

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *El Arte de hablar. Manual de Retórica Práctica y de Oratoria Moderna*, Barcelona, Ariel, 2004, 286 pp.

No es frecuente (lítote, que quiere decir que es muy raro) encontrar un manual de profesores universitarios verdaderamente centrado en las cuestiones que interesa aprender y en el espacio y el tiempo de los usuarios. El libro sobre oratoria que nos ofrecen Hernández Guerrero y García Tejera (ya antes autores de una *Breve Historia de la Retórica*, traducida incluso a lenguas exóticas) constituye una *rara avis* por su claridad expositiva y su trascendencia práctica.

El lenguaje es sin duda el principal instrumento del ser humano, pero basta repasar el elenco de profesiones mencionadas en el primer capítulo para comprobar que estamos ante un trabajo que no se va por las ramas. El lenguaje es fundamental para todos, sí y, por eso, para el político, el jurista, el sacerdote, el profesor, el médico, el publicista y el científico.

Como las retóricas clásicas y del Renacimiento, se nos empieza recordando la importancia de la didáctica al respecto. El orador, el que domina el lenguaje, nace así, pero también «se hace» y es tanto más necesario el ejercicio para el que no tiene facultades innatas que para aquel en quien el lenguaje fluye con espontaneidad.

El estudio del lenguaje en situación, que eso es la Retórica, es antecedente o está conectado con todas las Ciencias Humanas. Los autores mencionan la semiótica, la Poética, la Lingüística, la Dialéctica, la Filosofía y la Antropología. Dedican

un capítulo entero además a la relación de retórica y Psicología.

Antes de entrar en el nudo de la cuestión, recuerdan también que la Retórica ha sido una pieza fundamental en la historia de la formación de la persona culta (capítulo 5), presentando unos objetivos precisos hasta el día de hoy.

Un repaso rápido de nociones fundamentales (charlar, hablar, expresar, comunicar, convencer, persuadir, rebatir, disuadir, argumentar, conmovir, evaluarse...) anteceden todavía a la exposición sistemática que seguirá según el modelo clásico de *inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*.

Los temas que encuentra la *inventio* se articulan en los apartados de «juicio crítico», «juicio estético», «juicio político», «juicio religioso», «juicio económico», «juicio psicológico», «juicio cultural», «juicio lógico», «juicio jurídico», «juicio ecológico» y «juicio sociológico». Cada uno de estos apartados aborda la descripción del enunciado, los principios correspondientes, las desviaciones y un vocabulario mínimo. Se trata de un verdadero monumento al ingenio.

Es de agradecer de nuevo en la *dispositio* la concreción con que se desmenuza los distintos elementos de la pieza oratoria. Nada más lejano al saber huerro del esquema consabido ni más cercano al que habla de lo que sabe por experiencia habitual. También el estudio de los «géneros del discurso» (capítulo 12) está vinculado al hoy y ahora de nuestra sociedad.

El capítulo de *elocutio* (13) aborda las virtudes, que se deben buscar, de la claridad, la precisión, la corrección, la concisión, la elegancia, y los vicios, de los que

se debe huir, de la oscuridad, ambigüedad, incorrección, prolijidad y mal gusto.

El manual brilla especialmente en los capítulos 14, 15, 16 y 17 donde sin ampulosidad alguna se pone de relieve la tremenda actualidad de los recursos de la Retórica clásica. Supone a mi juicio un valor especial traer a colación los aciertos de la *Retorica ad Herennium* (incluso citándole original en latín) con párrafos tan por encima del tiempo, que fueron seleccionados por Nebrija en 1515 y que valdrían igualmente para ilustrar, por ejemplo, los discursos del presidente Chávez de Venezuela. El tratamiento de cada recurso es claro y preciso a tenor del registro de toda la obra.

Sendos capítulos (18 y 20) sobre *Memoria* y *Actio* cierran una obra en que me hubiera resultado imposible encontrar objeción si no fuera por una bibliografía final que, a mi juicio, debe ser modificada en la siguiente edición. Además de las obras citadas (y ahí es preciso también revisar la importancia que se atribuye a cada una), los autores han pedido a una serie de colegas que les envíen las referencias de sus trabajos de retóricas, que han sido trasladados, sin más, al elenco. Unos autores han mandado la relación de sus trabajos con ocasión o sin ella y otros hemos enviado la lista de nuestros estudios de retórica en toda su extensión, lo que supone también la suma de los distintos pasos de una investigación hasta la aparición de la síntesis final. Además, hay otros que, evidentemente, no han llegado.

O sea, estamos ante un excelente libro, eminentemente práctico, al que acompaña una bibliografía prácticamente inútil. Sugiero que, salvo Aristóteles, ningún autor aparezca en adelante con más de cinco entradas bibliográficas. Desde luego, Miguel Ángel Garrido Gallardo, por poner un ejemplo que conozco bastante, puede aparecer con menos.

MIGUEL Á. GARRIDO GALLARDO

BURGUERA, María Luisa, *De unitate Speculorum-Estudios de Literatura Comparada*, Castellón, Universitat Jaime I, 2006, 410 pp.

Un nuevo libro de reflexiones sobre la literatura comparada escrito por la profesora María Luisa Burguera ha sido publicado, en 2006, por la Universidad Jaime I de Castellón. Su título, en latín y en español, *De Unitate Speculorum-Estudios de Literatura comparada*, introduce a la temática de las investigaciones presentadas. Cuando decimos «nuevo», no nos referimos a la fecha reciente de su publicación sino a lo novedoso de su enfoque. La temática, como explica la autora en el proemio, constituye una unidad intrínseca compuesta por una complejidad de temas que, aunque son independientes de la cronología y de la situación espacial, corresponden entre ellos. En efecto, el tiempo y el espacio existenciales, el viaje iniciático, el destino, a través de diferentes concepciones estético-estilísticas, se encuentran en literaturas de diversas épocas y de distintas lenguas.

Esta perspectiva no sólo permite profundizar en las correspondencias de las ideologías y concepciones estéticas de autores renacentistas y conceptistas, como Petrarca y Quevedo, sino que también aclara correlaciones de cosmosvisiones que se manifiestan en la literatura argentina del siglo XX y la inglesa, a través de su máximo representante, Shakespeare o entre la literatura celta y la española. Estos procesos comparatistas se pueden apreciar en sus capítulos temáticos *La herida del tiempo*, *Destino y fragilidad humana*, en el que se encuentra su original trabajo, *Naufragio y destino: «Un viaje terrible» de R. Arlt y «La Tempestad» de Shakespeare*, o en el interesante artículo, *Las Leyendas de Béquer: un ejemplo de influencia céltica en la literatura española*.

En la perspectiva de las relaciones interculturales, la profesora Burguera anali-

za la visión que tienen de España viajeros franceses que son escritores, como Victor Hugo, o mujeres intrépidas, es el caso de Madame Brinkman. Su estudio también se extiende a la imagen cultural en el texto literario.

Sus investigaciones no sólo conciernen el estudio comparatista de textos literarios sino que también comprenden las correlaciones que existen entre la literatura y la pintura. Esta correspondencia entre diversas manifestaciones del arte, la autora nos la revela en su capítulo, *Literatura y Pintura Barroca*, en el que nos muestra la dialéctica que se establece entre Cervantes y Velázquez.

En sus *Estudios de Literatura Comparada*, el análisis es llevado a través de una estricta coherencia entre las diversas temáticas. De esta manera, la metodología se desprende de una teoría bien fundamentada.

Cabe destacar que las reflexiones que se desarrollan son el fruto de algunas de sus conferencias dadas en la Sorbona, en la Universidad de Bretaña y en la Maison de l'Amérique Latine en París, intervenciones que han despertado un gran interés entre los colegas franceses.

Por la fundamentación de las concepciones teóricas, por la precisión de la metodología y por la claridad de la exposición, *Estudios de Literatura Comparada* constituye un ensayo sumamente útil para investigadores y profesores. También puede orientar a los estudiantes en nuevas vías de la investigación.

HELIOS JAIME

SÁNCHEZ MESA, Domingo (ed.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, 2004 («Lecturas»), 373 pp.

Tengo especial simpatía a la colección «Lecturas» de Arco/Libros. No lo puedo negar. Yo mismo he estado entre sus ini-

ciadores con mi volumen *Teoría de los géneros literarios*, el cual, gracias a esta iniciativa, ha conocido una gran difusión: mucho mayor, desde luego, de la que cabía esperar. Luego, el colega y entrañable amigo recientemente desaparecido, José Antonio Mayoral, tomó la dirección de la empresa ideada por Lidio Nieto, consiguiendo un resultado excelente. En todo caso, aunque no fuera esto así, por pura objetividad, me parece que aplaudiría, como lo hago, con entusiasmo entregas como la que ahora comento.

Como se sabe, el objetivo de la colección es agavillar una selección importante de trabajos (traducidos al castellano cuando están en otros idiomas) sobre cada cuestión importante de Teoría de la Literatura y acompañarlos de un estudio introductorio y una bibliografía, dotando así a la cultura en español de un instrumento de consulta imprescindible para estar al día en las materias teórico-literarias.

Con estos presupuestos, no es de extrañar la aparición de un volumen sobre *Literatura y cibercultura*, compuesto por el profesor Sánchez-Mesa, quien lleva tiempo ya prestando atención a la cuestión. En efecto, la incidencia de la tecnología cibernética sobre el campo de la Literatura hace necesario estudiar, desde esta perspectiva, qué ocurrirá con la «literatura», que, como se sabe, es un fenómeno intrínsecamente dependiente de la generalización de la imprenta, de la galaxia de Gutenberg.

Suelo recordar que, antes del siglo XIX, para hablar del fenómeno humano de la recreación hecha con lenguaje, se decía «poesía» (con el étimo aristotélico), en el XIX y XX se ha dicho «literatura», recogiendo la importancia del libro impreso como soporte, y en el XXI se empieza a decir «ciberliteratura», lo que, de cristalizar, sería testimonio tanto del cambio producido como de la importancia que ha tenido (y sigue teniendo) el hecho de la imprenta (*litterae*: cosas escritas) en la consideración de esta rama de las Bellas Artes.

Domingo Sánchez-Mesa articula su antología en cuatro apartados: I. «Teoría literaria y cibercultura: revisión de algunos conceptos principales», II. «Identidades virtuales: Sujeto, Sociedad y Política del ciberespacio», III. «Nuevos Géneros Literarios» y IV. «La educación literaria en la cibercultura». Más la correspondiente bibliografía.

En el primer apartado, Catherine Hayles («La condición de la virtualidad», 37-72) analiza el proceso epistemológico que lleva a reducir lo material, en todas sus manifestaciones, a un fenómeno de información. Así se pueden vislumbrar insospechadas conexiones de la Literatura con la Biología molecular, la Ingeniería genética o la Teoría de la información de base matemática. Marie-Laure Ryan («El ciberespacio, la virtualidad y el texto», 73-115) aborda, con su característica finura, la cuestión de cómo manejar el cambio semántico producido por el impacto de las nuevas tecnologías. Hay que discernir qué discursos dicen lo mismo con otras palabras y cuáles dicen otras cosas con las mismas palabras existentes en nuestro campo. Espen Aarseth («La literatura ergódica» 117-145) defiende la posibilidad de señalar los nuevos tipos de «textos» con términos que no supongan una indebida colonización de la teoría construida para la creación «literaria». Finalmente, Antonio Rodríguez de las Heras («Nuevas tecnologías y saber humanístico», 147-173) plantea una cuestión esencial que pone sobre el tapete la revolución electrónica ante la tradición humanística: el tema crucial de la memoria.

El segundo apartado trata de la trascendencia propiamente filosófica del asunto. Mark Poster («La ciberdemocracia, internet y la esfera pública», 177-197) encuentra en Internet el modelo del carácter construido de la identidad. En el fondo, se trata de un alegato postmoderno, a la búsqueda de confirmación empírica *more cibernetica*, de la crisis del sujeto. El trabajo de Kevin

Robins seleccionado («El ciberespacio y el mundo en que vivimos», 199-232) aborda, en cambio, el carácter «peligroso», de desprecio de lo real, que puede acarrear el borrado engañoso de los límites del «adentro» y «afuera» del ciberespacio.

El tercer apartado acoge trabajos en los que, en vez de centrarse en la época «postliteraria» que inaugura el espacio cibernético, se inquiera sobre los cambios que el nuevo soporte introduce en la continuidad de los géneros tal como lo hemos conocido en la época Guttenberg. Dani Cavallaro «La Ciencia-Ficción y el Ciberpunk», 235-268) traza la genealogía del ciberpunk en los clásicos para mostrarnos, según Sánchez-Mesa, cómo la ciencia-ficción ha supuesto una mirada analítica sobre el impacto de la ciencia, la tecnología y sus contradicciones en el presente y, de ahí, su vinculación con el género de la utopía. Joan-Elies Adell («Las palabras y las máquinas. Una aproximación a la creación poética digital», 269-296) estudia las potencialidades y límites de la poesía electrónica. Mathew Causey «La *performance* post-orgánica. La apariencia del teatro en los espacios virtuales», 297- 325) es el encargado de ponderar las posibilidades del teatro en el nuevo medio. Se trata de una cuestión todo problemas, ya que el género «teatro» es literatura, pero no solo literatura (e incluso en absoluto literatura). Como suele decir el teórico teatral José Luis García Barrientos, es cierto que existen hombres sin teatro, pero cabe cuestionarse qué sentido tiene hablar de «teatro sin hombres».

El cuarto y último apartado se destina a examinar la trascendencia tecnológica, económica, política y pedagógica de la nueva situación. Michael Joyce (La Nueva enseñanza: hacia una pedagogía para una nueva cosmología», 329-343) explora la nueva relación, más igualitaria y de colaboración, que instauran las nuevas tecnologías en las interacciones entre docentes y discentes. En fin, Daniel Apollon («La

educación superior y la visión del aprendizaje electrónico –e-learning–, 345-366) observa un nuevo escenario, «caracterizado por la dessectorización y la emergencia de un nuevo *habitus*, en el que los sistemas de conocimiento tradicional y los sistemas de comunicación del conocimiento sufren una profunda modificación, que es observable no solamente en las universidades, sino también en las empresas» (p. 360).

Insisto. La simpatía que abrigó par con la colección, que evocaba al principio, se ha visto incrementada especialmente con un volumen como éste que resulta imprescindible por contribuir a la continua actualización del conocimiento de nuestras cuestiones en el devenir del cambio social. En efecto, pocas realidades de nuestro mundo estarán teniendo más influencia sobre nuestra cultura, que la emergencia de las nuevas tecnologías.

El resultado de la suma de textos antologizados no supone una información exhaustiva (ni pretende serlo, ni es posible que lo sea), pero constituye una introducción suficientemente sistemática que deberemos agradecer a Sánchez-Mesa, quien, sin duda, seguirá transitando por esta senda y produciendo nuevas entregas iluminadores para cuantos, a principios del siglo XXI, estamos anclados en el campo acotado entre «poesía» y «ciber»

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad, 2005, 308 pp. («Biblioteca de Bolsillo. Divulgativa *Collectanea Limitanea*», núm. 23).

¿Por qué al hablar de literatura parece que sólo se habla de mundos imaginarios? Edward W. Said respondió en *The World, the Text and the Critic* (1983) que, la ma-

yor parte de las veces, la razón es el desconocimiento: «...aunque también guardemos silencio (quizá por incompetencia) acerca del mundo histórico y social...»

Por la razón que arguye Said es frecuente que se distinga, en el ámbito académico, entre la literatura y la realidad, entre el mundo de la ficción y el mundo concreto; sin embargo, no debemos perder de vista los reiterados esfuerzos en las últimas décadas, desde perspectivas diversas, contradictorias, complementarias o excluyentes, de entender la literatura, comprendidas en su mayor parte en la relación dicotómica e indisoluble entre literatura y sociedad, esto es, en palabras de Antonio Chicharro en su libro *El corazón periférico*:

«...un estado de comprensión caracterizado por un rechazo del cientificismo que había asolado los estudios literarios desde la modernidad decimonónica hasta los años ochenta del siglo XX y una clara conciencia de la extrema complejidad del dominio de conocimiento que es la realidad social que llamamos literatura que no se agota con una u otra explicación teórica» (p. 39).

De este modo, la literatura no es otra cosa distinta (opuesta, ajena, reflejo o invención) de lo que llamamos realidad; es, del mismo modo que la ciencia, una práctica y una realidad social, y como tal ha sido comprendida y estudiada.

Chicharro expone en este volumen, a partir de su propia experiencia y de una aproximación reflexiva y crítica a las diversas teorías críticas que abordan las relaciones entre la literatura y la sociedad, los distintos derroteros de lo que llama *el corazón periférico*: el conjunto de estudios sociológicos y sociales de la literatura. Señala que:

«...el corazón real del hecho literario y el corazón real de los estudios literarios paralelos no se explican constitutivamente sin la existencia real del corazón periférico que es toda sociedad –y dichos estudios, en una suerte de explicación interna a su

vez, no se explican sin el corazón periférico que conforman los estudios de su plural dimensión social» (p. 73).

En este ensayo de Antonio Chicharro expone concienzudamente, recurriendo a autores y teorías de la más diversa índole, las explicaciones y posturas de fondo del corazón periférico de la literatura. No pretende, y así lo señala de manera explícita, hacer una historia de los estudios sociológicos y sociales de la literatura, sino explicar sus planteamientos desde su sentido epistemológico y las cuestiones básicas que rigen dicho conjunto de prácticas sociales que llamamos estudios literarios. Es éste una obra introductoria que no pretende explicar todas las particularidades de las diferentes prácticas teóricas sobre la literatura y la sociedad, sino hacer una aproximación a las más relevantes y señalar sus diferencias y coincidencias a partir de su objeto de conocimiento (episteme).

Aprovechando la estructura del libro de Chicharro pretenderé esbozar la línea conductora de su propuesta de estudio, dado que, de manera preponderante e indudablemente ligado a su práctica docente, esta obra se conforma como un referente ineludible, a modo de introducción, para cualquier investigador interesado en la literatura desde una perspectiva social o sociológica. Podría añadir que, con acierto, abre perspectivas, vías de reflexión, pone de relieve teorías que, de otro modo, se desdibujarían en el enorme conjunto de estudios teóricos y propuestas de análisis.

La reflexión sobre la literatura debe partir de la conciencia de que los estudios literarios que se conforman sobre una pretensión científica, como afirma Chicharro, se retroalimentan con las ideologías sociales, «estando sometida su ansiada neutralidad científica a intereses históricos» (p. 49).

A partir de esta consideración es posible explicar y entender la multiplicidad de paradigmas que, desde los estudios de Bajtín tras la revolución rusa (con su cambio

de perspectiva de las cosas) hasta la socio-crítica y otras prácticas teóricas tras la caída del muro, se han desarrollado en el contexto de la historia del pensamiento literario.

Parte esencial de los estudios literarios, esto es, práctica cotidiana debe ser, a decir de Antonio Chicharro, llevar a cabo una discusión sobre los modelos esencialistas, los objetivistas históricos (como el materialismo histórico), «a la hora de corregir los excesos deterministas, negar las objetividades empírico-positivistas, cuestionar los fundamentos holísticos y la extendida concepción unitaria y eurocéntrica de la humanidad». El cuestionamiento conducirá a la apertura de vías de comprensión, en muchos de los casos cambiando el objeto de estudio y no sólo la teoría en torno suyo, como se señala en el último capítulo de *El corazón periférico*.

Pero, en la línea que ha seguido Chicharro desde *Literatura y saber* (1987), no se limita a aportar todos los elementos de análisis (en este caso, el amplio panorama posible de los estudios sociológicos y sociales de la literatura en el mundo occidental), sino que su pretensión es proponer llamar:

«...a las cosas por su nombre ... a las científicas teorías de la literatura denominémoslas con más propiedad ideologías literaturoológicas. [que] ... no hacen derivar su propia discursividad ... de la literatura misma ni tratan de doblar con sus palabras un modo de escritura que confunden con toda la literatura» (pp. 54-55).

Con su propuesta de metateoría, del conjunto de prácticas y teorías literaturoológicas, Chicharro busca configurar una suerte de teoría macro, que comprenda a las demás a partir del esfuerzo, denodado, crítico, reiterado, de conformar una ciencia de la literatura; si bien la menciona sólo en la primera parte del libro, subyace en el resto como hilo conductor, como pretensión comprensiva de la realidad so-

cial que llamamos literatura y los modos que tenemos de conocerla.

A partir de multitud de referencias a autores y corrientes del pensamiento, desde el ámbito propiamente español como es el caso de Castellet o Mainer, hasta Leenhardt, Escarpit o Zalamanski, Antonio Chicharro sostiene que las explicaciones de la crítica literaria se establecen en dos sentidos: de la literatura a la sociedad y de la sociedad hacia la literatura. El primer caso (sociología de la literatura) estudia «los efectos de la obra sobre la sociedad». El segundo sentido (crítica sociológica) sostiene que no puede soslayarse los elementos sociales previos, inherentes y contextuales de la obra literaria, y se identifica con la crítica de índole marxista.

A partir de esta consideración (básica, metodológica) es posible aproximarse a las distintas propuestas teóricas, las cuales, como afirma categóricamente Chicharro, no es posible separarlas del sistema que llamamos literatura. Es decir, no son realidades distintas y otras, sino facetas del mismo objeto, o mejor, de la misma práctica socialmente validada.

Chicharro realiza así una crítica, pertinente y necesaria, de las muchas teorías que conciben la literatura y la sociedad como entidades autónomas e independientes. De este modo lo que se identifica como *literatura* (los textos y las prácticas que solemos concebir de este modo), el corazón central, y «el difuso e inasible corazón periférico de la sociedad [donde incluiríamos los estudios sobre la literatura] ... son elementos constitutivos del sistema literatura».

Los capítulos precedentes sirven a Chicharro como una suerte de introducción, bosquejos, a su preocupación fundamental: ¿qué es este objeto que estudiamos, la literatura?

Resulta especialmente interesante su afirmación de que, en el seno de la metafórica situación de la literatura a la sociedad y de la sociedad a la literatura, a la que

se adscriben la mayor parte de las propuestas teóricas de estudios que explica Chicharro, se reconoce de manera implícita la existencia de la dicotomía literatura/sociedad, considerando cada una de ellas como entes autónomos que guardan algún tipo de relación. Aunado a lo anterior, no se preguntan qué es el fenómeno literario: al destacar o defender una u otra aproximación al objeto, pierden de vista qué es.

Estas posturas, añade Chicharro, «constituyen un serio obstáculo teórico para ... pensar la literatura como una cristalización social o específica forma productiva de lo real», a pesar de que en el plano teórico se trabaje sobre realidades particulares (cortes) y su cristalización histórica. Además, perder de vista que no se trata de entidades ajenas (literatura y sociedad) y la limitada comprensión del fenómeno literario dificulta poner en evidencia la problemática esencial, «las manifestadas diferencias entre dichas teorías a propósito de su respectivo objeto teórico».

Para entender la importancia, la necesidad de los distintos paradigmas a los que introduce *El corazón periférico* que intentan explicar la literatura y la sociedad (diferenciadas, entrelazadas, una sola entidad) debemos tener en cuenta, nos sugiere Antonio Chicharro, que los estudios literarios se abocan al dominio cultural literario (o en términos del autor, «el socialmente diferenciado sistema literatura»), el cual se manifiesta de gran complejidad, por lo que cualquier acercamiento teórico se mostrará incapaz de comprenderlo en su totalidad.

El libro *El corazón periférico* nos introduce a los estudios sociológicos y sociales de la literatura, pero sobre todo nos aproxima a una problemática fundamental, y no siempre comprendida en su justa relevancia en torno a la comprensión del pensamiento social y las prácticas literarias, imbricadas en lo que solemos llamar, desde Madame de Staël, literatura.

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006, 495 pp.

Hace dos años, en el número 131 de esta misma revista, tuve el placer de reseñar el libro de Manuel Asensi *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años 70)*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2003. Ya entonces, quedaba sumamente admirada por un proyecto, que no sólo revelaba un profundo amor por el pensamiento *sobre* la literatura y *de* la literatura; sino un saber inmenso en torno a temas de toda índole, junto con un inusual talento para la transmisión pedagógica, que habrían de convertir a ese libro en una de mis lecturas de referencia durante estos tres años. Ahora tengo entre mis manos *Los años salvajes de la teoría* y vuelvo a quedar asombrada, porque Manuel Asensi tiene el don de transformar la historia de la teoría de la literatura en una historia cautivadora, pero también en una historia cercana, donde cada uno de sus nombres y sus conceptos acaban por transmitirnos un afecto, que nos ayuda a sobrevivir en un mundo donde la pregunta «¿para qué sirve?» amenaza con engullir las humanidades, que algunos juzgan como meramente lúdicas. Desde aquí, recordar el proyecto *Tel Quel* supone reivindicar el decir y el hacer de muchos de nosotros:

«*Tel Quel* sirve, dice Sollers, para «no morir de desesperación en un mundo de ignorancia y perversión». Es una respuesta pasional, afectiva, agresiva. Pone de relieve lo que fue el *proyecto* telquelista: un intento de cambiar la realidad atento a los engaños de otras propuestas de cambio que fueron estériles o bien condujeron a situaciones peores... Lo que se halla en el origen de este estudio es algo que debería mover los afectos de todos aquellos que nos interesamos por la literatura, la teoría

de la literatura, la historia de la literatura etc. ¿Por qué? Porque es la literatura, es la teoría, lo que *Tel Quel* propone como foco de resistencia ante la ignorancia y la perversión del mundo... No sólo es que los telquelistas vieran las posibilidades políticas de la actividad teórica y literaria (eso también lo vio el marxismo clásico), sino que consideraron que la teoría literaria y la literatura eran el lugar nuclear de la política y el cambio social» (pp.13-14).

