—, Antonio Machado y Lorca.

Con *La Toriada* (1927/28), de título épico, escrita con motivo de las famosas jornadas gongorinas, se lanzó el poeta a una empresa doblemente difícil debido al tema elegido, el de los toros, ya cultivado por un número no escaso de plumas galanas, y al intento de adoptar el estilo del homenajeado, así como la silva de sus *Soledades*. Con indudable éxito, pues este poema de más de quinientos versos fue elogiado por la crítica, siendo incluido en los *Suplementos* de la revista *Litoral*. Issorel estudia en primer lugar, para definir mejor la originalidad de la obra, la poesía «táurica», no taurina, es decir la que tiene por tema el mismo toro y no la lidia, pues en *La Toriada* se condena ésta con severidad, centrándose el interés en el toro libre en su medio natural y proponiéndose una visión mítica de la corrida, ya no espectáculo cruel, sino sacralizada, cual «repetición ritual del sacrificio de los toros» en las anti-

guas «aras heracleas». Además de este poema, llegan a una docena, se nos dice, los textos en que pudiendo hacer de poeta taurino, se abstiene Villalón, soslayando sintomáticamente la fiesta propiamente dicha. En el apartado «Villalón y Góngora» se nos explica cómo supo el autor evitar el pastiche, prescindiendo de ciertos procedimientos estilísticos demasiado marcados de su modelo y adoptando otros, por cierto bastante numerosos, entre los que destacan el hipérbaton, el ablativo absoluto, la metáfora (son poco menos de noventa), la invención verbal, los cantos corales y amebeos (de «bicornios» y «eunucos», toros y bueyes), la hipérbole, que permite oponer a «monstruos» y «gigantes», esto es, toros por una parte, y por otra máquinas, como el tractor, el tren, el globo dirigible, o sea, la naturaleza y el progreso técnico del mundo moderno, ante el cual siente el poeta una mezcla de indudable fascinación y de repulsión, como ecologista «avant la lettre» que fue. Y efectivamente, una de las posibles estructuras que discierne el estudioso francés en *La Toriada* se reduce a dos partes iguales y antitéticas: el «edén andaluz», seguido del «paraíso perdido», perdido concretamente por la conversión de miles y miles de hectáreas de las zonas marismeñas en tierras productivas o de pastos.

La tercera tabla del tríptico andaluz la constituyen los *Romances del 800*, basados, con unas pocas excepciones, en hechos históricos del XIX y publicados ocho meses escasos después de *La Toriada*. En ellos se propone el autor recrear, según sus propias palabras, «una sensación, un momento anímico» de la historia, esto es, sin emular al historiador, sino evocando poéticamente el recuerdo de los hechos. Fiel a su método expositivo, Issorel describe la «historia» de los mismos poemas, y luego los va analizando con fruición uno tras otro, resaltando la «conci-

sión expresiva» que todos sus estudiosos han destacado en ellos y sus cualidades formales unánimemente apreciadas. En cuanto al contenido propiamente dicho, se llega a la interesante conclusión de que al poner en un mismo plano acontecimientos menores y otros por el contrario de gran alcance, como son por una parte el ataque a una diligencia o la muerte de Pepe-Hillo, y por otra la batalla de Bailén o el pronunciamiento de Riego, el poeta propone una visión original de la historia española, y en particular andaluza, del XIX, que es la del «pueblo que vive día tras día los acontecimientos y vibra con ellos, sin disponer de la perspectiva ni de la cultura suficientes para valorarlos»; pero además, por la elección de las fechas («808», «818» y «820», «873», esto es, la República, y no «874», la Restauración) evoca Villalón una marcha hacia la libertad y se desmarca, como en su vida, de su propia clase. En cuanto a las Gacelas, «quintaesencia de Andalucía» y a un tiempo autobiografía poética —escribe Issorel—, que siguen a los romances y cuyo modelo métrico procede en la mayor parte de ellas de la soleá y la cuarteta, por algo se siguen recitando o cantando algunas de ellas en tientas y «velás»: «Madre mía de Regla,/ qué malita se pone / la costa del moro / con viento de tierra»; «¡Puente de Triana,/ yo he visto un lucero muerto / que se lo llevaba el agua!».

Por último, Issorel dedica naturalmente, como le correspondía al editor que fue y sigue siendo de los manuscritos inéditos, un apartado especial a esta producción, en la que al lado de la temática y los estilos presentes en *Andalucía la Baja* y *Romances del 800*, se manifiesta una «nueva poesía» que ya apuntaba en varios textos del tercer libro e incluso se dio a conocer poco antes de la muerte del autor en distintas revistas. Lo que llama en efecto la atención, es la apertura y

disponibilidad de Villalón frente a las nuevas corrientes poéticas de aquellos años. Entre los últimos poemas publicados en vida, merece lugar aparte *Raquel* y *Wladimiro* (*La Gaceta Literaria*, 15 dic. 1929) —que consta de «21 ampollas / de 8x11 [i.e.: otras tantas octavas reales] / en 3 Kantos / de 7 estrofas / última consecuencia / del homenaje a Góngora», y recomienda «la academia libre / de Papel de Aleluyas»—, aunque sólo puedo decir de él que, más que *La Torriada*, puesta en prosa por Issorel en su tesis, e incluso las *Soledades* gongorinas, tendría que «traducirse» para el «menos entendido» que soy (según la conocida discriminación intelectual de Fray Gerundio), pues me parece, dicho (si mal no me acuerdo) con frase de Lautréamont que le sabía a gloria a André Breton, «beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection». En cambio, en las tres partes de *Audaces fortuna juvat timidusque repellit*, al que me he referido antes, y que se publicó exactamente dos meses después del anterior, o sea, unos pocos días antes del fallecimiento del poeta, (*Nueva Revista*, 14 feb. 1930), se lanza decidida y más inteligiblemente a la aventura poética empezando por un manifiesto en favor de la libertad de creación, expresado en versos libres:

Haremos poemas como nos dé la gana.  
 Con la pluma o con el cuerpo.  
 Sin ropa de nadie.  
 Sin levitas de academia, sin chaquets de  
 sabios, sin trincheras de señorito.  
 Sin la blusa del obrero tampoco;  
 y libres sin ropa,  
 y los pulmones plenos de respirar atrocidades bellas  
 .....  
 Con el pensamiento en las manos borra-  
 remos la huella de lo pasado

