

RESEÑAS DE LIBROS

ABELLO VERANO Ana, Daniele ARCIELLO y Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (eds.). *La escritura y su órbita. Nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica*. León: Universidad de León, 2018, 308 pp.

Los ensayos que componen este volumen son el resultado de los nuevos abordajes que jóvenes humanistas socializan a partir de la investigación y la escritura académicas. Con el fin de complementar lo que claramente los editores exponen en el *Prólogo*, donde además desarrollan una somera referencia a los distintos capítulos del libro, quisiera detenerme en el sentido etimológico de órbita como huella (o surco de la rueda) y desde esta perspectiva considerar la idoneidad con que se titula el volumen. Parafraseando entonces, podríamos receptionar este trabajo como el resultado de las huellas impregnadas en estos críticos y estudiosos de la literatura y manifestadas por medio de la escritura académica. El libro se nos presenta como un trabajo coral, polifónico, donde podemos apreciar ciertas categorías que atraviesan los abordajes críticos, más allá de que cada capítulo se destaca por la especificidad de su objeto de análisis. Propongo un hilo conductor, al estilo de Ariadna, para entremezclar los capítulos con los siguientes criterios:

En primer lugar, veo un hilo que ata los siguientes trabajos para enlazarlos dentro de la categoría de Literatura Comparada: allí se encuentran el de María López Castillo (Universidad Autónoma de Madrid), *El término religio en las primeras traducciones del De rerum Natura en España*; el de Sandra Mendoza Vera (Universidad de Murcia), *Cerrera, cerrera de Azorín y El rapto de Francisco Ayala, dos recreaciones cervantinas*; el de Marta Mariño Mexuto (Universidad de Sa-

lamanca), *La transformación del mito en Un hombre que se parecía a Orestes, de Álvaro Cunqueiro*; el de Érika Redruello Vidal (Universidad de León), *El Panegírico al duque de Lerma de don Luis de Góngora. Atención recibida y situación actual*; el de Manuel Pacheco Sánchez (Universidad Complutense de Madrid), *Argumentos en contra de la clasificación de «surrealista» para la primera poesía de Vicente Aleixandre*; el de Mariana Barrios Mannara (Universidad de Buenos Aires), *El ardid en La dama duende y No hay burlas con el amor de Pedro Calderón de la Barca: mentira, invención y tramoya*; el de Marta Kacprzak (Universidad de Varsovia), *El teatro sefardí: estado de la cuestión*; el de Lucía Ramírez Sáenz (Universidad de La Rioja), *El tiempo en el drama romántico español*; y el de Laura Ros Cases (Universidad de Murcia), *Las Metamorfosis en el teatro: El señor de Pigmalión, de Jacinto Grau*. Abordajes críticos cuya metodología gira, principalmente, en la escritura comparatística. A su vez, dentro de ella leo una especificidad sustentada en la recepción de las obras y pienso entonces en el capítulo de María López Castillo, en el de Érika Redruello Vidal, en el de Marta Kacprzak y en el de Manuel Pacheco Sánchez; otra especificidad la encuentro en lo mitológico con el trabajo de Marta Mariño Mexuto. El ensayo de Sandra Mendoza Vera plantea la vinculación de la hipertextualidad e intertextualidad para su objeto de estudio.

En segundo lugar, el hilo sujeta cuatro capítulos bajo el rótulo de literatura y memoria histórica con una fuerte presencia de la Guerra Civil española; allí se encuentran el de Claudio Moyano Arellano (Universidad de Valladolid), *La legitimación fascista de la Guerra Civil en Madrid, de Corte a Checa, de Agustín de Foxá*; el de Jaime Rodríguez Madrazo (Universidad Autóno-

ma de Madrid), *Los anarquistas de la Guerra Civil a través de Hemingway en Por quién doblan las campanas*; el de Pedro Mármol Ávila (Universidad Autónoma de Madrid), *Personaje y memoria histórica en Luna de lobos* y el de Tamara Gutiérrez (Universidad Carlos III de Madrid), *El compromiso social y político en las obras de Juan Mayorga: Hameliny Himmelweg, teatro contra la barbarie*, este último con un matiz comparatista para asir la cuestión nazi y de Auschwitz.

En tercer lugar, me dejó atrapar por el hilo de la literatura de género y exclusión del canon literario con dos interesantes trabajos: el de Elena de Pablos Trigo (Universidad Autónoma de Madrid), *Modernidad y tradición en Oculito sendero: modelos de mujer* y el de Carlos Sánchez Díaz-Aldagalán (Universidad de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos), *Elena Fortún y María de la O Lejárraga, dos autoras transgresoras que plantearon la homosexualidad como argumento literario*.

En cuarto lugar, dos textos quedan entrelazados con el hilo de literatura y filosofía: el de Jerónimo Ayesta López (Universidad de Navarra), *Amor, luz y culpa: metáforas en Julián Ayesta* y el de Anna Cacciola (Universidad de Alicante), *Mientras los hombres mueren de Carmen Conde: una aproximación crítica*, este último con una mirada feminista junto al existencialismo.

Por último, nuestro hilo llega al fin del recorrido con la conjunción de la literatura y otras artes en el trabajo de Nuria Aranda García (Universidad de Zaragoza), *Literatura e imagen: las portadas en las historias de cordel decimonónicas*, que incluye interesantes ilustraciones sobre el tema; el de Inés Méndez Fernández (Universidad de Oviedo), *El escritor como personaje ficcional en el cine, un caso hispánico: La flor de mi secreto* y el de Inés González Cabeza (Universidad de León), *La patografía gráfica en España: un género emergente más allá de Arrugas*, este último con un tratamiento desde la recepción en España.

Tal como se lee en el *Prólogo*, estos estudios componen el presente volumen «a modo de telescopio» (p.14) permitiéndonos, como lectores, conocer las nuevas miradas a la literatura hispana y entender los senderos por los cuales transita hoy la investigación literaria. La diversidad de las altas casas de estudios españolas, incluso la presencia de dos extranjeras (Universidad de Buenos Aires y Universidad de Varsovia) nos alude a una mirada ecléctica sobre los nuevos horizontes de la crítica literaria, tal como reza el subtítulo. Pienso que el mismo hilo con el cual pude guiar mi lectura es el que propicia estos enlaces académicos de nuevas generaciones sin fronteras dispuestos a dialogar, a interactuar, a tejer un terreno textual tanto para las nuevas lecturas como para una revisión de los clásicos. Y ese mismo eclecticismismo mencionado más arriba es el que me permite concebir a este conjunto de ensayos desde la pluralidad de su propuesta que, en definitiva, no hace más que proponer otras lecturas a la literatura, otras miradas críticas, otras investigaciones en curso. El hilo que me condujo en la lectura no hizo más que fundar *mi lectura* entre tantas otras por venir; lectura cuya funcionalidad radica también en una reescritura constante del texto literario –académico en este caso– y por ello pienso, respecto al ensayo, en la idea de «hermeneusis» planteada por Nicolás Rosa en su libro *Historia del ensayo argentino: intervenciones, coaliciones, interferencias*, publicado por editorial Alianza en 2002; idea pertinente para combinarla con esta lectura coral, polifónica, referida al comienzo.

La riqueza de esta antología está en la lectura plural, en una simbiosis por demás de idónea para estos trabajos aquí detallados. Destaco, para terminar, la fluidez de la escritura en todos los artículos, lo que logra en su desarrollo aunar una prosa clara y concisa con un sustento académico/bibliográfico firme y riguroso.

DAMIÁN LEANDRO SARRO
Universidad Nacional de Rosario

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Genus. Genealogía de la imaginación literaria*. Barcelona: Calambur, 2017, 429 pp.

Genus es una ampliación del volumen *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, publicado por Luis Beltrán en 2002. El gran avance de este nuevo libro es su perspectiva. El libro anterior analizaba el papel de la seriedad y la risa en la imaginación literaria; en su nuevo libro, Beltrán crea un proyecto mucho más ambicioso enfocado en los cambios consecuentes de la escisión entre la alta y la baja cultura, y entre la seriedad y la risa en la imaginación literaria, y analiza la trayectoria de las figuras, que llama, de la imaginación, que considera elementos de continuidad entre la tradición y la Modernidad. Añade a estos conceptos otros complementarios como los de tradición, innovación y revolución. Concretamente, Beltrán utiliza el concepto de revolución de Alexis Tocqueville como el término clave de la transformación histórica, cultural y estética, además de como elemento aglutinador de los capítulos.

Este proyecto satisface un aspecto esencial que *La imaginación literaria* no había concluido: el desarrollo de la gran evolución de la imaginación, es decir, de la gran evolución de la cultura. Esta es otra de las aportaciones que consigue *Genus*, pues la imaginación había sido tratada desde otros aspectos, considerados por Beltrán, insuficientes. Freud consideró la imaginación un fenómeno subjetivo; otros, una cuestión psicológica más o menos social; los historiadores vieron en ella su dimensión social, lo culto y lo popular; y los filólogos se interesaron por las figuras de la risa. Pero las ideas de Beltrán no están aisladas. Este trabajo tiene sus paralelos en el *liberalismo igualitario* en la filosofía política, las obras de W. H. McNeill en historia (*la gran historia*), N. Elias en sociología (*la gran evolución*), C. Castoriadis en una perspectiva transversal o Bajtín en los estudios literarios (el gran tiempo).

Para describir la imaginación literaria, Beltrán en «Tradiciones. Simbolismo sin identidad» explica el poder de la estética en la era del Paleolítico. En este periodo inicial de la Humanidad, el hombre sobrevive gracias al gran poder de la imaginación, y a su capacidad de crear símbolos –lo que llama simbolismo– que le permite mitificar la naturaleza, es decir, ficcionalizar la naturaleza para poder controlarla y defenderse de ella, y así sobrevivir. El simbolismo tradicional es una estética necesaria para la supervivencia y la cohesión del grupo que se sirvió para este propósito de la canción coral primitiva y el mito-fábula.

La transición de la Edad tradicional al mundo histórico supuso la descomposición gradual de la cohesión social anterior y la aparición de la desigualdad, que conllevó una serie de cambios y, en consecuencia, la imaginación comienza a ramificarse. En «De la oratura a la literatura» describe esta diversificación de la imaginación literaria que, frente a los valores tradicionales de cohesión y supervivencia, impuso la otredad y los valores internacionales frente a los nacionales o de la tribu. En el imaginario literario esta desigualdad supone la aparición de dos ámbitos diferenciados. La literatura popular, oral y anónima, en la balada, la poesía lírica popular, las representaciones callejeras o religiosas y la leyenda; y la literatura letrada, de autoría individual, que supuso la creación de la novela, la novelización del cuento y de la epopeya, y de géneros poéticos cortesanos.

La Primera Modernidad, o Premodernidad es analizada en «La Edad de lo Nuevo». Beltrán alude a un nuevo cambio que transforma la imaginación literaria, y es que se intensifica todavía más la jerarquía social en dos grupos: el público cortesano y el popular. En consecuencia, las artes cultas se alejan radicalmente de las artes populares. Lo popular será sinónimo de superchería e impedirá la dignificación de la sociedad; mientras que lo cortesano alcanza la función de literatura de entretenimiento. En esta etapa, los grandes escritores como Shakespeare o

Cervantes se beneficiarán de figuras y motivos de la cultura popular para escribir literatura culta.

Esta escisión del imaginario literario es representada por Beltrán en dos estéticas diferenciadas como consecuencia del periodo histórico: el patetismo (capítulo III) y el didactismo (capítulo IV). Estas estéticas sirven para preguntarse por la cuestión histórica de la identidad. El patetismo se pregunta ¿quién es él? y responde creando un héroe, que muestra la naturaleza racional que obliga a someter las pasiones. El patetismo tiene dos aspectos para Beltrán, un aspecto aventurero que encuentra en la nueva novela, continuadora de la novela griega de la Antigüedad; y un aspecto sentimental, que sitúa en el teatro, sobre todo, el teatro barroco. Mientras que el primero está dirigido a un público «masculino», el segundo lo está hacia un público «femenino». Simultáneamente, el didactismo responde a la pregunta ¿quién soy yo? y para ello crea una conciencia, una identidad en movimiento que se opone a la patética, y que tiende hacia la bondad en las biografías, confesiones y memorias; hacia la sabiduría en tratados, ensayos, aforismos y epigramas; y hacia la salvación en los géneros herméticos como las profecías, las visiones, ciertas novelas y obras teatrales.

En el capítulo V introduce la estética del humorismo, una estética reticente a la clasi-ficación. El humorismo es una estética literaria, llamada la estética de la risa, que ha pervivido más allá de cualquier edad cultural, y que ha supuesto un misterio para la teoría que no ha encontrado el camino para comprenderla. No obstante, Beltrán no se rinde, sino que, tras plantear el problema, lo analiza e inicia un estudio sobre el humorismo. En este capítulo, Beltrán analiza las múltiples dimensiones de la estética de la risa, que no es solo popular, sino también seria y tiene en ocasiones un gran poder de cohesión. La complejidad de esta estética le lleva a construir una historia de la risa, describiendo su evolución, sus expresiones y las teorías creadas sobre ella en un esfuerzo por abarcarla

desde la Antigüedad hasta la Modernidad. De especial interés son los espacios de la risa que selecciona: el grotesco, la comedia, la risa crítica, la parodia, la sátira, lo joco-serio, la tragicomedia, la sátira menipea y la ironía.