De este modo, Asensi se alinea con el telquelismo: «este libro nace de una pasión que rinde homenaje a una de las empresas más ambiciosas e imaginativas de convertir la teoría de la literatura y la ‘escritura’ en el espacio privilegiado de la acción política y de la transformación social» (p.15); al tiempo que recupera para los lectores españoles:

«una época que creyó poderosamente en el poder de la teoría y de la escritura, una época que hizo de esa teoría y esa escritura casi una razón de ser, una identidad, una época que bien podría ser llamada de los años salvajes de la teoría, no podía dejar las cosas como estaban ni en cuanto al lugar de la enunciación (¿desde dónde se hacen la teoría y la escritura?), ni en cuanto al género o géneros utilizados (¿cómo es la textualidad telquelista?), ni en cuanto a su destinatario (¿a quién se dirige esa teoría con un fin revolucionario?)» (p.21).

Nada se había escrito sobre ella en nuestra lengua con semejante minuciosidad. *Los años salvajes* pueden leerse como un paso más de la *Historia de la teoría de la literatura*, pero no uno cualquier, sino aquel que le da razón de ser.

El libro queda dividido en dos grandes partes. Una primera, donde se traza la historia del movimiento telquelista, los temas que inauguró desde 1960 a 1982, el contexto personal, político, cultural y filosófico que lo acompañó y las diferentes publicaciones de literatura y literatura com-

parada que fueron surgiendo. Una segunda, donde Manuel Asensi demuestra su inmensa capacidad para acercar al lector cualquier concepto, pero también la admiración que siente por Phillippe Sollers, cuya obra, no como eslabón aislado, sino como cadena de textos, se convierte en el señuelo desde el que recorrer algunos de los pilares conceptuales teórico-literarios, pero también políticos de *Tel Quel* en el periodo que va de 1965 a 1970. *Los años salvajes de la teoría* forma parte de esa cadena, asume el programa que describe y convierte este juego especular en pasión y en revolución. Tampoco debe olvidarse que en la «Introducción» al libro Asensi dialoga con los trabajos más relevantes escritos en inglés y francés sobre *Tel Quel*, analizando los acuerdos y desacuerdos que su ensayo mantiene con ellos, gesto altamente original, que habla de ese *lugar otro* desde el que se construye su propuesta.

La primera de estas partes, que lleva por título «Historia del espacio 'Tel Quel'», se subdivide en diferentes epígrafes: «La creación de la revista (1960-1963) y el germen del conflicto», «La creación del espacio 'Tel Quel' (1963-1969)», «Las barricadas, la deconstrucción y el marxismo: mayo del 68 y sus consecuencias», «Bajo la bandera maoísta, la dialéctica, la negatividad y el feminismo (1970-1974)», «El desierto de lo real: el viaje a China», «La crítica del totalitarismo, la nueva filosofía y la literatura como disidencia: 1974-1977», «El catolicismo ateo de Tel Quel y la literatura contra *lo semblan* (1977-1982)»; al tiempo que apunta hacia una historia que no es la de una revista, sino la de un 'espacio', entendido éste como el punto de encuentro de una revista con una gestión editorial, de diferentes encrucijadas vitales, de distintos proyectos literarios, de una actitud política..., como una manera peculiar de literatura, de ideología, de pensamiento...

Desde aquí, por ejemplo, el concepto de autor deja de ser una realidad privada

y se convierte en pública: los artículos se firman con el nombre del grupo, aparecen textos en los que no sabremos dónde empieza la cita y el discurso del autor que ha citado, donde dejamos de saber quién habla; puesto que «una de las características más llamativas de la historia del movimiento *Tel Quel* fue la de poner en tela de juicio la idea de límite» (p.69), que asociada a la necesidad de un movimiento continuo, convierten al espacio *Tel Quel*, en un lugar móvil, de fronteras inciertas, y en esto radica su extrema potencialidad: «La máquina *Tel Quel* consistió en no permanecer idéntica a lo largo de su historia, en no ser la misma, en hacer del cambio una estrategia política» (p.71).

De esta manera, Asensi nos explica que

«*Tel Quel* no se desplazó desde el marxismo-leninismo del PCF al maoísmo porque no fueran marxistas o porque dejaran de serlo, sino porque su proyecto de revolución cultural como condición necesaria de revolución social dejó de encontrar acomodo y salida dentro del estrecho camino comunista, y en cambio sí los encontró en el cauce maoísta. *Tel Quel* no pertenecía al marxismo-leninismo, al maoísmo, al americanismo o al catolicismo, sino que usó todos esos moldes políticos como medios de expresión» (141).

En lo que todo el espacio *Tel Quel* parece estar de acuerdo es en que la verdadera forma de disidencia está representada por la literatura, que en ella reside un poder que va más allá de todos los saberes.

Por ello la primera parte del libro recrea el diálogo de *Tel Quel* con referentes tan dispares como el marxismo, la guerra de Argelia, el nazismo, la *nouveau roman*, el estructuralismo, la escritura textualista, el PCF, el feminismo, el maoísmo, el cristianismo etc... creando un complejo palimpsesto donde la capacidad narrativa de Manuel Asensi impide al lector perderse; pero también donde el modesto objetivo apuntado «agudizar los trazos de

ese panorama que tienen que ver con la teoría de la literatura y la literatura en general» (p. 47) es superado con creces, para pasar a convertirse en una lección de historia del pensamiento, que ilumina muchísimos de los grandes acontecimientos de la segunda mitad del siglo XX.

Asimismo, son muchos los nombres que se van a convertir en protagonistas de esta historia: Roland Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Todorov, Kristeva, el propio Sollers... sobre los que Manuel Asensi habla como teóricos, pero también como amigos, competidores, amantes... en un gesto de humanización nada gratuito, pero sí muy reconfortante para el lector, que encuentra en el vínculo corpus-cuerpo, (no en vano objeto de interés prioritario del propio telquelismo) un nuevo camino de lectura, que es también una apuesta pedagógica: «Olvídamos que hubo una enseñanza una pedagogía (la telquelista) que, aunque no estuviera exenta de problemas, se propuso llevar a los estudiantes y asistentes al alto nivel del lenguaje filosófico y político, condición ésta considerada como necesaria para la revolución política» (p.121).

Desde ese 'espacio' que *Tel Quel* conforma, y del que todos nosotros pasamos a formar parte al leer a Asensi, la revista pudo desaparecer en invierno de 1982: «pero el espacio *Tel Quel* seguía vivo. Se cumplían las palabras que Sollers le había dicho a Jacqueline Risset en el número 86 de la revista: «¿Por qué *Tel Quel* causa sensación? Simplemente porque nadie puede saber de antemano lo que se va a escribir, lo que entraña una experiencia tal que desorienta cualquier asignación de lugar» (p. 206).

Pero todavía más, ya que la segunda de las partes del libro, aunque titulada «Los conceptos», más bien aborda «Archi-Conceptos», como demuestran los subtítulos de los capítulos: «Teoría y práctica de la revista en el telquelismo», «Pasión y poder de la literatura», «Autorreflexividad y literatura», «Texto y post-política. El relato

rojo y la reflexividad performativa», «La materia y el sujeto en *Tel Quel*».

Así, en el primero de ellos Asensi crea una «teoría de la revista», donde el «medio es el mensaje», donde la teoría y la praxis se aúnan en un gesto siempre político, donde la polifonía es una necesidad: «por decirlo en otros términos: en la revista lo que es dialógico y polifónico es el 'parergon' antes que, o además de, los textos en sí mismos. (p. 211) Por ello, si *Tel Quel* quedó marcada por el tiempo convulso que rodeo su existencia, ella misma contribuyó a hacerlo convulso, pues la revista gozó de carácter preformativo, fue, ante todo, una acción, respaldada por su valor liminar, como productora, pero también como mediadora, de la producción cultural, del debate, de la misma literatura.

Mientras «Pasión y Poder de la literatura», se pregunta: ¿Qué es la pasión de la literatura?, ¿Qué es ésta para *Tel Quel*?, y encuentra la respuesta en una literatura que se mira a sí misma, que no acepta su supuesto carácter instrumental, ni ninguna sobredeterminación que venga de un lugar extraño a ella. El diálogo de los telquelistas con la *nouveau roman* se explica porque es aquí donde ellos ven un primer camino hacia la autorreflexividad literaria; aunque más tarde las novelas de Grillet, y del propio Sollers superen este camino, y encuentren otras sendas por las que seguir avanzando en una búsqueda, aunque el tiempo acabe por demostrar que para determinarse a sí misma la literatura tendrá que borrarse como tal literatura.

De esta forma, la pasión de la literatura conecta con el problema de la autorreflexividad, pero también de la presencia de la subjetividad en el texto, aunque ésta no sea entendida según el modo de la representación clásica. Por lo que, el tercero de los capítulos de la segunda parte, se dedica a esta reflexión, como consecuencia lógica del anterior. «Más que un concepto la autorreflexividad es una matriz generadora de conceptos» (p. 265), sobre la que piensan Blan-

chot, Foucault, Barthes, Bataille..., con los que Manuel Asensi dialoga; al tiempo que *Drame, Nombres* o «Caminar sobre la Luna» de Sollers sirven para articular el tránsito de la autorreflexividad a la hiperautorreflexividad, para entablar un diálogo entre Sollers y Derrida sobre la diseminación, el injerto, la archi-escritura, la cita etc..., que constituye uno de los puntos más intensos e interesantes del libro, por lo que tiene de subversivo: ya que ahora la historia de la deconstrucción cobra un nombre propio que no es el de Derrida: Phillipe Sollers. Posiblemente este tercer capítulo constituya la mejor exposición sobre deconstrucción escrita hasta hoy en castellano.

Algo semejante ocurre con el capítulo cuarto, donde la post-política como cuestión determinante en el pensamiento de los últimos años, se nos presenta desde su génesis: ante la caída de las grandes ideologías la respuesta está en las subjetividades individuales. No obstante, el recorrido de este capítulo no es simple, pues enfrenta las nociones de texto, genotexto, fenotexto, indecible, relato rojo... mostrándose, también, como análisis preciso y minucioso de la obra de Julia Kristeva.

Por último, «La materia y el sujeto en *Tel Quel*» recoge la reflexión que sobre la materia y el materialismo llevo a cabo el telquelismo, reflexión sin precedentes en el siglo XX, que anticipa gran parte de las preocupaciones que más tarde recogerían las teorías queer; ya que ser materialista de acuerdo con Sollers consistirá en adoptar una posición no tética «cuya virtud es captar contextualmente la intercambiabilidad y la diferenciación infinita entre dos extremos de una contradicción» (p. 407). La historia de la materia se vuelve inseparable de la historia del sujeto.

Asimismo, no debe olvidarse que este libro recopila y traduce algunos de los fragmentos más significativos de la historia de *Tel Quel*, convirtiéndose, de este modo, en una interesante antología de su 'espacio'.

Si Paul de Man recogía en *Alegorías de la lectura* la pregunta nietzscheana: ¿cómo separar a la bailarina de la danza?, me permito ahora retomarla, pues *Los años salvajes de la teoría* son ya parte de *Tel Quel*, de la misma manera que la historia de *Tel Quel* ya nunca podrá leerse sin estos *Los años salvajes*...

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

STEINER, George, *Lecciones de los Maestros*, traducción de María Cándor, Madrid, Siruela, 2004, 187 pp.

Si hay alguien en el panorama intelectual de las últimas décadas que no necesita presentación es sin duda George Steiner. Sin embargo, puede que no sea inútil, sobre todo para calibrar el libro cuyo comentario nos ocupa, plantear la cuestión, retórica sólo en apariencia, de cuál de las extraordinarias cualidades que lo hacen acreedor al título de príncipe de los ensayistas merece destacarse como la principal. A bote pronto, yo estaría tentado de inclinarme por su inteligencia deslumbrante. Porque es lo que más placer me proporciona cuando lo leo. Al cerrar el libro – éste y otros muchos, por no decir todos los suyos–, en el momento de digerirlo y volver a abrir los ojos a la realidad, entra en competencia con la inteligencia otro valor quizás aún más raro hoy, en este batiburrillo de relativismos casi siempre triviales. Me refiero al valor de la importancia o, si se quiere, de la excelencia. Cualquiera que lea *Presencias reales* (1989) o *Gramáticas de la creación* (2001), por ejemplo, podrá discrepar de sus ideas o no identificarse con su estilo, pero no podrá negar (salvo disparate) que las cuestiones que se plantean, y el tratamiento de las mismas, son de la máxima importancia; de una importancia que se impone como evidente y no admite por tanto discusión (sería). El libro

que comento no es seguramente de tanto empeño, pero se enfrenta a temas de importancia no menor, desde luego.

Recuerdo que en *Errata* (1997), su autobiografía intelectual, cuenta Steiner que uno de sus maestros en la Universidad de Chicago, Ernest Sirluck, «me devolvió el primer trabajo que escribí para su seminario sobre Milton escuetamente marcado con un «Ampuloso». Un veredicto demoledor» (Madrid, Siruela, 1998, p. 157). De acuerdo, pero, si bien se mira, quizás también un síntoma de su pasión por lo importante, propensión o pretensión seguramente prematura entonces. Hoy, en la cima de su madurez, tal vez podamos considerar una huella estilística de esa misma pasión, pero ya en pleno dominio de un pensamiento y una elocución propias, cierto gusto por las expresiones rotundas y no exentas a veces de exageración. Por ejemplo, en el libro que comento: «Como dijo Ned Rorem, Nadia Boulanger fue, sencillamente, “la profesora más grande que ha habido desde Sócrates”» (p. 132), o, sin el atenuante de la cita (aunque asumida): «Aristóteles hizo aportaciones fundamentales a la ciencia lógica, epistemológica y política. Lo mismo puede decirse de Karl Popper. ¿Ha habido un tercero?» (p. 160). Confieso mi predilección por este tipo de recurso que, más allá de su eficacia expresiva, tiene la virtud impagable de poner al lector despierto en pie o en busca de contradicción.

El libro se basa en las Charles Eliot Norton Lectures que impartió el autor en la Universidad de Harvard el curso 2001-2002. En su título original, *Lessons of the Masters* (2003) resuena el del relato de Henry James *The Lesson of the Master* (1988), al que se refiere Steiner expresamente en su exposición (p. 122). Otro síntoma de lo que vengo comentando en torno al valor de la importancia. Ni que decir tiene que se trata de un valor, el de la jerarquía, por decirlo con un término más sospechoso y por tanto revelador, no sólo practicado, sino también asumido y defen-

dido por este auténtico Maestro con tanta solvencia como valentía (y, si se me permite, con más razón que un santo). Así de claro y de demoledor de lo políticamente correcto se manifiesta en nuestro libro: «Considerar que Sófocles, Dante o Shakespeare están mancillados por una mentalidad imperialista, colonialista, es pura y simple estupidez. Desechar la poesía o la novela occidentales desde Cervantes hasta Proust por “machismo” es ceguera. [...] Que Bach y Beethoven llegan a límites del empeño humano que sobrepasan el *rap* o el *heavy metal*; que Keats pone en solfa ideas a las que Bob Dylan es ajeno, es o debiera ser algo evidente por sí mismo, sean cuales fueren las connotaciones político-sociales –y en efecto las hay– de tal convicción» (p. 137). No me resisto a copiar también la siguiente observación, tan pertinente y oportuna para cuantos profesamos las letras: «Las ciencias no conocen semejante estupidez. Este punto crucial se pasa a menudo por alto. El legado de Arquímedes, Galileo, Newton y Darwin sigue estando seguro. [...] En la ciencia, la engañifa, y mucho más la falsificación por motivos de raza, género o ideología está –hasta donde es humanamente posible– excluida. La corrección es la de la ecuación, no la de la política de la cobardía. Esta diferencia –podemos conjeturar– ayuda a explicar el relativo prestigio y dignidad que actualmente poseen las ciencias y las letras humanas» (p. 138).

Pero nada será tan elocuente sobre la relevancia de primer orden del contenido del libro como la mera enumeración de las principales figuras, obras o casos que se tratan en él. Protagonistas del capítulo 1, titulado «Unos orígenes perdurables», son nada menos que Sócrates y Jesús de Nazaret, los dos Maestros orales decisivos y fundadores de nuestra civilización, pero el examen de los temas del magisterio y el discipulazgo en que se centra el libro se remonta también a figuras como Pitágoras, Empédocles y los sofistas, y se tratan te-

mas como la paradoja de que se pueda cobrar o pagar por la transmisión de la sabiduría, o el de la oralidad («Sólo la palabra hablada y el cara a cara pueden [...] garantizar la enseñanza honrada», p. 38), con resonancias de *Presencias reales*, y también el muy grave y delicado del erotismo, recurrente en el libro y tratado por Steiner, como cabía esperar, con seriedad y profundidad ejemplares: «El erotismo, encubierto o declarado, imaginado o llevado a la práctica, está entretejido con la enseñanza [...] Este hecho elemental ha sido trivializado por una fijación en el acoso sexual. Pero sigue siendo esencial» (p. 33).

El segundo capítulo, «Lluvia de fuego», sigue el hilo de dos corrientes soberanas que se entrecruzan a partir de los orígenes, el cristianismo y el neoplatonismo. Por él desfilan Plotino, Jámblico, San Agustín («Los deconstruccionistas y los posmodernos son agustinianos sin fe», p. 49), para, después de una interesante digresión shakespeariana («el asunto que nos ocupa –el de los maestros y discípulos– dejó indiferente a Shakespeare [...] sospecho que si pudiéramos explicar esa omisión lograríamos acceder a áreas vitales de la laberíntica sensibilidad de Shakespeare», p. 51), centrarse en Dante y su *Divina Comedia*, sobre todo en el encuentro entre el Peregrino y Brunetto Latini, su maestro («ad hora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna»), y concluir con Fernando Pessoa y sus fantasmales heterónimos (Reis y Campos, discípulos de Caeiro).

En «Magnificus», el capítulo 3, encontramos un examen del mito de Fausto, con estaciones en Marlowe, Goethe, Pessoa y Valéry, así como de las relaciones entre Kepler y Tycho Brahe, entre Kafka y Max Brod, sobre todo entre Heidegger y Husserl, cuyo encuentro es uno de los más decisivos para la filosofía y cuyo desenlace, con la traición de Heidegger, «compone una de las historias más tristes de la historia del pensamiento» (p. 86) y termina con la consideración del tema del maes-

tro de más edad y la joven discípula, en *L'école des femmes*, en *Middlemarch*, en los casos de Abelardo y Eloísa, y, otra vez, de Heidegger y Hannah Arendt.

El título del capítulo cuarto, «Maîtres à penser», es muy significativo precisamente por lo que tiene de intraducible. Se centra en lo que se conoce como «la république des professeurs», determinada históricamente por la humillación de Francia en 1870-1871 y por el caso Dreyfus, república dominada por la figura de Alain, que se enseñorea de este capítulo junto con Nietzsche. Pero hay lugar también para los casos de Georges Palante o Gérard Granel, para el análisis de *Le disciple* de Paul Bourget y *El juego de los abalorios* de Herman Hesse, así como de la figura y el círculo de Stefan George.

Al ámbito americano se dedica el capítulo 5, «En tierra natal», aunque desde el principio se advierte de que el tema tratado «va a contrapelo de lo americano» en cuanto «la irreverencia es tan americana como el pastel de cerezas» (p. 121). Entiende Steiner que durante las últimas décadas dos patologías han erosionado en los Estados Unidos la confianza entre maestro y discípulo: al *eros* inseparable de la enseñanza «el «acoso sexual» al estilo americano le ha añadido amenaza, trivialización, cinismo y las artes del chantaje» (p. 136), de una parte, y de otra, la caza de brujas desatada por la llamada «corrección política». A propósito de esto salen a relucir las novelas *Ravelstein* (2000) de Saul Bellow y *El animal moribundo* (2001) de Philip Roth. Con más detalle se atiende a Henry James y la mencionada *Lesson of the Master* (1988), a Henry Adams y *La educación* (1906), «un clásico del desencanto» (p. 123), y a Lionel Trilling (*Of This Time, Of That Place*, 1943; *The Lesson and the Secret*, 1945). Muy interesantes resultan las incursiones en el magisterio aplicado a otras disciplinas, la música con Nadia Boulanger y el deporte con Knute Rockne.

En el último capítulo, «El intelecto que no envejece», pasa revista Steiner a dos vastas tradiciones, el judaísmo («el hasidismo escribió una página que casi no tiene parangón. En ninguna parte ha habido unos «maestros cantores» del alma humana más auténticos», p. 149) y el Oriente (confucianismo, budismo, zen). Otro gran tema tratado, con resonancias de *Gramáticas de la creación*, es el de la pedagogía en las ciencias y en las humanidades. El caso central es el de Karl Popper, que enlaza con el tema del error en la enseñanza: «un Maestro que *deliberadamente* enseña a sus discípulos la mentira o la inhumanidad (son la misma cosa) entra en la categoría de lo imperdonable» (p. 166). El cierre lo pone la conferencia «La ciencia como vocación» de Max Weber y la respuesta, deliberada o no, de Heidegger en su *Rektoratsrede*.

Particularmente comprometido resulta el «Epílogo», en el que el autor confronta su tema con la situación presente y se pregunta sobre su proyección en el futuro: «¿Persistirán los tipos de relaciones entre Maestros y discípulos tal como los he bosquejado?» (p. 169). Entre los cambios importantes que se vienen produciendo en la actualidad, destaca estos tres: Primero, la revolución científica y tecnológica, en particular la informática, internet, etc., que suponen en efecto mucho más que un mero cambio tecnológico pues implican transformaciones de la conciencia, la expresión, la percepción o la sensibilidad que apenas empezamos a vislumbrar, y cuya influencia en el aprendizaje es ya trascendente. Los ámbitos de aplicación de la gran tradición del magisterio, europea en lo esencial, que saca Steiner literalmente a relucir parecen ser cada vez más restringidos, de una parte, y de otra, «la fidelidad y la traición humanas, los mandamientos zaratustrianos de amor y rebelión, que se exigen mutuamente, son extraños a lo electrónico» (p. 170). En segundo lugar, la feminización en las humanidades y las artes liberales: «La estructura patriarcal inherente a las relaciones de

Maestro y discípulo está en retirada» pero sobre el impacto de lo femenino en este asunto «sólo podemos aventurar conjeturas acerca de unos valores y tensiones sin precedentes» (p. 171). La tercera y más importante mutación es la crisis de la veneración, del fundamento en último término religioso de Magisterio y discipulazgo, en la era de la irreverencia que es la nuestra, con la exaltación de los impresentables «famosos» de los programas de telebasura y la correspondiente idea del sabio que roza lo risible. Con todo, se impone la esperanza. «Las «lecciones de los Maestros» ¿pueden, deben sobrevivir al embate de la marea? Yo creo que lo harán, aunque sea de una forma imprevisible. Creo que es preciso que así sea. La *libido sciendi*, el deseo de conocimiento, el ansia de comprender, está grabada en los mejores hombres y mujeres. También lo está la vocación de enseñar. No hay oficio más privilegiado» (p. 172-173).

Bastará este catálogo incompleto de su contenido para apreciar la importancia del libro, genuinamente antitético de tanta nadería como se publica. Añádase la brillantez de un estilo a la altura de una inteligencia tan afilada como poderosa y un pensamiento solvente y radical, que va a la raíz, en lo hondo, de las cuestiones, y se tendrá una idea de la calidad, en verdad extraordinaria, de un libro cuyos lectores se han de sentir, con razón, privilegiados.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica («Letras de la Humanidad»), 2006, 258 pp.

La autobiografía es un género que hoy en día despierta mucho interés. En los últimos cuarenta años ha aumentado el gusto por la exhibición del yo, por lo que

progresivamente han ganado preeminencia los géneros memorialísticos. Sin embargo, a lo largo de la historia conceptos como los de identidad, autoría, autoridad, credibilidad, privacidad, intimidad, etc. han experimentado cambios tan radicales, que resulta difícil aunar bajo la misma etiqueta a multitud de obras que podrían ser consideradas autobiográficas. En *De la autobiografía*, Pozuelo Yvancos parte de la premisa de que la autobiografía es un género literario, y no un estilo que puede superponerse a otro tipo de obras, y la define pragmáticamente como una institución que añade convenciones de lectura, e implica una práctica social y una tradición genérica previa.

Para Pozuelo, la cuestión esencial por lo que concierne a la autobiografía es su estatus resbaladizo, en un espacio fronterizo de la ficción. Desde antiguo, el objeto de las autobiografías ha oscilado entre la búsqueda de conocimiento (hacia la construcción del 'yo') y el encomio o defensa (intervención pública). A partir del concepto de frontera (que Pozuelo analizó en 1993 en *Poética de la ficción*), en el presente libro se concluye que este género posee un estatuto dual, «en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales» (p. 17). Lo que caracteriza a la autobiografía es el espacio indefinido que ocupa entre categorías de pares opuestos, como son la de sujeto / objeto, autor / narrador, mismo / idéntico, privado / público, hombre interior / mundo exterior, factual (o verdadero) / ficcional... categorías que, además, han ido cambiando a lo largo de la historia de la cultura occidental.

La primera mitad del libro hace un exhaustivo repaso a las principales escuelas teóricas que más luz han arrojado al estudio de la autobiografía. En esta exposición el libro cobra un gran interés, a través de los análisis específicos de las diversas concepciones y el constructivo diálogo

que se establece entre ellas. Se ponen de relieve las limitaciones o los errores en que han incurrido algunas teorías, y en ocasiones se iluminan sus contradicciones internas, o se confrontan con otros discursos para dilucidar qué conclusiones son las más acertadas. En primera instancia se revisan las teorías estructuralista y formalista, cuyas limitaciones dieron lugar a dos vertientes críticas: la pragmática y la deconstrucción. Más adelante, en un intento por conciliar los postulados pragmáticos y deconstructivistas, Pozuelo alude a los presupuestos de la filosofía analítica, y a las teorías de la textualidad.