Y no carece de interés el advertir que

las partes segunda y tercera («Nunca más mi brújula bailadora buscará...» y «Cautivas las manos por las esposas...») son las mismas, respectivamente, con variantes no fundamentales, que las estrofas XVIII y XIX del poema inédito *Lubricán* (cuyo título evoca, también, un amanecer, como un nacimiento a partir del *Kaos*); de manera que lícito es preguntarse cuál de los dos es anterior al otro, en la medida en que *Lubricán* comienza con estrofas de ritmo endecasílabo prácticamente regular («Buitres dormidos sobre peñas grises») para llegar progresivamente a una libertad métrica que está ya, en cambio, generalizada en el poema de la *Nueva Revista*. Dígalo naturalmente quien mejor que yo conoce a Villalón. Sólo agregaré que la segunda, más densa que la anterior, además de seguir siendo en el fondo muy «andaluza» por su referencia a la «jaca jerezana que doblará sus nalgas calada por el toro negro», y a la «amada a las ancas», tiene unos versos, los cinco finales, que —salvando las distancias—, me traen a la mente unas secuencias del *Áge d'or* buñueliano, también del año 30; en cuanto a la tercera, creo que no desdice de las notorias simpatías liberales del autor.

Todo ello nos hace lamentar que, después de crear en tan breve tiempo una obra variada y coherente, dejara sin terminar esa aventura literaria el que fue uno de los fundadores de *Papel de Aleluyas*. *Hojillas del calendario de la nueva estética*, en que se publicaron obras de la joven generación, y «cuyo título bipolar resume la trayectoria poética de Villalón». Afortunadamente, la presente edición, profusa y juiciosamente anotada por un excelente conocedor no sólo de la poesía contemporánea sino también de Andalucía, de su habla y de su cultura, pone al alcance del lector curioso la totalidad de la obra en verso del hasta ahora no bien valorado escritor, haciéndole compartir, o más bien enseñándole

a compartir, sus propias emociones estéticas.

RENÉ ANDIOC

LEÓN, M.<sup>a</sup> Teresa, *Memoria de la melancolía*, ed. de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999, 544 pp.

Gregorio Torres Nebrera acaba de reeditar un libro de memorias fundamental para la reconstrucción de la historia cultural de los años 20 y 30, y de forma muy especial, del grupo generacional del 27. Se trata de *Memoria de la melancolía*, de M.<sup>a</sup> Teresa León (1903-1988), una de las escritoras españolas más destacadas del siglo XX. Introducida en el centro de la vida artística e intelectual de estos años, sus recuerdos aportan datos fundamentales para el conocimiento de personalidades contemporáneas tan relevantes como Rafael Alberti, Bertolt Brecht, Luis Cernuda, Eisenstein, Paul Eluard, Federico García Lorca, Máximo Gorki, Miguel de Unamuno, etc. (p. 52). Pero es además, y sobre todo, el testimonio autobiográfico de una mujer precursora, de una mujer inteligente, creativa y emprendedora, capaz de poner en marcha en las circunstancias más hostiles proyectos culturales de primera magnitud, como su activa colaboración en el salvamento de significativas piezas del patrimonio artístico nacional y su labor durante la guerra civil española en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, organizando entre otras iniciativas las singulares «Guerrillas del Teatro».

Considerado por los especialistas como uno de los títulos memorialísticos más destacados del extenso corpus autobiográfico español, el éxito de este libro entre los lectores queda avalado por las varias ediciones que han visto la luz desde su aparición en 1970. Pero no exis-

tían hasta el momento ediciones críticas del mismo, por lo que podemos afirmar que debemos al profesor Torres Nebrera, estudioso de la literatura española contemporánea dedicado desde hace muchos años a profundizar en la obra literaria de M.<sup>a</sup> Teresa León —como también en la de Rafael Alberti—, la definitiva inclusión de esta obra en el canon literario, al ofrecer su publicación, cuidadosamente prologada y anotada, en una colección de prestigio académico como «Clásicos Castalia».

La introducción del libro se abre con un completo perfil biográfico de la escritora, para acometer seguidamente el análisis de su trayectoria literaria (relatos, novelas, biografías noveladas, etc.), desde los cuentos de temática castellana de su primera etapa, hasta su teatro posterior, pasando por la narrativa del exilio y su recreación autobiográfica final; una tarea de reconstrucción del recuerdo que está ya de algún modo presente, como nos hace observar Torres Nebrera, en novelas anteriores tan significativas como *Contra viento y marea* (1941) y *Juego limpio* (1959), así como en su antología de relatos *Fábulas del tiempo amargo* (1962). También es motivo constante de interés para la autora la reivindicación del papel de las mujeres en la historia literaria española, recreando en algunas de sus biografías noveladas personajes como el de Doña Jimena, la esposa del Cid (*Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, 1960) o la Julia Espín de *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1945). No en vano había ella vivido la influencia decisiva de ese activo núcleo de mujeres escritoras a las que rinde respetuoso homenaje en *Memoria de la melancolía*: «Dentro de mi juventud se han quedado algunos nombres de mujer: María de Maeztu, María Goyri, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí, [...] Doña Blanca de los Ríos. Y otra veterana de

la novelística: Concha Espina. Y más a lo lejos, casi fundida en los primeros recuerdos [...] la condesa de Pardo Bazán» (pp. 513-514).

Sigue a continuación un detenido análisis del texto editado, definido como libro de memorias y sobre todo de *testimonios*, como un urgente intento de rescatar el «territorio [...] íntimo que se ha perdido» (p. 46), cuyo proceso de escritura abarcaría, tal y como nos informa Torres Nebrera, desde 1966 hasta 1968, aproximadamente. Según sus palabras, la forma de narrar de M.<sup>a</sup> Teresa León forja un relato vital en el que «no hay orden frío, reglado, aséptico, sino desorden envolvente, cálido, que se sabe un poco laberinto y un poco eterno retorno, como la vida que se quiere —sobre todo— rescatar lo menos herida posible» (p. 50). También se nos recuerda oportunamente la vinculación de este libro con la experiencia del exilio, con la necesidad que siente el exiliado de no perder incluso el recuerdo de lo que quedó atrás, al igual que tiene una deuda originaria con el acercamiento progresivo de su autora a la vejez, con la conciencia de la paulatina desmemoria. No obstante, en su opinión el libro es, sobre todo, una llamada de atención a los lectores más jóvenes hacia la historia silenciada, la de esos exiliados cuya existencia misma quedó a menudo sepultada detrás de la historia oficial (pp. 53-54).