En la tradición, la estética estaba relacionada en sus inicios con la cohesión; después, las estéticas literarias se crearon en diálogo o tensión con el concepto de desigualdad; y ahora las estéticas de la Modernidad son consecuencia de la igualdad (cap. VI). La Humanidad a principios del siglo XIX aspira a la unificación, y, como todas las revoluciones acaecidas a lo largo de la historia, significa la necesidad de una nueva estética motivada por nuevos elementos. Estos son la abundancia y la cultura de masas. Los conceptos fundamentales de esta etapa son la igualdad y la libertad que se consiguen a partir de la cultura de masas, y cuya ideología primaria es el individualismo. La cultura de masas se convierte en un elemento de cohesión social y de unificación de la Humanidad moderna, que, junto al individualismo, crean el concepto de igualdad con los demás y de libertad ante el mundo. La estética del simbolismo moderno es la encargada de realizar esta tarea, y lo hará tratando de reunir pasado, presente y futuro. Para ello, utiliza un nuevo lenguaje simbólico que supera las fronteras de la horda, la tribu, la nación, la clase y el género, y construye una Humanidad integrada.

En el capítulo final, describe algunas figuras de la imaginación. Frente a los elementos del cambio, las estéticas de la desigualdad, enfatizados en capítulos anteriores, ahora describe los elementos de continuidad. Estos son las figuras de la imaginación, «imágenes humanas que representan valores esenciales en la lucha por la construcción de la Humanidad» (379). El origen de las figuras lo sitúa en la tradición primitiva, en el hombre de bien y el *trickster* (el cínico), figuras simbólicas del Bien y del Mal, de las cuales surgen el resto de figuras que analiza a continuación. Por un lado, las figuras de la risa: el niño, el tonto, las figuras costumbristas, el bufón, el curioso impertinente, el *trickster* o

cínico, el loco y los gigantes y cabezudos; y por otro, la figura moderna del hombre inútil.

Genus. Genealogía de la imaginación literaria es un buen libro para iniciarse, preguntarse y avanzar en el conocimiento de la evolución de la estética y la imaginación literaria. Lo recomiendo especialmente para estudiantes universitarios y académicos que quieran replantearse la evolución de la imaginación literaria desde otro punto de vista muy diferente al modo tradicional impartido en las clases universitarias y por lo general hegemónico hoy en los estudios literarios. El detalle, la prosa sencilla, la ejemplificación y la división del libro en capítulos y subcapítulos son puntos a favor de Beltrán, que facilita la lectura y comprensión de las ideas expresadas en el texto.

En suma, *Genus* cumple sus objetivos sobradamente. No obstante, no puedo evitar preguntarme si no existe otra evolución de la imaginación literaria paralela a la especificada en *Genus*. En este libro se describe una imaginación literaria que está trazada desde la literatura más normativa, general, conocida, y en último término, masculina. Me cuestiono, si más allá de las alusiones a la bella bondadosa, la femme fatale, y el eterno femenino que hace Luis Beltrán, no existe una evolución de otra imaginación literaria, marginal, no normativa, subversiva, que viene de la mano de figuras femeninas; una estética sumergida que todavía está por recuperar.

RAQUEL GARCÍA PERALES
Universidad de California

SMITH, Jennifer (ed.). *Modern Spanish Women as Agents of Change: Essays in Honor of Maryellen Bieder*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2019, 236 pp.

Con el objetivo de homenajear a la gran crítica de la literatura española Maryellen Bieder, la editora Jennifer Smith reúne una serie de contribuciones que exploran la obra

de varias autoras españolas y personajes de ficción que transgredieron los cánones de género dominantes de su época. Específicamente, *Modern Spanish Women as Agents of Change: Essays in Honor of Maryellen Bieder* es un proyecto que reivindica el legado del activismo y del inconformismo de la mujer española para erigirla como protagonista esencial de los procesos de cambio y modernización social de la nación durante el siglo XIX y principios del XX. El enfoque temático de los ensayos, unido a la variedad de perspectivas teóricas y de textos analizados, hacen de este volumen un acercamiento versátil y acertado al estudio del papel de la mujer española en la formación y evolución de una conciencia feminista en España que, como la misma editora sugiere, Bieder contribuyó a recuperar (4-5).

El volumen se divide en tres partes: I. *Modern Spanish Women Writers as Activists*; II. *Emilia Pardo Bazán as Literary Theorist and Cultural Critic*; III. *Representations of Female Deviance*. Los tres ensayos que conforman la primera sección examinan las formas en las que diversas intelectuales impulsaron el activismo político femenino en el ámbito público a pesar de que el ideal femenino predominante estaba circunscrito al espacio doméstico. En sus respectivos capítulos, Akiko Tsuchiya y Christina Arkinstall demuestran que, además de participar en debates y asociaciones en pro de la abolición de la esclavitud (Rosa María Gálvez y Faustina Sáez de Melgar) y de la educación de la mujer y las clases trabajadoras (Sofía Tartilán), estas escritoras moldearon las convenciones literarias e ideológicas de su época en su obra para crear espacios de resistencia y activismo femenino. Destaca, por ejemplo, el empleo del melodrama, género asociado principalmente con un público lector femenino, para manifestar sus opiniones sobre el colonialismo, la identidad nacional, el género y la educación.

La utilización estratégica de aquello que parece ser apolítico también aparece en el capítulo de Roberta Johnson sobre Carmen de Burgos. Según teoriza Burgos en sus en-

sayos, la moda puede en realidad constituirse en instrumento de liberación de la mujer moderna, una conexión que incluso las feministas estadounidenses contemporáneas se resisten a establecer (Johnson 57). Debido a que Burgos interpretó la moda como una práctica cultural representativa del sujeto europeo de principios del siglo XX, Johnson asevera oportunamente que la autora «should be included in any consideration of Spanish thought of the period» (Johnson 63).

En la segunda sección, cuatro capítulos exploran la obra de Emilia Pardo Bazán, paradigma transgresivo del modelo tradicional de mujer y escritora de su época. Como señala Smith, Bieder revalorizó la obra de Pardo Bazán en el hispanismo contemporáneo a través de su extensa y exquisita labor de investigación. En particular, la hispanista reveló cómo la escritora gallega desmontaba los estereotipos de género recurriendo a técnicas narrativas originales y una refinada crítica social. Estos dos mismos aspectos estudiados por Bieder también vertebran los ensayos de esta sección. Susan M. McKenna resalta el uso que la autora hace de la autobiografía y del apunte literario para vindicar su puesto como escritora entre los literatos de producción nacional más importantes del momento. Linda M. Willem afirma que el manejo ingenioso de las técnicas narrativas del cuento para crear ambigüedad y tratar el mismo tema desde perspectivas diferentes erigen a Pardo Bazán en precursora literaria de la narrativa modernista. Otro recurso narrativo que la autora gallega empleó hábilmente fue la intertextualidad, aspecto que conecta los ensayos de Denise DuPont y Margot Versteeg. En el primer caso, la autora gallega usa la obra del escritor francés Joris-Karl Huysmans como intertexto principal en su última novela para construir una protagonista femenina capaz de llevar una conversión mística reveladora. En el segundo caso, Pardo Bazán se sirve de la intertextualidad en sus cuentos para indagar en el papel de la mujer artista, una figura pública que no encajaba en el concepto de

femineidad doméstica promovida por el discurso hegemónico.

Los cuatro ensayos de la última sección del libro están dedicados al análisis de varias novelas cuyos personajes femeninos se caracterizan por difuminar las normas de género dictadas por el imaginario colectivo. De acuerdo con el estudio de Rogelia Lily Ibarra, en su obra, Gertrudis Gómez de Avellaneda cuestiona el espacio metafórico y físico asignado tradicionalmente a la mujer para realizar una crítica de las bases ideológicas que sustentaban la nación española. La apropiación estratégica del elusivo *jouissance* femenino que realiza Caterina Albert i Paradís no solo en su producción literaria, sino también en su propia vida, como afirma Neus Carbonell, supone otra forma de desafiar el concepto de femineidad normativa impuesto por el ideario imperante. La subversión en *La Regenta* de lo que se ha llamado masculinidad hegemónica a través de la caracterización de personajes femeninos masculinizados y de personajes masculinos feminizados constituye, según Jennifer Smith, otro modo de desviación femenina (y masculina). Finalmente, Joe Labanyi interpreta la adopción voluntaria del afecto negativo por parte de la protagonista de *La Regenta* de Clarín y de su cosificación como mujer como otra estrategia femenina.

Según esta última sección del volumen, la obra de Gómez de Avellaneda y Albert i Paradís que denuncia la falta de independencia y agencia de la mujer se vincula con la de escritoras ya estudiadas en las otras dos secciones del volumen como Burgos, Pardo Bazán, Tartilán, Gálvez y Sáez de Melgar. Curiosamente, la única transgresión femenina analizada en el libro que no parece surgir del afán de cuestionar la invalidez de los modelos tradicionales de mujer se presenta en *La Regenta* de Clarín, el único escritor masculino estudiado en este volumen. Como arguye Smith de forma brillante, la desviación femenina y masculina en la novela sirve, en realidad, como crítica a una nación que es disfuncional precisamente porque las divisiones binarias de género se han subvertido (201).

Entre otros aspectos valiosos, la recuperación de figuras olvidadas o no suficientemente estudiadas del ámbito cultural e intelectual de la época, la revisión novedosa de la obra de autoras ya consagradas y la aproximación teórica a obras esenciales del canon español y catalán desde la teoría de los afectos, *queer* y lacaniana convierten *Modern Spanish Women* en un libro esencial para aquellos interesados en los estudios culturales, los estudios de género, la clase social, el colonialismo y la historia de la España del XIX y principios del XX. Igualmente interesante es el hecho de que todos los ensayos del volumen resalten el carácter dinámico y maleable de la ideología que sustenta y se nutre de las estructuras de poder. Si bien la mujer debía ocupar un lugar inferior respecto al hombre según la mentalidad de la época, esta también se sirvió de su propia inteligencia para encontrar estrategias y espacios de negociación y resistencia respecto a la ideología dominante. Lo que es más, y conectando con las ideas propuestas por la editora en su prólogo y por Johnson en su capítulo, el volumen demuestra la necesidad de continuar conociendo el legado histórico y cultural de estas mujeres como agentes de cambio y modernidad para entender de forma más detallada el papel de la mujer española en la actualidad, momento en el que está cobrando más fuerza a ambos lados del atlántico un discurso antifeminista y conservador que imaginábamos superado.

MAR SORIA
University of Missouri

VAUTHIER, Bénédicte (coord. y ed.). *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión bibliográfica*. Oviedo: Genuève ediciones, 2019, 322 pp.

Dos citas nos ponen sobre aviso de algunas pistas de reflexión contenidas en el libro: la primera, de Guillermo de Torre, denunciando las dificultades de la universalidad de

la literatura española, complementa la otra de Juan Goytisolo al quejarse de la mirada restrictiva del mundo editorial francés hacia los clásicos modernos de la literatura española. Ante esta mirada restrictiva que ve en la novela española contemporánea una literatura «de segunda», el esfuerzo de los trece autores de este libro, reunidos bajo la coordinación de Bénédicte Vauthier, será cuestionar etiquetas demasiado fáciles, especificidades vagas así como una periodización poco consecuente. El volumen se presenta como una revisión historiográfica de la novela moderna en España que permita dibujar una poética histórica, entendiendo la historicidad en un sentido dinámico y las fechas como «fisuras». En su ensayo introductorio, Vauthier fijará los principios que replicarán el resto de autores valiéndose no solo de la historia y de la teoría literaria, sino también de la literatura comparada, que encuentra hallazgos y conexiones que posibilitan salir de esas estrechas segmentaciones que suponen las obras individuales o las generaciones. Así, el libro, que se presenta con voluntad de poética histórica, aborda las propuestas narrativas que van de 1868 hasta 1966, donde tres grandes polaridades protagonizan «la lucha por la hegemonía» de una supuesta estética literaria: Realismo y Modernismo; Literatura deshumanizada o «de avanzada»; Novela social y *Nouveau roman*.

Aclaradas las pretensiones del libro, el volumen ofrece un interesante recorrido histórico por la «querrela del realismo», tras la que late el viejo concepto de mimesis. Utilizando la terminología de Laclau, Luis Beltrán Almería califica el realismo de «concepto vacío» que ha conseguido hacerse con la hegemonía de la Modernidad por «la ausencia de una estética literaria» que explique lo que le es propio a la «imaginación» literaria, reivindicando la «autonomía relativa» de cualquier figuración para tratar de entender las leyes históricas que la guían. El adjetivo «modernista» plantea un problema similar al del término «realismo», por lo que Luis Álvarez Castro se propone acotar su significa-

ción. Para ello vuelve al debate sobre las supuestas diferencias entre Modernismo y 98, cuestionando la «pretendida especificidad del modernismo hispánico» para llegar a una definición más abarcadora que ve en el Modernismo la manifestación de un nuevo paradigma. Y para ejemplificarlo, recurre a la apuesta «nivelística» unamuniana, en cuyos paratextos el autor contribuye a alimentar la reflexión teórica sobre la novela del momento.