Para empezar, se exponen las teorías estructuralistas y formalistas. El estructuralismo lingüístico, continuador de los principios teóricos de Jakobson y Saussure, propugnaba separar los textos de su contexto, de su producción y de su recepción, y por tanto buscaba una lectura auto-referenciada en el propio discurso. Para el caso de la autobiografía, la primera persona del texto remite estructuralmente al 'yo' que habla (Benveniste escribió que «yo es quien dice una frase con sujeto»). No obstante, en cada texto el 'yo' incluye distinto mundo en su referencia, por lo que el conflicto autobiográfico es de la misma naturaleza que el de la distinción entre *discurso e historia*; en la autobiografía se dan al mismo tiempo ambas formas, puesto que el 'yo' se propone como 'historia', el discurso, por tanto, no es sólo discurso, y el sujeto lo es a la vez de la enunciación y del enunciado. Los dos grandes dilemas con los que se enfrentó el formalismo fueron, en primer lugar, que no existe un estatuto formal de la autobiografía – novelas y autobiografías pueden compartir la misma forma discursiva-; y en segundo lugar que el trasvase de formas permite a los autores jugar con el horizonte de expectativas de los lectores. Pragmática y deconstrucción se ocuparon de dar respuesta, desde perspectivas opuestas, a ambos problemas.

Lo esencial para los teóricos pragmáticos es que la autobiografía se diferencia de otros textos en que no se lee como ficción, en su peculiar modo de lectura se identifica el 'yo textual' con el 'yo autor'. Por tanto, la autobiografía se propone como verdad, y como tal se lee. La prueba de su presupuesto de autenticidad es que se puede acusar a un autor de fraude por haber cometido imposturas, o haber caído en olvidos en su autobiografía (p. 44). Básicamente, la pragmática presta atención a un cronotopos externo, y parte de la premisa de que toda publicación (seguida de compra y/o lectura) es un contrato social. El autor es un testigo privilegiado del 'yo', y con cada nueva lectura el lector realiza una actualización única de ese contrato, puesto que, al leer, firma un 'pacto de credulidad' - *pacto autobiográfico* según Lejeune. Ese contrato de lectura gobierna al texto como acto comunicativo, de modo que no es extratextual (Bruss). Lejeune enumera una serie características que deben concurrir simultáneamente en un texto para poder ser llamado autobiográfico: 1) texto narrativo, en forma de prosa; 2) tema relativo a una vida individual; la historia de una personalidad; 3) la autoridad del texto se basa en que autor y narrador coinciden, y por tanto el contenido es susceptible de verificación (fundamento pragmático de la misma naturaleza que en los textos jurídicos, científicos o históricos); 4) por medio del relato retrospectivo, narrador y protagonista coinciden. En la autobiografía, la firma del autor (que equivale a él mismo y lo avala) es la que produce la identidad entre autor-narrador-personaje, y la credibilidad con que el lector lee el texto, asumiéndolo como verdad. Campillo se refiere al nombre del autor como a una *garantía*.

Aparte del bloque pragmático (desde el que Pozuelo siempre rebate las demás escuelas teóricas), existe otro bloque conceptual, en el que de algún modo se aúnan las propuestas de la deconstrucción, el psicoanálisis lacaniano, el postestructuralismo lin-

güístico, la postmodernidad, la filosofía analítica y las teorías de la textualidad. Todas ellas tendrían en común la certeza de que todo texto, por mucha que sea su mimesis con la historia, es, en última instancia, ficticio. Tanto la modernidad como la postmodernidad surgen de la crisis de la idea de sujeto del discurso, hasta el punto de que el 'yo' ha dejado de ser, progresivamente, una referencia indiscutible. Ciertamente, desde antiguo existe una tradición (Goethe, Nietzsche, Rimbaud, Proust, Valéry) que propugna que toda la literatura pertenece al dominio autobiográfico; y viceversa, desde Freud hay acuerdo acerca del hecho de que la memoria evoca seleccionando los recuerdos para conferir sentido a la vida, por lo que también se puede considerar que toda autobiografía es una literaturización, dado el proceso de ficcionalización que lleva consigo la narración.

Al contrario que la pragmática, la deconstrucción presta su atención a un cronotopos interno y propugna la muerte del autor. La 'vida' planteada en el texto es una simple ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje, de manera que la verdad del texto no puede estar en la vida del autor, sino dentro del lenguaje, que vela y revela. Si para los pragmáticos es la vida la que da lugar a la obra autobiográfica, tanto para los lacanianos como para los deconstructivistas es al revés, puesto que el 'yo' es más efecto de la escritura que origen de ella; la figuración construye la referencia, y todo sujeto viene a ser una construcción significante. Así, Gusdorf llama «pecado original autobiográfico» a la coherencia lógica que necesariamente acompaña a toda recapitulación de lo vivido, y por tanto le dota de un valor moral o estético. Precisamente, Lacan pone de manifiesto la estrecha relación que hay entre lenguaje e identidad, y explica cómo el sujeto surge del discurso intersubjetivo con el 'otro', y con ello se construye por medio de un texto. Por eso, la autobiografía es una práctica discursiva que estable-

ce la relación del 'yo' con los 'otros', siendo 'otros' una construcción real inconsciente. Levinas va más lejos, y reflexiona acerca de que el concepto de 'yo' surge como una interrelación ética con el otro.

La consecuencia de todo lo anterior es que la única distinción entre una obra literaria y una autobiografía es una distinción retórica. De Man apunta que el tropo de la autobiografía es la prosopopeya (*de-face-ment*), donde el texto funciona como una máscara que sustituye a la persona convocada (ese 'yo' que escribe). En la misma línea, Derrida señala la crisis de relación de referencialidad entre el *logos* del texto y de la *verdad* del autor, y afirma que se es autor en la medida en que la firma es iterable; como no es posible la verificación de esa firma (que representa la ausencia del autor) para cada acto de habla, no existe una estabilidad epistemológica entre el autor y su firma, con lo que el presupuesto pragmático queda deconstruido.

La arquitectura teórica de la deconstrucción presenta una fisura que De Man advierte al comprobar que es indecible la medida en que una autobiografía es simultáneamente una justificación. Por su parte, Lledó pone de manifiesto que, frente a las obras de ficción, que fomentan la ambigüedad y generan procesos simbólicos, la autobiografía anula la interpretación, y en ella el narrador-autor ejerce un control férreo sobre la interpretación e impone la verdad de referencia.

Dado que la retórica de la autobiografía se resuelve en un doble estatuto epistemológico —el asertivo y el performativo—, la filosofía analítica añade unas valiosas consideraciones al estudio del tema. Para los analíticos, la autobiografía es una mimesis no ya de la realidad, sino de un acto de lenguaje, y por ello actúa como una representación de la comunicación en presencia, similar a un mecanismo de combate contra el olvido, mediante la restauración de la inmediatez presencial. Searle corrige los presupuestos de Derrida acerca

de la escritura: esta no actúa como sustitución tras el desplazamiento y ausencia del escritor, sino como sustitución de la comunicación oral (este matiz replica el cambio de modelo lector que dio paso, de la lectura en voz alta, a la lectura como experiencia mental). Frente a la discontinuidad del sujeto que propugna la deconstrucción, Ricœur se refiere a la continuidad e interdependencia entre el 'yo' que escribe y los 'yoes' pasados sobre los que habla, dado que el recuerdo se hace desde un modelo continuo de identidad.

En la misma línea argumental, las teorías de la textualidad aclaran las áreas inexplicadas por la deconstrucción, cuyo error conceptual partía de la confusión entre mimesis de autor y mimesis de acto de lenguaje. Y aducen que la coherencia textual de las autobiografías no es una prueba de su ficción, sino más bien de lo contrario, de su interés por persuadir mediante la sinceridad. Los silencios, olvidos y pretericiones de la autobiografía poseen una función que no existe en otros textos literarios, porque lo que no está en una autobiografía no remite al autor (que, según De Man, se construía como sujeto por medio de la figuración topológica) sino que remite a un texto, el de la memoria, sin errores, frente al que se confronta el texto factual.

A lo largo de toda la exposición de la primera parte del libro, Pozuelo trata de conciliar los aspectos conciliables de todas las teorías revisadas, y sostiene que son compatibles la ficcionalidad de la autobiografía y la convención de que socialmente sea leída como verdad. Para él es innegable que, previo a la escritura existe un 'yo'. Ese nuevo sujeto, al escribir para un 'tú', se obliga a una organización retórica y apelativa, y da sentido de ser —pragmático— al texto. A su vez, esa relación entre el 'yo' y el 'tú' produce un texto el cual, paradójicamente, revierte en el concepto mismo de identidad del sujeto, que a lo largo del proceso termina siendo producto del acto mismo de la escritura. No obstan-

te, en el esfuerzo por hacer compatibles la «verdad» pragmática con la deconstructivista (reforzada con el psicoanálisis lacaniano), no deberemos olvidar que se trata de dos órdenes teóricos que parten de distintos lugares epistemológicos.

El exhaustivo repaso de la sección teórica es de una utilidad didáctica innegable. Pozuelo no ha seguido una secuencia expositiva cronológica, sino que ha agrupado sus disquisiciones en apartados tales como «La frontera autobiográfica», «Silencios, olvidos, el tejido del *otro texto*» y «Del tropo al acto de lenguaje».

La segunda parte del libro, «Estilos de la autobiografía», da paso a un análisis menos abstracto. El evidente placer estético que Pozuelo experimenta en la lectura de las cinco autobiografías que analiza se deja traslucir en un lenguaje lírico, metafórico, que contrasta con el riguroso empleo del lenguaje de la sección teórica. «Estilos de la autobiografía» es una pormenorizada reflexión acerca de las autobiografías de cinco escritores: Rafael Alberti, Carlos Castilla del Pino, José Manuel Caballero Bonald, Philip Roth y Roland Barthes. El autor justifica su particular selección porque considera a cada una de esas autobiografías «representativas de determinadas (no todas) opciones estilísticas que el género puede adoptar en el siglo XX (...) Cada uno de estos cinco autores ha pensado el género de manera diferente, ha realizado tanto en su semántica como en su pragmática y en su estructura narrativa opciones que conforman su posición dentro del género» (pp. 106-7).

Con cada una de estas obras, Pozuelo pretende ilustrar un enfoque crítico esencial. Esta sección práctica del libro presenta el atractivo de ejemplificar las abstracciones teóricas de la primera parte, y gracias a ella el esfuerzo teórico inicial se ve iluminado, puesto que las autobiografías objeto de estudio ejemplifican las cinco grandes perspectivas teóricas: la estructural-formalista, la pragmática, la psicoana-

lítica, la deconstructivo-postmoderna y la analítico-textual.

A través de fragmentos y resúmenes de argumentos, el autor arroja claridad sobre distintos modos de llevar a cabo una obra autobiográfica, al tiempo que demuestra que la pragmática posee un peso decisivo a la hora de leer y desde luego de poner en práctica el quehacer autobiográfico. Así pues, lo representativo del *estilo* de Alberti es su particular construcción de «espacio de memoria» como idea del sujeto. En *La arboleda perdida* el tema del exilio articula al sujeto, quien (re-)construye su pasado desde esa perspectiva de pérdida y desubicación. El *Pretérito imperfecto* y la *Casa del olivo* de Castilla del Pino son un ejemplo de autobiografía como testimonio con pretensión histórica. El *estilo* de *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, de Caballero Bonald, se caracteriza por el constante trasvase entre la perspectiva del sujeto novelista, el sujeto autobiográfico y el personaje literario. Más sofisticado es el *estilo* que Roth emplea en *The Facts*, donde los conocimientos teóricos sobre la autobiografía obligan al autor a escribir una meta-autobiografía donde la ironía juega con las convenciones genéricas que ya conocen los lectores. Y como ejemplo de *estilo* audaz, *Roland Barthes par Roland Barthes* es una práctica autobiográfica desde los presupuestos de la deconstrucción.

Aparte de las líneas (citadas más arriba) que el autor dedica a justificar la elección de esas cinco (y no otras) autobiografías, alguien podría encontrar en esta parte del libro cierto sesgo de selección. Como la presencia en su corpus de obras de distintos ámbitos culturales —hay tres obras españolas, una norteamericana y una francesa— y de distintas décadas, podría despertar en el lector la sospecha de que se han elegido de manera azarosa, Pozuelo se pregunta por qué ha elegido la autobiografía de Caballero Bonald en vez de la de Carlos Barral, o la de Philip Roth en vez de la de Juan Goytisolo. Y responde:

«una discusión semejante desvirtuaría el sentido de *ejemplos de opciones estilísticas* (...) necesariamente restringida si, como quería, se proponía hacer un estudio en profundidad de cada una de ellas, y no un repaso o sobrevuelo por todas aquellas que me parecen interesantes» (p. 107).

Desgranada la teoría, y hecha la reflexión sobre los estilos, el libro no aborda la cuestión del juicio moral que inevitablemente entra en juego en cualquier autobiografía. Aunque los lectores actuales estén entrenados en la separación de los juicios estéticos de los morales en el caso de la novela (desde el famoso, cuasi legendario, juicio a Flaubert), al ser el juego que plantea la autobiografía precisamente el de la recuperación de una lectura moral del texto, quedamos a la espera de una nueva entrega del autor sobre este aspecto, que tanto se aviene con los actuales intentos intelectuales en Occidente por la reagrupación de estética y espiritualidad.

En esta continuación habrá que incluir también alguna reflexión acerca de la facilidad que las nuevas tecnologías han brindado a la pública e instantánea exposición del 'yo'. A lo largo de todo el libro se alude a multitud de géneros concomitantes con la autobiografía —memorias, apología, biografía, encomio, (auto)retrato, diarios íntimo, novela autobiográfica, novela personal...—, pero en ningún caso se menciona el fenómeno de los blogs, al que, no obstante, el autor ha prestado atención en algunas de las acertadas reseñas de libros que publica periódicamente.

IRENE ZOE ALAMEDA

CLERC, Jeanne-Marie y Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire. 50 Questions*, Paris, Klincksieck, 2004, 214 pp.

Jeanne-Marie Clerc, profesora emérita de literatura comparada de la Universidad

Paul Valéry (Montpellier III), ha consagrado una dilatada carrera investigadora al estudio de las relaciones entre imagen y palabra en la comunicación contemporánea. De su prolija dedicación da cuenta una nutrida relación de ensayos que no dejan de ofrecer sugerentes análisis y convierten sus aportaciones en referencia inexcusable para el estudioso de dicha materia. Desde la aparición hace ya más de veinte años de *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: écriture du visuel et transformations d'une culture* (1984), hasta este que nos complacemos en reseñar, no han faltado títulos imprescindibles como *La mort et le récit* (1989), *Littérature et cinéma* (1993) o *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique* (1996), en colaboración con Monique Carcaud-Macaire, *maître de conférences* de cine en la misma universidad.

L'adaptation cinématographique et littéraire. 50 Questions, escrito asimismo en colaboración con Carcaud-Macaire, recopila en un práctico libro-guía cincuenta cuestiones básicas sobre los fundamentos de la adaptación. Como no podía ser de otro modo, la primera pregunta se refiere a la propia definición del objeto de estudio que sus autoras entienden indisoluble de un estudio global de dichos procesos. Tanto si ésta se refiere a la transposición cinematográfica de un texto literario (I. Del texto literario al film), como si ocurre en sentido inverso, la transposición literaria de un texto cinematográfico (II. Del film al texto literario), estamos hablando de una «*res-titution différée*» en cuyo devenir el texto original se da a leer a través de una *re-écriture* en la que se inscribe el modo de apropiación específica del objeto, desplazado casi siempre a otro tiempo y otro espacio, por cuanto es toda una sociedad la que se hace intermediaria, ya sea de lo que se reconoce del texto inicial, ya de lo que no se retiene. Más allá de los juicios de valor enquistados en escudriñar los diferentes grados de fidelidad al original, el

análisis de la adaptación permite reparar los diversos modos de apropiación de una obra y los desplazamientos que han tenido lugar como consecuencia de ello.

Desde las novelas *cineoptique* de los años veinte a los textos híbridos de finales del siglo XX, esta apropiación se sitúa en un «entre-deux» donde las barreras entre los géneros se borran para experimentar una suerte de juego barroco, un reflejo en busca interminable de un referente ausente, una nueva forma de «fable mystique» propia de la posmodernidad que llevaría al exilio del discurso, a la rarefacción del texto o su superabundancia en busca de una fuente improbable (III. Aspectos de la postmodernidad. Hacia lo transgenérico).

Establecidos los tres ejes fundamentales del estudio, sus autoras se detienen en aspectos que atañen a la evolución histórica de la adaptación cinematográfica en Francia, y las razones por las que los cineastas franceses del período mudo demuestran un interés particular en la adaptación de los textos literarios a la pantalla, dominados, tal vez, por un prejuicio culturalista que intenta contrarrestar la dimensión popular del cine. Así se afirma que, ante la imposibilidad de apoyarse en la palabra, el cineasta de los primeros tiempos se siente más libre para encontrar equivalencias según la significación general del libro, la impresión producida por el mismo y no sus detalles; como Jean Epstein, quien en su rodaje de *El hundimiento de la casa Usher*, instauró un modelo de referencia al intentar plasmas su impresión de Poe. Él, como Renoir, son hitos en la perspectiva histórica por el subrayado de los poderes poéticos de la imagen. En efecto, el trabajo de adaptación para el autor de *La bestia humana* es otra cosa diferente que una traducción a través de la imagen, es una suerte de aventura interior.

Parece que alrededor de la cuestión de la adaptación, de la polémica suscitada por la rivalidad entre novela y cine, hayan cris-

talizado todos los temores de una sociedad enferma de su propio lenguaje, gravada por veinte siglos de cultura logocéntrica, ante la irrupción de un nuevo modelo de expresión donde el mundo parece decirse a sí mismo. La adaptación pone en pie un escenario de enfrentamiento, no sólo de dos artes, sino de dos modos de afrontar la realidad, con o sin el filtro de la razón conceptual. La aventura de lo visual puede ser entendida en este sentido como una evasión hacia los límites de modelos representativos impuestos por la abstracción lingüística.

Las obras de Malraux y Cocteau sirven de ejemplo para el análisis de variables implicadas en el diálogo entre imagen y palabra y sus deudas mutuas en relación con la representación del mito moderno. Los *mass media* permiten el renacimiento de los viejos mitos incardinados en el quehacer cotidiano en contra de lo que proponía Benjamin y pueden nimbar la realidad y los seres que la habitan de una renovada aura mitológica, «autre chose d'inconnu qui attire les idolâtres d'un âge privé de dieu» (63).

Uno de los asuntos más relevantes del ensayo se detiene en la aportación de la sociocrítica en el análisis de la adaptación cinematográfica por cuanto permite explicar los motivos atenuados, descuidados, e incluso descuidados en las actualizaciones de la obra de origen, y que aquello que puede sólo figurar de forma potencial en estados virtuales pueda tomar formas concretas. La variabilidad de estas disseminaciones explica que la misma obra pueda ser adaptada tantas veces como se desee con resultados diferentes lo que demuestra la dinamicidad del proceso y afianza el universo ilimitado de la adaptación como relectura en el que el momento de la lectura coincide con el de la creación.

En este sentido Clerc y Carcaud plantean los límites de la adaptación como una práctica social y cultural a través de *Croix de bois* de Roland Dorgelès, novela suce-

sivamente adaptada en Francia bajo el mismo título por Raymond Bernard en 1931, y en los Estados Unidos por Howard Hawks bajo el título *The Road to Glory*, en 1936. En el estudio comparado queda patente el paso de un mismo texto a diversos sistemas colectivos en los que se vuelcan las estructuras míticas que organizan el espacio imaginario de una sociedad.

Asimismo, cabe destacar el papel de la sociocrítica en el ensamblaje de intertextos culturales del texto literario de partida a propósito de *Muerte en Venecia*, adaptación de Luchino Visconti de la novela de Thomas Mann de 1912, *Der Tod in Venedig*, o los medios que moviliza la cámara de Visconti para reconstruir el efecto de realidad en el escritor alemán.

El cine compartió con la literatura desde sus orígenes su condición de arte de la narración, dependencia que se refuerza cuando desarrolla su vertiente más ficcional al comprobar que las películas que incorporan un desarrollo narrativo con actores se venden mejor que las cintas documentales. La práctica de la novelización de películas fue simultánea a su desarrollo desde comienzos de siglo y estrecha uno de los espacios de fricción entre la literatura y el cinematógrafo. La productora Pathé contrató a novelistas a partir de 1905 para hacer versiones noveladas por episodios de los filmes, conocidas como *cinéromans* y publicadas en la prensa semanal, paralela o posteriormente a su estreno, a modo de novela por entregas, con un propósito fundamentalmente comercial. De la imagen al texto literario, se sigue la suerte de experiencias como la del *roman-cinéma* a través de la célebre serie de *Fantomas* de Louis Feuillade, tanpreciado por los surrealistas y modelo de colecciones famosas. *Cinéma-Collection*, *Cinéma Bibliothèque*, *Les chefs-d'oeuvre du Cinéma*, contribuyeron a difundir bajo forma de textos adaptados y a menudo ilustrados de fotografías hechas del film, obras tales como *Caligari*, *La Roue* o *La Passion de*

Jeanne d'Arc. Editores de renombre como *Gallimard* se sumaron a la moda de estos textos híbridos y la misma *L'Illustration*, revista de prestigio de la época, no se libró de publicar en su suplemento la adaptación romaneada de *Metropolis* o de *Bossu*. En el ámbito hispánico prolifera un modelo similar en colecciones como *La Novela Semanal Cinematográfica* de Francisco Mario Bistagne con más de seiscientos números editados durante la década de los años 20 y con una captación popular que obligó a su dirección a reeditar algunos de los casos de grandes éxitos de taquilla.

Otras experiencias como el *roman-cinéma* y la colección *Cinario* con textos especialmente compuestos para la pantalla y concebida de una forma parecida al lenguaje cinematográfico, o la originalidad de Robbe-Grillet en su trabajo de aproximación a la imagen cinematográfica a través del lenguaje narrativo, revelan diferentes formas de tensión entre palabras e imágenes.

En fin, todo ello consagra unos modos de expresión tendentes a borrar las fronteras entre géneros, una escritura transmodal que se extasia en la obra de Marguerite Duras, paralela a su colaboración con Resnais, con consecuencias derivadas de la triple dedicación literaria, teatral y cinematográfica; textos calificados de híbridos como *Détruire, dit-elle*, «teatro, film» e *India Song*, «texto, teatro, film».

Los problemas suscitados por la adaptación cinematográfica de obras literarias traspasan con mucho la simple cuestión de la fidelidad de las imágenes a las palabras o de su traición demasiado a menudo denunciada. La transposición –lo olvidamos con frecuencia– obedece a un cierto número de constricciones impuestas por el trayecto que, si bien limita la capacidad de traducción término a término, vehicula a cambio nuevas posibilidades que comprometen al film en una vía que le es propia.

La confrontación de imágenes y pala-

bras permite poner en evidencia que, como en el caso de una transposición de una lengua extranjera, lo que se pone en juego en el trasvase de una obra original a una película es, mucho más que una búsqueda de equivalencias, el enfrentamiento de dos visiones del mundo. Asimismo, el paso de imágenes a palabras, o textos escritos a partir de un referente icónico, demuestra de qué modo la relación que nos ocupa es compleja. Contrariamente a lo que se pueda creer, la nueva visualidad introducida en el discurso literario se revela curiosamente paradójica; lejos de rendir la escritura a una mayor fidelidad a lo mostrado, se aleja como si en el enfrentamiento de dos modos diferentes de entender el mundo se perdieran definitivamente los esfuerzos por representarlo.

L'adaptation cinématographique et littéraire. 50 Questions invita al lector a la reflexión acerca de la solidaridad cada vez más estrecha entre estos dos registros de la expresión, la palabra y la imagen, y sus consecuencias más allá del escrutinio anecdótico sobre traiciones y fidelidades, una de las cuales, la definición de una escritura transmodal se traduce una nueva forma de percibir el mundo confundida en lo sucesivo con sus imágenes.

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

OBREGÓN, Rodolfo, *A escena*, México, Ediciones Sin Nombre / Conaculta (Colección La Centena: Ensayo), 2006, 80 pp.

La prestigiosa colección La Centena, que se propone recuperar y poner en valor las obras más significativas de poetas, narradores, dramaturgos y ensayistas, aparecidas durante el último cuarto de siglo y que han enriquecido y transformado la tradición literaria, incluye en su catálogo esta recopilación de nueve artículos concisos y muy inteligentes de Rodolfo Obregón,

quien combina de manera admirable la práctica como director de escena y maestro de actuación con la reflexión sobre el teatro, y de cuyo excelente libro *Utopías aplazadas (últimas teatralidades del siglo XX)*, del 2003, di cuenta no hace mucho en estas mismas páginas.

El volumen se abre con «Don Juan José Arreola, ¡A escena!» (pp. 9-11), una semblanza de este personaje de inmensa teatralidad, dotado con una «voluntad espectacular que permea su trayectoria desde una infancia de declamador hasta la vejez de comentarista televisivo» (p. 9) y cuya experiencia escénica «estuvo signada por la idea tácita de que la única capacidad de emancipación poética que ofrece un escenario estriba en su calidad de soporte para una poesía proferida en voz alta» (p. 11); personaje que queda retratado, en fin, como «el último de los juglares» (p. 11).

En «La Antología del otro Teatro mexicano del siglo XX» (pp. 12-20), entendido como «aquél que consigna los intentos de nuestros hombres de letras por hacerse escuchar desde los escenarios» (p. 14), plantea Obregón un tema de mi predilección, el del divorcio entre hombres de teatro y hombres de letras, que, siendo seguramente universal, resulta llamativo que se dé en unos términos tan poco civilizados precisamente en México, donde los dos principales movimientos de renovación teatral en el siglo XX son iniciativas marcadamente «literarias».

«Ensayar» (pp. 21-25) parte de la fértil polisemia del término «ensayo» en nuestra lengua, como operación teatral y como «el centauro de los géneros» literarios. Se lamenta el autor de que en el ámbito teatral se ensaye tan poco (en este segundo sentido, sobre todo) y concluye que «es tiempo de revalorar el auténtico arte de la interpretación, la ciencia del artista: es hora de ensayar» (p. 25).