A partir de su profundo conocimiento del corpus literario completo de la autora, el autor de esta edición puede utilizar sus anotaciones al texto, repletas de relevante documentación, para poner en relación muchos de los pasajes de esta *Memoria* con el conjunto de la producción de M.<sup>a</sup> Teresa León, demostrando así que estamos realmente ante un verdadero texto final, en el que convergen de algún modo la mayor parte de sus obras anteriores. Un texto que bien merece ser nuevamente leído, o transitado

por primera vez por los lectores más jóvenes, como parte irrenunciable de nuestro patrimonio artístico y cultural, como memoria impagable de una mujer precursora que vivió unos años claves de la historia de España.

PILAR NIEVA DE LA PAZ

SOLDEVILA, Ignacio, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Fundación Max Aub, Segorbe, 1999, 319 pp.

RODRÍGUEZ RICHART, José, *Emigración española y creación literaria. Estudio introductorio*, Fundación 1.º de Mayo (CDEE), Madrid, 1999, 122 pp.

En 1939, finalizada la guerra civil española, se produce el fenómeno del exilio masivo de intelectuales; en la década de los 50 y los 60 se produce una segunda diáspora, provocada esta vez por la situación económica.

En la línea de rescatar para la Historia el trabajo, muchas veces desconocido y otras infravalorados, de estos escritores exiliados y emigrados se insertan estas dos investigaciones, realizadas respectivamente por Ignacio Soldevila (Universidad de Québec) y José Rodríguez Richart (Universidad de El Sarre), cuyos últimos ensayos suponen dos nuevas e interesantes aportaciones bibliográficas para el estudio de la literatura hispánica en el entorno histórico y social de estos dos movimientos migratorios.

En *El compromiso de la imaginación: Vida y obra de Max Aub*, el profesor Soldevila reconstruye la biografía del escritor Max Aub, una de las figuras más notables de la literatura española y del exilio republicano, asociando paralelamente a la trayectoria vital del autor la evolución de su creación literaria y entrelazando igualmente con su vida y con su obra

los acontecimientos históricos y políticos que marcaron su pensamiento y su escritura. Con una narración amena, salpicada de apreciaciones y comentarios personales, Soldevila describe y analiza la labor literaria de Aub, a partir de las propias reflexiones del investigador, de los estudios de otros especialistas en la materia y del tratamiento dado por la crítica a los textos aubianos en sus distintas ediciones.

El volumen se divide en seis bloques, el primero concebido como un resumen biográfico en el que se explica la infancia, la juventud, el entorno familiar y los años de formación de Aub, sus primeros éxitos como escritor vanguardista, su consolidación literaria, su posicionamiento político y artístico en la Guerra Civil, el exilio americano y los breves reencuentros con su país, en 1969 y 1972, poco antes de su muerte. El segundo capítulo se detiene en el análisis crítico de la obra poética, clasificada en tres apartados: la producción anterior a 1936, la realizada entre 1936 y 1942, durante la guerra y la prisión, y la llevada a cabo en el exilio mexicano. En un tercer apartado se describen los distintos ciclos en la narrativa de Aub, los textos de peregriña y de la guerra y el exilio (*El Laberinto mágico* y otros relatos y novelas), profundizando en las formas del contenido y de la expresión y en los recursos empleados por el autor. Destaca Soldevila, sobre este último punto, la importancia de la mirada en la descripciones (la probable influencia del cinematógrafo y de la fotografía), la habilidad para compatibilizar la realidad histórica con la ficción, el uso habitual de elementos fantásticos, la constante recurrencia a los monólogos y diálogos como núcleos generadores de unas narraciones en las que las cosas y los ambientes son descritos a través de los personajes y sus relaciones («realismo funcional» p.142), y el gran protagonismo que Aub concede al

lenguaje y al conocimiento léxico del idioma. El cuarto capítulo del ensayo se ocupa, con un pormenorizado análisis de la estructura y las peculiaridades dramáticas de cada una de las comedias, del estudio de las diferentes fases creativas de la trayectoria teatral aubiana. En la etapa vanguardista (1923-1935), junto a las técnicas características del escritor, se analizan las influencias y similitudes de sus obras con autores contemporáneos de la vanguardia europea. De los años de consolidación y madurez (1935-1939) resalta Soldevila el cambio de orientación de la obra dramática de Aub, como un artista al que se le impone la realidad histórica de su tiempo, desarrollando un «teatro de circunstancias» en el que se refleja su preocupación por las necesidades colectivas de la sociedad. Se incluye también en esta misma etapa el trabajo realizado como director del grupo escénico universitario El Búho y como secretario en las Guerrillas del Teatro. Por último, se analizan y describen cada una de las piezas de la producción escénica de Aub en los años del exilio americano, por un lado el «teatro en un acto», y por otro su «teatro mayor». Textos que, salvo excepciones también reseñadas por Soldevila, parten de un nexo argumental común, reflejo de la experiencia trágica del autor ante los conflictos bélicos de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial y de sus vivencias como prisionero en los campos de concentración y como exiliado político.

Concluye el ensayo con un breve capítulo sobre la labor de Max Aub como ensayista, crítico e historiador de la literatura, completándose el volumen con una amplia bibliografía que recoge, en una primera parte, un inventario de las ediciones de los textos de Aub, incluidas entrevistas y conversaciones del autor y sus colaboraciones en publicaciones periódicas. La segunda parte reúne los trabajos críticos escritos en torno a la obra

o la figura de Aub y, como la primera, está dividida en secciones, por géneros: poesía, narrativa, teatro y ensayo. Una selección de fotografías personales ilustra el ensayo.

Con *Emigración española y creación literaria: Estudio introductorio*, el investigador José Rodríguez Richart recupera una parte de la actividad cultural desarrollada en distintos países, a lo largo de las últimas cuatro décadas, por los emigrantes procedentes del Estado español, investigando y profundizando en una serie de textos en los que se ha recreado literariamente la historia de una sociedad, que, en palabras del propio investigador, se ha visto equivocadamente identificada «con una serie de tópicos y de lugares comunes que no se corresponden con la realidad en lo que concierne a la experiencia migratoria española».