Una pregunta inevitable de lo que pretenden ser una poética histórica es en qué medida los textos teóricos condicionan la producción literaria, o viceversa. La propuesta de Laurie-Anne Laget, interesada por las teorizaciones de la novela a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y en los efectos que dicho imaginario teórico tuvo en la elaboración del canon, visto con Mainer, como una «lectura intencional» que legitima destierros injustos, recupera la nómina de autores establecida por Cansinos Assens para reivindicar un canon más «fluido» que considere no solo las discontinuidades sino las huellas que permiten trazar un panorama más amplio al contemplar la historia literaria desde la recepción. Otro desfase entre la teoría y la práctica literarias sería el responsable, según Ródenas de Moya, del sentimiento de fracaso que embargó injustamente a muchos narradores vanguardistas. Si bien los textos teóricos sobre la «nueva novela» en el ámbito español atestiguan la rápida recepción que tuvieron las reflexiones francesas sobre la crisis del género desde diferentes perspectivas (no solo se centraron en los aspectos estilísticos, sino que también calaron aquellas reflexiones que clamaban por una novela más «humanizada», atenta a los conflictos sociales de la época), estas llegaron tamizadas por la lectura que de ellas hizo el propio Ortega y Gasset, quien se confesó un mal lector de novelas y que reprodujo buena parte de las ideas de una crítica conservadora, como prueba la crítica que le dedica a *El obispo leproso* de Gabriel Miró.

Natalia Vara Ferro vuelve a cuestionar la idea de canon, establecido por historiadores a los que les cuesta desprenderse de ideas heredadas. Como prueba, la colección de relatos que Pedro Salinas publicó bajo el título de *Víspera de gozo*, primer ejemplar de la colección de los «Nova Novorum» que Ortega lanzó para ilustrar la prosa del Arte Nuevo. Vara Ferro se centra en la recepción crítica de la obra que dividió a los defensores entusiastas de las nuevas técnicas narrativas y a los que veían en ellas un intento burgués, «deshumanizado» y elitista de reinventar la novela. Esta segunda lectura se impondrá definitivamente en los años treinta y, aunque con matices, pervivirá hasta bien entrada la década de los sesenta coincidiendo con el debate en torno al realismo social para ser cuestionada de nuevo en las últimas décadas. Ana Rodríguez Fischer hace un recorrido, semejante al propuesto por Vara Ferro, de la recepción de la obra de Rosa Chacel, siguiéndole la pista a su ópera prima, *Estación. Ida y vuelta*. La autora defiende la filiación de la novela de Chacel con las nuevas formas narrativas prescritas por Ortega. Lo característico de Rosa Chacel frente a otros de los miembros del «Nova Novorum» es que nunca renegó del camino estético emprendido con esa primera novela, donde dibuja cuidadosamente la interioridad de los personajes y utiliza abundantes referencias metaficcionales bajo una trama que evocaba la novela de formación artística. Algunos de esos elementos explicarían la buena sintonía de Chacel con narradores posteriores tales como Sánchez Ferlosio, Martín Santos, Juan Benet, varios de los novísimos como Ana María Moix, Pere Gimferrer o Guillermo Carnero, o un joven Javier Marías.

Siguiendo el debate entre los defensores del Arte Nuevo y una literatura comprometida, Albrecht Buschmann aborda la obra de Max Aub dentro del debate estético del momento. El carácter elitista del Arte Nuevo que trata de definir Ortega choca con la implicación política de muchos artistas en el contexto de entre guerras defendida por un un tex-

to teórico poco conocido, *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández. La publicación en 1934 de la primera de las entregas de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* supone la ficcionalización del distanciamiento de Aub de los postulados orteguianos, acercándose a la propuesta de Díaz Fernández, partidario de que la literatura se comprometa con los retos políticos del momento sin renunciar a las conquistas estéticas de las vanguardias.

Inevitable sería no ver en esta «rehumanización» de la novela el eco de la denominada «novela social», por la que se interesa Hernández Cano, concretamente por las teorizaciones que generó en los años treinta en la prensa de la época, tras su reaparición al amparo de la colección homónima creada en 1928 con títulos y autores que tendrán una acogida desigual. Paulatinamente, y tras el congreso de Karkhov (1930), entre los autores y críticos españoles parece instalarse la idea de que la realidad española no ofrece casos lo suficientemente traumáticos que alimenten dicha novela social. Detrás de este debate se escondía la pregunta por «la legitimidad social del escritor literario», que sirvió para desplazar el interés lector hacia otros géneros no ficcionales o lecturas extranjeras en sintonía con la producción del momento. Con la guerra, la legitimación social del escritor parece justificada, pero en los años cincuenta, autores y crítica parecen coincidir en el agotamiento de las posibilidades del género, una de las dos grandes tendencias, junto con el neorrealismo, de la narrativa española de la época. Para argumentarlo, Ángeles Encinar hace cala en algunos de los principales acontecimientos críticos del momento como el Primer Coloquio Internacional sobre Novela (1959) o las aportaciones en esas mismas fechas de Ricardo Gullón y de Juan Luis Alborg insistiendo en los límites de las apuestas literarias del momento de los que los propios autores también fueron conscientes. Habrá que esperar a 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio*, para que el panorama de la narrati-

va española incorpore nuevas técnicas y miradas. Se trataría de una forma de «realismo irónico», acotando el concepto, que Carole Fillière trata de explicar comparando las apuestas narrativas de Clarín y de Luis Goytisolo. Dicho acercamiento confluye en la propuesta de un nuevo realismo, que rechaza la convicción de dibujar «seriamente» la realidad para distanciarse irónicamente de ella, entroncando con la propuesta romántica de Schlegel, que situaba la conciencia de la obra como autorrepresentación en el centro de la creación artística, lo que obligaba a establecer nuevas relaciones entre obra, autor y lector, enriqueciendo así el «realismo serio» con un sesgo subjetivo e irónico. Siguiendo esta estela de la literatura comparada y tratando de analizar rupturas y continuaciones, nos topamos con el estudio de Marco Kunz, que parte de la frase que Breton atribuyó a Valery en el primer *Manifiesto del Surrealismo*, «la marquesa salió a las cinco», para condenar las producciones instaladas en un realismo trivializado, abogando por lo maravilloso como factor vivificador del género. Tras reparar distintas recuperaciones de «la marquesa», la conclusión a la que llega Marco Kunz es que esa sentencia reveló dos actitudes diferentes frente a la novela: una nostálgica de los esquemas tradicionales que llega hasta nuestros días (Schmitt, Trapiello) frente a los herederos de los vanguardistas que recogieron el mensaje y lo matizaron en un contexto marcado por el *nouveau roman* y el *boom* de la literatura hispanoamericana (Cortázar, Mauriac), y que también ha encontrado continuación en los últimos tiempos (Pitol).

El trabajo de Arturo Casas que cierra el volumen, insiste en reivindicar una poética histórica desde una perspectiva bajtiniana para analizar los vínculos existentes entre las teorizaciones sobre la novela llevadas a cabo por Dieste, Ayala y Benet, desde su doble condición de narradores y pensadores del hecho literario, y las ideas de Ortega. La continuidad en esa línea de pensamiento se explica desde un «poso fenomenológico» en

el que Casas ve la posible configuración de una poética histórica de la novela española del siglo XX que continúa las ideas de Ortega, de forma, advierte «discreta, discontinua, azarosa»; una poética que cuestiona la tradición heredada y se interroga por conceptos como el realismo o la autoría de los textos literarios.

Una polifonía de voces que confluyen en un volumen que redundante en la necesidad de abordar desde nuevos enfoques la historia literaria, reflexionando desde la estética, las teorías de los géneros o la lógica del canon y proponiendo nuevas taxonomías cronológicas que se alejan de las lógicas taxidermistas de lo que empieza y acaba en una fecha. Un volumen necesario para todo aquel que trate de acercarse a la narrativa contemporánea española desde una visión global y abierta a los debates estéticos desarrollados en la Europa del momento.

MARTA ESPINOSA BERROCAL
Universidad Complutense de Madrid

GALLOR GUARÍN, Jorge Orlando. *El Diálogo de doctrina christiana. Retórica cultural, discurso y literatura*. Alicante: Universidad, 2019, 376 pp.

El *Diálogo de doctrina christiana* viene siendo uno de esos misterios literarios sobre los que la crítica no versada en cuestiones espirituales suele pasar de puntillas ante el riesgo que conlleva el análisis de una obra de fuerte componente doctrinal. Afortunadamente, contamos con los trabajos de eminentes teóricos que se han ocupado de la cuestión (José Constantino Nieto, Ángel Alcalá, Cristina Barbolani, entre otros), aunque, sin embargo, todavía es mucho lo que queda por analizar. La obra de Jorge Orlando Gallor viene a contribuir a ese objetivo esclarecedor, usando la Retórica cultural (Tomás Albadalejo y Francisco Chico Rico) como efi-

caz modo de aproximación a un texto alumbrado en el Renacimiento.

Como se sabe, la necesaria anonimidad con la que el autor del *DDC* tuvo que fletar su obra en medio de ese mar proceloso que era la convulsa situación religiosa que en el siglo XVI tenía sometidas las voluntades de una sociedad fuertemente teocratizada, ha tenido dos consecuencias directas sobre el estudio de la obra: la primera, tratar de identificar al autor que se oculta detrás de este inteligente juego retórico ideado para convencer al lector de la necesidad de afrontar una serie de reformas religiosas; y, la segunda, intentar comprender los mecanismos retóricos empleados por su autor para pergeñar un mensaje que bien podría haberle costado una condena a muerte por la Inquisición. Pues bien, las dos cuestiones que hemos planteado de manera preliminar tienen en la obra de Gallor un desarrollo completo, sistemático y objetivo. En relación al primero de los puntos, se le debe al magisterio de Marcel Bataillon no solo el hallazgo del único manuscrito hallado hasta la fecha (Lisboa, 1925) sino también la atribución del mismo a Juan de Valdés, circunstancia, esta, ampliamente refrendada a lo largo de las páginas que componen este volumen. En cuanto a la segunda cuestión, el autor de este trabajo lleva a cabo una profunda revisión del texto bajo la lente de la ciencia retórica del siglo XVI: instrumento muy útil a la hora de perseguir el objetivo exegético que consiste en conectar el pensamiento del autor, la obra y los lectores de la misma.

Tras una introducción al concepto de Retórica cultural, a la obra objeto del estudio (el *DDC*) y a la estructuración del trabajo de investigación, Jorge Orlando Gallor nos presenta en el primer capítulo un detallado mosaico del escenario que habría de influir en la vida y obra de Juan de Valdés, que comprende desde el plano político al religioso, pasando por el social, cultural, así como una aproximación al periplo italiano y una biografía del conqueñense. Destaca aquí la singular maestría con la que el autor refleja el

sentir religioso de una sociedad, la de los comienzos del Renacimiento español, que se debate entre esos dos polos que ocupan el centro del debate religioso de la época: ortodoxia y heterodoxia. Gallor se muestra hábil conocedor de la problemática teológica de este período de la Historia, terciando en algunos momentos de su exposición con una lucidez propia de un humanista de la época, consiguiendo con ello no solo traspasar la línea de un mero discurso descriptivo sino además salvar la distancia entre el lector moderno y el ideario reformista propio de Juan de Valdés, actualizado a través del tamiz que nos proporciona sus esclarecedores comentarios: «España se convierte en un excepcional escenario que nos permite ver cómo algunos hombres ven a los demás hombres, iguales a ellos, transformados en infra-hombres si no aceptan sus ideas» (61).

En el capítulo segundo nos encontramos con un nuevo recorrido histórico, esta vez para documentar la evolución de los diferentes instrumentos teóricos-metodológicos empleados por Valdés en la composición del *DDC*: Retórica y diálogo. Más dilatado en sus límites temporales y de mayor extensión que la ocupada por el diálogo, el estudio de la Retórica se presenta como la gran «herramienta» en manos del autor. Destacamos aquí el epígrafe 2.1.4. dedicado a trazar «Un esquema de retórica general», donde Jorge Orlando Gallor selecciona, a la hora de analizar cada uno de los elementos que lo componen, una nómina de tratadistas antiguos y modernos que no solo proporcionan un sentido de cohesión a pesar del tiempo transcurrido, sino que, además, nos da la altura de la importancia que la Retórica ha tenido y tiene tanto en la elaboración del diálogo como en la transmisión del pensamiento. Más sucinto se muestra el análisis del otro instrumento en manos del *retor*, el diálogo, que Gallor define de manera preliminar con una sugerente cita de Emilio Lledó: «palabra compartida» (2011, 9). Realiza a continuación un análisis del diálogo desde diferentes perspectivas, comenzando por su pertenencia

a un determinado género literario, sobre todo, didáctico-ensayístico, aunque se muestra abierto a otras posibilidades (un género específico de naturaleza híbrida). Resulta muy útil la síntesis que nos proporciona el autor al final del capítulo de las características que mejor definen al *Diálogo de doctrina christiana*.