«El sexto Elemento» (pp. 26-32) se refiere al que Aristóteles relega en su *Poética* al último lugar en importancia entre

los constitutivos de la tragedia, o sea, el espectáculo. Lo interesante es la perspectiva, actual, con que se revisa esta «parte cualitativa»: al concluir el siglo del director de escena, de los que, desde Stanislavsky hasta Bob Wilson, fueron «los amos del reino». Mucho menos convencido que Obregón, al fin y al cabo director, de que el teatro de nuestros días sea sólo y todo «postdramático» o de que haya que renunciar a la doble naturaleza, escénica y literaria, del teatro y menos aún de que se haya producido tal reducción *de facto*, me rindo, en cambio, a la agudeza y brillantez de su reflexión.

El ensayo más extenso, «Drama y Representación de la Historia» (pp. 33-47), tras el planteamiento general y en cierto modo paradójico de la representación poética de la historia y la obligada parada en la distinción aristotélica entre poesía e historia, hace un lúcido recorrido por la tradición del drama histórico, con su edad de oro en Europa entre el siglo XVII y el XIX, del teatro aurisecular español e isabelino inglés al romántico, con el colofón del teatro épico de Brecht y del teatro documental de los años sesenta, para, desde ese telón de fondo, caracterizar «una rica tradición que conforma uno de los aspectos más interesantes del repertorio mexicano: el teatro antihistórico» (p. 41), tradición cuyo padre es Rodolfo Usigli.

Apasionante es la cuestión que plantea «Las Barreras Interiores» (pp. 48-55), entendiéndose lingüísticas, pues, en efecto, «mientras la gran poesía y la narrativa hispanoamericanas reunifican el espíritu de una identidad común, el teatro (y no sólo el drama), que trabaja con las formas del habla características de cada región y las connotaciones emocionales del gesto y las palabras, establece nuestras diferencias» (pp. 52-53). El problema rebasa, desde luego, el ámbito de nuestra lengua: «¿hasta qué punto está dispuesto un público británico a escuchar una obra de Shakespeare hecha por actores texanos?» (p. 54).

Los matices y las implicaciones interesantes son tantos que no caben aquí.

De la cita de Antoine Vitez: «El teatro es el laboratorio del habla y el gesto de una nación» arranca «El Laboratorio del Gesto» (pp. 56-62), escrito en colaboración con Angélica García. De alcance más estrictamente mexicano, ante la ausencia de escuelas que desarrollen determinadas identidades artísticas, evoca algunas brillantes iniciativas individuales que no han tenido continuidad, en particular la de Alexandro Jodorowski.

«La Importancia de Brecht en América Latina» (pp. 63-75) es buena muestra de que el interés del autor es más la reflexión que el rescate y articulación, desde luego imprescindibles, de los datos. Poco nos dice de la presencia e influjo de Brecht en el continente, apenas que «la difusión de Brecht por estas tierras careció de los ejemplos vivos de su teatro y fue permeada durante años por el cliché estético y el reduccionismo ideológico» (p. 66), pues cuando llegó a ellas el Berliner Ensemble no era más que una pálida sombra de lo que había sido. Lo que sí nos ofrece el ensayo es una certera lectura, en clave bien teatral, de Brecht y de su vigencia actual, a veces con la mediación de Peter Brook, una de los maestros predilectos de Obregón. Así, por ejemplo, «hoy en día, y gracias a Brecht entre otros, el gusto contemporáneo reconoce el placer de contemplar al mismo tiempo la obra y la mano que la realiza, así como las tensiones e intercambios que suceden entre ambas» (p. 69).

Cierra el volumen el texto más breve, «El Actor Narrador» (pp. 76-78), que explicita una sugerencia recurrente, la apuesta del autor por la narración escénica en el panorama actual del teatro postdramático. Me parece sintomático de la calidad y la seriedad del pensamiento de Rodolfo Obregón que salgan al paso en estas páginas, además de los ya citados, nombres como los de Alfonso Reyes u Octavio Paz, George Steiner o Gabriel Zaid. Una escritura

pulcra y elegante, con meandros de ironía, no deja la menor duda de que nos encontramos ante un director de escena que sabe ensayar y que lo hace inmejorablemente.

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos (Biblioteca de Traducción), 2004, 872 pp.

He aquí el resultado de un plan tan ambicioso como arriesgado, pues es empeño difícil convenirse en una obra colectiva que pretende historiar un quehacer entendido de diferente modo a lo largo de los siglos, y sin apenas modelos de referencia, si se exceptúa la todavía reciente *Aproximación a una historia de la traducción en España* de J. F. Ruiz Casanova (Madrid, 2000). Es ambicioso porque editores y autores colaboradores –Julio-César Santoyo, José María Micó, Miguel Gallego Roca, Miguel Ángel Vega, Josep Pujol, Josep Solervicens, Enric Gallén, Marcel Ortín, Camiño Noia y Xavier Mendiguren– han tomado sobre sí el compromiso de «presentar adecuadamente, siguiendo un orden cronológico, la situación de la traducción en España en distintos períodos históricos, combinando las referencias a la actividad traductora con las necesarias alusiones a las poéticas vigentes o generalmente aceptadas en cada período» (p. 16). Y resulta arriesgado porque, al no haber alcanzado el mismo nivel las investigaciones sobre la traducción desde el medioevo hasta nuestros días, no siempre es fácil elaborar una síntesis que dé cuenta y razón de la actividad de una época cuando faltan todavía estudios parciales sobre autores, géneros y lectores. Es problema viejo con el que han de enfrentarse quienes llevan a cabo grandes panoramas históricos

porque cuanto mayor amplitud, se corren mayores peligros de evidenciar desequilibrios informativos. Por poner un ejemplo, difiere el estado de la cuestión sobre las traducciones en el siglo XVIII y en el XIX, con desventaja para este último, como saben muy bien Lafarga y Pegenaute, autores también de los capítulos correspondientes de esta *Historia*.

«Se ha procurado dar un carácter uniforme», teniendo «en cuenta, como norma general, [...] (la) diversidad de las traducciones literarias, (los) agentes de la traducción [...] (y la) relación entre literatura traducida o importada y literatura autóctona» (p. 16). Los editores ciertamente han respetado la «iniciativa de los autores» (ibíd.) a tal grado que podría aplicarse a esta obra el comentario de Juan de Mairena a las antologías. Hay disonancias, en efecto, de algún que otro solista y la orquesta, como es el caso de Micó, quien resuelve en treinta escasas páginas la Edad de Oro, en llamativo contraste con la extensión del resto de los capítulos; o las diferencias de planteamiento –e incluso de estilo– que se encuentran entre los capítulos suscritos por Gallego Roca y Vega y los demás; o el tono reivindicativo que trasluce Noia al tratar la cultura gallega y el más neutro de los respectivos responsables de los «ámbitos» catalán y vasco.

Pero pasemos por alto las apostillas previas de lector de lupa y escalpelo y vayamos por orden siguiendo el índice de su contenido, que se articula en dos partes. «La traducción en el ámbito de la cultura castellana» es la primera y más extensa. Comprende ocho capítulos correspondientes a las edades, épocas y períodos habituales en las historias literarias. Es una periodización convencional, aceptada con reservas por alguno de los autores –léanse las pertinentes observaciones de Gallego Roca (p. 480)–, pero tiene la ventaja de remitir a unos marbetes reconocibles por el lector.

Con meticulosidad notarial, Julio-César Santoyo registra en «La Edad Media» (pp.

23-174) desde los primeros traslados bíblicos, a finales del siglo IV, hasta la intensa actividad que los humanistas del Cuatrocientos llevan a cabo en las cortes reales, como la de Juan II, y en las casas de algunos nobles, como las del marqués de Santillana, el conde de Benavente y don Álvaro de Luna. El seguimiento de textos griegos y árabes trasladados al latín y al romance, y a este desde otras lenguas modernas, la aparición de diversos grupos de traductores que dan al traste con el falso mito de la «escuela toledana», y los trabajos y semblanzas de los más ilustres componen un apasionante e iluminador panorama. Más allá de una nómina cronológica de traductores en el complejo mosaico cultural de los mal llamados «siglos oscuros», Santoyo destaca el desarrollo de una teoría de la traducción desde sus balbucesos hasta las formulaciones de Cartagena –cuya polémica con Bruni reseña cumplidamente– y de Madrigal en los años centrales del siglo XV, que ya perfilan los ideales que intentarán llevar a la práctica los humanistas de las centurias siguientes. De «La época del Renacimiento y del Barroco» (pp. 175-208) se ocupa José María Micó, quien prescinde de establecer «un inventario de traductores» y de exponer «algunas de las cuestiones generales que afectan a la traducción de los siglos XVI y XVII en España», supliendo el vacío con referencias bibliográficas (p. 175, n. 1). A cambio, por un lado destaca la relación del latín con la dignificación de la prosa romance y la distinción entre traducciones, adaptaciones e imitaciones en la poesía petrarquista; y por otro, la traducción de «lenguas fáciles», como las llamaba don Quijote. A lo largo de estas páginas se encuentra implícita la tesis cuya conclusión aflora al final: que entre los grandes creadores de la época traducir era también «una forma más de creación literaria» (p. 202).

En la vida cultural del Setecientos contrasta la «efervescencia de la actividad traductora» con el escaso prestigio social de

quien la ejerce, a la vez que se inicia su profesionalización y destacados creadores literarios la cultivan y establecen reglas para realizarla correctamente. Francisco Lafarga pasa revista a todos esos aspectos en «El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo» (pp. 209-319) –utilizando parte de lo expuesto en la introducción a *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología* (Kassel, 2004), libro del que es coautora M.^a Jesús García Garrosa– y desarrolla otros tales como concepto y función de la traducción entre los ilustrados, la censura y las polémicas suscitadas por algunas versiones, las reflexiones teóricas sobre transferencia lingüística y configuración de las lenguas y su repercusión en las traducciones de los géneros literarios, en especial de la poesía, y una modélica nómina analítica de autores y obras literarias y científicas. Tras el repaso de todo ello es fácil concluir que traductores y editores contribuyeron a difundir la sensibilidad y pensamiento europeos que desembocarían en una nueva época, reduciendo las carencias propias, aún a riesgo de provocar entre sus paisanos el sentimiento de vivir en «una nación traducida». En el fondo, se trataba de una reacción más que discurrió por gran parte del siglo XIX –desde el «marasmo» de entre siglos, pasando por el debate sobre la «nueva escuela» y las controversias sobre el naturalismo–, de quienes veían amenazada su identidad, desbordada por modas e innovaciones de todo tipo. Traducir no fue una «manía», sino la respuesta a las demandas de un público que había crecido y se había diversificado.

En «La época romántica» (pp. 321-396) y «La época realista y el Fin de siglo» (pp. 397-478), Luis Pegenante estudia o deja implícitos estos aspectos. En su plausible afán por aportar un panorama lo más completo posible de la producción editorial de los primeros cincuenta años –novelas, cuentos, poesías, obras teatrales–, ofrece un caudaloso inventario de autores, traduccio-

nes y obras originales, que a veces reduce a una relación nominal. Pero tal limitación no siempre es achacable al autor, pues para incluir y analizar en una gran síntesis tan ingente material libresco harían falta muchas monografías previas, de las que desgraciadamente aún no disponemos. Características similares presenta el estudio dedicado a la segunda mitad del siglo, con un significativo aumento de referencias a la traducción del pensamiento moderno. Aunque no faltan notas sobre el ejercicio y técnicas de la traducción, se desearía mayor atención a este aspecto fundamental.

Al siglo XX contribuyen Miguel Gallego Roca y Miguel Ángel Vega con sendos capítulos. Tras unas interesantes notas liminares en «De las vanguardias a la Guerra Civil» (pp. 479-526), el primero señala el «*raptus* traductor» que se produce en el mercado editorial español para centrarse a continuación en las cuestiones expresivas que se plantean los poetas traductores del Modernismo, de la vanguardia y de la generación del 27. Son las páginas más atractivas, seguidas de otras más esquemáticas sobre la novela, el teatro y la prosa ensayística. También empieza Vega «De la Guerra Civil al pasado inmediato» (pp. 527-578) con unas reflexiones metodológicas, de las más enjundiosas que el lector puede encontrar en esta *Historia*, que sitúan la traducción en una nueva conciencia cultural. Desde el «año 0» hasta la instauración de la democracia distingue cuatro etapas de la comunicación con el exterior estrechamente ligadas al desarrollo político y social. El crecimiento de algunas editoriales surgidas al final de los cuarenta y la aparición de otras con perfiles innovadores preparan el terreno para que, después de 1975, «España se conviert(a), junto con Italia, en el país europeo que más traduce, es decir, [...] en el más dispuesto a recibir las tendencias culturales del presente» (p. 538). El resto del capítulo tiende a demostrar tal aserto con la relación de empresas, colecciones, len-

guas originales e intermediarias, autores y obras que abastecen el mercado, papel de la crítica, tipo de traductor predominante, estética traductiva, etc. Todo un muestrario, en fin, de una problemática compleja expuesta con rigor y amenidad.

Cierra esta primera parte el capítulo de Pegenaute sobre «La situación actual» (pp. 579-619) del traductor como profesional institucional y privado, formación, incentivos sociales, publicaciones específicas, etc.

Bajo el título «La traducción en otros ámbitos lingüísticos y culturales» la segunda parte agrupa las restantes lenguas hispánicas. «El ámbito de la cultura catalana» comprende a su vez cuatro breves capítulos, de los que resulta modélico «Traducciones y cambio cultural entre los siglos XIII y XV» (pp. 623-650), de Josep Pujol. No desmerecen, sin embargo, «Traducciones catalanas en la edad moderna» (pp. 650-661), de Josep Solervicens; «La traducción entre el siglo XIX y el *Modernismo*» (pp. 661-673), de Enric Gallén; y «Las traducciones del *Noucentisme* a la actualidad» (674-694), de Marcel Ortín. Aunque geográficamente simétrico al anterior, las circunstancias históricas, sociales y económicas que han coincidido en «El ámbito de la cultura gallega» (pp. 721-790) le han dado características diferentes, y de realzarlas se ocupa Camiño Noia por extenso. En una lengua que casi desapareció de la escritura entre el siglo XVI y mediados del XIX, la actividad traductora corrió pareja suerte y no empezó a recuperarse hasta después del *Rexurdimento*, sobre todo durante la etapa nacionalista de 1917 a 1936; y vuelve a interrumpirse su natural desarrollo con la dictadura de Franco, convirtiéndose a veces en refugio de la propia lengua, para «experimentar un importante crecimiento» a partir de la entrada en vigor del Estatuto Galego (1981). El último capítulo de esta segunda parte se titula «El ámbito de la cultura vasca» (pp. 791-815), de Xavier Mendiguren Bereziartu.

Aunque con precedentes de incierta cronología, la publicación del *Nuevo Testamento* en 1571 fija el principio de la traducción al euskera. Desde esa fecha hasta el presente se establecen seis períodos, determinados los dos últimos por la unificación de la lengua literaria y por la creación de la Escuela de Traducción de Martutene, ya con el régimen autonómico. Mayoritariamente, las obras traducidas son de carácter religioso muy entrado el siglo XX, distinguiéndose al menos tres tendencias traductológicas, si bien a mediados de la centuria aumentan paulatinamente las traducciones de literatura y pensamiento universal. Como todos los capítulos, este se completa con unas extensas «Referencias bibliográficas».

Un imprescindible «Índice onomástico» pone punto final a esta *Historia* cuyas casi novecientas páginas constituyen la más importante aportación al estudio diacrónico de la traducción en España hasta el momento. Y precisamente por eso, los responsables de la editorial y colección que la publica deberían haber evitado algunas erratas (v. gr. pp. 134, 331, 339, 347, 433 n. 40, 485, 793, 812, 814) y la sistemática metátesis de Rusker por Rukser (pp. 353 n. 60, 354 y n. 61, 355, 394, 436 n. 46). Lunares ínfimos, desde luego, pero que deberían corregirse en sucesivas ediciones.

LUIS F. DÍAZ LARIOS

ROMERO TOBAR, Leonardo, *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros, 2006, 358 pp.

El profesor Romero Tobar, bien conocido por su trayectoria como historiador de la literatura del XIX, nos presenta ahora una recopilación de sus trabajos sobre Historiografía literaria. Los dieciocho artículos incluidos –publicados durante los últimos años y revisados para la ocasión– suponen

algo más que el contrapunto a sus estudios sobre Larra, *Clarín* o Valera, pues conforman una línea de trabajo ininterrumpida desde 1979, fecha de impresión del más antiguo de ellos. Así, estaría satisfecho Guillermo Díaz-Plaja, quien en el prólogo a su *Al filo del novecientos* (1971) escribía con rotundidad: «La publicación de un libro misceláneo sólo se justifica cuando los trabajos que en él se reúnen adquieren una vertebración y un sentido acordes con la intención que promovió su nacimiento».

Comencemos por destacar el eufónico título *La literatura en su historia*, que tanto evoca el de *España en su historia* (*Cristianos, moros y judíos*) (1948, después sustituido por *La realidad histórica de España*, 1954), de Américo Castro, pieza fundamental del Centro de Estudios Históricos (1910-1936) y del momento dorado de la Filología románica en la primera mitad del XX. «La literatura en su historia» no deja de ser una llamada de atención sobre el hecho de que la idea que poseemos de la literatura –la Historia de una literatura nacional, por extensión– ha de ser puesta en crisis, para lo cual es necesario un conocimiento de su devenir, de su historia (merece la pena que recordemos que etimológicamente *historia* significa ‘investigación’ o ‘inquisición’). Y es que lo que este libro del profesor Romero Tobar nos ofrece es una discusión epistemológica de la Historia de la literatura española, cuestión nodal que no ha sido apenas tratada añadiendo a la especulación teórica el análisis de los textos críticos más importantes, es decir, las *Historias literarias*.

La disciplina de la Historiografía literaria es la encargada de compensar dicha carencia, que ya podemos considerar que está siendo asediada por diferentes frentes: la revisión de la periodización de la literatura española (términos historiográfico-literarios como *Romanticismo*, *Generación del 27...* y demás divisiones) y la noción de cambio literario, el estudio de la gestación del canon actual, y la contextualiza-

ción de la labor de los críticos del pasado (Historia de las instituciones, Historia de la crítica literaria...). Todas estas cuestiones tienen cabida en *La literatura en su historia*, cuya acertada estructura tripartita pasamos a describir.

La primera parte se titula «Clío versus Calíope», que rinde homenaje –como apunta el autor en el prólogo (p. 11)– a *Apolo en Pafos* (1987), la tercera entrega de los folletos literarios de *Clarín*. La musa de la Historia *hacia* la de la Elocuencia y la Poesía o, lo que es lo mismo, la relación que se establece entre el historiador y el poeta. Un viejo debate al que pocos pensadores e historiadores se han sustraído, desde los greco-romanos hasta los postmodernos y deconstruccionistas, pasando por Kant o Hegel (vid. el clásico de Collingwood, *Idea de la historia*). Incluye este apartado cuatro trabajos en los cuales pondera la reflexión sobre la descripción, dotando así a la obra de un pórtico teórico que no esconde las heterogéneas dimensiones del problema en cuestión: la idea de la Historia de la literatura nacional. Dedicaremos un poco más de atención a estos primeros trabajos dado que su reflexión se proyecta al resto del libro, que pone en práctica algunas de las cuestiones previamente presentadas.

Especialmente interesante es el primero de ellos: «La Historia literaria, toda problemas» (publicado previamente en las muy recomendables actas de un congreso sobre Historiografía literaria organizado por el grupo de investigación que dirige el mismo autor de *La literatura en su historia*: Romero Tobar, ed., *Historia literaria/ Historia de la literatura*, Zaragoza, Prentice Hall, 2004). Se trata de una suerte de estado de la cuestión que, aunque pudiera pensarse que viene a encadenarse a una serie de trabajos que flirtean con el desencanto y la resignación respecto de la Historia literaria –como el relevante estudio de Wellek «El ocaso de la historia literaria» (1973, trad. en 1983) o *Is*

Literary History Possible? de Perkins (1993)– es más bien una toma de conciencia de la dificultad, una invitación a no olvidar todas las vertientes del asunto y, en suma, una declaración de intenciones que presenta el libro y la dirección multidisciplinar de los estudios historiográfico-literarios actuales. A lo largo de este trabajo se destacan los escasos hitos de la crítica sobre la Teoría de la historia literaria y se dibujan las líneas de trabajo actuales, que giran en torno a la periodización de la literatura española y el cambio literario especialmente.

Más concreto, «Extraterritorialidad y multilingüismo en la historiografía literaria española», el segundo de los trabajos, incide en la necesidad de incluir en las *Historias literarias* a todos esos autores políglotas y exiliados, así como sus respectivos discursos en diferentes lenguas, pues forman también parte de la idea de la Historia de la literatura nacional, que poco a poco se va rectificando. Es el mismo caso –pero a la inversa– de los autores latinos Séneca o Marcial, nacidos en Córdoba y Calatayud respectivamente, y que se incluían en los manuales decimonónicos o tradicionales (que proyectaríamos hasta bien entrado el XX); pero que dejaron de aparecer en las *Historias literarias* modernas (la de Ángel Valbuena Prat, de 1937 en su primera edición, fue una de las primeras en dejar de hacerlo). Sabemos que se está reflexionando sobre la incorporación de la Historia de la literatura española del exilio a la Historia de la literatura española, algo que, por otro lado, no es tan sencillo como añadir un capítulo complementario (vid. las páginas que dedicó Claudio Guillén a este asunto en su *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995; así como el monográfico sobre «Exilio e Historia literaria» VV. AA., *Migraciones & Exilios. Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, Madrid, AEMIC-

UNED, n.º 3, diciembre de 2002). La trascendencia teórica es semejante al caso comentado de Séneca y Marcial, pues el debate nos lleva a cuestionarnos la etiqueta *Historia de la literatura española*, donde *española* ya no hace referencia forzosamente ni a la lengua española ni al país de España, desencadenando un problema tautológico notable. En fin, tres ejemplos más de la trascendencia del asunto que sólo enunciaremos (no son objeto de estudio del profesor Romero Tobar, quien se detiene en el caso de los exiliados y los políglotas): los escritores extranjeros que escriben en español; la relación de las literaturas regionales y la española; y la de esta con la literatura hispanoamericana, que, por ejemplo, a raíz del *boom* del 60 cambió la trayectoria de los escritores en España, contrariamente a lo sucedido en el pasado.

El tercer trabajo, «Las Historias de la literatura y la fabricación del *canon*», se detiene en la reflexión sobre el papel determinante que desempeñan las *Historias literarias* –junto a las antologías, con las que tantas cosas guardan en común– en la configuración del canon, que viene a ser la pervivencia del pasado en el presente. Los ejemplos espigados resultan muy ilustrativos –cuestión que se puede generalizar a todo el libro, con testimonios y citas valiosísimas– de esta función de las *Historias literarias*. Destacaremos sólo uno: la inclusión del *Gil Blas*, del francés Lesage, en el canon de la picaresca española debido a unas palabras ambiguas del padre Isla, su traductor. Este error, que el profesor Romero Tobar rastrea hasta el primer tercio del xx, sirve, como decimos, para dejar patente la repercusión de las tan poco atendidas *Historias literarias*.

«Sobre temas y motivos literarios», el último trabajo del primer apartado, se detiene en la definición de estos términos que no siempre son distinguidos. Como explica el profesor Romero Tobar, los temas pertenecen al orden de la vida, mientras

que los motivos, al literario. Estas cuestiones, que recientemente también han recibido la atención del citado comparatista Claudio Guillén en varias ocasiones, representan el esqueleto de múltiples trabajos filológicos que merecería la pena procurar ordenar. La tematología, como parte o complemento de las *Historias literarias* según las conozcamos, es una línea de trabajo que supera la constatación de los vínculos entre determinadas obras. Se trata de una apuesta comparatista que no ha sido acometida con firmeza.

El segundo apartado de *La literatura en su historia*, «En el telar de las Historias literarias (siglos XIX y XX)», entra de lleno en el estudio historiográfico-literario. Dos tipos de estudios encontramos aquí. El primero son los que componen la contextualización y descripción de las *Historias literarias* de los siglos XIX y XX (abordado en «El campo intelectual del siglo XIX», «Regulaciones del *canon* en el siglo XIX», «Las Historias de la Literatura en el siglo XIX», «Entre 1898 y 1998: cien años de Historias literarias» y «Las Historias literarias de los hispanistas escritores»). Estos tres trabajos últimos conforman algo más que una introducción a la Historia de la historiografía literaria española de los siglos XIX y XX. La correcta explicación de las *Historias literarias* más importantes y conocidas (Amador de los Ríos, Fitzmaurice-Kelly, Valbuena Prat...), así como la de muchas otras más olvidadas, como la producción de los discípulos de Menéndez Pelayo (Bonilla San Martín, Méndez Bejarano, Montoliu...), supera con mucho otros panoramas generales que se detienen en poco más que las fechas de publicación de las obras en cuestión. Las notas socio-históricas y la recepción de las diferentes *Historias literarias* son abandonadas al poco en aras del análisis de las cuestiones teórico-metodológicas más pertinentes y el comentario del canon y el estilo. Y todo ello perfectamente relacionado con la situación en otras literaturas nacionales (sobre todo la francesa y alemana, las

más influyentes en los modos historiográficos del XIX y XX). Trabajos, pues, que debemos tener muy presentes cuando recurramos a las necesarias e imperfectas *Historias literarias*.

El segundo tipo de estudios de este apartado se centra en el análisis de varios conceptos/términos historiográfico-literarios de una trascendencia fundamental, como son *Realismo* y *Naturalismo* («*Realismo, Naturalismo* y otros *ismos* en la críticas del XIX» y «La construcción del canon del “realismo” español»). El estudio de estos conceptos/términos permite analizar transversalmente las *Historias literarias*, pues estas son a veces construidas a partir de términos prestados de otras disciplinas (como *Barroco*, de la Historia del arte) u otras literaturas nacionales (*Edad de Oro*, de la periodización latina) o, sencillamente, son neologismos *ad hoc* que se han asentado desvirtuando en muchas ocasiones la realidad que denotan. Son, pues, muy acertados este tipo de estudios, que otros han aplicado, por ejemplo, al caso del *Modernismo* o la *Generación del 27*.