Estructurado como una antología recopilatoria, el ensayo de Rodríguez Richart se inicia con una introducción en la que el autor explica su intención de mitigar, a través de este estudio, la falta de un trabajo monográfico sistemático sobre la literatura de la emigración, que abarque lo escrito y lo publicado, en los diferentes géneros, por aquellos autores emigrados a partir de los años 50 por cuestiones exclusivamente laborales y económicas. En esta presentación, se resumen brevemente las aportaciones literarias que, en torno al tema de la emigración, han ofrecido algunos escritores, influidos temáticamente por la presencia histórica de los movimientos emigratorios a América o, en la mayoría de los casos, por la propia experiencia vivida, reseñando la presencia mayoritaria de autores procedentes de las comunidades gallega y asturiana (Alfonso Camín, Conrado Villar Loza, Ángel Pola, Daniel Sueiro...), y el testimonio de escritores nativos que han relatado, como observadores, la integración de los emigrantes en sus países de adopción (Miguel Barnet (Cuba),

Eduardo Galeano (Uruguay)). Entre los autores contemporáneos, algunos consagrados, muchos desconocidos, citados por Rodríguez Richart, sobresalen, en el género de la narrativa, los nombres de Francisco Ayala, Rodrigo Rubio, Víctor Canicio, Ángel María de Lera, José Martín Artajo o Mercedes Neuschäfer-Carlón; en el teatro, Alfonso Paso, Miguel Mihura, Lauro Olmo, Vicente Ballester Gil o Lorenzo Carranza; y en la poesía, José Hierro, Heleno Saña o Domènec Canet.

Tras esta nota introductoria, se desarrolla el núcleo central del ensayo y de la labor investigadora y crítica llevada a cabo por Rodríguez Richart, con la reproducción antológica de una serie de textos elegidos de las obras de Antonio Hernando (*Emigración-Emigration*), Maridès Soler (*Alemania-lieder*), María Teresa Cervantes (*A orillas del Rhin*), José F.A. Oliver (*Obra poética*), Francisco Ayala (*El rapto*), Lorenzo F. Carranza (*Años de ceniza*), Rodrigo Rubio (*Equipaje de amor para la tierra*), Víctor Canicio (*Vida de un emigrante español*), Patricio Chamizo (*En un lugar de Alemania...*), Ángel María de Lera (*Con la maleta al hombro, Hemos perdido el sol*), Alfonso Paso (*Prefiero España*), Torcuato Miguel (*Los extraños peregrinos de Hamburgo*) y Heleno Saña (*Una guerra sostengo, Viajero en la tierra*). Todos los fragmentos van acompañados por una breve nota biográfica sobre cada uno de los trece autores seleccionados y un análisis de las características de su escritura, sus peculiaridades lingüísticas, formales, temáticas e ideológicas. Las dos últimas páginas del volumen recogen una muestra informativa de la todavía escasa bibliografía existente sobre la materia.

Con la publicación del exhaustivo y riguroso trabajo de Ignacio Soldevila y el original y novedoso ensayo de José Rodríguez Richart, se enriquecen y amplían los horizontes de futuras investigaciones sobre dos hechos sociales y culturales,

cuyo conocimiento es esencial para una correcta interpretación de la Historia y de la literatura contemporáneas.

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN GIL FOMBELLIDA

NAVAS OCAÑA, María Isabel, *El Postismo*, Cuenca, El Toro de Barro, 2000 (Biblioteca de la Poesía Española de Vanguardia, vol. I).

Con voluntad de ensayo, nace este breve volumen, obra de María Isabel Navas Ocaña, directora, a la sazón, de la colección «Biblioteca de la Poesía Española de Vanguardia», que inaugura, con el tratamiento histórico y estético del movimiento postista, la editorial conqense «El Toro de Barro». Como advierte el «Preliminar» de la obra, la «Biblioteca» se propone dar cuenta teórica de diversas tendencias, oriundas de España, cercanas en buena medida a las vanguardias estéticas europeas y alejadas de ellas en el tiempo: «el introvertismo alicantino, Dau al set, el introrrealismo, el realismo mágico o pajarerismo, el movimiento pánico, la poesía experimental, etc.» (p. 7).

En lo que se refiere estrictamente al tratamiento del Postismo, Navas Ocaña opta, en su estudio, por la exposición del devenir histórico del movimiento (1945-1949), a través del cual muestra, no sólo las pautas estéticas de los postulados postistas, sino su evolución hasta el paroxismo final, tras continuos juegos de fricciones y adhesiones por parte de la crítica y del mundo artístico literario de la época. En este sentido, los dos primeros capítulos, «Una breve historia del postismo» y «El postismo hasta hoy», cumplen un papel de introducción general en el que Navas Ocaña expone, respectivamente, la cronología de la tendencia «plástico-literaria» postista en torno

a la tríada fundadora (Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Serresi), y el estudio teórico del postismo a partir de los años setenta.

El tercer capítulo, «La estética postista» destaca, en el aspecto histórico, el intento, por parte del gobierno franquista, de apadrinar el postismo como vanguardia nacional, en aras de un supuesto «surrealismo español». Este primer acercamiento cristalizará, no obstante, en el desapego, debido, en gran medida, a la imposibilidad de asumir las continuas extravagancias de los principales valedores del nuevo movimiento estético en la denominada «cultura oficial». En lo que se refiere al estudio teórico de las ideas estéticas del primer manifiesto postista, Navas Ocaña expone los avatares de las dos revistas de la tendencia artística, *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas de fugaz existencia y en las cuales se aprecian las primeras manifestaciones, teóricas y prácticas, del nuevo arte. El postismo se define, en este momento, como un intento de superación y reorganización de las vanguardias europeas, tal como revela su nombre, «post-ismo». Por una parte, destacan, según Navas Ocaña, las influencias del movimiento surrealista, del que, sin embargo, le diferencia un anhelo de Belleza fundamentado en un hermanamiento de subconsciente y razón, del cual es fruto la imaginación, definida aún de acuerdo con los cánones conceptuales del Romanticismo inglés. La escritura automática debe ser, por ello, doblegada a la euritmia, a una lógica racional emparentada con el purismo de Guillén y con la deshumanización orteguiana, frente a la rehumanización de corte meramente biológica que se desprende de la primacía del subconsciente en el surrealismo. Por otra parte, el postismo se opone a los movimientos de carácter estético españoles: carga dialécticamente contra el ultraísmo, y es marginado frente al garcilasismo y al neorromanticismo. El cuarto capítulo, «Las primeras reacciones de la crítica (1945)», expone las

principales diatribas contra el nuevo movimiento. Éstas se basan, tanto en la nula originalidad estética que aporta el postismo frente a las vanguardias anteriores, como en el fracaso oficialista político por obtener una vanguardia patria. Con todo, las aportaciones teóricas del movimiento de Espadaña, ofrecen un apoyo al postismo en contra de la concepción artística del garcilasismo imperante en la vida cultural española.