El capítulo tercero representa el núcleo de la tesis o aplicación práctica de la Retórica cultural a la *opera prima* de Valdés. Aquí el interés del autor reside en su intención por demostrar cómo la retórica y el diálogo «actúan concertadamente en el escritor para generar el texto que nos atañe» (173). A lo largo de este tercer capítulo Jorge Orlando Gallor irá mostrando los complejos mecanismos que actúan en la composición de la obra y, para ello, hará uso de los mismos instrumentos empleados en la época de su redacción; es decir, «el esquema básico de retórica que se siguió en los primeros cincuenta años de 1500» (177), aunque centrado en cuatro de las seis operaciones retóricas tradicionales: *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, prescindiendo de las exclusivamente destinadas a la oralidad: la *memoria* y la *actio/pronuntiatio*.

En relación a la *intellectio* destacamos, entre los diferentes elementos que la componen, la aplicación que hace Gallor del concepto ciceroniano de *status traslationis* (las consecuencias que tendrá la lectura de su obra en el lector), que se dimana del discurso reformador del personaje del arzobispo y que se concreta en la intención de Valdés por «recuperar el carácter del verdadero cristiano» (186). En el desarrollo de la *inventio* observamos cómo los elementos que conforman los argumentos empleados por Valdés en su *DDC*, que Gallor deduce apoyándose tanto en la biografía del conquisador como en la opinión de estudiosos del tema como Marcel Bataillon, Estefanía Pastore, Frances Luttikhuisen y José Constantino Nieto, constituyen una prueba de peso a la hora de rebatir otras tesis más reduccionistas; como la de Carlos Gilly, que basa la *inventio* del

DDC en el luteranismo del joven reformador sin tener en cuenta movimientos reformistas anteriores como el de los *alumbrados* españoles, que fue la corriente religiosa que más habría de influir en la nueva espiritualidad de Valdés (su «nuevo nacimiento» en Escalona). La tercera operación retórica de actividad *poiética* que aplica Gallor al texto –según el esquema sugerido por Lausberg en relación a la *res* (contenidos)–, la *dispositio*, llama la atención por su mayor extensión en relación a las precedentes (*intellectio* e *inventio*). Tras un examen preliminar de los paratextos, el autor se adentra en el análisis de la *narratio-argumentatio* consiguiendo, con numerosos ejemplos extraídos del texto, momentos remarcables en la aplicación conjunta de la Retórica (al servicio de la persuasión del lector oyente: *ethos*, *logos* y *pathos*) y de las *Sagradas Escrituras*.

Finalmente, en cuanto a los aspectos ya puramente formales (*verba*), Jorge Orlando realiza un análisis de la *elocutio* en relación a las cuatro *virtutes elocutionis* (según Lausberg): *puritas* (pureza), *perspicuitas* (claridad), *ornatus* (adorno) y *decorum* (adecuación), que nos transmite una imagen nítida del magisterio literario de Valdés enfocado a la finalidad didáctica (selección en vez de invención, ausencia de *ornatus*, empleo mayoritario del romance castellano y en ocasiones el latín, sencillez, llaneza y espontaneidad), a la par que deudor –en cuanto a su estatus de escritor novel– tanto del magisterio de sus mayores, Petrarca y Cicerón, como del estilo de sus más allegados, su hermano Alfonso y Erasmo. A pesar de ello, no puede obviarse la presencia temprana de un estilo propio, como así se expresa en el epígrafe titulado: «Variante elocutiva del joven escritor».

Un epílogo dedicado a la Retórica cultural y unos apéndices donde se relacionan las fuentes retóricas, junto con un «Catálogo de obras religiosas o espirituales del siglo XV e inicios del siglo XVI», constituyen el cierre del libro.

En conclusión, Jorge Orlando Gallor realiza una acertada aplicación de los principios de la Retórica cultural como instrumento de análisis al servicio de la comprensión de un texto del siglo XVI de las características del *Diálogo de doctrina christiana*. A la labor del filólogo se suma la de un buen conocedor de las *Sagradas Escrituras* que, unido a una visión panorámica de la sociedad de la época y de las circunstancias que más habrían de influir en el quehacer literario de Juan de Valdés, consigue llegar a esos lugares del texto a los que muy pocos tienen acceso.

PASCUAL UCEDA PIQUERAS
Universidad de Alicante

CORREA RAMÓN, Amelina. «¿Qué mandáis hacer de mí?». *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2019, 278 pp.

Amelina Correa Ramón, gran conocedora de la literatura de entre siglos, de las plumas femeninas de esa época y de mucha de la producción sobre espiritismo y librepensamiento que se produjo entonces, conjuga esos saberes en este libro sorprendente por muchos motivos. Sus páginas abarcan un periodo que va desde aproximadamente 1880 hasta los años treinta del siglo XX.

En un marco de celebraciones conmemorativas de figuras y hechos que se querían convertir en iconos de la cultura española, como Calderón de la Barca (1881), Miguel de Cervantes (con numerosas efemérides), el descubrimiento de América, santa Teresa de Jesús y otros, en este marco institucional que ofrecía una cara ortodoxa de la cultura nacional, se producían otras lecturas, otras interpretaciones, que resultaban y resultan heterodoxas y ofrecían otro aspecto, otra fachada de la cultura propia. Es lo que sucede con Teresa de Jesús y se estudia en este libro, pero que también ocurría con Cervan-

tes y su *Quijote*, cuyas lecturas alternativas se suceden en las mismas fechas y tienen como máximo exponente a Nicolás Díaz Benjumea, que dedicó varios trabajos a su interpretación esotérico-simbolista de la obra. Es decir, que mientras desde las instituciones –ya en el siglo XVIII– se quería proponer una imagen de la cultura española, exportable y comparable a otras europeas, dentro del país había corrientes que vivificaban esa herencia relacionándola con cuestiones y preocupaciones contemporáneas, que entendían esa cultura y a sus representantes no como estatuas del pasado sino como responsables de mensajes que podían explicar el presente e incluso cuestiones que acosan a todos, como la existencia o no de vida después de la muerte y la comunicación con el más allá.

Amelina Correa estudia varios casos que se valieron de santa Teresa para intentar comprender el mundo y dar sentido a la existencia. Casos que, con sus pertinentes contestaciones y críticas, muestran de qué modo se convirtió a la santa en cuerpo de debate, en campo de batalla de posturas materialistas y espirituales. Pero, además, de forma indirecta, el estudio que aquí se hace da cuenta de la recepción que su obra tuvo en España y fuera de ella, en especial en Francia, con trabajos a cargo de Huysmann, Mendès, Verlaine y otros.

Con gran erudición y conocimiento del entorno, la autora despliega el primer y más interesante caso de relectura, el de Amalia Domingo Soler, mujer de asendereada vida, que supo sobrevivir gracias al uso de la pluma en el periódico, entre otras cosas. Amalia Domingo es, en cierto modo, prototipo de un tipo de intelectual que necesita situarse en los márgenes, en la heterodoxia de su época, para exponer sus opiniones. Así resulta ser librepensadora, feminista y espiritista. Su obra más importante, a este respecto, es *¡Te perdono! Memorias de un espíritu*, recopilación de las transmisiones que Iris, por medio de Eudaldo Pagés, comunica y Amalia recoge. Hasta aquí el asunto no tendría mayor

interés, y sería un caso más. Lo interesante y extraordinario es que Iris encubre en realidad a la santa de Ávila y que esta se vale de los dos mortales para hacer llegar a todos su verdadero mensaje, ya que sus libros, como sometidos a la autoridad eclesiástica, habrían sido adulterados. De modo que *¡Te perdono!* sería en realidad su verdadera autobiografía, y no el *Libro de su vida*.

En este punto Eudaldo y Amalia se comportan como conspicuos falsificadores, tanto por su estrategia como por su uso del pasado, y cometen errores como que aquello que falsean resulte moderno porque santa Teresa, por ejemplo, manifiesta una manera de entender la religión y de concebir la figura de Jesucristo totalmente contemporánea de los espiritistas y muy poco relacionada con el tiempo en que vivió. Además, sus ideas resultan ser muy similares a las que Amalia había expuesto en otros trabajos sobre el celibato, la confesión y la clausura religiosa, signados por la tolerancia y la comprensión frente al dogmatismo y la intransigencia. La militancia feminista de la autora se manifiesta así mismo en estas memorias en sus observaciones sobre la educación de las mujeres y en cuanto a su papel social, observaciones que recuerdan los discursos reivindicadores que ya se iniciaron en el Setecientos. De manera que, una vez más, el texto fingido, supuestamente original y auténtico por provenir de la santa, no puede dejar de traicionarse y transmitir las preocupaciones del momento en el que surge y de su autor. Otro ejemplo de esa traición es la dimensión científica que se quiere dar al conocimiento del otro mundo. No en vano a estos saberes alternativos se los denominó «ciencias ocultas».

¡Te perdono! Memorias de un espíritu alcanzó «un arrollador éxito comercial», según comenta la estudiosa, y esto fue así por la contemporaneidad del texto producido, que conecta con los lectores planteando un alegato novedoso y cercano, autorizado por una figura reconocida e incontestable, que sin embargo se presenta bajo un perfil reivindicativo, ya que quiere ofrecer al mundo su

verdadero mensaje, que ha sido vedado por los hombres al cercenar sus palabras. Amalia reinventa con su lectura a la ultrajada santa Teresa.

Este texto, en el que la «virgen de Ávila» habla al mundo, generó «una fértil cadena de significaciones y propuestas heterodoxas». Una de las más interesantes fue la que llevó a cabo José Blanco Coris, pintor y escritor malagueño para quien el espiritismo es «un ideal progresivo que tiene por dogma el amor; las artes por culto y por Iglesia la naturaleza». Es decir, que aúna en sí los intereses científicos y progresistas que bullían en no pocos espiritistas, y así observaba en 1916 que «el espiritismo es el sentimiento de la ciencia y la ciencia del sentimiento» (p. 206). Pero la diferencia entre Coris y Domingo estriba en que el primero utilizó a la santa precisamente para mostrar que fue médium. De esta forma, presenta a *Santa Teresa, médium* y a su obra como fruto de esa condición «sensitiva». Coris identifica misticismo con mediumnidad, alejándose así de connotaciones religiosas ortodoxas, pero entrando en contradicción o rechazando la opinión de Amalia Domingo, según la cual la Iglesia habría traicionado sus opiniones. Esta defendía un mensaje moderno, Coris, en el fondo, apoyaba el que todos conocían. Si la santa se había ocultado a Amalia bajo el nombre de Iris, a Coris se le revelaba con su auténtica personalidad desde el principio y además le confesaba su condición mediúmnica. Coris publicó otros libros sobre la materia, como *Por qué soy espiritista*, y murió en 1946. Un hecho a destacar, al hilo de la fecha de su muerte, es cómo la Guerra Civil provocó el silenciamiento de estas líneas de pensamiento que se habían situado en la heterodoxia como medio para explicar la realidad.

El último caso que Amelina Correa trae a colación en su estudio tiene que ver con lo que se pueden llamar discursos correctores de la heterodoxia. Se trata de lo que escribió el padre carmelita Eusebio del Niño Jesús, desde tierras cubanas, tras conocer el libro seminal de Amalia Domingo y sobre todo el de José

Blanco Coris, con el que mantuvo cierta correspondencia a pesar de sus divergencias. Como ocurre a menudo entre los impugnadores, el padre Eusebio del Niño Jesús enfrentó a la breve obra de Coris (ciento treinta páginas) un poderoso baluarte en dos volúmenes de unas mil doscientas páginas titulado *Santa Teresa y el espiritismo*, que editó entre 1929 y 1930. El libro es un alarde de erudición y conocimiento, seguramente mayor del que poseían muchos de los que frecuentaban a médiums y a espiritistas, porque no se dedicó solo a cuestionar esa supuesta capacidad de la santa, sino que se explayó sobre los accidentes y características del espiritismo, y además, al publicarlo, se valió de otra estrategia habitual entre quienes impugnan, que fue hacerse acompañar de una autoridad que pasa por indubitable. En este caso, el firmante del prólogo, el eminente especialista en la obra de la santa Teresa, Bernardino de Melgar y Abreu, marqués de San Juan de Piedras Albas quien, como recuerda la autora de este ensayo, había rechazado todas las interpretaciones heterodoxas que en 1929, durante la conmemoración del tercer centenario de su canonización, se habían propuesto. El padre Eusebio del Niño Jesús desmonta en su voluminoso y documentado trabajo esas propuestas que basaban la obra de santa Teresa en un supuesto histerismo, una neurosis, erotomanía o catalepsia, y al tiempo rechazaba, de forma general, los ataques que se dirigían a la Iglesia.

Esta historia de las relecturas teresianas de entre siglos desvela para el lector contemporáneo un mundo de inquietudes que refleja la crisis espiritual del momento, crisis e inquietudes que hoy perduran. Amelina Correa las relata con amenidad y con rigor, reconstruye las vidas de los protagonistas con gran detalle, contextualiza los momentos editoriales y sus líneas de pensamiento. Un libro totalmente recomendable de esta experta en la época.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
Instituto de Lengua, Literatura y
Antropología. CSIC

VEGA, Lope de. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición de Ignacio Arellano. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2019, 790 pp.