Ya en la tercera parte del libro, «Textos e historia de la literatura», encontramos otros trabajos que también podrían haber sido incluidos en el apartado anterior, pues giran en torno a determinados términos historiográfico-literarios: «El *Quijote* de románticos y realistas», ««Clarín» entre romanticismo y realismo», «El Romanticismo, cien años después». Como se adivinará, ahora cobra protagonismo la recepción de determinados autores y obras, método crítico que queda perfectamente explicado en el primero de los trabajos que abren este apartado: «Notas sobre empleo del método de recepción en Historia literaria», que es, ni más ni menos, una aplicación de la teoría de Jauss a la literatura española, con el valor añadido de ser pionera para el caso español, pues data de 1979. Un trabajo que ahora se descubre como vaticinador del rumbo de una línea crítica muy fructífera a finales del XX y principios del XXI.

El resto de los trabajos, más heterogéneos, dejan a la luz algunas de las cuestiones que con mayor denuedo ha trabajado la faceta del autor de historiador de la literatura: «Los géneros literarios y el periodismo en el paso del XIX al XX», «Una conferencia de Valle-Inclán sobre “literatura nacional”» y «El «continuará» de los folletines en la novela actual», por lo que el estudio se carga todavía de más autoridad.

Dieciocho trabajos, en resumen, con sus respectivas aportaciones (algunas ideas, en fin, resuenan de unos trabajos a otros, como el comentario de los manuales de Gil de Zárate), pero cuya reunión en un libro conforma ahora un manual (¿por qué no incluir el consuetudinario índice onomástico?) para todo el interesado en la Historiografía literaria, la Historia de la literatura española, su canon, el Realismo, el Romanticismo, los estudios tematólogicos, la teoría de la recepción... Una obra de consulta y de estudio, con no pocas pistas, por cierto, para el que esté decidido a continuar esta labor historiográfico-literaria que el hispanismo tanto ha esperado que se iniciara.

ANTONIO MARTÍN EZPELETA

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 530 pp.

Esta *Antología*, de reciente aparición, nos ofrece, en sus más de quinientas páginas, varios fragmentos de un total de veintidós títulos pertenecientes al género de los libros de pastores que van desde los más conocidos (*La Diana* de Montemayor, *La Arcadia* de Lope de Vega, o *La Galatea* de Cervantes) a otros menos nombrados (*Ninfas y pastores de Henares*, de Bernardo González de Bobadilla, *La enamorada Elisa* de Jerónimo de Covarrubias o las *Tra-*

gedias de amor, de Juan Arce Solórceno). El objetivo es rescatar del olvido un puñado de textos a los que la crítica no ha prestado mucha atención. De hecho, de todas las obras allí recogidas, tan sólo diez están editadas modernamente; es decir, más de la mitad de los libros de pastores que han sobrevivido hasta nuestro siglo no han visto nuevas ediciones. Todo esto da cuenta del poco interés puesto en este ámbito literario en cuestión. Asimismo, resulta sorprendente comprobar que son nueve las obras que cuentan solamente con un testimonio, que se encuentra en la Sala de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid o bien en la Biblioteca de El Escorial. De manera que se trata de textos de difícil acceso para el investigador y para el curioso, algo que, aunque de manera fragmentaria, ha querido subsanar la profesora Castillo.

Para la selección de los títulos, la autora ha tomado como base el corpus presentado por Juan Bautista Avalle-Arce en *La novela pastoril* (Madrid, Istmo, 1974), al que ha añadido una obra más: *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo* [s.l, s.a], un texto curiosísimo por ser la única obra pastoril conservada manuscrita, y que ella misma se encargó de editar en la Universidad de Salamanca (Colec. Textos Recuperados), 2005. Al mismo tiempo, no nos podemos olvidar de las cuatro obras situadas en el Apéndice: *Primera parte de la Clara Diana a lo divino* [Zaragoza, 1599], de fray Bartolomé Ponce; *Los pastores de Belén* [Madrid, 1612], de Lope de Vega; *Los sirgueros de la Virgen* [México, 1620], de Francisco Bramón; y la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* [Zaragoza, 1679], de la monja cisterciense Ana Francisca Abarca de Bolea. Todas ellas situadas en otro apartado porque tienen como denominador común el haber adaptado la temática pastoril a un contexto religioso. Los autores de estas obras asumieron el molde pastoril con una finalidad distinta, de ahí que no se hayan incluido en el grueso de la *Antología*, sino

en el apéndice, aunque no por ello deja de enriquecer el florilegio de los libros de pastores. Tal vez, por el mismo motivo, la profesora Castillo Martínez haya decidido con acierto no seguir fielmente la *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, de Francisco López Estrada, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes (Madrid, Universidad Complutense, 1984), en la que figuran alrededor de cincuenta títulos, puesto que, en muchos de ellos, predomina lo cortesano o lo bizantino mientras que lo puramente pastoril pasa a ocupar un segundo plano.

Además de la fina selección de los títulos de esta *Antología*, lo más destacado de este libro sería la forma con la que cada texto está presentado. Como nos comenta la autora en la introducción, no ha querido que su volumen fuera una repetición de fragmentos comunes en los libros de pastores (página XIX). Con unos ejemplos basta para mostrar la esencia de lo pastoril. Por eso, Cristina Castillo ha optado por proporcionarnos, tras sus estudios pormenorizados, los aspectos que se alejan de lo habitual en estos libros, con la intención de mostrar un panorama más completo, rico y variado de cada uno de ellos. Gracias a esto, es posible contemplar el género desde otra perspectiva, apreciar aquellos aspectos que hacen que cada obra sea única y original, e incluso percibir la evolución del género, desde el nacimiento hasta la decadencia de este éste. Las escenas violentas descritas en *Los siete libros de la Diana* [Valencia, h. 1559] de Jorge de Montemayor, o las de humor encontradas en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* [Madrid, 1608] de Bernardo de Balbuena podrían asombrar a los lectores que esperan topar con una literatura dominada por la armonía y el equilibrio, en un entorno natural en el que sus protagonistas, los pastores, hablan de sus experiencias amorosas con una aparente seriedad y esto por poner sólo un ejemplo el amplio material que ofrece este obra.

Unas palabras más sobre la organización de esta *Antología*. Cada entrada, que está ordenada cronológicamente, comienza con la introducción diestramente argumentada, en la que la autora ofrece más información acerca del autor, de la obra en sí misma y del entorno literario que rodea a cada uno de estos textos. Tras ésta, aparece un apartado dedicado a los Testimonios conservados, con indicación de la edición de la que ha extraído el fragmento, con la idea de que pueda servir de orientación para futuras investigaciones. Termina cada entrada con el apartado de Textos en el que se leen algunas escenas delicadamente seleccionadas de cada libro. El resultado es una *Antología* cuidada y completa en la que se adivinan las muchas horas de trabajo y estudio de la profesora Castillo.

EMMA NISHIDA

SETANTÍ, Joaquín, *Centellas de varios conceptos*, edición de Emilio Blanco, Barcelona, J.J. de Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 2006, 182 pp.

La colección «Medio Maravedí», dirigida por Antonio Bernat Vistarini, presenta, junto a importantes y renovadoras aportaciones sobre el Siglo de Oro, como el trabajo de Merveena Mckendrick sobre *El teatro en España (1490-1700)* y el de Aurora Egido sobre las conexiones entre literatura y arte, entre la página y el lienzo (*De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de oro*), otras publicaciones que van desde Pietro Aretino, a Andrea Alciato, a Hans Holbein, al anónimo *Arte de bien morir*. No cabe ahora sino felicitarse por la oferta de una cuidada edición de las *Centellas de varios conceptos* de Joaquín Setantí (1540-1617). La edición de Emilio Blanco presenta las 500 «centellas» del

autor catalán sin inundar el pie y el cuerpo de la página. Frente a la imposibilidad de una glosa exhaustiva de los muchos asuntos abordados en los aforismos, el editor, con mucho acierto, ha procurado ser parco y las notas se añaden sin interpolaciones ni paradas enojosas. En general las notas, muy útiles y ajustadas, intentan facilitar la comprensión del léxico y apuntar algunas similitudes entre Setantí y otros autores. También el haber modernizado el texto, así como la puntuación y los acentos, el acompañar todo ello con un índice analítico permite al lector disfrutar más fácilmente de las *Centellas* y de los 200 *Avisos de amigo* que cierran el volumen.

Es preciso destacar también que la introducción de Emilio Blanco resulta algo más que iluminadora. La conexión entre texto e introducción revela una verdadera conspiración íntima. Parece casi que ésta tome al pie de la letra la advertencia *Al lector* del mismo Setantí que antecede a las quinientas centellas. Preliminares que avisan de lo poco que «aprovecha la luz de las Centellas si no dan sobre materia dispuesta para encenderse, yesca o pólvora. Ha de saber en el espíritu el que leyere estos avisos, si quiere sacar de él, y de ellos, fuego de aprovechamiento» (p. 80). En este sentido las centellas, en el significado primigenio de chispas, prenden al topar con la materia inflamable de la introducción. A través de una síntesis clara y ordenada de la trayectoria del género del aforismo y de otros géneros afines (sentencia, máxima...) en la Antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento, Emilio Blanco evidencia las deudas de Setantí con la tradición pero también, cosa nada fácil, los elementos de innovación presentes.

En sintonía con esto, el editor levanta acta sobre la ambigüedad y la dificultad de diferenciar aforismos, sentencias y máximas. Dificultad de definir el aforismo y superposición de términos con carácter sinónimo que muchas veces se transforma en confusión, como prueban las deficiones de

las tres formas citadas en los diccionarios estrictamente lexicográficos o en los específicos de algunas materias. De ahí el precisar más y el esbozar –a partir de un conocido ensayo de Umberto Eco sobre Wilde– una serie de características básicas del género aforístico.

Si es verdad que en Hipócrates el aforismo representaba un principio científico expresado de forma concisa, que en la Edad Media proliferan los libros sapienciales, con sus pensamientos breves (castigos, sentencias, avisos...), que los humanistas del Renacimiento (Erasmus, por ejemplo) recopilan sentencias, apotegmas, adagios, facecias, apólogos, no cabe duda de que, como señala Emilio Blanco, nunca este tipo de literatura sapiencial emplea la voz aforismo. Que el culto no exista lo atestiguan los diccionarios. Y si no lo omiten, como hace en 1611 el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, sólo recogen aforismo en su sentido médico, sin atender al género sentencioso.

Para encontrar empleada la voz aforismo hay que esperar a 1614. En este año Baltasar Álamos de Barrientos publica (aunque compuesto a finales del siglo XVI) su *Tácito español ilustrado con aforismos*. El libro es un punto de partida imprescindible. El autor liga el aforismo a la política, y más concretamente al tacitismo. Pronto el aforismo pretende transformarse en un instrumento científico de análisis y praxis para la acción política, general e individual. Hay una voluntad evidente de crear una ciencia política. Pero hay más, según muestra Emilio Blanco. Se trata de la sintonía entre Baltasar Álamos de Barrientos y Francis Bacon, entre los textos liminares del autor de Medina del Campo y *El avance del saber* (1605) del londinense, libro en donde éste confiere al aforismo, por su carácter asistemático, un papel primordial como método innovador en el avance del conocimiento frente al estatismo del sistema. De hecho, el interés de Bacon por los aforismos y su interés por

el método son dos aspectos de una misma cosa.

Las *Centellas* de Setantí se insertan en este horizonte cultural y, cosa harto significativa, se imprimen en 1614, el mismo año del libro de Baltasar Álamos de Barrientos. Si después de esta fecha el término aforismo ya se usará con cierta predilección en los títulos de los libros, como, entre otros, prueban las obras de Fernando Alvia de Castro, de Eugenio Narbona, de Pedro de Figueroa, del padre Nieremberg y, sobre todo, de Baltasar Gracián, los aforismos de Setantí son en la Península parte auroral del género aforístico.

Las centellas del autor catalán son un claro ejemplo de lo que es el aforismo político, con su evidente objetivo: el triunfo en la vida personal y política. Ya autor, en 1610, de los *Frutos de Historia*, Setantí muestra interés por una lectura de la historia que permita hallar en ella normas de actuación práctica, aplicables en función de las circunstancias. Y por esa vía se entronca claramente con el tacitismo. Este libar como abeja en los distintos textos históricos, permite –como opina Blanco– entrever en los *Frutos* un ejercicio propedéutico para ir destilando sus *Centellas*.

Por último, conviene destacar la originalidad del título. Por un lado el término ya contaba con una larga tradición en la literatura espiritual del siglo XVI y aludía al momento en que el amor de Dios penetraba en el corazón del hombre (cf. *ibid.*, p. 62), por otro lado se asiste a un marcado desplazamiento desde un conocimiento espiritual y místico hacia el ámbito profano de la actuación práctica en la vida política.

Y sin embargo, las *Centellas*, que ofrecen consejos de todo tipo más que dar reglas de comportamiento para actuar de manera exitosa, describen el cambiante mundo de comienzos del siglo XVII. En todas, más allá de las posibles clasificaciones y las diferencias que se perfilan, sorprenden no sólo la brevedad y la extrema

sencillez de las centellas, sino la falta casi absoluta de metáforas, la escasa presencia de imágenes, como si hubiera una voluntad de abandonar toda expresión literaria por parte de quien, como Setantí, no era un profesional de la escritura. Un modo de hablar lacónico que, como apunta el autor en su escueto prólogo, «es cierto que no es para todos, ni para todas ocasiones» (p. 80). Para poder sacar provecho de las chispas, para que las centellas prendan, como el autor subraya en la última de ellas, se necesita «seso acomodado, prendas de naturaleza, que no se dan a todos igualmente» (p. 165).

La edición de las *Centellas* de Setantí resulta, en definitiva, un interesante y útil recorrido por el texto de uno de los primeros autores que compilan libros de aforismos, antes de que legión de escritores se dediquen al nuevo género. Asistimos al oportuno y merecido rescate de un libro al cual el estudioso de ese periodo y el lector no podían acceder con la facilidad deseable. Lástima que todo ello no venga acompañado de un adecuado índice bibliográfico, a través del cual dar cuenta de la gran cantidad de ensayos europeos, especialmente alemanes, franceses e italianos sobre el aforismo. De hecho, son estos trabajos los que iluminan la definición de dicho término en castellano a falta de una imprescindible aproximación histórica y teórica al aforismo en España, que, lamentamos, tarda en llegar.

Con todo, es un mérito del editor iluminar los aforismos de Setantí, insertarlos en un adecuado marco cultural español y europeo, enlazar la estructura lógica y retórica de este texto con las líneas de fuerza de escenarios más extensos, sea el de la literatura sapiencial, sea el de un género que sufrirá con los años grandes transformaciones y que encontrará en Baltasar Gracián uno de sus más conspicuos cultivadores.

FELICE GAMBIN

CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur (Biblioteca Litterae, 6), 2005, 382 pp.

La historia del libro en España ha contado con una trayectoria ilustre que, desde sus pioneros (Jaime Moll, José Simón Díaz) hasta sus más recientes estudiosos (José Manuel Prieto, Fermín de los Reyes, Fernando Bouza, Anastasio Rojo), ha dado cuenta con rigor y eficacia de cómo se fue formando el negocio librero en la España de los Siglos de Oro. En el ámbito del hispanismo francés, aportaciones como las de François López o Christian Péligrý nos han ofrecido también una visión muy detallada de inventarios, imprentas y lectores, completando con ello un rico panorama internacional que ha tenido en décadas recientes la fortuna de contar igualmente con figuras como las de Roger Chartier entre sus filas. Gracias a ellos hemos podido vislumbrar cómo evolucionó la historia de la lectura y la entidad del lector en estas décadas fundamentales que vieron nacer, además, algunas de las nuestras obras maestras.

Se une a este rico parnaso la investigación de la profesora Anne Cayuela (Universidad de Avignon), quien recoge en este valioso estudio el perfil biográfico –en su labor de editor y mercader– de quien fue uno de los más activos y prestigiosos libreros del siglo XVII, Alonso Pérez de Montalbán. El libro contiene una detallada contextualización del famoso editor y de su librería, para pasar después a la reproducción de su catálogo ordenado por los diferentes géneros que comercializó. Partiendo de la premisa correcta de que no puede concebirse una historia de la lectura sin una historia de la edición en sus formas impresas, así como de «los mecanismos de producción, de control, de difusión y de recepción de los libros» (p. 139), Cayuela recorre el Madrid de quien fuera padre del famoso Juan Pérez de Montalbán a través

de los vericuetos económicos y amistades ilustres que definieron su carrera profesional. Se trata, de hecho, de una actividad impresionante de casi cinco décadas por parte de un librero que contó con una clientela distinguida, estando al servicio del Rey desde 1604 y supliendo, por ejemplo, al mismísimo Duque de Lerma. Desde su edición de la *Diana* de Montemayor (1602) hasta las *Oraciones evangélicas* de Paravicino (1645), Pérez de Montalbán contó en su catálogo con obras maestras de Lope, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano o Vélez de Guevara, entrando también en ciertas rencillas e intrigas literarias derivadas, precisamente de la amistad y el trato con algunos de estos *ingenios*.

Este es, acaso, uno de los mayores atractivos del presente estudio, que combina una rigurosa tarea de archivo con un no menos útil recuento de las condiciones materiales –importancia del espacio urbano, suspensión de licencias para la novela y la comedia (1624-1635), cultura material del mundo libresco, establecimiento de redes comerciales, etc.– que rodearon la explosión editorial en la España de los Austrias, y que dieron lugar a que, sólo en Madrid, se concentraran nada menos que 46 libreros-editores en el período comprendido entre 1566 y 1626. Pérez de Montalbán pasará a la historia por la labor difusora de la obra literaria de su hijo Juan, pero también por la innovadora idea de las *Partes de comedias* lopescas, o el pleito que entabla Quevedo por su edición pirata del *Buscón*. Igualmente fascinantes son las relaciones con censores –Valdivieso, Gracián Dantisco, Espinel– que fueron designados para algunos de sus libros. Alonso Pérez se muestra, según señala muy acertadamente Cayuela, como un hombre atento a los gustos de su tiempo y con un finísimo olfato para detectar la buena literatura y el talento joven. A las numerosas ediciones de temática religiosa y moral –casi un cuarto del total de su catálogo– se unirán también ediciones de poesía profana y re-

ligiosa, teatro, novela, misceláneas, historia y derecho, evidenciando así el amplio espectro de gustos y la vasta cultura de nuestro editor; su papel en la comercialización de un género como la novela corta, es, de hecho, seminal, así como también lo será su responsabilidad en el lanzamiento de nuevas figuras como los veinteañeros Bocángel o Polo de Medina. Alonso Pérez, concluye la autora, «aparece en este contexto como el artífice de una producción editorial sometida a la presión creciente del público y como un comerciante al servicio de la novedad de las formas y de los géneros» (p. 162). Estamos ante un estudio de gran utilidad para todos aquellos que deseen conocer más a fondo cómo se formó el campo cultural del Madrid de Felipe III y Felipe IV. Acompañado de un generoso número de ilustraciones de sus más famosas portadas, se trata además de un volumen editado con sumo gusto por parte de una casa editorial sin la cual no sabríamos hoy lo que sabemos de la historia del libro en España.

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS

MARÍN PRESNO, Araceli, *Zur Rezeption der Nouvelle Rinconete y Cortadillo von Miguel de Cervantes im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt, Lang, 2005.

(La recepción literaria de la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes en los países de lengua alemana. Fráncfort del Meno, Lang, 2005)

Publicada en el cuarto centenario del Quijote, la tesis doctoral de Araceli Marín Presno sobre *la recepción literaria de la novela Rinconete y Cortadillo de Miguel de Cervantes en los países de lengua alemana* recuerda al lector que Cervantes no sólo escribió el célebre *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, sino también

unas maravillosas *Novelas ejemplares*. La historia de la recepción de una de esas novelas, expuesta en la presente tesis, resulta no menos emocionante y entretenida que el *Quijote*, aun cuando se trata de una publicación claramente científica que obtiene sorprendentes conclusiones.

La elección de la novela *Rinconete y Cortadillo* como objeto de estudio se explica, en primer lugar, porque es una de las novelas cervantinas más populares en Alemania y, en segundo lugar, por el hecho histórico-literario de que la primera traducción al alemán de dicha novela, que llevó a cabo Ulenhart en 1617, introdujo el género de la novela picaresca en Alemania.

La obra de Araceli Marín Presno es un trabajo historiográfico en toda su extensión, situado en el punto de intersección de la germanística, la hispanística y la traductología. Con este trabajo se llena un vacío: si bien ya existen algunas publicaciones sobre las *Novelas ejemplares* y su relevancia literaria, estamos ante el primer análisis exhaustivo desde la perspectiva de la traductología. De ahí que la tesis se entienda a sí misma como un estudio histórico-descriptivo en el marco de la investigación sobre la recepción histórico-literaria y sobre la traducción.

La autora es licenciada en traducción y ha sido profesora durante muchos años en la Universidad alemana de Germersheim, en la Facultad de Lingüística y Estudios Culturales Aplicados de Germersheim. Además posee profundos conocimientos de ciencia literaria. Es evidente que este trasfondo interdisciplinar enriquece el análisis, lo que se aprecia tanto en los objetivos como en el desarrollo del trabajo.

Araceli Marín incorpora planteamientos de la Escuela de Gotinga y su traductología descriptiva, en concreto de Armin Paul Frank y sus colaboradores. El enfoque centrado en la transferencia de los investigadores de Gotinga analiza las traducciones sin separarlas del texto original: el análisis

considera siempre el texto de partida. En consecuencia, la autora intenta comparar las diferentes traducciones con su original, con otras traducciones y con las normas de traducción y literarias dominantes. Las traducciones se confrontan siempre de modo interlingüístico (con el original) y también intralingüístico (con otras traducciones al alemán existentes).

Para estructurar su análisis, la autora recurre a la clasificación de Friedmar Apel y divide la historia de la recepción en cuatro épocas diferentes: Barroco, Ilustración y Romanticismo, siglo XIX y finalmente siglo XX. Se exponen las condiciones de recepción específicas de cada una de las épocas en los países de lengua alemana. Además se enuncian las normas literarias y traslatorias que imperaban en cada época. Finalmente se describen y analizan las diferentes traducciones asignándolas a su contexto histórico.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero sintetiza los fundamentos teóricos de la investigación sobre la recepción y los estudios histórico-descriptivos sobre la traducción. El segundo ofrece una visión general sobre la investigación de la obra de Cervantes en España. El tercero aborda el análisis textual de la novela *Rinconete y Cortadillo* desde el punto de vista de los aspectos relevantes para la traducción. El cuarto capítulo, el más amplio y exhaustivo, presenta de modo sistemático la recepción de las traducciones de la novela elegida en los países de lengua alemana para proseguir con el análisis de dichas traducciones y recoger finalmente las conclusiones fundamentales de la investigación.

Cotejando la historia de la recepción se observa, por ejemplo, que la novela se interpretó de manera muy diferente en Alemania y España. Mientras que en su país de origen fue considerada durante mucho tiempo una obra realista o idealista, en Alemania se leía como un libro de apuntes humorísticos o un relato satírico. Des-

de la década de los veinte del siglo pasado, en ambos países la obra comienza a definirse cada vez más como un cuadro de costumbres destacándose su carácter picaresco.

El anexo de la tesis documenta en un cuadro sinóptico las soluciones que las diferentes traducciones alemanas han encontrado para los problemas de traducción más interesantes, entre los que se cuentan los nombres significativos, la germanía, los refranes, la seguidilla y la jerga de los jugadores de cartas. La presentación sinóptica es muy apropiada para fines didácticos, por ejemplo en seminarios para traductores, etc.

La selección de los nombres significativos de los dos protagonistas («Rinconete» y «Cortadillo») puede servir de ejemplo de lo diferentes que han sido las soluciones de las distintas traducciones al alemán: Isaac Winckelfelder y Jobst von der Schneidt, Rinconnet y Cortadille, Rinconete y Cortadillo, Winkel y Schnitt, Rinconete y Cortadillo, Winkelpeter y Schneiderlein, Ecklein y Schnittel, Winkelchen y Schnittling, Winkelin y Schnittchen.

Las traducciones de los otros nombres significativos son igual de variadas e ingeniosas. La autora comenta detenidamente las diferentes propuestas demostrando ser extraordinariamente competente en el campo de la traducción. En este sentido, el trabajo también es muy adecuado como modelo para las críticas de la traducción pluridimensionales.

Araceli Marín recorre la recepción traslatoria y literaria de *Rinconete* y *Cortadillo* valiéndose de las diferentes traducciones alemanas realizadas durante casi 400 años. Y aquí encontramos la primera sorpresa del trabajo: entre 1617 y 1997, esta novela ha sido traducida nada menos que 21 veces, 12 de las cuales a lo largo del siglo XX.

Esta elevada cifra denota en primer lugar el gran prestigio del que ha disfrutado Cervantes en Alemania desde el siglo

XVII (prestigio que continúa aumentando actualmente). Pero además expresa el deseo de buscar una traducción adecuada a cada época, así como la sensación, si no de haber fracasado en esa gran empresa, al menos sí de no haber conseguido encontrar la traducción última y definitiva. Y así llegamos al tema de la importancia del método de traducción elegido por los diferentes traductores. La autora nos premia con una segunda sorpresa: demuestra la correlación clara e inequívoca entre el *Zeitgeist* imperante en una determinada época y el método traductor correspondiente.

Si nos retrotraemos unos 400 años, no podemos olvidar que los conocimientos de idiomas extranjeros en los países de lengua alemana, y en especial el conocimiento del español, a comienzos de la Edad Moderna y hasta bien entrado el siglo XIX eran más bien escasos. Los primeros traductores de Cervantes fueron autodidactas en su aprendizaje de este idioma y, en su batalla continua con la gramática y el vocabulario, tuvieron que prescindir prácticamente de diccionarios, manuales y gramáticas con fundamento. A veces incluso, debido a la falta de conocimientos de español, las obras se traducían a partir de la traducción francesa. Por eso no puede asombrar el que apenas se tuvieran en cuenta para la traducción aspectos como el estilo, el género, las características textuales o específicas del escritor. Bajo estas condiciones tan precarias es probable que la traducción les pareciera ese «afán utópico» al que se refería Ortega y Gasset.