Es, precisamente, a raíz de la primera reacción de la crítica conservadora, como se produce la «respuesta postista», explicitada en el quinto capítulo, «El segundo manifiesto (1946)». Frente a la acusación de falta de originalidad, el postismo vuelve a declararse revitalizador de las vanguardias, entendidas, quizá paradójicamente, como tradición estética, con el objetivo claro de profundizar en la investigación de la imaginación y el subconsciente. El desarrollo del ideario estético postista continúa, en este sentido, en «El ciempiés de la poesía» (1946), tratado en el sexto capítulo de la obra, y en el que Navas Ocaña ha creído ver un anticipo del movimiento pánico. La afirmación de la autora se basa en el nuevo empeño postista por lo natural grotesco, cuyo reflejo mitológico sería Pan, frente a la tecnología de un mundo artificial cantado por los movimientos vanguardistas anteriores. Reverdece, por tanto, la influencia del surrealismo, en cuanto a la importancia emergente ahora del subconsciente, aun matizado por el concepto orteguiano de deshumanización. La politización de la crítica se acentuará en el séptimo capítulo, denominado «Las polémicas de El Español (1946)», motor, a su vez, del tercer y último manifiesto (1947), cuya doctrina estética se expone en el capítulo octavo. El viraje se produce ahora hacia una primacía esencial de la razón consciente, la «euritmia», sobre un subconsciente que pasa, de modo definitivo, a un segundo plano.

Los dos últimos capítulos del libro, «Las exposiciones postistas (1948)» y «Los postistas en Ciudad Real. La entrevista en Radio S.E.U. (1949)», por último, exponen las reyertas históricas que condujeron a la disolución histórica del movimiento.

Cabe destacar, en la estructura expositiva de la obra, un afán divulgativo que conjuga con éxito la exposición del ideario artístico postista (su poso estético), con el desarrollo de su historia, reflejando las vicisitudes de la España cultural del momento.

RODRIGO MATEOS GARCÍA

CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor Libros, Madrid, 1999, 304 pp.

Óscar Cornago ha escrito un libro necesario, y lo ha escrito con el rigor conceptual y el acopio documental suficientes como para que podamos considerarlo una obra fundamental sobre la vanguardia teatral de este período. Cornago no sólo nos da cuenta de las principales realizaciones escénicas, sino que las ordena de acuerdo con una teoría estética que hace conceptualmente legible la historia.

*Del ritual al juego* no remite a una evolución histórica, sino a un tránsito creativo que se acentúa durante los años estudiados. El rito y el juego aparecen como dos modelos que recuperan en el momento en que el arte escénico recobra su autonomía respecto al dramático y asume la tarea de buscar sus medios propios de estructuración. La referencia al rito (o a la ceremonia) está presente en los nietzscheanos Appia y Fuchs, en el religioso Reinhardt, en el místico Schreyer, en los patéticos creadores expresionis-

tas, y, cómo no, en Artaud. El juego, en cambio, fue el modelo buscado por quienes contemplaban la actividad escénica desde posiciones más materialistas: Craig, Cocteau, Apollinaire, Meyerhold, Maiakovski, Copeau, Vajtangov o Brecht. Los primeros acentuaron la musicalidad y la centralidad del cuerpo del actor como oficiante del ritual. Los segundos se volcaron en la plasticidad y la construcción de marcos que reglaran el intercambio colectivo. Estas dos líneas (que, por supuesto, no son puras) tuvieron su continuidad en el segundo momento vanguardista del siglo veinte: los años sesenta.

La vanguardia de los sesenta tiene su centro en Nueva York y una dimensión aún más pluridisciplinar que la de los veinte. Esto condiciona las propuestas escénicas de estos años: las obliga a una apertura desconocida hasta entonces. Y tal apertura no sólo afecta a la estructura de la obra, sino también y principalmente al espacio, al tipo de formación de los intérpretes, a las colaboraciones con creadores de otras disciplinas, al modo de articulación del discurso artístico con el ético y el político. Cornago reconoce, define y defiende la atribución de «vanguardista» a la creación de este período, y éste es uno de sus primeros aciertos: plantear desde ahí su historia. Después de la resaca existencialista, los años marcados por el dolor de la guerra, la *seriesidad* con que había que asumir la destrucción de la irracionalidad nazi y que forzaron un tipo de teatro basado en la palabra (muchas veces filosófica), en la experiencia interior o en la denuncia histórica, a finales de los cincuenta se recupera una disposición vanguardista, una actitud no timorata hacia las radicales transformaciones necesarias en la cultura y la vida social y una confianza en la capacidad del arte para intervenir en ese proceso de transformación.

Recuperando las dos grandes líneas

que atravesaron las vanguardias históricas, podríamos constatar que la centralidad del cuerpo y la musicalización de la acción son evidentes en Grotovski y en buena parte del teatro radical norteamericano; lo lúdico se manifiesta en las propuestas del happening, que se colaron en el teatro a través del Living Theatre en Estados Unidos o Tadeusz Kantor en Polonia, pero también en las *fiestas* narrativas del Bread and Puppet o el Théâtre du Soleil. A la vista de estos ejemplos, podríamos pensar que en los últimos cincuenta aparece una tensión hacia lo lúdico (happening, Beckett, danza postmoderna), que se monta con una tensión ritualista coincidiendo con los años fuertes de la revuelta ético-política de los sesenta (Grotovski, Living, Beuys), y que se transforma en un ludismo ficcional, es decir, que renuncia a una disolución total de la acción artística en la vida social o política, una vez derrotada la última revolución del pasado siglo (Brook, Théâtre du Soleil, etc.). Pero la historia no es tan sencilla: lo que se produce es un diálogo constante entre ambos conceptos.

En España, la situación presenta rasgos diferenciales: el régimen dictatorial, que incluye la censura y un modelo cultural definido por el «nacional-catolicismo» (aunque algo más laxo ya en los sesenta) y la ausencia de una vanguardia histórica consistente en el ámbito de lo escénico son dos lastres importantes. No son, sin embargo, suficientes como para conseguir el aislamiento respecto al contexto artístico internacional. Éste es el segundo acierto de Cornago: inscribir la historia del teatro español en el contexto de las vanguardias internacionales, recurriendo a un marco conceptual que permite una lectura de aquel en paralelo, a pesar de las distancias formales, técnicas o temáticas, a la del teatro europeo contemporáneo.