Con títulos como este firmado por Ignacio Arellano, la Biblioteca Áurea de la editorial Iberoamericana – Vervuert alcanza las más altas cotas de la excelencia y confirma su papel esencial en el panorama de los estudios auriseculares. Dos son los objetivos declarados por el editor de estas *Rimas*: ofrecer una edición puntuada y anotada «que intenta descifrar los juegos, alusiones y correspondencias agudas de un conjunto muy poco aclarado hasta la fecha a pesar de las ediciones anteriores» y proponer una lectura conceptista que desmonte «el tópico de la facilidad de Lope» (p. 11). Y para ello ofrece un recital de la mejor filología, lejos de los entretenimientos algorítmicos que la aquejan hoy a menudo, y lejos de la crítica continuista. Es decir, un espléndido trabajo novedoso, original, erudito y propio del conocimiento de quien es sin duda uno de los mayores expertos actuales en la edición e interpretación de textos áureos.

La edición se abre con un estudio introductorio que revisa con precisión las propuestas de la crítica sobre algunos aspectos fundamentales de estas *Rimas* desde la perspectiva de lo que denomina «La lectura retórica» y continúa con una «revolucionaria» (en el contexto de la crítica) propuesta de lo que denomina la lectura conceptista («Propuestas para una estrategia de lectura conceptista»). En la primera de dichas propuestas analiza cuestiones sobre el género, unidad del conjunto, motivación, intención, medios expresivos, temas, parodia de fórmulas literarias como el petrarquismo...replantando en rigurosos términos algunos aspectos y discutiendo interpretaciones de la crítica anterior acerca, por ejemplo, de la unidad del conjunto de las poesías, acerca de la cual el estudioso insiste en «la variedad y el efecto de dispersión de los temas tratados y hasta

de los estilos», señalando que, frente a lo que se ha venido diciendo, «la unidad la confiere precisamente la estética conceptista que los genera y sustenta» (p. 19), estética a la que dedica precisamente la segunda parte de su estudio. Con despliegue de argumentos razonables y documentados afronta motivos como el famoso del heterónimo Burguillos, cuyos avatares considera «una fantasía entretenida de los eruditos» (p. 27) y tras considerar las distintas opiniones barajadas por la crítica, poniendo de relieve sus a menudo fantásticas fundamentaciones, concluye muy convincentemente que «la elección del nombre obedece a su calidad algo plebeya, muy propia para el tipo de máscara poética que Lope quiere diseñar como locutor de estas *Rimas*» (p. 24) relacionando la elección del heterónimo con el decoro lingüístico y su condición en tanto que «un licenciado Burguillos cumplía con todos los requisitos que el decoro de la *Rimas* necesitaba para su voz emisora» (p. 29). Significativamente subraya que mientras la crítica anterior ha comentado mucho el apellido de Burguillos, no se ha ocupado del nombre de Tomé, cuya calidad connotativa es paralela al apellido.

En la misma línea aborda los poemas amorosos dedicados a la lavandera Juana, que han sido considerados en general como un anticancionero o contracancionero de tipo petrarquista que incide en la «percepción negativa de Juana» (p. 31) y, visión negativa que Arellano niega radicalmente, demostrando que en efecto, no hay ningún fundamento textual para ella. Una vez más la aplicación rigurosa de la hermenéutica permite al editor contradecir o puntualizar los «juicios de cruel y desdenosa, fea, rústica, inculta, de enormes pies, degradada y grotesca» (p. 32) que sus comentaristas atribuyen a Juana, apuntando Arellano que a excepción de la crueldad, por otra parte rasgo general de las amadas del petrarquismo, todas las demás notas negativas «son falsas» (p. 33) e invenciones rutinarias de los críticos. Con estos poemas dedicados a Juana e intertextos coetáneos de relieve como los quevedescos Are-

llano señala que «el enfoque de un cancionero dirigido por un licenciado pobretón a una lavandera es paródico» pero que es indiscutible que «la figura de esta lavandera se presenta idealizada» (pp. 36-37). La aportación de textos y el comentario del estado de la cuestión dejan lugar a pocas dudas sobre la razón que asiste a Arellano para definir un nuevo retrato en nada negativo ni caricaturesco de la hermosa Juana.

Otras importantes objeciones y precisiones que alteran sustancialmente la recepción que hasta hoy había tenido este poemario dedica el estudioso al «desasosiego» que provocan en Lope los pájaros nuevos y los papagayos culteranos, primero en el alcance de la relación entre Pellicer y Lope, sobredimensionada en ocasiones por la crítica puesto que, como afirma, «sin dudar de la existencia del conflicto y de las reiteradas burlas y acusaciones, creo que resulta más problemático aplicar a muchos poemas de las *Rimas* la lectura en clave específica contra Pellicer» (p. 43), y después en la relación entre un Lope, que elogia a menudo a Góngora, y un Góngora que desprecia cada obra nueva de Lope, y consecuentemente en la oposición entre la poesía llana (Lope) y oscura (culteranos), sobre la que el editor de nuevo insiste en precisar y negar esta facilidad y claridad de su poesía. En las *Rimas* Burguillos ataca a la poesía culterana con una burla a los cultismos innecesarios (*escripulos, crepusculaba, gallicinio, imtempesta, nocturnancia, suberba, quiroteca...*, p. 46), y Lope se presenta como defensor de la poesía llana, clara, pura, en oposición a la oscuridad de los culteranos, lo que no quiere decir que sus versos sean fáciles («son extremadamente difíciles», p. 45), sino que su dificultad proviene de su densidad ingeniosa, no de los solecismos y vocablos peregrinos de los que acusa a sus oponentes (p. 46).

Estas reflexiones introductorias continúan con el tema de «la frustración resignada y el desengaño», motivo de muchos de los poemas de *Rimas* y reflejo del «desengaño personal y vital» (p. 49) del poeta,

ya en su vejez y con una situación personal y familiar decepcionante y no del todo venturosa. Sentimientos que expresará alternando «las risas con las penas, usando a veces las primeras como antídoto de las segundas» (p. 48), y las burlas con las veras «que es su principio constructivo» (p. 59) como avala Arellano con comentarios de algunos de los poemas de interés. Cierren este primer bloque de la lectura retórica sus consideraciones sobre *La Gatomaquia* (pp. 72-80), y las rimas divinas, 11 poemas de los 179 que componen el libro, sección que «no solo es reducida, sino sumamente irregular, con una llamativa desproporción interna que hacen suponer que Lope no se planteó muy seriamente esta sección, y que la fabricó con unos cuantos materiales disímiles» (p. 80).

El segundo apartado dedicado a «la lectura conceptista» de estas *Rimas* es un capítulo que a partir de ahora marcará sin duda no solo la manera de leer las *Rimas* de Burguillos, sino toda la poesía barroca. Esta sección constituye un compendio teórico y práctico imprescindible que confirma el análisis de numerosas lecturas necesitadas de la perspectiva conceptista para su correcto entendimiento. Arellano defiende «la necesidad de una doble técnica de lectura de los textos barrocos, especialmente aquella que estriba en las claves de la agudeza» (p. 84), que aplica a estas *Rimas* «repertorio arquetípico de mecanismos del ingenio» (p. 84) ignorados por la crítica y editores, para insistir con razón en negar «la supuesta sencillez de estas composiciones» (p. 85), que ha defendido unánimemente hasta la fecha una crítica que prolonga «la inercia de las ideas comúnmente aceptadas», crítica que ha leído estos poemas solo «desde el punto de vista retórico» desatendiendo la lectura conceptista, la única «capaz de revelar las complicadas redes de correspondencias que sustentan los poemas de la colección» (p. 87). A demostrar esta propuesta de lectura dedica Arellano unas páginas iluminadoras y fundamen-

tales ilustradas con apretados comentarios de versos y poemas significativos de las *Rimas* (escabeche-Laredo, cuatro puntos de sandalia, uñas negras/uñas blancas, palillo de dientes en la boca...). Dicha propuesta culmina y se desarrolla sistemáticamente en la admirable edición y anotación de los poemas donde los mil y un sentidos encubiertos se desvelan al lector gracias a esta lectura conceptista «porque leer el *Burquillos* es, sin remedio, un ejercicio de búsqueda de lo que está oculto y de los múltiples sentidos con los que juega», es decir, un acto del entendimiento imprescindible para una justa valoración de los poemas (p. 128). La responsabilidad y compromiso de Arellano con la interpretación cabal de los textos áureos es sabida y reconocida (basta atender a su bibliografía) y esta monumental edición lo confirma. Después de esta tarea no creo que se pueda seguir manteniendo que las *Rimas* constituyan una poesía de la sencillez, y será necesario aceptar que «lejos de ser un libro llano y sencillo, es uno de los libros más agudos, es decir, uno de los más difíciles de toda la poesía del siglo XVII» (p. 136). No cabe en el marco de una reseña recoger todas las enmiendas que limpian el texto, lo aclaran y lo justifican, ni los miles de observaciones críticas tan agudas como se merecen los poemas, ni cabe ponderar en su justa medida la sabiduría y capacidad que han sido necesarias para cumplir este objetivo.

En definitiva, Arellano, después de suscitarse una pregunta inquietante: qué y cómo hemos estado leyendo hasta ahora esta poesía de Lope, y los textos clásicos en general, ofrece una extraordinaria aguja de marear y una edición ejemplar, llena de novedades y de soluciones, que cambia definitivamente al itinerario de la recepción del libro más importante de la poesía de Lope y uno de los pilares fundamentales de la poesía del Siglo de Oro.

MARTINA VINATEA
Universidad del Pacífico

MOLINA, Tirso de. *Amar por razón de Estado*, edición de Francisco Sáez Raposo. Nueva York – Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) – Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2019, 196 pp.

Dentro del corpus que integra el marco de la comedia aurisecular, es innegable que *Amar por razón de Estado*, una de las doce que constituyen la Primera parte de las comedias tirsianas, es todo un conjunto de particularidades. Con las investigaciones llevadas a cabo para la creación de la presente edición crítica, Francisco Sáez Raposo arroja un amplio y riguroso rayo de luz a las complejidades que giran en torno a esta «comedia de circunstancias» (p. 17), entre las que sobresale, precisamente, la que concierne a la coyuntura histórica en la que tiene lugar la composición de esta obra. El fin de Tirso de Molina con esta creación no fue otro que el de rendir homenaje a Wolfgang William del Palatinado-Neoburgo, Duque de Clèves, con motivo del viaje que este realizó a la Corte española en octubre de 1624 para solicitar la retirada de las tropas españolas de su territorio y así adquirir autonomía militar. Durante su estancia de cinco meses y ocho días en Madrid, el ilustre visitante fue agasajado con diversos cuidados y festejos, entre los que se incluye la representación teatral.

A raíz de lo expuesto se explica a la perfección una de las grandes curiosidades de la comedia: la ausencia del gracioso. Como apunta Sáez Raposo, «la identidad de la personalidad a quien se quiso homenajear con la representación de la comedia influyó a la hora de estructurar su argumento en torno al concepto político de “razón de Estado”» (p. 33), lo que supone una barrera de cara a la inclusión del elemento cómico. Así es que el dramaturgo se sirve del marco contextual relativo a la insigne visita del Duque para incluirlo en su comedia palaciega en calidad de eje determinante de la trama. Para ello se encarga de configurar un propicio espacio dramático, su propia corte. De este modo,

también se justifica la supremacía de la razón sobre el sentimiento amoroso a pesar de que este último es el que conduce el desarrollo argumental: «Enrique. ([Aparte.] Por haber Leonora dado / en que a Isabela pretenda / me ha de perder, sin que entienda / su ciega razón de Estado» (vv. 2502-2505). Inmersa en esta secuencia de palabras regidoras del pensamiento de los personajes a lo largo de toda la obra hay una profunda reflexión sobre la relevancia de la responsabilidad social y política que reside en las personalidades de la corte. Por ello, los personajes tienen la obligación de seguir un modelo de conducta ejemplar basado en las directrices del código moral cortesano, especialmente Leonora, por ser hermana del Duque, pues a Enrique no es hasta el final de la comedia que se le revela que es, en realidad, hijo del Duque de Borgoña.

En cuanto al diseño del espacio de la acción dramática, una de las claves esenciales halladas en esta edición es el estudio de la antítesis existente entre los dos tipos de espacios dramáticos que se alternan. Estos espacios en los que se desarrolla la acción «conforman dos presencias espaciales genéricas que se intuyen, se presienten, con mayor o menor intensidad, como realidades que trascienden el ámbito escénico y escenográfico. Se trata de localizaciones que se plantean en forma tematizada, es decir, en abstracto, y que se figurativizarán por medio de varios espacios “presentes”» (p. 23). Localizaciones urbanas y rústicas («urbs» versus «rus»), es decir, se trata de una contraposición entre ciudad y naturaleza, un interior y un exterior metafóricos. El espacio ubicado en la urbe se corresponde predominantemente con las estancias de palacio y puede concebirse como el espacio «inteligible», pues no es casualidad que el interior sea el que requiera un estricto cumplimiento de las normas morales. Este, el palaciego, es el entorno del raciocinio, de la política, del pensamiento elevado, de la formalidad conductual, de la protección y defensa del honor inmaculado, de la sujeción de los estímulos amo-

rosos y del quiebre de las querencias personales de los personajes, a las que han de anteponer siempre la razón de Estado.