En la medida en que fueran ampliándose los conocimientos de español –sobre todo con la «euforia hispánica» de los románticos alemanes– era posible esperar traducciones más atinadas y exigentes desde el punto de vista filológico. Por eso la autora parte de la hipótesis de trabajo de que las traducciones más «libres» del principio se irían haciendo con el tiempo cada vez más fieles al original filológicamente hablando.

El estudio pone de manifiesto la relación entre las normas específicas de cada época con respecto a los fines de la traducción y el correspondiente método traductor elegido. Un hallazgo que, sin ser pretendido por la autora, confirma con creces la validez de las teorías de traducción funcionalistas y de escopo.

Pongamos cuatro ejemplos para mostrar la relación entre norma y método teórico. En su primera traducción al alemán de 1617, Ulenhart siguió la norma o el principio de que las traducciones tenían que contribuir a la creación de una literatura nacional alemana. En consecuencia, su traducción muestra rasgos de una adaptación tal de la novela, que su resultado bien puede considerarse un plagio. Por el contrario, Conradi, que tradujo por segunda vez la novela al alemán en 1753, quería contribuir a la creación de un lenguaje literario alemán. Por eso realizó una traducción cuajada de extranjerismos, en la que abundaban los préstamos del español; préstamos que habían de enriquecer el idioma alemán. En su traducción de 1810, el traductor romántico Siebmann abre nuevos caminos al intentar que el lector alemán comprenda el texto, y así no calca los nombres geográficos, sino que los germaniza. Por último, Rothbauer realiza en 1963 una traducción basándose en la teoría de la equivalencia, que imperaba en traducción en los años sesenta del siglo XX.

La hipótesis de trabajo, por cierto, sólo se pudo comprobar en parte, en concreto con las traducciones realizadas hasta finales del siglo XIX. Y nos encontramos ante la tercera sorpresa: en las traducciones del siglo XX se detecta una tendencia a la aproximación intralingüística. La mayor parte de las traducciones recientes no se basa en el original español, sino en las traducciones anteriores, sobre todo en la de Notter, que data de 1840. Esto se manifiesta sobre todo en que adoptan la propuesta de traducción de Notter en los nombres significativos y la germanía. Los traductores

posteriores, por tanto, son más bien revisores, cuya comprensión de la novela ha cristalizado sobre traducciones ya existentes y que no compararon sus revisiones con el original hasta más adelante. En este sentido, estas revisiones no pueden entenderse como recepción de la novela original.

La lectura de esta tesis es esclarecedora y sorprendente, además de recomendable para todos los germanistas e hispanistas interesados en el intercambio cultural literario entre España y Alemania. También deberían leerla aquellos traductores y estudiosos de la traducción –no sólo literarios– que se ocupan de cuestiones de crítica de la traducción. Es muy deseable que esta obra sea traducida pronto al español.

HOLGER SIEVER

RICO, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino (Biblioteca Francisco Rico), y Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, 568 pp.

El nuevo trabajo de Francisco Rico tiene como antecedente la serie de estudios sobre el *Quijote* que ha venido publicando en los últimos años y que ahora revisa y desarrolla de manera profunda. En el punto de partida de todo ello están su edición crítica y su *editio minor* de la obra, y en particular la «Historia del texto» que figura entre los prólogos de aquella y donde ya anunciaba la elaboración del presente volumen. Como se recordará, la edición crítica, publicada primero en 1998 y varias veces reimpressa con correcciones (Barcelona, Crítica), ha sido enteramente puesta al día en 2004 (Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles). La aludida *editio minor* la difundió en 2004 la

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y, el mismo año, el texto y las notas se reprodujeron en su integridad en la *Edición del IV Centenario* patrocinada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española; recientemente, en 2007, ha aparecido revisada en la colección Punto de Lectura y en Ediciones Alfaguara.

Estamos ante un estudio riguroso que reflexiona sobre las bases del cervantismo, en especial, naturalmente, en lo que concierne al texto del *Quijote*. El prólogo nos brinda una certeza inicial que iluminará el camino desbrozado en su libro: «es inútil ... preguntarse por el plan primitivo del relato de 1604 y por sus vicisitudes, sin recorrer uno a uno los pasos que usualmente seguía entonces una obra desde la pluma del escritor hasta las manos del lector: borradores, *original* (es decir, copia en limpio por un amanuense), revisión o revisiones del autor, censura, manipulaciones de la imprenta ... El asunto sólo se deja enfrentar con éxito ... restituyendo los datos literales y los indicios literarios particulares a las circunstancias históricas de unos modos de escritura y producción» (p. 10). (Recordemos que al nombrar «el *Quijote* de 1604» nos estamos refiriendo a la impresión de finales de ese año, que circuló en su mayoría a comienzos de 1605, y que llamaremos «primera edición» o «princeps».) A partir de esta reflexión, bien fundada en la perspectiva de la «*histoire du livre*», la obra de Francisco Rico articula por vez primera todo el entramado del proceso editorial del libro en el Seiscientos, y se adentra en los problemas que hoy sigue planteando la edición del *Quijote*.

La introducción formula las primeras cuestiones en torno a «El fantasma de la «princeps» del *Quijote*, respetada fieramente desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Rico completa con puntualidad minuciosa la historia de las ediciones quijotescas que ya había planteado en su texto prologal a la edición crítica de 1998,

historia que conforma una tradición ecdótica en el siglo XX presidida por «la escrupulosidad en la transcripción de la *princeps* de cada parte y descartando de antemano todos los conocimientos y planteamientos que pudieran empañar ese objetivo» (p. 18), con la convicción injustificada de que Cervantes nada tuvo que ver en las sucesivas ediciones de 1605 y de 1608. El *Quijote* adolece todavía de una edición que solucione con todos los posibles indicios a mano los problemas de mayor enjundia para los cervantistas, pero también para el lector sencillo que imaginaba Miguel de Cervantes. No podemos confundir nuestro anhelo de «cercanía al original cervantino» con «la duplicación de las primeras ediciones» (p. 19). Advierte Rico cómo el «estricto e ilimitado apego a la *princeps*» o, más exactamente, la fe en los ficticios facsímiles se ha visto favorecido por una renuncia a emprender nuevas investigaciones. El lector podrá comprobar, con los ejemplos proporcionados por el autor hasta llegar a nuestros días, la inercia y los pasos atrás en el cervantismo, en un tiempo en que las herramientas filológicas se afinan mientras el fetichismo de la *princeps* se recrudece. Lo que se justificaba antaño en las tareas editoriales hoy resulta impertinente, ya sólo con los rudimentos de la crítica textual en la mano.

Algunos intentos se perdieron por el camino. Hartzenbusch fue el primer editor moderno que osó transmutar la disposición de la primera edición, y lo hizo con el pecado del exceso, pero también con la suspicacia inteligente que luego no se alimentó en posteriores ediciones y que Rico reclama con insistencia. Sin repasar en este foro las coordenadas exhaustivas de que se sirve el estudioso para recomponer en la «Introducción» el panorama de la crítica textual del *Quijote* desde sus orígenes setecentistas hasta la fecha, sí me parece oportuno ceñirme en este momento a las palabras de Rico, cuando denuncia que «a lo largo del siglo XX el estado de cosas

haya perdurado y aun ido a peor» (p. 33): «En vez del trillado y previsible cortejo de *lectiones faciliores*, atracciones del contexto y demás explicaciones ecdóticas –las explicaciones que esperaríamos y que ni se nos insinúan–, nos encontramos ... con que las erratas flagrantes se vuelven muestras del absoluto dominio artístico que Cervantes despliega para desafiar al lector desprevenido. Uno de los principales apoyos de tal posición está en un bellísimo artículo de Leo Spitzer que presenta «la inestabilidad y variedad de los nombres dados a algunos personajes» como «un deseo de destacar los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión»» (pp. 42-43). La contrapartida reside en el hecho de haber convertido la brillante aportación de Spitzer en patente de corso para cualquier eventualidad textual. Todo se resuelve en genialidad cervantina, regateando erratas y accidentes propios de los medios de producción en el Siglo de Oro. Y, frente a ello, el autor comenta con argumentos de peso ejemplos como el espurio «Quexana», que ha sido aducida a menudo como polionomasia cervantina. Rico explica esta variante como errata ya resuelta en «Quixana» en algunos ejemplares de la propia *princeps*, fruto de una nueva composición de dicho cuaderno, y de nuevo corregida en la segunda edición, en 1605, que se imprimió, sin embargo, a la vista del primer pliego compuesto (el que contenía «Quexana»). Los ejemplos analizados no siempre resultan, sin embargo, igual de convincentes. En mi opinión, el caso de las variantes en el nombre del galán de Leandra, Vicente de la Rosa o de la Roca, plantea algún problema. En el caso anterior, la recomposición del pliego (en la tirada de 1604) que contenía el traído «Quexana», sustituyéndolo por «Quixana», reforzaba el testimonio confirmado y corregido por sucesivas ediciones. Por el contrario, ahora estamos ante variantes distintas en cada edición (1604 y 1605: *Rosa, Rosa, Roca*; 1608:

Roca, Roca, Roca). En el primer caso, la divergencia coincide con caras distintas de un pliego, y como advierte Rico, era habitual que dos cajistas se repartieran la composición de un pliego preparando una forma cada uno. Puede verse cómo la tercera edición corrige en sentido inverso. Opino que el hecho de que Cervantes, muy probablemente, estuviera al tanto de la edición madrileña de 1608, no permite hacer extensivo el argumento de su participación a todas las modificaciones introducidas; además, quién sabe si el desarrollo de la historia de Leandra, que vuelve burlada (no sé sabe cuánto) de su aventura con el soldado, indujo a Cervantes al chiste velado. Cada caso –es normal que así ocurra– presenta problemas diferentes y quizá los haya sin datos suficientes para resolverlos. El propio Rico toma la precaución de no convertir en definitivos los elementos puestos a examen, pero asume la necesidad de tomar partido y opta, libremente, por la que a él le parece la explicación más plausible.

A tenor de lo expuesto, venimos hablando de tres ediciones del *Quijote*: la príncipe, de 1604; la segunda, de 1605; y la tercera, de 1608. Para Francisco Rico, es patente la necesidad de cotejar estas ediciones, junto a otras cercanas en el tiempo a Cervantes, cuyas variantes textuales pueden iluminar aspectos que hoy estarían condenados a la oscuridad, por la mera distancia cultural y lingüística que nos aleja del autor: «los correctores y los componedores del siglo XVII poseían aún como suyas la lengua, la cultura y las formas de vida de Cervantes, y con ellas una indudable capacidad para percibir problemas textuales que hoy, si no, se nos escaparían. Sin duda tenían también capacidad para resolverlos a su aire y para suponerlos o introducirlos donde no los había, pero, utilizada con las cautelas necesarias, la contribución de los viejos tipógrafos es imprescindible. ... El cotejo y el examen detallado del mayor número posible de

Quijotes antiguos son la escuela de crítica textual más beneficiosa para un solvente *Quijote* moderno. Hasta las erratas menudas de las ediciones secundarias resultan instructivas» (p. 48).

La edición pendiente del *Quijote* precisa este camino, como siempre ha prescrito la ecdótica. Sin embargo, en el caso del *Quijote*, la adoración por la *princeps* ha entorpecido el cotejo textual con otras ediciones. Una tarea de estas exigencias exige un equipo y, sobre todo, una precaución cuyos límites, entre el abismo y Cervantes, tardarán todavía un tiempo en perfilarse. Pienso, por ejemplo, en la necesidad previa de identificar la idiosincrasia única de la prosa de Cervantes, como su huella dactilar. Se impone una precaución máxima para no atribuir a Cervantes los ecos de otros lugares y tiempos. Las herramientas informáticas, los programas de análisis textual, las bases de datos o *Google*, no han alcanzado en mi opinión la madurez necesaria para dar por definitivos algunos de los estudios sobre autoría que vienen gestándose en los últimos años. A pesar del posible estado rudimentario de la tecnología, capaz ya de deslumbrarnos, veremos más adelante cómo puede abrirnos una senda sin retroceso posible.

Hasta aquí, no hemos salido de la «Introducción» del libro. A continuación, el primer capítulo, «Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro», nos presenta un recorrido claro, exhaustivo y crítico, de los avatares que seguía un manuscrito hasta convertirse en los pliegos prestos a ser encuadrados, si se requería. No me detendré aquí en conceptos fundamentales como el de *original* (copia en limpio del manuscrito, realizada por un amanuense), documentos necesarios para la impresión (aprobación, privilegio, fe de erratas, tasa...) o en el mecanismo habitual de trabajo en los talleres de impresión. La existencia habitual del llamado *original*, transcripción en limpio realizada por un amanuense, impide seguir pensando que los

tipógrafos manejaron manuscritos cervantinos. Este dato, advierte el autor, ha sido ignorado de manera sistemática en la ecdótica del Siglo de Oro. Y en España, más que en ningún otro lugar, se conservan cientos de *originales* de imprenta cuyo estudio, realizado por Sonia Garza bajo la tutela de Francisco Rico, está evidenciando en días recientes el trasiego y los accidentes propios de la imprenta. El lector puede leer y comprobar los ejemplos aducidos en las láminas de cada capítulo, con materiales muy diversos y de gran interés para comprender el proceso editorial del siglo XVII. En las reproducciones pueden verse, por ejemplo, las peculiaridades de los *originales* de imprenta (con revisiones del autor o del corrector, adiciones, marcas de la cuenta de líneas o de palabras de cara a la composición por formas, y toda una larga serie de rasgos significativos) y sus correspondientes páginas impresas con deturpaciones, el formato de los pliegos y el funcionamiento de la composición por formas, autógrafos de Cervantes y de Lope, páginas y pliegos enteros del *Quijote* (representativos por alteraciones debidas a razones tipográficas), y todo ello, con las indicaciones pertinentes para su recta comprensión. El libro explica por medio de un relato rebosante de vida el proceso que exige la composición de un libro en el Siglo de Oro: desde la tramitación del *paratexto* (materiales preliminares al texto propiamente dicho: documentos de trámite, dedicatoria, poemas laudatorios, prólogo...), al proceso de fabricación a varias manos. Se trata, en definitiva, de los avatares propios de los talleres de impresión y de las condiciones del mercado (todavía éste por estudiar en toda su dimensión por lo que atañe a la literatura áurea). Por tanto, de la mano del autor al texto que leyeron los lectores, media todo un proceso de revisión y de copia que deturpa, como es sabido en crítica textual, la supuesta pureza de la voluntad del autor, con todas las dudas que este concepto vie-

ne suscitando (a veces, de modo gratuito, como también ironiza Rico). Así, me parece muy oportuno convenir con Rico en la consecuente «merma en la autoridad de las príncipes», lo que «nos obliga en particular a plantear bastantes problemas del *Quijote* con una óptica distinta de la empleada hasta ahora, preguntándonos siempre si un elemento atestiguado por las primeras ediciones arranca del borrador, de una puesta en limpio autógrafa o de un *original* de escribano más o menos corregido» (pp. 105-106). Con estas últimas palabras, nos hallamos ya en el segundo capítulo del libro, «Del borrador a la censura».

Rico observa las peculiaridades de los *originales* que se conservan para sugerir de modo plausible «cómo insertó el novelista algunas de las modificaciones que hizo en el [*original*] entregado a la imprenta de Cuesta» (p. 111). Por fortuna, contamos incluso con algún *original* de la oficina de Madrigal, que aporta indicios de un modo de trabajo propio, como el de la obra titulada *Sumario de la memorable y santa batalla de Clavijo...*, de Juan de Salinas (p. 157), que permite observar la transformación gráfica que se opera del *original* al impreso. El estudio de las revisiones que alteraban los *originales*, de mano del autor o del corrector, permite sugerir a Rico una hipótesis plausible y plena de consecuencias que sirve para explicar, si la aceptamos, los desbarajustes que presenta el relato cervantino de 1604. En este sentido, varios estadios en la revisión, mal conjugados después en la imprenta, habrían dado lugar a los sinsabores de la primera edición que, sin embargo, es la que condicionará la escritura del *Quijote* de 1615. Las idas y venidas de algunos aspectos del relato de 1604, mal casados si exigimos al *Quijote* un relato lineal con absoluta coherencia (lo contrario de la vida, como sabía Cervantes), podrían ser explicadas, como aduce Rico, si aceptásemos una evidencia: «las pesquisas sobre la elaboración del

Quijote tendrán que reformularse sustancialmente, arrinconando el supuesto manejable y simplista de un único manuscrito cervantino más o menos castigado y sustituyéndolo por otros más acordes con la práctica tipográfica y editorial del Seiscientos, con su sistemático recurso a un *original* sometido a una o dos revisiones del autor» (p. 141).

Es cierto que, a pesar de que conocemos cada día mejor las condiciones materiales de la impresión de libros en el xvii, todavía no hemos calculado bien las exigencias de la ecdótica orientada al Seiscientos. En este sentido el libro presente es una aportación importante, porque reconstruye de modo riguroso la historia compleja de la producción editorial y la enriquece con el estudio del concepto de *original* en el tiempo de Cervantes. La urdimbre filológica e histórica en que se afana Rico tiene una razón de ser plena, y llevará su tiempo responder a su planteamiento.

El capítulo tercero, «Por Juan de la Cuesta», ahonda en el proceso editorial como tarea en la que las responsabilidades están bien delimitadas y repartidas. Diferenciamos, para siempre, el papel de editor, en este caso Francisco de Robles, del de impresor, aquí Juan de la Cuesta (aunque es más un nombre comercial, como se nos recuerda, de la imprenta de Pedro Madrigal en esas fechas). Una de las claves de este apartado reside en la consideración de la libertad que entonces disfrutaban los responsables de la edición, que choca con la literalidad que hoy tendemos a atribuir a la tarea editorial (literalidad bastante limitada a menudo, porque mediatiza todo el proceso un contrato entre el autor y el editor, siempre con la mira puesta en la ganancia). Conviene, pues, tener esa precaución muy en cuenta, junto con los accidentes propios de la copia. Dicha libertad atañía a cuestiones como las vacilaciones gráficas, la puntuación del *original*, etc., por lo que el intento de buscar rasgos caracterizadores del autor en las pre-

ferencias gráficas, vacilantes asimismo en los autógrafos cervantinos, resulta una cuestión prácticamente imposible de dilucidar. El escritor del Seiscientos, con muy pocas excepciones, convenía de antemano en todas las decisiones tomadas a pie de imprenta en torno a las cuestiones mencionadas. Si entendemos esto, es fácil aceptar la idoneidad del concepto de «texto autorizado», frente a la ingenuamente llamada «voluntad del autor». Es muy probable que Cervantes, por ejemplo, no escribiera, como argumenta Rico, la dedicatoria al duque de Béjar, pero sí la autorizó y, por tanto, conviene mantenerla como parte de la obra que le entreguemos al lector. La «impresión se nos revela por ello mismo como exponente máximo de la «voluntad del autor» por cuanto toca a la presentación gráfica: incluso si existe un autógrafo, el texto crítico que pretenda mantener una grafía de época debe ajustarse a los hábitos del impreso» (p. 155). En nota al pie y con igual relieve, Rico explica los yerros, en este sentido, de la escuela angloamericana en sus modos de edición de los textos antiguos. Pero no sólo esta cuestión atañe a la grafía, la acentuación y la puntuación (inexistente en los autógrafos cervantinos), todas ellas competencias del corrector de la imprenta, no de los tipógrafos: piénsese, como propone Rico, en «un aspecto tan importante y escurridizo como la caracterización lingüística de los personajes» (p. 162).

A la par de todo lo que aquí vamos reseñando, los trabajos de Flores en torno a la composición del *Quijote* han dado pie en varios puntos al estudio de Francisco Rico y, después, a una réplica más que justificada. Lo que visto a luz de las nuevas aportaciones parece un disparatado paso atrás, no lo es, como reconoce Rico, cuando sirve de primer intento, aunque sea fallido. Uno de los puntos refutados, y de mayor interés, reside en el hecho de que el *Quijote* fue compuesto *por formas*, y no por páginas, como quería Flores. Las ex-

plicaciones vienen acompañadas de láminas que ilustran muy bien las consecuencias de la composición por formas, o mejor dicho, cómo las peculiaridades materiales o las «argucias tipográficas» (p. 183) de los ejemplares conservados hablan claramente del proceso editorial del *Quijote* en cuarto conjugado. Francisco Rico advierte, también, que tales procedimientos, y tan comunes, son difíciles si no imposibles de decantar con total seguridad. Pero nos exigen no bajar la guardia en ningún caso, sobre todo en la segunda y tercera edición del *Quijote*, dado que los operarios acudieron a añadidos falaces, pero bastante inofensivos (véase, como ejemplo, la p. 204), para cuadrar las páginas compuestas por formas, desbarajustadas en ocasiones por los añadidos que Cervantes tuvo a bien hilvanar, sin mucho cuidado, al texto.

El *Quijote* de 1604 está plagado de erratas, pero aún desasosiega más el hecho de que en 1615, a pesar de no existir ya la prisa que acució el primer lanzamiento, los errores duplican en número a los primeros. De nuevo, y de manera muy general, opinamos que la necesidad de identificar la textura de la prosa cervantina es imprescindible para no confundir su registro con el ruido de fondo. Y al tiempo, surge una duda: ¿ese deslinde puede ser total?, ¿será real el resultado cuando tengamos un instrumento de precisión para medirla? En el intento, quizá, podremos irlo viendo.

Sólo unas pocas páginas del *Quijote* de 1604 nos proporcionan la certeza de que el *original*, que ya de por sí contendría variaciones respecto al manuscrito cervantino, fue objeto a su vez de nuevas desviaciones. Se trata de los epígrafes de los capítulos, por una parte, y de su sistematización en la Tabla final. Rico se propone demostrar, primero, que la Tabla depende de un texto manuscrito, y no de las capillas del impreso. Entre los argumentos que aduce podríamos destacar el sabio apoyo que encuentra en el estudio de la práctica editorial, a partir de los *originales*

conservados (en los que la lista es de una mano y la foliación de otra): el primer paso era hacer la lista de contenidos que, una vez impresos, podrían numerarse a partir de las capillas. Esa hojita suelta, al margen del *original*, sirvió para componer la Tabla. Los epígrafes de cada capítulo se tomaban, sí en este caso, del *original*, como el resto del contenido. Las variantes que Rico sistematiza responden a los errores propios proceso de copia: dos lecturas distintas del mismo documento que sirven para ejemplificar el proceso editorial, complejo y distorsionador de un texto primigenio, casi utópico. Es cierto que al entrar en detalles, al buscar una explicación para algunos botones de muestra de dichas variantes, Rico tiene que echar mano de la conjetura, como no puede ser de otra manera, y así, el entramado que forma con las pistas puede ser discutible. Pienso, por arriesgar aquí un ejemplo, en la explicación que creo discutible de *caterba*>*turba* como una *lectio faciliior*. Sinónimos tan claros hablan, en mi opinión, de una elección estilística, no de un tipógrafo distraído. Pero más que la explicación de cada minucia, si bien deseable, interesan las premisas y la actitud que va a condicionar la edición del *Quijote*.

De las diversas anomalías que pueden espigarse en el primer *Quijote*, me interesa centrarme aquí en la que concierne al robo del asno de Sancho, anomalía cuyo estudio constituye el quinto capítulo del libro. A estas alturas del camino, resulta fácil convenir con el estudioso en que un *stemma* de las ediciones no nos permitirá remontarnos a un texto más cervantino, ya que podemos ya presumir con buenas razones la intervención de Cervantes en las ediciones inmediatas. Lo mismo cabe decir para la gran mayoría de los libros del siglo XVII. El tema toca de manera directa a la discutida autoría de las adiciones sobre el robo del pollino que ya en 1605 fueron incluidas en la segunda edición. ¿Escribió Cervantes los dos extensos re-

miendos de los capítulos XXIII y XXX?, ¿decidió él dónde insertarlas? La respuesta a estas dos preguntas condiciona un sinnúmero de decisiones ecdóticas. Tras detallar el contexto y los fallos de dichas intercalaciones, Francisco Rico realiza un minucioso análisis lingüístico usando herramientas informáticas.

He revisado con mecanismos distintos todas y cada una de las 48 apostillas explicativas que le permiten demostrar con datos que las adiciones y su inserción en el texto son obra de Miguel de Cervantes. El método seguido por Rico es el siguiente: coteja las unidades significativas (de varios elementos cada una) que pueden identificarse en el texto con el resto de la obra cervantina y con las dos partes del *Guzmán de Alfarache* y con el *Quijote* apócrifo. Todas las notas al pie son muy pertinentes, si bien los elementos comentados no tienen siempre el mismo peso argumentativo, y menos aún cuando los pasamos por el banco de datos CORDE (disponible en <http://corpus.rae.es/cordecnet.html>) como prueba de contraste. Para el análisis, he usado diversos parámetros de búsqueda. He limitado las búsquedas al período 1580-1620, usando el asterisco (*) al final de la raíz de un elemento cuando puede admitir diversas desinencias, la interrogación de cierre (?) en el lugar de las grafías que pueden vacilar (caso de la *b*, *v*, *h*, *g*, *j*, *x*, etc.) indistintamente, y los signos necesarios para indicar cierta distancia entre dos o más segmentos (dist/10, por ejemplo, para separar dos elementos en un entorno de hasta 10 palabras). Los resultados obtenidos son muy elocuentes y convergen de manera rotunda con las conclusiones de Francisco Rico. Los segmentos analizados llevan en su gran mayoría, y de manera unidireccional y objetiva, a la pluma de Cervantes, y muchos de ellos de manera casi incuestionable entre los miles de documentos (así lo creo para los casos de las notas al pie número 2, 6, 12, 13, 23, 26, 32, 37, 38, 46).