El libro se divide en dos grandes blo-

ques: el análisis de las propuestas escénicas más próximas a lo ritual («El teatro ritual», «El ritual grotesco: la ceremonia barroca») y el estudio de las propuestas apoyadas en lo lúdico («Vanguardia y teatro popular», «La polifonía teatral: hacia un nuevo teatro narrativo», «En los límites de la teatralidad: *el happening*»). Les precede un capítulo introductorio («De las vanguardias históricas a la nueva escena de la vanguardia: la crisis de la representación»), que localiza las principales transformaciones producidas por los creadores de las vanguardias históricas y establece el nexo entre éstas y la vanguardia de los sesenta, y cierra el libro un último capítulo, a modo de conclusión, «Ritual y juego: el espectáculo del teatro contra el *teatro* del espectáculo», en que el autor manifiesta su compromiso estético e ideológico.

Creada la estructura conceptual (de la vanguardia a la neovanguardia, ritos y celebraciones, ceremonias dramáticas, juegos populares, juegos históricos, juegos estéticos), Óscar Cornago dota de contenido cada una de esas categorías mediante el análisis de espectáculos concretos. Quedan descartadas otras opciones metodológicas, como la historia interna del año a año, la historia sociológica o el relato de las trayectorias de personas o grupos. Se propone así una ordenación de los materiales históricos en que las singularidades destacan sobre el contexto. Y esta imagen se adecua probablemente muy bien a lo que realmente ocurrió en estos años. A diferencia de otros países, como Estados Unidos o Francia, donde el contexto alimentó una serie de propuestas escénicas relevantes, en España los creadores se alimentaron de un contexto externo y de una tradición truncada, por lo que necesariamente la historia de las realizaciones *interesantes* debe leerse como la historia de una serie de aciertos puntuales que no llegaron a cuajar en una línea evolutiva común,

ni siquiera en el caso de directores o autores concretos (y ello se refleja en la reaparición de algunos grupos o creadores —Marsillach, Puigscerver, Joglars...— en diferentes capítulos del libro).

Esto no quiere decir que las propuestas analizadas fueran excepciones. Óscar Cornago se encarga de mostrar la coincidencia de numerosas producciones de interés secundario, que aparecen rápidamente citadas o comentadas, en una misma idea formal, estética o ideológica. Sin embargo, se trata de coincidencias conceptuales más determinadas por el clima cultural general de la época y por las noticias que llegan de fuera (muchas veces de forma indirecta) que por un auténtico contexto teatral condicionante de modos estéticos, interpretativos o de producción.

En el estudio de los espectáculos, el autor no cae en el vicio de la crítica hispana de dedicar al menos el cincuenta por ciento del texto al comentario de la obra dramática o soporte textual y se centra en su objeto de atención histórica: la producción escénica, atendiendo a la filiación de los autores, sus posibles referentes externos, el proceso de trabajo (colaboraciones, improvisaciones, etc.), la dramaturgia o estructura de la pieza, el tratamiento o el condicionante del espacio, la dimensión visual (escenografía, iluminación, vestuario) y la recepción crítica, todo ello apoyado en una excelente documentación.

Es de agradecer la decisión intelectual con la que Cornago distingue esos espectáculos que sirven de fondo conceptual, más que de contexto, de las propuestas que realmente merecen atención histórica. Así, en el primer bloque, «El teatro ritual», Cornago subraya la importancia del grupo Cátaro, especialmente en su colaboración con Marsillach y Nieva en la puesta en escena de *Marat-Sade* (1968), la aportación de Victor García, en colaboración con Nuria Espert, con *Las*

*criadas* (1969), *Yerma* (1971) y *Divinas Palabras* (1975), y la aproximación a lo escénico desde posiciones extra-teatrales del Grup d'Estudis Teatral d'Horta y los *dramaturgos del flamenco*, de Jiménez Romero a Távora. «El ritual grotesco: la ceremonia barroca» está dedicado a la obra de los dramaturgos Miguel Romero Esteo, Alfonso Jiménez Romero y Luis Riaza, que trabajaron en estrecha colaboración con grupos independientes.

En el segundo bloque, se destaca la labor de los grupos independientes en la reinención de un teatro popular que no diera la espalda a las formas y lenguajes de la creación contemporánea: Joglars, Tábano y Comediants, en cuya trayectoria sí es apreciable una coherencia y una evolución que los distingue de gran parte del resto de propuestas comentadas. El cruce de lo lúdico y el espectáculo popular (el mimo, el circo, la revista, el carnaval, etc.) tiene su complemento en el cruce de lo lúdico y el relato histórico, un tipo de propuesta que tiene su referente claro en los espectáculos del Théâtre du Soleil sobre la revolución francesa, y que en España tuvieron su correlato en el *Àlias Serrallonga* de Els Joglars y Puigscerver y *La Setmana Tràgica*, de Pasqual y Puigscerver, precedidos por la experiencia de César Oliva y el T.U. de Murcia con *El Fernando* (1972).

El libro se cierra con una incursión en las propuestas extrateatrales procedentes del ámbito de la música y el arte experimental: el *Concierto Zaj* (1967) y el *Concert Irregular* (1968), de Joan Brossa, en el que participó también Carles Santos, a las que se añade el espectáculo *repudiado* por Boadella, *Mary d'Ous* (1972), su experiencia más radicalmente formalista. La introducción de este capítulo resulta bastante extraña, y por ello elogiada, en un libro de historia del teatro español, que tradicionalmente ha

mirado con muy poco interés hacia el ámbito del 'happening' o el 'arte de acción' e ignorado, por tanto, la historia común de las artes escénicas y de acción en la segunda mitad del siglo veinte. Si bien el grupo Zaj ha sido ignorado no sólo por los creadores escénicos, sino incluso por los propios artistas y sobre todo por los historiadores del arte, la obra de Brossa y la posterior evolución hacia lo espectacular de Carles Santos han tenido una mayor incidencia, al menos en el teatro catalán.