Por su parte, el jardín o huerto de palacio se plantea como el espacio rural y exterior que favorece la relajación del comportamiento y, por lo tanto, apunta en dirección de lo «tangible», de lo sensorial. Aquí entran en juego la percepción, la embriaguez de los sentidos, la anulación de la razón por lo sensible en beneficio de la razón personal y la proyección de los sentimientos. «El campo es un lugar alejado físicamente del entorno urbano, pero también, desde el punto de vista moral, de sus códigos de conducta» (v. 27). Se presenta como una especie de locus amoenus, lugar bucólico y alejado de las preocupaciones cortesanas, idóneo para entregarse al placer, por lo que, simbólicamente, se ve impregnado de altas dosis de sensualidad y erotismo. Como contrapunto del primero, este es el espacio del amor y contiene otro espacio cerrado dentro de sí, un «hortus conclusus» (p. 25), en el que tienen lugar los secretos encuentros furtivos entre los personajes. El que se desprende del huerto o jardín es un simbolismo que evoca al bíblico, al Edén, porque es un territorio sagrado, de liberación, que encierra o guarda el fruto de la pasión, por lo que, de igual manera, implica una prohibición. Este es un espacio cerrado metafórico en tanto que su fin es proteger dicho fruto de todo aquel que desee robarlo, de ahí que en él se presenten diversos tipos de obstáculos físicos que es necesario rebasar (muros, puertas, balcones o ventanas a considerable altura) mediante algún tipo de acceso, llave o, en este caso, la escala.

Asimismo, es en el jardín donde aparecen dos accesorios escenográficos vitales en el argumento y enredo de la comedia, ya que ambos son la prueba del empañado honor del Duque: el papel escrito por Leonora y su propia espada arrebatada. Además, hay una escala que fue también olvidada por Enrique y descubierta por el Duque en este mismo lugar, algo que pone de relieve el efímero

carácter del placer, pues todos estos elementos no son otra cosa que impedimentos para el amor. El caso de la escala es bastante significativo, puesto que Sáez Raposo habla de un decaimiento físico y, al mismo tiempo, afectivo a medida que Enrique va bajando los escalones al despedirse de Leonora en el inicio del primer acto: «Enrique. Escalones / de mi muerte bajaré. / ¿Cuándo a verte volveré? / (Baja el primer paso.)» (vv. 35-37). Justamente, conforme va efectuando el descenso por los escalones, la distancia que lo separa de Leonora y del goce amoroso se hace mayor, mientras que disminuye la que guarda con respecto al retorno a los preceptos cortesanos y la razón de Estado, la cual lleva inherente en sí la idea de salvar la honra por encima de todo. Esta es la forma en que la edición va abordando y desentrañando los sentidos y hermenéuticas relativas a la materia textual y teatral de la obra, descodificando y abarcando complejidades vinculadas a la historia, al argumento, a los motivos, a las reminiscencias de la tradición clásica, al lenguaje corporal e interpretativo de actores, entre otras cuestiones.

En lo referente al estudio textual de la obra, Sáez Raposo señala la inequívoca correspondencia que mantienen Amar por razón de Estado y Sutilezas de amor. La conclusión que puede extraerse es que esta última sería el resultado de un proceso de reescritura de la primera, la cual Tirso adapta a través de la incorporación de nuevos personajes, escenas y versos, aunque «reutiliza al menos 1463 versos, es decir, un 45.70 % del total de los mismos» (p. 32). La clave por la que se hace visible que Amar por razón de Estado es el texto primigenio está tanto en el manuscrito como en las características argumentales y circunstanciales en las que se ve envuelta la comedia, que son muy específicas, lo que indica que se efectuó una adaptación para hacer factible su representación en un corral de comedias. Igualmente, en el análisis métrico se aprecia el peculiar uso de la métrica tirsiano, que no es fiel del todo al Arte nuevo de Lope de Vega: «junto con la

redondilla, el romance conforma el armazón con el que Tirso construye de manera constante sus piezas teatrales» (p. 52). La presente edición, en definitiva, expone con una pertinente erudición las vicisitudes generales y particulares de una comedia única, en la que los imperativos políticos asfixian la relación amorosa y solapan la presencia de lo cómico, e ilumina de manera encomiable el texto tirsiano, así como los múltiples elementos adyacentes que actúan como un todo compacto y hacen de esta comedia áurea una creación literaria tan excelsa.

KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ
Universidad Complutense de Madrid

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019 (Teoría y práctica del Teatro, n° 44), 510 pp.

En los estudios sobre el teatro español del siglo XVIII siempre han sido una referencia obligada los trabajos del investigador Joaquín Álvarez Barrientos que, conocedor como pocos de la centuria dieciochesca y del entramado teatral de la época, sentó las bases que han cimentado posteriores publicaciones sobre géneros teatrales, dramaturgos, compositores, y en alguna ocasión, intérpretes. Si algo singulariza a los trabajos de este autor es el abarcar el hecho teatral en toda su complejidad, no ciñéndose a una figura o a un texto concretos, sino presentando un panorama lo suficientemente amplio como para entender el teatro –y, en el caso del libro que aquí nos ocupa, al intérprete– como producto cambiante de una sociedad también en continua evolución.

El actor borbónico (1700-1831) no trata sobre un cómico en particular, sino de forma más amplia sobre la figura del intérprete moderno en relación a su tradición escénica, interpretativa, imaginaria y social. Así lo

advierte el autor en la «Introducción» a su libro: «Esta no es una historia sobre actores ni cantantes concretos, tampoco un estudio acerca de las técnicas de interpretación [...] Es una historia sobre la introducción de un modelo». Un modelo que Álvarez Barrientos denomina aquí como el de «el actor borbónico» y que se extiende desde comienzos del Setecientos hasta la institucionalización de la figura del intérprete con la creación de la Real Escuela de Declamación dentro del Conservatorio de María Cristina. Coincide así con la etapa borbónica que marca el paso del absolutismo al liberalismo (el «largo siglo XVIII»), desde el ascenso al trono de Felipe V (1701) hasta la muerte de Fernando VII (1833). Son años que asisten a la transformación de la fisonomía de las capitales europeas, como fue el caso de Madrid, que pasa de Corte borbónica a capital burguesa y símbolo cultural de la nación. Dentro de este contexto, el teatro desempeñó un papel protagonista, convertido en una cuestión de Estado tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Era «el termómetro para medir el nivel de civilización de los pueblos y naciones» (p. 13) y, en este sentido, el actor constituía una figura relevante, que mediatizaba los objetivos gubernamentales y educaba al espectador.

Al estudio del público se dedica fundamentalmente la primera parte del libro («Público y actor en la sociedad del espectáculo», pp. 27-134). Comienza atendiendo a la consideración que tenía el local teatral dentro de la ciudad, semejante a la de espacios destacados como plazas, catedrales o museos. Pese a ello, los teatros no se distinguían del resto de edificios, y su ubicación y reforma fue objeto de continuo debate. Otras polémicas concernían directamente al público, desde su disposición dentro del espacio teatral hasta su comportamiento como receptor del espectáculo. Como explica el autor, el público dieciochesco era un público sumamente activo que podía influir sobre el modo de representar y la elección del repertorio – ejemplo de ello eran los «apasionados», *cho-*

rizos y polacos, que llegaban a boicotear los estrenos de la compañía rival–, y su regulación y control fue una de las máximas preocupaciones de las autoridades. En torno a este asunto se plantearon numerosas propuestas que aspiraban a construir un espectador civilizado, adoptando un rol más pasivo y guardando la compostura y el decoro.

La reforma del público conllevaba un cambio en el modo en que se relacionaba con el actor y también en la consideración que se tenía de este último («un espectador “educado” requiere a un actor también “educado”»). La figura del actor adquirió valor e importancia en buena medida gracias a la publicidad que le ofrecían los carteles o anuncios teatrales y, especialmente, la crítica dramática. Los periódicos convirtieron el trabajo del actor en objeto de juicio y apreciación, y desde ellos se fue gestando la consolidación del intérprete como figura pública. A través del análisis de numerosos retratos (sobre todo de las estampas) –que forman parte del abundante material gráfico que acompaña a la publicación– Álvarez Barrientos estudia el modo en que se plasmaba a los actores, al igual que se hacía con las grandes personalidades de la época.

La segunda parte del libro («El actor como figura pública. La batalla por su integración», pp. 135-196) se dedica precisamente a estudiar el proceso de legitimación de los actores y del teatro en el imaginario social. El autor aporta numerosas fuentes que testimonian la lucha que emprendieron los cómicos para dignificar su profesión, lo que a menudo les enfrentó a la Iglesia, principal detractora de su trabajo al ver en él un potencial contrapoder. Este proceso se dio durante todo el siglo, reforzándose en las tres últimas décadas y continuando en el siglo XIX, cuando la creación de una escuela de declamación otorgó a la profesión prestigio social. La ausencia hasta entonces de una escuela donde aprender el ejercicio y la existencia de compañías de la legua cuya vida itinerante era equiparada a la de gitanos y buhoneros, contribuyeron a su descrédito.

Y es precisamente la cuestión de la (no-) formación del actor, sus cualidades y la evolución en sus técnicas interpretativas, el asunto que ocupa la última parte del libro («El trabajo del actor», pp. 197-420). Álvarez Barrientos comienza explicando al lector que el teatro no era otra cosa que un negocio. Un negocio bastante lucrativo, pese a que los ingresos de los actores eran exiguos. Como tal, los actores ofrecían al público lo que le gustaba, que era lo que proporcionaba ingresos, y esa era su única regla. Esto provocó que a lo largo del periodo estudiado hubiera dos perspectivas encontradas: la económica y la artística. Los reformistas rechazaban los «manoteos» que caracterizaron durante muchos años la interpretación de los actores, propios de la declamación histrionica, y desde los periódicos se empezó a reclamar un cambio en las técnicas interpretativas en busca de una representación más emotiva, que llegara a los espectadores modernos. Sin embargo, estas reformas no tuvieron un efecto esperado en la escena, ya que los actores continuaron con su rutina que seguía cosechando éxito entre el público.

Álvarez Barrientos explica que esta forma interpretativa tenía mucho que ver con el antiguo modo de trabajo del actor, basado en la improvisación. Los cómicos apenas ensayaban, y para suplir los olvidos del texto requerían de la ayuda del apuntador y de su propio ingenio. Como consecuencia, no representaban a personajes, sino a tipos. Hacían de galán o de dama, imitando unas convenciones bien asentadas. A partir de la segunda mitad de siglo y, sobre todo en las últimas décadas, la situación cambia. Comienzan a cuidarse aspectos como la decoración y la iluminación, aspirando a una representación realista, y emerge en el repertorio una nueva estética caracterizada por géneros como el drama burgués o la comedia sentimental, que diversificó los gustos del público. La interpretación de estas obras exigía al actor dar vida a personajes (no ya a tipos) desde una representación basada en el interior del individuo, quedando obsoletos

los gestos exagerados de la antigua declamación histrionica.

De este modo, a lo largo del periodo estudiado conviven dos prácticas interpretativas distintas; cambia la consideración del actor (que pasó de ser vilipendiado a tener éxito social y reconocimiento); y se amplían asimismo los gustos del público, exigiendo al intérprete nuevos registros. Todo ello fue posible gracias a la importancia que se le dio al teatro como cuestión de Estado, suscitando una profunda reflexión que acabó por forjar la figura del actor moderno.

La magna empresa de documentar esta apasionante etapa de nuestro teatro es abordada de manera excelente por Joaquín Álvarez Barrientos, manejando un vasto volumen de fuentes primarias, en su mayor parte desconocidas hasta el momento, y una extensa bibliografía que constituirá una ayuda para todo aquel que quiera acercarse a este periodo. El cuerpo del texto se acompaña de una rica recopilación de ilustraciones, y finaliza con un índice de las mismas y otro onomástico, facilitando su consulta. Sin duda se trata de una publicación de referencia tanto para los especialistas en el teatro de este periodo, como para los desconocedores de la materia que, con toda probabilidad, se verán atraídos por la interesante historia que documenta su autor.

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO
Universidad Autónoma de Madrid

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, (ed.).
*Rosario de Acuña, Hipatia (1850-1923).
Emoción y razón.* Madrid: Abada editores, 2019, 352 pp.

La figura de Rosario de Acuña cayó en el olvido en los años treinta del pasado siglo y no comenzó a recuperarse hasta mediados de los ochenta, pero el impulso decisivo en esta recuperación no se produce sino a partir de 2005, cuando empiezan a editarse sis-

temáticamente sus obras (José Bolado, ed., *Obras reunidas*, 5 vols., 2007-2009), y a aparecer los primeros estudios de investigación rigurosos: de Macrino Fernández (2005), Christine Arkinstall y Ana María Díaz Marcos (2006), Solange Hibbs-Lissorgues (2009) y Elena Hernández Sandoica (2012); son anteriores, no obstante, los trabajos de José Bolado (1999) y María José Lacalzada (2002), entre otros. A Macrino Fernández se debe también un excelente portal web, muy bien estructurado, con mucha información, con enlaces que nos remiten a casi toda la obra de Acuña, y con materiales diversos de gran interés (<www.rosariodeacuna.es>). Hay también una página dedicada a la escritora en la Biblioteca Virtual Cervantes, que dirige Ángeles Ayala (<www.cervantesvirtual.com/portales/rosario_de_acuna/>).