Pero además, he ampliado los segmentos elegidos por Rico, obteniendo resultados muy elocuentes en un par de casos. Por ejemplo, al comprobar en el CORDE la secuencia anotada como número 2, *las entrañas de Sierra Morena*, busqué asimismo *mitad de las entrañas*, según aparece en el fragmento estudiado. Puede comprobarse que, al margen de este caso, sólo aparecen otros dos en la literatura del período acotado. Y los dos son de Cervantes: «¿Quién te persigue, o quién te acosa, ánimo de ratón casero, o qué te falta, menesteroso en la *mitad de las entrañas* de la abundancia?» (QII, 29, 870); «Mas el dolor que siento de los celos me la representa en la memoria bien así como espada que atravesada tengo por *mitad de las entrañas*, y no es mucho...» (*Las dos doncellas*). Puede verse, además, que estos ejemplos remiten a fechas posteriores a las adiciones, por lo que el imitador hubo de ser también adivino, o Cervantes imitó al imitador. La secuencia número 6, *Pero la suerte*, se corrobora y se amplía si la buscamos también con *p* minúscula, respetando su característica de inicio de período: se obtienen 8 casos en 4 documentos, todos de Miguel de Cervantes. Para el caso anotado como decimotercero, *bienintencionado*, que Rico califica como «voz muy grata a Cervantes...», se revela asimismo como exclusiva de Cervantes. (En este caso, hemos de tener la precaución de anotar que la grafía de esta palabra compuesta, sin mediar un espacio entre los dos elementos que la componen, puede ser responsabilidad tanto de los editores antiguos como de los modernos). Podemos ver también la nota número 23, *brinco de* como expresión ponderativa. Según el CORDE, no existen casos fuera de Cervantes con el mismo uso. Para el caso número 26, ciñéndonos aquí sólo al segmento *con las mejores razones*, obtenemos 9 resultados en 5 documentos, de los cuales 8 (contando el citado del rucio) están en 4 obras cervantinas. Además, el segmento siempre es

con las mejores razones que (él) supo(e) que pudo, desde *La Galatea* al *Persiles*. La excepción a la regla la pone Salas Barbadillo con un uso bien diferente: «pero *con las mejores razones que ellos pudieron* adquirir y juntar allí de repente le vistieron sus vestidos...» (*El caballero puntual. Primera parte*, 1614). La nota 32 resulta reveladora de nuevo. Dice Rico que «Pese a la normalidad en la construcción, no se la encuentra nunca en Avellaneda ni el *Guzmán*». Quizá no estemos ante una construcción normal, sino netamente cervantina, ya que el CORDE sólo localiza 2 casos semejantes de *caballero sobre*: «Por el peso, que el demonio, *caballero sobre* el negro caballo de las herejías» (Juan de Pineda, *Diálogos familiares...* 1589) y «cuando pareció en la plaza un gallardo *caballero sobre* un poderoso caballo» (Gines Pérez de Hita, *Guerras Civiles de Granada*, 1595; nótese, además, que este uso es diferente a los citados). El ejemplo anotado como 37, *como era la verdad* –y aquí no puedo dejar de decir que estamos ante una expresión cervantina maravillosa, toda una «rúbrica» como expresa Rico–, sólo presenta 8 casos, de los cuales 6 (contando el citado) pertenecen a Cervantes, y 2 a Avellaneda. La nota 38, *en traje de gitano*, al buscar *en traje/hábito de gitano*, sólo se documenta en Cervantes, si no prescindimos del complemento adyacente. Y por aducir un último ejemplo, el 46, *sin responderle palabra alguna* el CORDE proporciona evidencias de que estamos ante una expresión, con sus posibles variantes, de nuevo muy cervantina. Sin ánimo de comentar aquí todos los ejemplos irrefutables, que son muchos de los que aporta Francisco Rico entre otros también valiosos pero menos excluyentes, quisiera añadir también un nuevo caso hallado en mis búsquedas: *bien lejos de poder ser*. Al rastrear la secuencia «bien lejos de + infinitivo», aparte del caso que se da en la interpolación analizada, pueden verse otros dos ejemplos documentados en Cervantes: «por

entonces le parecía que estaba *bien lejos de tenerle*, porque, maguer era tonto» (QII, 30, 874); «Fui a ver lo que me quería, *bien lejos de pensar* en lo que me dijo» (*La ilustre fregona*); y, al margen, dos casos más, uno en San Juan Bautista de la Concepción (*Exhortaciones a la perseverancia*, 1610-1612) y otro en Pedro Chirino (*Relación de las islas filipinas*, 1604).

Rico también analiza los mecanismos de inserción de estos fragmentos, y llega a la conclusión, demostrada con suficiencia, de que también las costuras son del propio Miguel. Ya sólo los casos tan clamorosamente cervantinos que he deseado destacar, entre los cuales y también entre los no citados aquí se dan varios que pertenecen a la prosa de un Cervantes que todavía no se había sentado a escribir de nuevo en 1605, bastarían para contestar con entusiasmo a la pregunta. Las adiciones sobre el rucio son de Cervantes. A no ser que nos empecinemos en postular que Cervantes imitó en sus obras posteriores a 1605 a un imitador inverosímil que espigó cachazudamente de muy diversos textos cervantinos expresiones únicas y mínimas como un temblor en la rúbrica personal. Ahora podrá el lector anticipar que esta respuesta condiciona muchas decisiones editoriales, una vez que sabemos que Cervantes conoció y revisó la segunda e inmediata segunda edición de 1605. El autor estuvo allí, aunque anduvo a tientas (como era propio de su carácter despreocupado), y queriendo salvarse de las críticas malévolas dio sus razones lo mejor que supo, pero fuera de lugar. El imitador inverosímil habría colocado mucho mejor que Cervantes la prueba del delito. Con estas evidencias, diremos, con sus palabras, que la segunda edición madrileña recobra un valor que se ha negado larga y obstinadamente, cuyo texto, además, se nos aparece superior en pulcritud respecto a las demás ediciones del siglo. Con la excepción, recuerda Rico, de la de Bruselas de 1607, que salió con excelentes correccio-

nes que también enturbiaron, en ocasiones, la voz cervantina. Ya se trate de los extensos fragmentos añadidos, ya de las variantes menores que la crítica no ha tocado y aunque sea difícil atribuirles sin duda al autor de la obra, el editor moderno debe sopesarlas con igual tiento y exhaustividad.

La situación de la crítica ante la tercera edición madrileña, de 1608, varía un poco respecto a la segunda. Desde Bowle, se viene sospechando la mano de Cervantes en las correcciones que la tercera presenta, correcciones orientadas a subsanar aquellas discordancias en el hilo narrativo a cuenta del asno que todavía se notaron en la segunda edición de Madrid. Francisco Rico advierte de la necesidad de considerar, junto con los argumentos ecdóticos que se han aducido para probar la intrusión cervantina, los factores contextuales de la biografía del autor que lo sitúan junto al taller de Cuesta y en continua relación con Robles (véase también ahora Jaime Moll, «Juan de la Cuesta», *BRAE*, LXXXV (205), pp. 475-484, y «El taller donde se imprimió el *Quijote*», *Voz y Letra*, XVI (2005), pp. 15-22).

Quizá sea este el momento de plantear la mayor duda que me asalta por cuanto a la hipótesis de trabajo ofrecida por Rico. Me pregunto si, a sabiendas de que el proceso de copia comporta yerros necesariamente, y de que así sucedería a pesar de la supuesta intervención depuradora cervantina y de los correctores en algunos puntos del relato, no podremos temer en cada nueva edición una deturpación superior a la de las enmiendas introducidas respecto a la *princeps*. Y bajo el peso de esa posibilidad, punto de partida de la crítica textual, cómo haremos para cribar el texto o, más aún, si no terminaremos fabricando un *Quijote* igual de utópico que los papeles que escribió Cervantes. Una duda tan general plantea iguales problemas de respuesta, pero hace deseable buscar las respuestas en el terreno aquí desbrozado.

El último capítulo del libro, «Las hue-

llas del rucio: cuestiones de principio», que da paso a los Excursos finales, presenta las consecuencias derivadas de las evidente intervención de Miguel de Cervantes en las que se venían considerando casi con seguridad ediciones ajenas a él. Representan un texto igualmente autorizado por Cervantes, como el de 1604. Sin embargo, y esto es muy importante, el *Quijote* de 1615 «vino a confirmar la dirección del movimiento enmendador que había guiado las adiciones de 1605 (con los retoques de 1608) y vino al mismo tiempo a invalidar las interpolaciones» (p. 297). Se trata de la conocida *retractatio* de Cervantes, que reside en las justificaciones en torno a los olvidos del escritor, del historiador o del impresor, dando por inexistentes de manera implícita los largos retoques de 1605 y de 1608. Y así se dejó, porque ninguna disculpa podría haber solventado no ya los fallos patentes de 1604, sino los yerros que continuaron en 1605 a pesar de las interpolaciones y, todavía, en 1608. «El decoro –escribe Rico– no se perdía con una retractación, que en buena medida está ahí, vaga como convenía y a la vez un punto desafiante. Pero multiplicar la palinodia por dos o por tres era demasiado» (p. 300). Así, pues, el *Ingenioso caballero* de 1615 se gesta desde el punto de vista de la estructura narrativa de la edición de 1604. Esta última consideración, bien pensada por Francisco Rico, conduce a una edición del *Quijote*, con sus dos partes, que prescindida de las interpolaciones, a pesar de ser de Cervantes. Depende del concepto de unidad que manejemos, si deseamos que al lector en general le cuadren en la lectura las dos partes del *Quijote*. Es sencillo de entender, pero exige una decisión difícil de tomar. De interés son aquí las reflexiones en torno al concepto teórico de la «voluntad del autor» y del mito de la *princeps* que ha empobrecido la edición de la obra clásica. No hay un solo *Quijote*, pero no podemos ofrecerle al lector todos y cada uno de los testimonios conservados de cada

edición, camino a que conducen de manera absurda e indefectible los laberintos hipertextuales que erige la informática. Para el erudito, todos los *Quijotes* pueden albergar un valor peculiar digno de saberse, pero pensemos mejor en qué texto vamos a ofrecer al «lector real», el *clear text* sin las notas ni el aparato crítico (una vez asumidos en las propias decisiones ecdóticas) que nos roban el placer de la lectura.

No comentaré aquí los seis estudios ya publicados con anterioridad y ahora ampliamente revisados que Francisco Rico compila en el apartado final de «Excursos» por la idoneidad del marco teórico que los alberga. Un comentario justo de cada uno de ellos merecería una reseña aparte. Baste señalar que tratan en detalle una serie de puntos importantes en relación con la fabricación del *Quijote* de 1604, desde el mismo título que lleva el volumen (y que probablemente no sea cervantino por entero) hasta el ritmo al que el libro se imprimió, los cajistas que lo compusieron o los gastos que comportó, pasando por detalles tan curiosos como la confección en Valladolid de un primer pliego provisional, en las Navidades del 1604, o las razones por las que se perpetró una dedicatoria a todas luces falsa. El último de dichos «Excursos», por otro lado, reconoce la pluma de Cervantes en dos textos firmados por Francisco de Robles y ofrece interesantes noticias sobre las actividades editoriales del novelista en sus últimos años. Los artículos aludidos y ahora muy revisados son: «Componedores y grafías en el “Quijote” de 1604 (sobre un libro de R.M. Flores)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-Cindac), Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 1998, pp. 63-83; “*Don Quijote*”, Madrid, 1604, en prensa», *Bulletin Hispanique*, CI (1999), pp. 415-434, y, en versión revisada, en *Don Quijote. Biografía de un libro 1605-2005*, Ministerio

de Cultura-Biblioteca Nacional, Madrid, 2005, pp. 49-75; «El primer pliego del “Quijote”», *Hispanic Review*, LXIV (1996), pp. 313-336; «El título del “Quijote”», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), pp. 541-551; «Quexana» y las «conjeturas verisímiles», publicado como «Quexana», *Euphrosyne*, nueva serie, XXII (1994: *In Honorem Manuel C. Díaz y Díaz*), pp. 431-439; «A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo», *Bulletin Hispanique*, CIV (2002: *Hommage à François Lopez*), pp. 673-702.

En conjunto, estamos ante un libro cabal, escrito desde el sentido común más palmario, lleno de exigencia y de esperanza. Cada reflexión se sustenta en un estudio minucioso de fuentes de primera mano y de una vastísima bibliografía en torno a diversas materias que acuden en ayuda de la ciencia editorial, y que servirán de auxilio bibliográfico a los especialistas. Su estilo personal es un placer, además, literario. Por todo lo expuesto y por razones que no habré atinado siquiera a entrever, el objetivo prologal de situar los problemas de mayor enjundia ecdótica del *Quijote* en el terreno en que deben ser replanteados se cumple con creces, al tiempo que soluciona interrogantes tan inmemoriales como la propia obra. Por todo ello, gracias al trabajo impagable de Francisco Rico, hemos contraído una nueva deuda con el *Quijote*.

PATRICIA MARÍN CEPEDA

LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 280), 2005, 422 pp.

Trabajaba el profesor Juan Manuel Rozas en una edición comentada de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* cuando le sorprendió

la muerte. La tarea, aunque pudo realizar numerosas anotaciones y comentarios particulares a los textos y proyectar el prólogo de la misma, quedó inconclusa. Ahora su discípulo y amigo, el profesor Jesús Cañas, nuestro maestro, continuando su labor, tomando los materiales por él elaborados, ha dado a la imprenta la versión definitiva de aquella otra inacabada de las *Rimas de Burguillos*. Han pretendido los editores facilitar el acercamiento y la comprensión de una de las obras fundamentales de Lope de Vega, aquella quizá que presenta los rasgos de mayor modernidad. Para lograr este objetivo recurrieron a la edición príncipe, fechada en 1634, que cotejaron con la segunda, de 1674, y se valieron de las aportaciones de quien les precedió en este camino, don Juan Manuel Blecuá. Han extraído, además, el texto de *La Gatomaquia*, que aparecía en la parte final de la *editio princeps* y ha tenido mejor suerte editorial, y añadido comentarios individuales a los poemas y notas tanto textuales como explicativas y eruditas. Han elaborado también un prólogo, donde se analizan con rigor las principales claves de la obra, que termina con un repertorio bibliográfico bien seleccionado y clasificado. La edición se publica, por otra parte, en la prestigiosa colección Clásicos de la editorial Castalia e incluye el poema *Sanatorio*, original de Rozas que figuraba al frente de su cuaderno de trabajo sobre las *Rimas*. Lo advertido permite ver los aciertos de esta edición del poemario del Fénix, buen hacer que se remata con la claridad expositiva y las agudas interpretaciones de sus editores, ambos lopistas de reconocido prestigio.

Son *Las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* un libro que presenta un claro carácter unitario y ha sido estructurado y organizado de manera moderna. Está formado por ciento setenta y nueve poemas, divididos en dos partes. La primera estaría constituida por las *Rimas humanas*, y la segunda por las *Rimas*

divinas. Esta división es falaz dado, como advierten los editores, la gran desproporción existente entre los poemas de una y otra temática. Estamos ante una obra de madurez de Lope, escrita en su ciclo *de senectute*, que presenta gran complejidad, donde recurre al heterónimo y la máscara; que evidencia su desengaño y su crítica social e, incluso, una dura sátira contra Pellicer y el gongorismo. Son todos estos aspectos que, y así lo hacen los editores, han de tenerse en cuenta al realizar un análisis e interpretación correcta de la obra.

Lope escribe este poemario en los últimos años de su vida. Es un tiempo en el que la tragedia parece cebarse en él. Mue- re su último gran amor, una de sus hijas es raptada, perece también su hijo, se sienta solo, queda en un segundo plano frente a los *pájaros nuevos* y la Corte le niega siempre cargos. Sin embargo los editores afirman que con esta obra, gracias a la ironía, al humor y la soberbia intelectual del poeta, éste alcanza la superación definitiva de la vejez.

Las *Rimas de Burguillos*, sea como fuere, es una obra compleja, que se caracteriza por su diversidad. Desterrado ya el calificativo de colección de varias poesías sagradas y profanas y superada también la primera apariencia, aquella según la cual estos versos constituyen un cancionero a Juana, lavandera del río Manzanares de la que se ha enamorado Burguillos, supuesto autor de la obra, debe entenderse de forma unitaria, por mucho que los textos aparezcan sin separación intercalando unos asuntos con otros, gracias a la intencionalidad que persigue la obra, la personalidad de su autor, la referencia a problemas específicos que le preocupaban o a asuntos de la época en que los textos fueron escritos, a sus aspectos biográficos y a la utilización de determinados recursos, como por ejemplo la parodia o la invención del heterónimo. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas insisten en ello repetidas veces. Estamos en realidad ante aspectos fundamen-

tales para que la obra sea correctamente descifrada y entendida. No puede olvidarse nunca que estamos ante una obra en clave, que tiene graves dificultades de comprensión, y que requiere de un buen conocimiento del contexto social, cultural y vital del autor. A todos esos aspectos se entregan con generosidad los editores, y no sólo en numerosas páginas del amplio prólogo que precede a los textos sino también en la anotación precisa que se hace a los mismos. Logran de esta forma explicar una obra que, aunque muy editada, ha sido por lo general poco entendida. Contribuyen, en fin, a conocer más y mejor al Fénix de los ingenios.

Lope logra, por otra parte, en este poemario, el primer heterónimo suficientemente desarrollado de la literatura española. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas explican su funcionamiento y la evolución que se da en Lope desde la recurrencia al pseudónimo hasta, ya en el ciclo *de senectute*, la creación del heterónimo y su articulación a veces como máscara. Con ello ofrecen claves correctas para interpretar la obra, para acercarnos al Lope de los últimos años.

La sátira contra Pellicer y el gongorismo es, sin duda alguna, fundamental en las *Rimas de Burguillos*. Así lo afirman los editores de la obra. Sin ella no se puede entender a ésta. Se trata de una de las batallas literarias más significativas que tuvo abierta el Fénix, la que mantuvo con el erudito y comentarista gongorino José Pellicer de Tovar y los poetas jóvenes. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas desenredan para el lector este enfrentamiento desde el momento en que surge, cuando Lope no consigue un cargo en la Corte al ser adjudicado a Pellicer, hasta el momento de componer estos poemas, capítulo final de la contienda al menos por parte de nuestro escritor. En la obra Lope pone a Burguillos como ejemplo de lengua castellana y de ética profesional, con una forma de escribir contraria a la del gongori-

no, por lo que arremete también contra los jóvenes escritores que aplauden y siguen a don Luis. De ahí la importancia de la sátira en el poemario. Los editores establecen, incluso, una clasificación de los poemas de Pellicer en cuatro grupos, según la crítica vaya dirigida a los *pájaros nuevos*, a la erudición del propio Pellicer, se convierta en ataque personal o se refiera al honor de los contendientes, clave esta cuestión para entender poemas como la *Gatomaquía*.

Esencial es también abordar la cuestión del desengaño y la crítica social que ha sido muy poco tratado por los estudiosos. La crítica social se va a realizar centrándose en la riqueza, la justicia y el poder. El desengaño es doble, vital y artístico. Lope quiso tener el respeto que pensaba se merecía por su cultura y letras, el propio de un escritor de estilo y temas cultos y graves. El estudio introductorio termina con un breve comentario al poema ciento sesenta y uno, *Discúlpase el poeta del estilo humilde*, considerado como colofón de esta obra, remate de sus caracteres de composición y de su problemática, y de todas las creaciones poéticas dadas a conocer en vida por el Fénix, y también síntesis de sus preocupaciones, de su pensamiento y de su postura ante la vida.

José Manuel Rozas y Jesús Cañas nos llevan deliciosamente de la mano para ofrecernos una interpretación coherente de las *Rimas*. Nos advierten para ello que el libro camina por cuatro vías bien diferenciadas, ya sea el cancionero a Juana, la crítica social (sobre todo de ciertos poderes), los poemas anticulteranos dentro de la guerra literaria contra Pellicer y los *pájaros nuevos* o los sonetos dedicados a personas reales, para insistir en la importancia que tiene la segunda y la tercera, aquellas a los que más versos dedica el Fénix y más páginas explicativas los editores.

La edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* realizada por Juan Manuel Rozas y Jesús

Cañas cumple con creces los objetivos que estos profesores se habían propuesto. Ayudan a entender una obra compleja dentro de las circunstancias vitales de su creador, el Lope del ciclo *de senectute*, sobre el que también han trabajado en otras ocasiones. La habilidad a la hora de exponer las claves de interpretación, la profusión de notas eruditas, el acercamiento a la biografía de Lope, la valoración de recursos como el de la parodia, el análisis del funcionamiento del heterónimo, la contextualización de parte de la obra en torno a la guerra literaria contra Pellicer y el gongorismo, el buen conocimiento de la producción literaria de Lope, el estudio del tema del desengaño o la crítica social y las abundantes aclaraciones a los textos hacen que la edición sea muy útil y recomendable tanto para el neófito en esta poesía como para el investigador del Fénix y la literatura barroca. Con ella las dificultades para entender el poemario desaparecen. Buena edición, pues, la de estos dos profesores, que se han reunido otra vez en torno a Lope.

JOSÉ ROSO DÍAZ

SCHWARTZ, Lía, *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, 338 pp.

Las mismas palabras de la autora que abren el prólogo sirven de presentación para este volumen: «Reúno en este libro quince trabajos representativos de mi investigación en el área de las relaciones hispanoclásicas que aparecieron en homenajes, actas de congresos y revistas especializadas durante la última década del siglo XX. Todos han sido actualizados y, en algunos casos, modificados considerablemente para esta publicación» (p. 5).

En el mismo prólogo sigue tratando Lía Schwartz de los criterios que la han guía-

do para agrupar los trabajos: por un lado tratará cuestiones de traducción e *imitatio* (en los bloques I y IV respectivamente); por otro fenómenos de transmisión de la literatura de Grecia y Roma y de comprensión de los clásicos antiguos en la literatura renacentista (en los bloques II y III).

Las restantes páginas del prólogo las dedica Schwartz a presentar lo que será la metodología empleada en sus trabajos. Repasa por ello los distintos enfoques utilizados para analizar a los clásicos en relación con sus fuentes en la última centuria y, así, critica las aproximaciones del *New Criticism* y de la estilística por su búsqueda de la *originalidad* del autor, al considerar que este concepto, de stirpe romántica y posromántica, se opone a los de continuidad e imitación que regían las prácticas literarias renacentistas. Prefiere Schwartz, pues, estudiar a los autores del XVI y del XVII dentro de la tradición clásica, pero no viendo esta de manera intemporal y ahistórica, sino intentando reconstruir en la medida de lo posible en qué coordenadas se movían los escritores que estudia: cuáles eran los autores grecolatinos que conocían, en qué condiciones los leían, imitaban y traducían; y será teniendo en cuenta este contexto en el que fueron compuestos los textos como Lía Schwartz se aproxime a ellos. Se trata, en suma, de reconstruir la «cultura real»: qué libros concretos se leían, cómo se entendían, para «acercarnos, a través de nuestros autores áureos, no a la Grecia clásica o a la Roma de Ovidio, sino a la manera en que ambas civilizaciones fueron reconstruidas por los humanistas de dos complejos siglos» (p. 15).

El primer bloque del libro, dedicado a *Las traducciones de los clásicos*, se compone de dos artículos en los que se analizan, por un lado, el traslado de la elegía II, 3 de Tibulo debida a fray Luis de León, y por otro las versiones del griego del mismo fray Luis en su contexto humanista. En ambos trabajos están muy presentes

ideas como la importancia de la traducción en la formación académica del XVI o cómo las de fray Luis anticipan en parte sus composiciones propias. Schwartz dedica gran atención, en la línea de las ideas expuestas en el prólogo, a reconstruir el contexto de esas versiones: por un lado el que se podría denominar material (qué ediciones pudo haber manejado fray Luis, qué otras traducciones pudo haber consultado, si se trata –en el caso de las del griego– de versiones directas o indirectas) y por otro las técnicas y bases ideológicas que pudieron guiar las traducciones, en las que se siguen ideas expuestas por Pierre de la Ramée, de acuerdo con las que se desmontaba analíticamente el sentido de un poema para volverlo a rehacer en la lengua de llegada, por lo que «el buen traductor poético era, pues, quien parafraseaba, contraía o amplificaba ciertas palabras del texto base manteniendo, al mismo tiempo, el sentido, la *sententia* del texto a traducir» (p. 63).

Sobre estas premisas estudia Schwartz con gran detenimiento la versión frayluisiana de la mencionada elegía de Tibulo, de la que fray Luis tradujo solo un fragmento cuyo sentido no representa fielmente el sentido general del poema y le da un toque moral más acorde con las prácticas poéticas de fray Luis. En lo que respecta a las traducciones del griego, la autora examina distintas citas incluidas en *Libro de la perfecta casada* y en *Exposición del Libro de Job* analizando sus posibles fuentes, así como ofreciendo propuestas de identificación para aquellas cuyo origen aún era oscuro, y concluye con el estudio detenido del traslado de fray Luis de dos fragmentos de *Andrómaca* de Eurípides siguiendo los criterios ya expuestos.

El segundo bloque trata *Sobre la transmisión y reconstrucción de la cultura grecolatina* y consta de cuatro capítulos. En los dos trabajos que abren el bloque la protagonista es la elegía, de manera más general en el primero, pues se estudia su

evolución en las letras hispanas del XVI y del XVII, y más particular en el segundo, en el que se centra Schwartz en el estudio de dos composiciones de Luis Barahona de Soto.

Al analizar la evolución de la elegía en el XVI da cuenta Schwartz de distintos factores que pudieron mediatizar la recepción del género. Menciona cómo los tratadistas del Renacimiento retomaron debates que ya habían entretenido a los autores clásicos sobre su origen o sobre la contradicción entre su descripción teórica como poema funeral y su uso amoroso, y trata seguidamente de su importancia entre los poetas neolatinos, que mantuvieron la dimensión irónica del género presente entre sus antiguos cultivadores romanos.

Centrándose ya en la práctica poética castellana, repasa Schwartz cómo, tras la cierta indeterminación genérica que se percibe en Garcilaso, la elegía se perfila con mayor nitidez en Herrera, que imita de manera más sistemática a los elegíacos latinos, aunque en muchos casos adaptando los motivos elegíacos a la tradición petrarquista. Tal tendencia se acentuará en el XVII, donde importa más el tratamiento de motivos propios del género antes que la recreación formal, de ahí que la elegía se transforme en una modalidad temática definible a partir de criterios semánticos. Para insistir en ello, sigue un detenido análisis de diversos motivos elegíacos y del diferente tratamiento que tuvieron.