Lejos de cerrar su texto recogiendo hilos y atando cabos, Óscar Cornago lo abre en la conclusión con un salto paralelo a ese deslizamiento inicial de la vanguardia internacional a la vanguardia española. Y si en el primer capítulo, mostraba el autor su compromiso con un discurso estético de raíces históricas y ámbito internacional con motivo de su estudio sobre la «crisis de la representación», en el último explicita su compromiso con un discurso ideológico, sin el cual habría sido imposible esa decisión intelectual con la que fueron escritas las páginas anteriores. La vanguardia teatral se mide entonces, no tanto por su problematización del texto dramático o del realismo escénico, cuanto por su respuesta al problema político que Guy Debord piensa en *La société du spectacle*. En un momento en que el mal de la cultura se manifiesta en forma de espectacularidad, el teatro no tenía más opción que cuestionar su propia dimensión espectacular, el lugar que la ficción ocupaba en sus procesos. Del modo en que se resolvieron tales cuestionamientos, dependió una orientación más ritualista o más lúdica. De la radicalidad con que el problema se planteó, un mayor grado de disolución del arte en la vida o una mayor voluntad de intervención directa en los procesos de transformación política o social.

JOSÉ A. SÁNCHEZ

IBÁÑEZ EHRLICH, María Teresa (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, 219 pp.

En el panorama de la narrativa española actual, la voluminosa producción literaria de Antonio Muñoz Molina justifica la llegada de un libro como el que acaba de sacar a la luz la editorial Vervuert-Iberoamericana. Son más de doscientas páginas de lectura que, con el sugerente título de *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, reúnen diversos ensayos sobre aspectos generales de algunas de las novelas más representativas del narrador andaluz, en especial de *Beatus Ille*, *Beltenebros*, *El jinete polaco* y *Los misterios de Madrid*. El libro se inicia con un *Prefacio* en el que María Ibáñez Ehrlich, editora y coordinadora de la obra, ofrece una síntesis de los contenidos de cada capítulo y menciona los textos que han servido de base a los diez autores que colaboran con ella en este proyecto. La calidad de las aportaciones y el rigor con el que se examina la obra literaria del escritor de Úbeda nos sitúa ante un libro que, en lo sucesivo, habrá que tener muy en cuenta a la hora de definir las características de la novela española de finales del siglo xx.

Para los lectores de Antonio Muñoz Molina, 1998 fue un año importante gracias a la publicación de *Pura alegría*, recopilación de ensayos en los que el propio novelista habla de su quehacer literario y ofrece abundantes claves para interpretar sus textos. El lector que conoce la faceta crítica de Muñoz Molina descubre en *Pura alegría* la voz de un escritor que, con el peso del éxito conseguido a pulso, se convierte en analista de la literatura de su tiempo y de sus propios libros, mientras invita a leer y releer a los grandes maestros (Cervantes, Max Aub, Borges, Onet-

ti, Proust, Flaubert, Nabokov, Pérez Galdós, Faulkner) con quienes reconoce su deuda.

En este ambiente, el año 2000 aporta nuevas referencias a los lectores de Antonio Muñoz Molina y a los especialistas en la literatura española contemporánea: la edición de un volumen como *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina* concede una dimensión distinta al papel de la novela española más reciente en el ojo de mira de la crítica internacional. El mismo libro, pensado desde Alemania y elaborado por especialistas españoles, canadienses y germanos que han vivido muy de cerca la evolución del escritor, se sitúa en una corriente de investigación que sigue los caminos abiertos por Andrés Soria Olmedo, María Lourdes Cobo Navajas y otros autores que, en los últimos años, se han ocupado de analizar la obra de Muñoz Molina. La biografía organizada por Irene Andrés Suárez y el apéndice que actualiza sus referencias en el volumen que reseñamos (pp. 217-219) nos muestran que el interés de los estudiosos por «el reino de las voces» de Antonio Muñoz Molina es creciente.

Como explica la profesora Ibáñez, los artículos reunidos en este volumen se refieren a aspectos concretos de unas cuantas novelas que reflejan por sí solas la evolución de un escritor capaz de ganarse el aplauso de los lectores con su primera obra, *Beatus Ille*, de 1986. De ella se ocupa Maryse Bertrand (pp. 9-31) a través del análisis de la semiología del espacio en esta hermosa narración cuyo título evoca los versos de Horacio y el viejo motivo del menosprecio de corte y alabanza de aldea, tan presentes en el viaje que emprende Minaya, su protagonista principal, desde Madrid hasta Mágina dispuesto a escribir su tesis de licenciatura sobre un olvidado poeta de la Generación del 27, al que Muñoz Molina bautiza con el nombre de Jacinto So-

lana. La descripción del lugar y de cada una de las dependencias de la casa de Manuel, el tío de Minaya, crean una predisposición favorable hacia la lectura de otros tres capítulos del libro centrados en la misma novela: por un lado, el de José Manuel López de Abiada, que se ocupa de las «Percepciones del 27 en *Beatus Ille*» (pp. 135-150) a través de la figura de Jacinto Solana, a quien la ficción novelesca lleva a nacer en 1904, dos años después que Rafael Alberti y uno antes que Manuel Altolaguirre. Estos datos permiten al crítico identificar los elementos de caracterización del imaginario poeta con los rasgos que la tradición crítica atribuye a los escritores de la Generación del 27. Y lo hace a partir de la reflexión sobre los protagonistas maduros de *Beatus Ille* (doña Elvira, Beatriz, Orlando, Medina y Jacinto Solana) que ayudan a desgranar la imagen de un escritor representativo de aquella corriente literaria. Pero la complejidad de la novela va mucho más allá del análisis de «las voces y los ecos» (p. 143) de cuatro o cinco personajes: el propio López de Abiada lo admite cuando, en la conclusión de su trabajo, apunta que se ha limitado «únicamente a marcar pautas, señalar caminos posibles y trazar líneas sobre las que pudieran discurrir trabajos futuros» (p. 147). A continuación, Dorothee Neumann toma la expresión «Mujeres en la tormenta» (recreación del título de la segunda parte de *El jinete polaco*, «Jinete en la tormenta») como pretexto para realizar el análisis de las protagonistas femeninas de *Beatus Ille*: Mariana, esposa de Manuel y amante del poeta Solana; Inés, la criada de la casa de Manuel, que guía a Minaya por los caminos misteriosos de Mágina y del poeta, y también por los del erotismo y la sensualidad; Beatriz, la esposa de Jacinto Solana, caracterizada por Muñoz Molina con «todos los rasgos de una heroína de la novela policiaca clásica» (p. 192) y, al final,

doña Elvira, la madre de Manuel, retratada «como bruja de los cuentos populares» (p. 191). La serie dedicada a esta novela se cierra con los comentarios de Claudia Eberle sobre «La memoria cultural y comunicativa de *Beatus Ille*» (pp. 59-78), que proporcionan una serie extensa de claves para responder a la pregunta de si la literatura española de los años ochenta y de la transición requiere una nueva visión y comprensión de la historia de España.