El estado actual de los estudios sobre Rosario de Acuña se encuentra, por tanto, en un buen momento; de ahí que el libro titulado *Rosario de Acuña, Hipatia (1850-1923). Emoción y razón*, resulte oportuno; también es novedoso, ya que en sus siete escritos (ocho si contamos la introducción de Elena Hernández Sandoica) se abordan aspectos no tratados antes en la investigación anterior sobre la autora, o abordados desde perspectivas diferentes. Buena parte del mérito del libro reside en la cuidadosa selección de quienes en él colaboran ya que, si no son todos los investigadores sobre Acuña, son, sí, los que más empeño han puesto en la reivindicación de su vida, su pensamiento y su escritura, y algunos de los más brillantes sin duda. Eso sí, no todos los trabajos que reúne el volumen revisten, en mi opinión, el mismo interés: frente a aportaciones de primer orden, hay en el mismo algún ensayo cuya novedad es de menor calado.

Este conjunto de trabajos parte de la consideración de Rosario de Acuña como escritora de excepcional importancia en el panorama literario y político de la segunda mitad del XIX, fuente de primer orden para el conocimiento del pensamiento feminista y fi-

gura clave para la historia del republicanismo y del librepensamiento (Elena Hernández Sandoica, «Introducción», pp. 37-38). La introducción ofrece una síntesis con la que se trata de dibujar las líneas directrices de una vida y un pensamiento singulares que están presentes en todos los escritos de la autora, sea cual sea el género al que pertenezcan: cuento, artículo, carta, teatro, discurso, poesía, ensayo. Y, aunque es cierto que Acuña tributó su ofrenda a todos ellos, hay una línea medular que los atraviesa y que está presente a lo largo de su producción escrita; se trata del periodismo, dimensión de su escritura sobre la que apenas se ha incidido hasta el momento (Ana María Díaz Marcos, «Misiones del racionalismo: Rosario de Acuña en la prensa librepensadora», 2014), pero que sin duda es fundamental para quien asumió en vida la misión de pensar y de comunicar; ¡y qué mejor tribuna para una mujer en ese periodo que la prensa!

Hernández Sandoica señala en la introducción que fue una escritora a contracorriente, situada en los márgenes de la esfera política, en contra de cualquier autoridad política o social que limitara el ejercicio de la razón y el pensamiento, y firme defensora de la emancipación personal de la mujer. Librepensadora (explícitamente desde el 28 de diciembre de 1884) y anticlerical, acabaría encontrando en la masonería una forma de canalizar algunas de sus aspiraciones filosóficas; caracterizan su pensamiento el rechazo del cientifismo positivista y la defensa de las emociones como medio de conocimiento; abiertamente progresista y patriota, su causa fue la de la libertad y la justicia. En sus escritos denunció la penuria cultural y educativa del país, la degeneración nacional y el deterioro cívico y moral, y se mostró partidaria de una educación igualitaria. En el punto de cruce entre lo público y lo privado, sus escritos contienen una alta dosis de autobiografismo.

Los trabajos de Arkinstall, Díaz Marcos y Hernández Sandoica se sitúan en el ámbito de la historia de las emociones, que tiene

un punto de inflexión en el excelente volumen *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2016 (traducción española Madrid, Cátedra, 2018), del que son editoras Luisa Elena Fernández, Pura Fernández y Jo Labanyi.

Christine Arkininstall escribe un magnífico ensayo sobre un aspecto no estudiado de la obra de Acuña: las elegías en verso y prosa, que analiza como obra de mujer, diferenciadas de las masculinas en su exteriorización de las emociones fuera del ámbito doméstico, en el principio de continuidad con los fallecidos, y en su potencial para construir la identidad femenina. Incide especialmente Arkininstall en las elegías en prosa, centradas una en la figura de la filósofa griega Hipatia («Hipatia», 1886) y otra en la propia Acuña («A lo anónimo», 1885). En el ensayo de 1886 pone de relieve el paralelismo entre el contexto político y cultural de Hipatia y el contemporáneo, lo que permite a Acuña transformarse en la filósofa alejandrina, asumiendo su identidad, resucitándola dentro de sí misma, estableciéndose así una continuidad entre los tiempos de ambas; esta identificación legítima y realza la posición de Acuña como intelectual en la España finisecular. El ensayo de 1885, dirigido a los detractores anónimos de Acuña, es considerado por Arkininstall tanto una elegía por España como una auto-elegía; al referirse a sí misma la librepensadora se pone en paralelo con la filósofa griega, con su martirio, ya que ella es también perseguida por su cualidad de librepensadora, feminista y escritora. Ambos ensayos son textos utópicos en los que se forja un espacio alternativo para transformar un presente histórico insatisfactorio, del que critica especialmente a la Iglesia católica y a las fuerzas sociopolíticas conservadoras, cuyas principales víctimas son las mujeres, que no gozan de los mismos derechos civiles y políticos que los hombres; Acuña exige una España alternativa de justicia social para ambos sexos con el derecho de las mujeres de

su tiempo a participar en todas las esferas de la vida ciudadana.

Elena Hernández Sandoica aborda en su trabajo la cuestión de la maternidad espiritual de Acuña en el ámbito de la Gran Guerra, a propósito de sus dos cartas como madrina de guerra publicadas en 1916 y 1917 (tema muy poco tratado en la bibliografía española), cartas autobiográficas pero también exponentes de su pensamiento político y filosófico, y escritas en un estilo impregnado de emotividad que se ancla en la razón, como todos los textos de la autora. La redefinición de la maternidad en su vertiente simbólica y real y la revitalización de la carta como medio de comunicación (profundamente intimista) fueron algunos de los cambios que trajo consigo la Gran Guerra; la actividad epistolar de las mujeres, en este contexto, tiene su origen en Francia, y es considerada como una tarea patriótica, nacionalista, mediante la que las mujeres tratan, de modo altruista, de reforzar la moral del combatiente. Acuña anhela un mundo más humano y feliz, y considera la guerra como una locura pero también como un motivo de esperanza: confía en la fuerza de la juventud, en esa humanidad del porvenir regida por los conceptos de verdad, libertad, civilización y fraternidad, donde todas las almas se encontrarán integradas en una mayor elevación.

Otro excelente ensayo es el de Ana María Díaz Marcos sobre la religiosidad de Rosario de Acuña, religiosidad heterodoxa alternativa al catolicismo y con un claro componente de anticlericalismo, espiritualidad transgresora para una mujer de ese periodo. La religiosidad y la fe fueron para Acuña valores nucleares, aunque a veces sus contemporáneos la acusaran de atea, cosa que no fue; lo que sí hizo fue sustituir una religión positiva y revelada como el catolicismo, que consideraba decadente y contraria al progreso de la humanidad, por la idea de una religión universal asentada sobre principios de fraternidad racional. Insistió también en la necesidad de liberar a la mujer de su sujeción a la iglesia, y subrayó la racionalidad especí-

fica de la mujer, una especie de inteligencia emocional que le permitía una relación personal y activa con Dios basada en sentimientos y emociones, alejada por tanto de la ortodoxia.

Maria José Lacalzada de Mateo escribe un trabajo muy bien documentado sobre la relación de Rosario de Acuña con la masonería, que se inicia en febrero de 1886 con su ingreso en la logia alicantina de adopción *Constante Alona* n. 8, adoptando el nombre simbólico de *Hipatia*. Pero las logias de adopción solo satisfacían en parte las exigencias femeninas de igualdad, por lo que ya a finales de los años ochenta, y sobre todo en los noventa, comienza a tomar forma la masonería exclusivamente femenina: así, en 1889 se constituye la logia *Hijas del Progreso*, en 1892 *Audacia* n. 90 de Herrera (Sevilla), y en 1895 *Hijas de la Regeneración* n. 124 de Cádiz. Acuña se movió entre diferentes ramas de la francmasonería siempre que su voz se admitiese sin prejuicios o que el intercambio entre el universo masculino y el femenino se produjese con equidad.

Solange Hibbs-Lissorgues reflexiona con amplio conocimiento de causa sobre la influencia de la literatura francesa en Rosario de Acuña. Afirma que la escritora madrileña, en su reivindicación de la educación, el conocimiento y la democratización de los saberes necesarios para sacar a España de su retraso y aislamiento, menciona en sus escritos a filósofos, historiadores y científicos con los que comparte un ideal humanista y progresista basado en el vínculo entre conocimiento, ciencia y progreso. Entre ellos ocupan un lugar relevante autores franceses como Flammarion y Michelet; para ambos la naturaleza es el fermento de la introspección reflexiva, y ambos comparten la filosofía de la interioridad. Es notoria la proximidad espiritual de Acuña con Flammarion, divulgador científico que recurre a términos como *verdad*, *conciencia*, *luz* y *emancipación* para definir el ideal de la perfectibilidad humana y de la marcha evolutiva del progreso humano. Con Michelet, la librepensadora compar-

te el hecho de mirar al mundo con inteligencia sensible para captar lo sublime de la realidad.

Los dos trabajos restantes, de José Bolado sobre la poesía de Acuña y de Macrino Fernández sobre las divergencias entre las trayectorias de Rosario de Acuña y Emilia Pardo Bazán resultan mucho menos novedosos: no hacen aportaciones relevantes a la bibliografía sobre la pensadora madrileña, quizás por el análisis sesgado y excesivamente apasionado del objeto de estudio (Bolado) o por el interés menor que reviste la comparación de dos biografías muy conocidas a las que poco se puede añadir (Fernández).

Bolado ofrece un repaso cronológico por la poesía de Acuña en sus diversas modalidades y estima que esta poesía apenas fue recompensada porque «la pedagoga, la prosista, la articulista, y, de fondo, la dramaturga que no encuentra escenario, avasallan y oscurecen su nombre lírico» (101). Acuña fue mucho mejor prosista y dramaturga que poeta, por lo que no estoy de acuerdo con la afirmación de Bolado de que con ella «se sitúa al más alto nivel y que rebasa la media de sus contemporáneos» (102). Su poesía es estimable pero no excepcional y en ella desarrolla algunos temas poéticos y otros que tienen muy poco de poéticos y sobre los que escribe mucho mejor en prosa.

Por su parte Macrino Fernández escribe un artículo de interés solo relativo en el que señala los paralelos (hasta comienzos de los años ochenta) y las grandes divergencias (de los ochenta en adelante) entre Acuña y Pardo Bazán, que son bastante obvias sin necesidad de hacer un análisis detallado. Hay demasiada información biográfica y muy conocida sobre D^a Emilia, que ya cuenta con varias obras de referencia (Pilar Faus, Eva Acosta, Isabel Burdiel), y también sobre Acuña (Luciano Castañón, Macrino Fernández).

Además, Fernández incurre en algunos errores de interpretación. El más importante es el que concierne a la primera divergencia, esto es, que Pardo Bazán decide dedicarse a

la literatura y Acuña no. Lo cierto es que Acuña no abandona nunca la literatura, que sigue cultivando tras su adhesión al librepensamiento (*Las Dominicales del Libre pensamiento*, 28 de diciembre de 1884); en su carta al periódico la autora rechazaba parte de su escritura anterior a 1884 (sobre todo la poética), pero no solo no rechazaba sino que acogía su obra teatral (*Rienzi el tribuno*, *Amor a la patria* y *Tribunales de venganza*), los poemas *Morirse a tiempo* y *Sentir y pensar*, y el volumen misceláneo *Tiempo perdido*. Por otra parte, aduce Fernández como testimonio de la enemistad de Acuña con la Literatura, el artículo «¡Yo en la Academia!» (*El Noroeste*, Gijón, 31 de enero de 1917), pero en este texto la autora parece referirse a su enemistad con la Real Academia de la Lengua y no con la Literatura.

Con todo, es este un libro imprescindible en la bibliografía sobre Rosario de Acuña, complemento necesario de unos estudios ya bastante avanzados sobre los que arroja nuevas luces. A la luz de estos trabajos, sin embargo, es evidente que aún queda mucho por hacer para que la figura y la obra de Acuña vuelvan a cobrar la relevancia que tuvieron en su tiempo.

ÁNGELES EZAMA GIL
Universidad de Zaragoza

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio. *Ficciones y confesiones: Francisco Umbral*. San Fernando: Dalys, 2019, 272 pp.

Para escribir con justicia una reseña sobre *Ficciones y confesiones: Francisco Umbral* hay que empezar diciendo que su autor, el profesor Ignacio Díez, es un gran especialista sobre el citado autor a nivel internacional. Para justificar dicha afirmación solo es necesario remitir al lector al prólogo del libro escrito por el investigador Eduardo Martínez Rico. Como se indica en este texto preliminar «Ignacio es un experto en Francisco Umbral,

que ha leído muchos, muchísimos, libros de nuestro escritor, y que los sigue leyendo, y que se ve en él a un hombre profundamente interesado, o intrigado, por Francisco Umbral» (p. 8).

El libro reseñado presenta una estructura dividida en dos partes claramente diferenciadas: una primera parte (la más extensa) dedicada a describir y analizar la obra de Francisco Umbral –también, y no en menor medida, su personalidad– y, una segunda parte, centrada en dos autores nada parecidos a Umbral en cuanto a la temática, estilo y motivaciones de sus obras: Javier Marías y Juan Benet. Sin embargo, frente a la gran distancia señalada, considero que hay un punto en común entre los tres escritores –que no ha señalado la crítica especializada– y, me atrevería a decir, entre todos los escritores que interesan al profesor Díez Fernández: la dificultad interpretativa que soportan las obras de sus autores fetiche, así como la gran originalidad de los mismos. *Ficciones y confesiones* es un libro recopilatorio de trabajos publicados anteriormente y que este volumen permite poder leer de manera unitaria y accesible. A lo largo del libro se abordan distintos temas trascendentales de la obra umbraliana ordenados con cohesión, de tal manera que el conjunto del libro en ningún caso es un *collage*, sino un estudio unitario. En el primer capítulo, «Trío de jóvenes y andróginas» se analiza el papel protagonista que la mujer tuvo en los textos (y en la vida) de Umbral, así como se estudian los tipos de mujeres que se encuentran en la literatura del polémico escritor, cargada de un fuerte erotismo. Esta fascinación por la mujer se refleja ya en los propios títulos de los libros de Umbral y se desarrolla en sus páginas.

El segundo capítulo del libro, «Umbral y el falo lúdico» se centra en escudriñar los principales secretos sobre *Fábula del falo*, obra curiosamente poco atendida por la crítica si se compara con el interés despertado por otros de sus títulos. El libro es, sin lugar a dudas, uno de los de mayor carga erótica de la obra umbraliana, en la que el sexo es un

pilar central, puesto que la trasgresión a la norma establecida y la necesidad de escandalizar son marcas muy características de la obra del escritor madrileño. El falo, tratado con humor e ironía, se convierte en un elemento generalmente lúdico en su obra. Así lo analiza Díez Fernández que, además, apunta al elemento metafórico y alejado de la autobiografía que se encuentra en el libro y que implica una mayor trascendencia que, a su vez, consigue superar el simple divertimento.

En el tercer capítulo, «Cómo escribir un libro con artículos: el *Diario de un snob*» se inicia tratando el recurrente matrimonio que en la historia literaria se ha establecido entre periodismo y literatura, dando lugar a obras de escritores tan brillantes como Larra, admiradísimo y leídosimo por el propio Umbral. Basta con recordar el libro que Umbral le dedico: *Larra. Anatomía de un dandy*. El capítulo se centra en analizar *Diario de un snob*, que es uno de los títulos umbralianos salidos de sus artículos publicados en prensa, así como a explicar la infinita trascendencia que poseen los artículos dentro del cosmos literario de Umbral. Quizá basta recordar que la popularidad de Umbral nace, indiscutiblemente, en la tinta del periódico.

En el cuarto capítulo, «¿Devoción de lector? El Umbral de Proust» se establece la influencia que Umbral ha recibido de dos autores alejados entre sí, pero releídos hasta la saciedad por Umbral. Nos referimos al poeta Baudelaire y al novelista Proust. Al propio Umbral no le resulto costoso reconocer estos magisterios, principalmente el de Proust, que fue su influencia principal, no solo como literato, sino como lector. Proust fue para Umbral un refugio en su existencia.

El quinto de los capítulos, «Continuidad de los parques: de la memoria de la Transición a la novela de la Guerra civil» se ocupa de estudiar las relaciones que se establecen entre *Y Tierno Galván ascendió a los cielos* y *Leyenda del César Visionario* con el único objetivo de realizar «una exploración de los nexos de dos textos contiguos en su publicación, pero temática y genéricamente aleja-

dos» (p. 137). Este objetivo, nada sencillo en sí mismo, se consigue alcanzar. Como explica el autor del libro, en las obras de Umbral se establece una clara oposición entre los protagonistas respectivos: Franco y Tierno Galván y, por extensión, entre dos periodos históricos que, tradicionalmente, se han estudiado como ideológicamente contrapuestos: la Guerra Civil y la Transición.

El capítulo sexto, «Descortezar el mundo: *Mis paraísos artificiales* en el origen de *Mortal y rosa*» trata sobre las relaciones entre las dos obras de su título. Sin lugar a dudas, *Mortal y rosa* es uno de los libros de Umbral más apreciados y analizados por la crítica. Desde mi humilde punto de vista, no sin razón, por la belleza desbordada de sus imágenes, que lo convierten en una novela lírica de gran fuerza poética. En este trabajo, Díez indica las fuentes literarias que sirvieron a Umbral para desarrollar su obra y la íntima relación que ésta posee con *Mis paraísos artificiales*, ambas entroncadas al sentimiento de dolor. En el último de los capítulos dedicados a la obra de Umbral: «Prosa y verso: entre la dispersión y el cancionero de *Mis paraísos artificiales*», Díez Fernández estudia la adscripción genérica de la obra umbraliana. Es lugar común –cualidad nunca rebatida– el lirismo de su prosa.

La segunda parte del libro, de la que trataré más brevemente, presenta dos trabajos: «Memoria y memorias en *Otoño en Madrid hacia 1950*» y «El costumbrismo en *Todas las almas*, de Javier Marías», el primero dedicado a la obra de Benet y, el segundo, como ya incluye su título, a la de Marías. En ambos textos el autor hace una espléndida crítica sobre dos títulos que se unen en torno a la importancia que conceden a la memoria, tanto histórica como individual, tema que sin lugar a dudas es para el propio Díez Fernández capital.

Por lo expuesto en los párrafos anteriores, hay que subrayar que nos encontramos ante un libro de referencia para todos los investigadores que, en un futuro próximo y lejano, quieran asomarse a la obra de Umbral. En

este texto encontrarán claves fundamentales sobre sus títulos más destacados y, sobre todo, encontrarán «otro Umbral» puesto que Díez Fernández nos presenta, una vez más, una lectura personalísima de los textos, apartada de los lugares manidos que la crítica convencional puede transitar abusivamente. Sin extenderme más, cierro esta reseña deseando que sean muchos los lectores que encuentren en este libro un aprendizaje tan valioso y una lectura tan placentera como la que yo misma he podido disfrutar.

Laura Arroyo Martínez
Universidad Rey Juan Carlos

BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa. *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2019, 252 pp.

Coincidiendo con una fecha simbólica, precisamente el año en el que se cumple una década desde el fallecimiento del poeta José-Miguel Ullán (Villarino de los Aires, 1944- Madrid, 2009), se publica el primer monográfico dedicado por entero a su obra. Si bien se trata de un autor que ha recibido atención crítica desde sus primeros libros hasta la actualidad, siendo especialmente reseñables las aportaciones de Miguel Casado, Antonio Méndez Rubio, Moisés Mori y Olvido García Valdés, hasta la fecha no se había publicado un volumen que tuviera la pretensión de analizar la obra poética del salmantino en su totalidad. El primero de estos críticos, Miguel Casado, también poeta, se ha ocupado de su producción literaria por extenso en las excelentes introducciones a la antología *Ardicia* (Cátedra, 1994) y la recopilación de su obra completa *Ondulaciones* (Galaxia Gutenberg). Por eso, otra de las singularidades que aporta el monográfico escrito por la profesora de la Universidad de Salamanca, Rosa Benítez Andrés, es precisamente el hacerlo desde el ámbito académi-

co y, concretamente, desde un departamento de Filosofía. Este hecho tiene una importancia decisiva en la selección de herramientas de análisis que le llevan a repensar algunos planteamientos en torno a los poemas y la poética de Ullán.

La obra del poeta José-Miguel Ullán ha sido tan controvertida como lo fue, sin duda, su figura pública. La indiferencia no suele asociarse ni con esta ni con sus textos. Sus trabajos, vinculados con la televisión, el periodismo o conectados con el mundo del arte, proyectan una figura difícilmente clasificable. En el contexto español estas circunstancias condicionaron enormemente su recepción, su lectura, tanto la del público, como la de la crítica. Por ello, resulta necesario todavía visitar su obra para valorarla adecuadamente y señalar tanto sus características más propias como su compleja relación con el contexto de la poesía española.

Una de las premisas que la profesora Rosa Benítez Andrés toma como punto de partida es la necesidad de replantearse conceptos, que siguen vigentes en nuestros días, y que han servido para compartimentar y estandarizar las poéticas, especialmente las del siglo XX, en el territorio español. De esta forma, algunos de los relatos cimentados sobre discursos binarios, experiencia frente a silencio, conocimiento frente a comunicación, figurativos frente a abstractos, etc., son cuestionados y analizados desde sus propias prácticas. Aquí radica uno de los puntos fuertes del libro, ya que la autora no se deja llevar por las teorías promulgadas por muchos de los poetas implicados, sino que analiza sus poemas de acuerdo con el contexto y sus propios desarrollos. Gracias a ese análisis, logra situar la obra del poeta salmantino en un territorio de difícil delimitación, que excede las clasificaciones que muchos críticos han manejado en torno a su poesía.

Los diferentes recursos metodológicos que se despliegan en el análisis permiten a la autora confrontar los distintos conceptos habitualmente empleados en el análisis de poesía y ubicar al poeta en un lugar de enunciación

más completo. Por una parte, es evidente el resultado aclaratorio –fruto de una revisión basada en la búsqueda, la confrontación y el riguroso análisis– en torno a conceptos clave que han sido confundidos, a veces, otras menospreciados, como son los de experimentación, poesía concreta, poesía experimental o poesía visual. Como consecuencia, encontramos un panorama amplio de la poesía española de posguerra, en el que no tiene cabida la posibilidad de reducir el espectro poético a posiciones de enfrentamiento dicotómico en donde existan –solo– dos visiones contrapuestas de la poesía. Esta división partidista, y siempre interesada, queda al margen y para ofrecer una profundización más iluminadora y consecuente con la realidad poética del momento histórico. Por otra parte, el emplear categorías estéticas, como las de experiencia, ironía, melancolía o lo cómico, ofrece la posibilidad de repensar la obra poética de José-Miguel Ullán desde otro punto de vista. Así, al confrontar su práctica con algunos de los problemas estéticos de la Modernidad se enriquece la lectura de un discurso complejo e inagotable, como demuestran continuamente los poemas de su autor.

La segunda parte del ensayo insiste en este tipo de acercamientos para buscar un acomodo más clarificador a los poemas. Para ello, la autora apuesta por un planteamiento basado en la ruptura con los discursos poéticos hegemónicos y proporciona unas coordenadas de análisis que posibilitan una aproximación más coherente a la propia posición del poeta. Se revisa, así, la preponderancia de la vista frente al resto de sentidos en la práctica literaria y la presencia del sentido del oído en la poesía. Respecto a la primera exploración, Rosa Benítez Andrés proporciona una relectura de las jerarquizaciones que se establecen en el arte en torno a los diferentes modos de percepción. Se presenta, de este modo, un necesario desplazamiento hacia la preponderancia del sonido y la escucha en la poética de Ullán. Esto lleva a la autora a la segunda de las exploraciones, donde los enunciados son percibidos sin los

habituales maniqueísmos de delimitación y accesibilidad. La fijación del sentido, una práctica habitual cuando hablamos de literatura, se vuelve innecesaria e inservible para leer la poesía de José-Miguel Ullán.

Con ello, se da el paso a la tercera y cuarta sección del libro, dedicadas precisamente a trabajar los conflictos semánticos de la poesía del autor, así como las estrategias que este pone en juego para desbaratar las lógicas binarias a las que, como ya se ha mencionado, se opone su escritura. Así, desde la apuesta por un tratamiento irónico de la realidad hasta la constante experimentación lingüística de los textos de Ullán, todos los procedimientos aquí analizados insisten en mostrar cómo este autor concebía la práctica literaria como una disputa contra la naturalización de la palabra. La postura cercana al concepto de «lo neutro», ensayado por autores como Roland Barthes, y analizada aquí por Benítez, nos deja ver ese interés de José-Miguel Ullán por poner en juego las distintas voces, ideologías, historias o registros que el habla de un mismo sujeto (poético) puede llegar a acoger. De ahí que bien sea desde la ambigüedad de la ironía romántica, la contradicción barroca o el apropiacionismo contemporáneo, la escritura de Ullán se presente como un asedio incansable frente a la homogeneización discursiva. Una poética que se asiente y pretende mostrar la inestabilidad de lo real y los signos con los que nos lo representamos.

La obra *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable* de la profesora de la Universidad de Salamanca Rosa Benítez Andrés supone una importante aportación al estudio de la obra del poeta salmantino y a la necesaria revisión del panorama literario de la transición democrática en España. En este sentido, contribuye de manera significativa a su estudio y presenta un punto de vista innovador, que logra profundizar en problemas metodológicos, teóricos y, en definitiva, poéticos.

PABLO LÓPEZ CARBALLO
Universidad Complutense de Madrid