Ni *Beatus Ille* ni otras novelas posteriores de Antonio Muñoz Molina podrían entenderse sin el marco contextual de Mágina, trasunto literario de Úbeda, la ciudad natal del escritor. Por eso resulta tan interesante el capítulo que María Lourdes Cobo Navajas dedica al análisis de ese espacio que ella misma entiende como «Mágina desde Úbeda» (pp. 33-58), telón de fondo de *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, *Plenilunio* y también de algunas de las páginas más bellas de *Ardor guerrero*, *El dueño del secreto* y *Los misterios de Madrid*. Sin salir de los límites de su tierra natal, Antonio Muñoz Molina crea un universo narrativo en el que muchos lectores son capaces de ver reflejadas sus vivencias, un «mundo rural de olivares, de aceituneros y hortelanos, de jóvenes que se aburren paseando calles que se saben de memoria» (p. 34). Cobo Navajas encuentra detrás de los personajes y situaciones de la ficción novelesca de Muñoz Molina referentes vivos de la ciudad de Úbeda, al tiempo que señala la diversidad de paisajes que en cada recreación proporciona este pueblo andaluz dentro del «ciclo narrativo de Mágina».

Los ecos de este lugar imaginario se perciben también en el artículo de María Teresa Ibáñez Ehrlich, «'Jinete en la tormenta': música y metáfora» (pp. 117-134). La autora analiza dos canciones en lengua inglesa, *Riders on the Storm* de Jim Morrison y *My Girl* de Otis Redding,

que se convierten en imágenes del aprendizaje vital y de la nostalgia amorosa del protagonista, Manuel. La primera representa en la novela el símbolo de la formación personal y de la ruptura con la sociedad rural en la que había nacido; la segunda encierra la metáfora del amor, primero del amor platónico de la adolescencia, encarnado en la joven Marina, compañera de Manuel en los pupitres del instituto de Mágina; después, pasados los años, la misma canción anuncia el encuentro en Madrid con Nadia, el gran amor de Manuel en su madurez. En medio de la vida de Manuel, las dos canciones actúan como elementos estructuradores del discurso novelesco, especialmente la primera, *Riders in the Storm*, cuyo título traduce Muñoz Molina en el capítulo segundo de *El jinete polaco*, y nos presenta a Manuel como «un jinete en la tormenta de la vida [que] lucha por determinar su propio destino» (p. 128). Este es el único capítulo que en la presente monografía sobre Antonio Muñoz Molina se fija en aspectos de *El jinete polaco*, el mejor logro narrativo del autor, y por eso se agradece doblemente.

Por el tema que trata, resulta interesante el capítulo de Ángeles Encinar sobre «La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina» (pp. 79-92) a través del análisis de tres relatos cortos incluidos en el volumen *Nada del otro mundo*. La autora toma como punto de partida las teorías sobre la literatura fantástica expuestas y desarrolladas por Ana María Barrenechea, Tzvetan Todorov y, más tarde, por Kathrin Hume y Rosemary Jackson, para demostrar que en este tipo de relatos Muñoz Molina aplica con verdadera maestría la fantasía y la mímesis como impulsos gemelos perfectamente entrelazados.

Encarnación García de León, en «El intertexto folletinesco, la tradición cer-

vantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*» (pp. 93-116), se propone analizar una serie de elementos que están presentes en la composición de una obra cuyo título recuerda a los grandes folletines europeos del siglo XIX. De este género, al parecer, toma Antonio Muñoz Molina los rasgos de caracterización de su personaje principal, Lorencito Quesada, rasgos que en la novela se enlazan con las técnicas propias del género policiaco. La figura del protagonista se interpreta como parodia de los personajes del folletín decimonónico y de la novela por entregas y sobre esta hipótesis asienta la profesora García de León la primera parte de su discurso crítico. Después, y con mayor brevedad, rastrea las semejanzas que guarda Lorencito Quesada con Don Quijote, y establece paralelismos entre la enajenación libresco del hidalgo manchego y la locura cinematográfica del protagonista de *Los misterios de Madrid*, en medio de un clima de parodia que permite a la autora buscar en esta novela las huellas de otra obra clásica de la literatura universal, el *Orlando furioso* de Ariosto. Por último, la debilidad y las limitaciones de carácter de Lorencito se comparan con los principios básicos de pensamiento filosófico de Sartre: un planteamiento demasiado extenso para desarrollarlo dentro de las dimensiones de un volumen colectivo.

De la tercera obra de Antonio Muñoz Molina, publicada en 1989, se ocupa Olga López Valero en el capítulo titulado «Historia y cultura popular en *Beltenebros*» (pp. 151-176). En él se explica cómo el uso de estrategias narrativas inspiradas en el género policiaco, la novela

sentimental y el cine negro actúan en el texto para reflejar dos períodos importantes de la historia reciente de España: la dictadura franquista y la transición democrática. La misma novela sirve a Ulrich Winter para reflexionar acerca de «La máquina de escribir y el Teatro de la Memoria. Sobre una lógica de la referencia a los medios en *Beltenebros*» (pp. 197-215), con ideas muy similares a las de Olga Valero, desde el momento en que se pregunta sobre la dimensión reflexiva que adquiere el cine en este libro, en comparación con los medios escritos, y su valor como recurso para la representación del pasado. Los dos artículos son muy interesantes por la cantidad de referencias metaliterarias que encierran y por las alusiones a otras artes, sistemas de signos y medios de comunicación habituales en la narrativa de Antonio Muñoz Molina (pensemos en la pintura, la fotografía y la música en *El jinete polaco*).

El libro editado por María Teresa Ibáñez Ehrlich, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, encierra tesis interesantes y argumentos consistentes que, sin duda alguna, apoyarán el debate en torno a la narrativa española contemporánea y a la trayectoria de Muñoz Molina. Por sus contenidos y sus múltiples enfoques, esta monografía satisface los deseos de cualquier lector que se acerque a ella con la intención de aprender más sobre el escritor andaluz y su obra, y la de aquel que, como especialista en la narrativa del siglo XX, busque nuevas referencias para sondear los caminos de la novela española actual.

PILAR MONTERO CURIEL