Un ajustado resumen de las ideas expuestas en este trabajo abre el dedicado a analizar dos elegías de Luis Barahona de Soto («Buelue esos ojos, que en mi daño ha sido» y «¡Quién fuera cielo, ninfa, más que él clara») que se ven como ejemplo de esa contaminación e indeterminación en su cultivo, pues muchos motivos parecen provenir más de Garcilaso o Herrera que directamente de los elegíacos, de tal manera que «la escasez de elegías transmitidas [de Barahona] no nos permite precisar con exactitud cómo había interpretado Barahona

la obra de Tibulo, Propertio u Ovidio» y las dos elegías analizadas vendrían a ser «dos poemas en busca de un género» (p. 114).

En los dos siguientes trabajos de este bloque el protagonismo pasa a Quevedo y a su amigo y editor González de Salas. El primero de estos artículos es una admirable ejemplificación del principio ya anunciado por la autora en el prólogo de reconstruir la cultura grecolatina *real* que tenían los autores áureos, pues la recepción de los clásicos de la Antigüedad iba variando según las ediciones que los hicieran accesibles y según los comentarios que acompañasen textos y traducciones. Desde esta perspectiva se detiene Schwartz en los comentarios de González de Salas —al que la autora ve como lector ideal de la época, p. 122— a los poemas XXXVIII y XXXIX de la musa *Erato*, que tratan del motivo del amor hacia más de un sujeto amado, y se detiene en la suerte de tal motivo en la época y en calibrar las fuentes mencionadas por el amigo de Quevedo de acuerdo con su recepción entonces y buscando los lugares concretos de que se pudieron tomar, pues a veces las referencias de González de Salas no coinciden con las de las ediciones modernas (en el caso de Agathias Scholasticus, y a pesar de sus esfuerzos, no da Lía Schwartz con el pasaje al que se refiere el editor del *Parnaso*).

Las referencias a González de Salas siguen en las primeras páginas del siguiente artículo, dedicado a la influencia de los *Deipnosophistae* de Ateneo en Quevedo, pues, tras dar noticia de la fortuna de Ateneo en los siglos XVI y XVII, se detiene Schwartz en cómo González de Salas señaló en sus notas que los motivos recreados por Quevedo en distintas letrillas satíricas y bailes habían sido recogidos por Ateneo en su compilación. Sigue la autora repasando la presencia de los *Deipnosophistae* en poemas morales de Quevedo, en su *Anacreón castellano* y en algunas obras en prosa, para concluir señalando la impor-

tancia de estudiar estas compilaciones griegas tardías, que en muchos casos eran la fuente de la que provenían muchos conocimientos de los autores áureos sobre el mundo clásico.

En el tercer bloque reúne Schwartz cuatro artículos en torno a *Los clásicos recuperados en una cultura enciclopédica*. En todos ellos insiste de nuevo la autora en conocer las coordenadas literarias en que se movían los escritores, las retóricas y poéticas en que se basaban, la importancia de las citas y sentencias de autores clásicos, tomados directamente de la fuente o de recopilaciones, a la hora de componer las obras, con todo lo cual se intentaba conseguir no la originalidad, sino el escribir en imitación y diálogo con otros textos, buscando en muchos casos aplicaciones ingeniosas de modelos o sentencias conocidas, de acuerdo con la técnica de la agudeza imperante en el XVII.

Desde estas premisas estudia Schwartz la imagen del camaleón en diversos textos de Quevedo, en los que puede representar, desde una perspectiva positiva, al amante, o bien, desde una negativa, al adulador (o, más en concreto, al pretendiente), todo ello encuadrado siempre en fuentes y motivos literarios, paremiológicos y emblemáticos.

En la misma línea se analiza en el siguiente trabajo la fortuna del mito de Acteón en Quevedo, partiendo de la fuente ovidiana aunque poniéndose en relación con otros textos contemporáneos. Analiza Schwartz un soneto de Quevedo en el que el mito se relaciona con el motivo neoplatónico de que el amor entra por la vista; otro moral en el que Acteón representa al cazador, sobre el que se emite un juicio negativo en la línea de la interpretación del mito hecha por Pérez de Moya, para concluir con el análisis de unos versos satíricos en los que Acteón se utiliza como imagen del cornudo.

A continuación estudia Schwartz la pervivencia del neoplatonismo a través de Ficino en la literatura del XVII, frente a la

opinión escéptica de algunos autores. Aunque no se reduzca a ellos, Schwartz se centra en los casos de Quevedo y Lope de Vega, en quienes cree que existía un conocimiento directo de Ficino y su obra, y así lo intenta demostrar a través del estudio de diversos poemas de don Francisco y de textos de Lope posteriores a 1621.

Cierra este bloque Lía Schwartz con un detenido análisis del empleo de las fuentes y sentencias –tomadas directa o indirectamente– por parte de Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, insistiendo en el intento de renovación de esta forma literaria que mediante este procedimiento ensayaba el Fénix e intentando corregir interpretaciones recientes un tanto negativas que acusaban a Lope de pedante o de superficial, negando un gran valor literario a esta obra. Schwartz, tras estudiarla en su contexto literario, ve a Lope, por el contrario, como «un digno representante de esa cultura del *bricolage* que produjo el humanismo renacentista y debe ser revaluado dentro de los parámetros establecidos por aquella» (p. 231).

El cuarto y último bloque del libro está dedicado a *Los juegos de la imitación en la poesía amorosa de Quevedo* y lo conforman cinco artículos en los que Schwartz analiza distintos motivos que aparecen en la poesía amorosa (aunque no sólo) de Quevedo para ponerla en relación con las corrientes literarias y culturales de su época, de tal manera que la autora combate interpretaciones que han tendido a resaltar la originalidad o incluso la iconoclastia de algunos poemas de Quevedo para intentar, por el contrario, situarlos en los contextos culturales, literarios e ideológicos de su época, insistiendo en el carácter *convencional* (entendido en oposición a *original*) de la poesía quevediana. Se trata de artículos que al análisis detallado de distintos motivos literarios suelen añadir diferentes consideraciones previas de carácter teórico, en la línea de las señaladas en el prólogo y siempre de gran interés.

Así se hace en el primero de los artículos, en el que tras insistir Schwartz en la importancia de la imitación compuesta en la creación literaria del XVI y del XVII (y también, por extensión, en Quevedo) y tras encuadrar el saber mitológico dentro de la cultura libresca de la época, pasa a repasar las distintas apariciones de Orfeo en la obra quevediana: desde la alusión para encarecer el canto de un pájaro o la brillantez de un poeta hasta la parodia del descenso al infierno de Orfeo en busca de Eurídice, intentando encuadrar siempre los textos quevedianos dentro de los procedimientos de la estética barroca.

En el trabajo siguiente se centra la autora en la fortuna de los motivos de la prisión y del desengaño de amor en Quevedo y en Soto de Rojas. Se analizan sus distintas apariciones en la elegía latina y en los poetas petrarquistas y su reflejo en los dos autores mencionados, que siguen la tradición elegíaca pero tamizada por la poesía petrarquista y la filosofía neoplatónica.

El siguiente artículo, que en principio parece dedicarse tan sólo al análisis de un soneto de Quevedo en su contexto, contiene quizá la reflexión teórica de mayor calado de entre las que se pueden espigar en los artículos del libro. En ella analiza la autora la labor que debe desempeñar el filólogo y critica posturas teóricas como las de formalistas o estructuralistas que buscaban acercarse a los textos literarios desentendiéndose del contexto en que habían sido escritos. Schwartz se encuadra, por el contrario, en las corrientes historicistas que intentan reconstruir el significado de los textos en su contexto, aun a sabiendas de lo provisorio de las conclusiones que puedan alcanzarse. Ejemplifica la autora las diferencias entre ambos tipos de aproximaciones a través del análisis de un soneto de Quevedo («Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres») construido sobre el motivo de la prisión y esclavitud de amor tratado irónicamente al introducirse la figura de Amor como siervo de la amada que se resiste a

amar. Schwartz se opone a algunas interpretaciones que habían querido ver en el soneto rasgos personalistas o una cierta iconoclastia en el tratamiento del mito por parte de Quevedo, y prefiere insistir en su carácter convencional documentando sus imágenes y motivos y ver el poema como un ejemplo de la dialéctica de la *imitatio*. Concluye Schwartz: «Sin duda, esta reconstrucción de contextos literarios y mitográficos pretende respetar la historicidad del texto, pero el hallazgo mismo de estas posibles fuentes depende del conocimiento actual, siempre limitado, del acervo de lecturas con las que se nutría la imaginación de nuestros clásicos» (p. 295-96).

El procedimiento se repite en el trabajo siguiente. En este caso se opone la autora a las aproximaciones teóricas que quieren ver en la poesía de Quevedo un reflejo del mundo del autor, de sus conflictos existenciales, y vuelve a recurrir al análisis de un soneto («No es artífice, no, la simetría») para ejemplificar sus ideas. Algunos autores, a partir de las imágenes contenidas en algunos versos del poema, habían querido verlo como una oposición por parte de Quevedo a ciertos principios del neoplatonismo para dar una visión más *carнал* del amor. Schwartz, sin embargo, y siguiendo la pista ya señalada por González de Salas en nota al poema al apuntar a Telesio como fuente, rebusca en distintos autores de la época situados en la órbita del neoplatonismo (el propio Telesio, Antonio Persio de Matera, León Hebreo o Flaminio Nobile) para encontrar el origen de las imágenes quevedianas y ver el poema no con ese carácter iconoclasta, sino «como el *locus* de una exploración poética de conceptos que pertenecen a códigos ideológicos de esa época» (p. 310).

En el último de los artículos recogidos en el libro son las figuras del Orco y las del infierno interior en Quevedo las que estudia la autora, partiendo de las fuentes clásicas (sobre todo un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio que figuraba ya en las

antologías que se estudiaban en la escuela) y pasando por autores como Marino hasta llegar a las distintas plasmaciones en la poesía de Quevedo, desde el infierno al que baja Cristo en *Poema heroico a Cristo resucitado* hasta el infierno de amor de su poesía amorosa, para concluir con una aproximación al motivo del infierno interior a partir de un texto del *Sueño del Infierno*.

Poco puede añadirse, en suma, a la alabanza de un libro tras decir que es Lía Schwartz su autora; más aún en este caso, al tratarse de textos que, aunque han sido modificados en diversa medida, ya eran conocidos. Al verse reunidos aquí, y además de facilitarse su consulta, se puede apreciar la coherencia de la labor investigadora de Schwartz y el enorme mérito que representa el intento de reconstruir en la medida de lo posible el contexto en que se movían fray Luis, Quevedo y demás escritores áureos al escribir sus poemas, rebuscando en todo tipo de textos contemporáneos, así como en las circunstancias en que pudieron acceder a ellos e interpretarlos, todo lo cual constituye un ejercicio de erudición y de finura interpretativa admirable, y muy de agradecer en estos tiempos en que se va perdiendo el dominio de las fuentes clásicas, lo cual, sin embargo, es de desear que siga en el futuro dando tan buenos frutos como los recogidos en el presente volumen.

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

HERRERO SALGADO, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. Tomo V: La predicación en la Orden de la Santísima Trinidad. Predicadores mercedarios. Predicadores procesados por la Inquisición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 577 pp.

«Cuando hace unos días –escribe el autor en la “Nota previa”– tecleé las últimas páginas de este quinto tomo, volví la

vista atrás, al largo camino recorrido durante más de cuarenta años trabajando en esta materia de la Oratoria sagrada». Algo parecido he hecho yo al tener en mis manos este quinto tomo: he vuelto la vista atrás, al año 1996, y he contemplado el camino que Herrero Salgado, Profesor jubilado de la Universidad de Salamanca, ha ido jalonando con cinco voluminosos y densos libros de una materia, la oratoria sagrada, que, felizmente, gracias a su ingente obra, ha dejado ya de ser «una mina de todo punto inexplorada», como se lamentaba Miguel Mir, para convertirse en rica mina de atrayentes filones para los estudiosos de la materia religiosa, social, política y literaria.

Recorriendo yo ahora ese camino, he podido comprobar que el autor ha seguido en lo esencial el proyecto que se planteó en un principio: en un primer tomo daría una idea lo más completa posible de lo que fue la predicación en los siglos XVI y XVII; en un segundo tomo estudiaría las peculiaridades de la predicación en distintas Órdenes religiosas, y en un tercer tomo ofrecería una antología de sermones. De este proyecto ha mantenido la finalidad del primer tomo; ha tratado la materia del proyectado segundo tomo en cuatro, y, al parecer, ha considerado que en las tres mil páginas de los cinco tomos publicados ha ofrecido ya una copiosa y hermosa antología.

En efecto; si repasamos el índice del *primer tomo*, podemos comprobar que en él se aborda todo lo que concierne a la oratoria sagrada: fines de la predicación –enseñar, deleitar, mover–, estudio del orador –cualidades naturales, adquiridas e infusas–, observaciones sobre el público oyente –concurrencia a los sermones, actitudes–, y teoría del sermón –materia, disposición, géneros, lengua y estilo, y acción–. A este análisis del hecho retórico del sermón precede una visión de lo que hasta hoy se ha escrito sobre la materia, y la evolución de la oración sagrada desde los Santos Padres hasta el siglo XVI.

En los *tres tomos siguientes* Herrero ha abordado el estudio de la predicación en cinco Órdenes religiosos: dominicos y franciscanos (tomo II, 1998), jesuitas (tomo III, 2001) y agustinos y carmelitas (tomo IV, 2004). En ellos el autor ha estudiado la importancia y la función que las Órdenes religiosas conceden a la predicación en las Constituciones y Reglas respectivas, la teoría concionatoria expuesta en las retóricas escritas por preceptistas propios, y la práctica del púlpito en predicadores representativos de cada Orden. Así, salen a la palestra predicadores eximios de nuestros dos Siglos de Oro: los dominicos Fr. Luis de Granada y Fr. Alonso de Cabrera; los franciscanos Fr. Alonso Lobo, Fr. Diego Murillo y Fr. Antonio de Guevara; los jesuitas P. Jerónimo Florencia y P. Juan Rodríguez; los agustinos Santo Tomás de Villanueva, Fr. Basilio Ponce de León y Fr. Pedro de Valderrama; los carmelitas Fr. Agustín Núñez Delgadillo, Fr. Cristóbal de Avendaño y Fr. Luis Pueyo y Abadía. En cada uno de estos predicadores el autor aborda el estudio de su personalidad y de sus sermones, prestando atención en poner de relieve en cada uno de ellos alguna singularidad en la materia o en el tratamiento del texto. Así, la influencia clásica, en Fr. Luis de Granada; la riqueza del léxico, en Fr. Alonso Cabrera; la singularidad expositiva de los sermones en forma de «razonamientos», en Fr. Antonio de Guevara, o «en idea de...», «en metáfora de...», a la manera de los *Conceptos* de Alonso de Ledesma, en Fr. Luis Pueyo; la recíproca influencia de predicación y vida cortesana, en los PP. Florencia y Rodríguez; la importancia religioso-social de las misiones populares de los jesuitas, en los PP. Jerónimo López y Tirso González; el panorama de la predicación en las primeras décadas del XVI y su reforma, en Santo Tomás de Villanueva; la presentación, funciones e importancia de las citas de la Sagrada Escritura en los sermones, en Fr. Basilio Ponce de León; la materia social y políti-

ca en los sermones, en Fr. Agustín Núñez Delgadillo; un curioso estudio de reescritura de un sermón, «Sermón del Domingo Cuarto de Cuaresma», o sea, cómo tratan ese sermón diferentes oradores sagrados: temas –teológicos, morales, sociales, políticos–, citas y recursos, en Fr. Cristóbal de Avendaño; la posibilidad de elaborar una biografía con la riqueza de información y de matices que ofrecen los sermones recogidos en sermonarios publicados con ocasión de ciertos acontecimientos, en Sermones en la Beatificación de la M. Teresa de Jesús. Estas peculiaridades señaladas en determinados autores y otras muchas que se singularizan en otros predicadores citados en los tres tomos, sirven al autor para mostrar la riqueza de aspectos que la Oratoria sagrada ofrece a los posibles estudiosos.

Y si, entrando ya en el análisis del *Tomo V*, objeto primordial de esta reseña, quisiésemos seguir con esta idea de singularizar, podríamos ver aumentada esta lista de temas con otros tres de materias de tan relevante importancia, como el uso de los recursos literarios, estudiado en los sermones de los trinitarios Paravicino y Guerra y Ribera; o la función de la oración fúnebre en las exequias reales, analizada en sermones del mercedario Fr. Hernando de Santiago, o la mirada inquisitorial hacia el púlpito, escrutadora de los sermones de tres predicadores procesados por el Santo Oficio.

Herrero estructura el Tomo V, y último, de la que él llama «minihistoria de la predicación en los siglos XVI y XVII», en cuatro capítulos, a los que precede la habitual «Nota previa».

La «Nota previa» no es la nota habitual, introductoria del tomo, sino, como ya he indicado, una mirada hacia atrás, a la labor emprendida desde cuarenta años antes. En sus generosas páginas (13-57) traza el autor un interesante y documentado bosquejo de la trayectoria recorrida por la predicación en esos dos siglos, para cuya

escritura se sirve del testimonio de textos tomados de preceptivas, de prólogos, censuras y aprobaciones de sermones y sermonarios, y de pasajes de las mismas oraciones sagradas.

En el *capítulo primero* (pp. 59-201), «La predicación en la Orden de la Santísima Trinidad», aborda Herrero el estudio de la personalidad y obra concionatoria de dos eximios y controvertidos predicadores cuyas vidas llenaron el barroco Seiscientos: Fr. Hortensio Félix Paravicino (1586-1633) y Fr. Manuel Guerra y Ribera (1638-1692). De Paravicino analiza, en primer lugar, su personalidad y la polémica en que se vieron envueltas sus innovaciones en el campo de la oratoria sagrada, al igual que lo fueron las novedades de su maestro, o discípulo, Góngora en el campo de la lírica; después ofrece una detallada exposición de sus sermones estudiando su estructura, la materia política y social, y, finalmente, la lengua y del estilo, interesantísimo apartado en que se reflejan los procedimientos empleados por el más famoso de nuestros oradores barrocos.

A Fr. Manuel Guerra y Ribera le tocó vivir y sufrir uno de los periodos más críticos de nuestra historia, el reinado de Carlos II. Predicador real, muy crítico, es lógico que en sus sermones reflejara la decadencia de la corte y de la sociedad. Herrero aborda este tema en la biografía y en las oraciones sagradas del predicador. Pone de relieve los diversos procedimientos y recursos de que se vale el orador en sus sermones analizando su estructura o disposición y la dialéctica y retórica seguidas en tres sermones concretos. Como colofón, dedica un apartado a una faceta importante de la predicación: la teatralización del sermón, que analiza en la «Oración quinta de la Soledad», del Mtro. Guerra y Ribera.

Termino esta breve descripción del contenido de este capítulo dedicado a dos predicadores trinitarios del Seiscientos, afirmando que en el curso del centenario y me-

dio de páginas dedicados al estudio de su personalidad y de su obra se hallan, sin duda, algunas de las más hermosas y retóricas páginas de la prosa de nuestro Siglo de Oro.

El capítulo II (pp. 203-266) está dedicado, casi en su integridad, al mercedario Fr. Hernando de Santiago, persona de «rígido natural y condición intolerable», según su correligionario Fr. Gabriel Téllez; fraile intrigante, engreído y soberbio, en opinión de sus superiores, y famoso y eximio predicador, a quien Felipe II llamó «pico de oro» y Paulo V, «armonía de la Iglesia». Herrero plantea el estudio de la obra del predicador mercedario desde la perspectiva de estos honrosos apelativos, y, así, en «armonía de la Iglesia» analiza la estructura de sus oraciones sagradas: «un entramado perfecto —concluye—, taracea de opiniones ajenas y propias consciente y trabajosamente elaboradas, equilibrio de sabiduría y elocuencia, de lección de cátedra y oración de púlpito». Y en «pico de oro» sigue el fluir de su palabra y el acertado uso de los recursos retóricos.

El capítulo III (pp. 267-414) tal vez sea el más novedoso; en él el autor da, como necesaria introducción: un esbozo de lo que fueron las corrientes espirituales que afloraron desde los comienzos del siglo XVI: recogimiento, alumbradismo, erasmismo, obviando el luteranismo, cuya doctrina da por sabida; la influencia de la Universidad de Alcalá en la renovación espiritual, y la actitud de la Inquisición frente a estos movimientos. Después, en tres apartados, estudia la personalidad y predicación de tres oradores sagrados que pasaron por los tribunales del Santo Oficio e ingresaron en sus cárceles: un santo predicador, un Arzobispo de Toledo y Primado de las Españas, y un predicador de S. M. el Emperador.

De la mano de Fr. Luis de Granada, Herrero sigue la vida y predicación del Maestro Ávila en tres puntos: «Biografía: Varón apostólico»; «De la estima y concepto que este Padre tenía de la predica-

ción»; clasificación, estructura y lengua y estilo de sus sermones.

Si a San Juan de Ávila le acusaron sus delatores de seguir en su predicación doctrinas iluministas y erasmistas, al Arzobispo Carranza se le acusó de luterano y de ser el corifeo de la rebelión luterana en Castilla que amargó los últimos días del Emperador, retirado en Yuste. Apoyándose en la copiosa documentación reunida y publicada por el Prof. Tellechea Idígoras, Herrero resume el largo proceso y prisión de dieciséis años a que la Inquisición sometió al Arzobispo, y después, bajo el epígrafe «vocación apostólica y espíritu reformador», estudia tres facetas de la predicación del fraile dominico: «En Trento, reformar»; «Carranza en Inglaterra, restaurar»; «En Valladolid, un sermón de tolerancia».

De erasmista y luterano fue acusado el Dr. Constantino Ponce de la Fuente y recluido en la cárcel del Santo Oficio de Sevilla en 1558 hasta su muerte dos años después; declarado apóstata y hereje, su cadáver fue quemado en auto de fe celebrado en diciembre de 1560. Herrero da un apunte de la movida biografía del Dr. Constantino –estudiante de Alcalá, predicador del Emperador, magistral de la catedral de Sevilla y proceso–, y analiza su predicación.

El capítulo IV y último del libro (páginas 415-517) –«Predicadores y sermones»– está dedicado a presentar 849 sermones y sermonarios de 256 predicadores de distintas Órdenes religiosas –trinitarios, mercedarios, basilios, benedictinos, jerónimos, cistercienses ...– y del Clero secular. Herrero aplica a estos sermones y predicadores y comenta las certeras palabras con que el Licdo. Carlos Cevallos presentaba su sermonario colectivo *Ideas del púlpito y teatro de varios predicadores de España* (Barcelona, 1638): «Estos sagrados ecos, que, formados en el púlpito gloriosamente por tantos doctos espíritus oradores, bastaron a hazer dichosa nuestra edad, res-

tituidos agora segunda vez a la perpetuidad de la estampa, pasan a hazer felices las siguientes». Por nuestra parte, bien podríamos aducir las palabras, no menos categóricas, de Dámaso Alonso: «tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene más intervención, los dos más importantes de aquellos siglos [dorados] sean el teatro y la oratoria sagrada [...], dos hechos de parecido poder de penetración para rastrear los móviles estético-afectivos de aquellas muertas generaciones», para poder afirmar que estos 849 sermones y sermonarios, más los 1.780 dados en los tres tomos anteriores –en total, 2.629–, de los que se dan ficha bibliográfica y signatura para su localización en bibliotecas públicas o privadas, ofrecen al investigador una mina inagotable para adentrarse en el conocimiento de las ideas que sobre temas religiosos, sociales, políticos y literarios de los Siglos de Oro de nuestra literatura tenían los predicadores, hombres curtidos en los afanes de la cátedra, del púlpito y de la vida.

Termino esta reseña con palabras que escribía, ya en el 2002, el Prof. de la Universidad de Toulouse Francis Cerdan, sin duda el más prestigioso estudioso de la Oratoria sagrada, en *Criticón, Revista Internacional del Siglo de Oro* (84-85, p. 16): «Pero en lo tocante a obras generales de síntesis, lo que ha marcado el mayor avance en estos últimos años es, indiscutiblemente, la publicación de una obra de gran envergadura que ha sacado la oratoria sagrada del Siglo de Oro del estado de necesidad en que se hallaba. Con su estudio *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Félix Herrero Salgado ha proporcionado no sólo a los especialistas, sino al más dilatado público de los curiosos de la literatura española, una indispensable herramienta de trabajo que, de ahora en adelante y por muchos años, será una imprescindible obra de referencia».

JOSÉ DEL CANTO PALLARES

Jesús CAÑAS MURILLO/Sabine SCHMITZ (Eds.), *Aufklärung: Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional*. Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004, 318 pp.

Merecido fue el homenaje que con motivo de su sesenta y cinco cumpleaños recibió el profesor Hans-Joachim Lope en el mes de Noviembre de 2003 en la ciudad alemana de Marburg der Lahn, en cuya universidad ocupó desde 1974 y hasta entonces la cátedra de literaturas románicas. El motivo reunió a un grupo de colegas y discípulos suyos, todos amigos, en torno al siglo ilustrado, eje central sin duda de las investigaciones del profesor Lope. El homenaje, que estuvo al cuidado de Jesús Cañas Murillo y Sabine Schmitz, fue publicado por la Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften en Frankfurt am Mein. Buena fue la elección de la editorial, y no sólo por su prestigio y trayectoria, sino también por la estrecha relación que desde años mantiene con el homenajeado, puesto que en ella dirige la colección *Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, en la que se han publicado ya más de cuarenta obras.

El volumen, titulado *Aufklärung: Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional*, recoge diecisiete estudios realizados por investigadores de reconocida categoría profesional procedentes de diversas universidades europeas, ya sean de Alemania, Austria, Bélgica o España. Ello le da un carácter de internacionalidad que se constata también en las lenguas en las que se han redactado los trabajos: alemán, francés y español. El volumen incluye, además, una relación bien clasificada de las publicaciones del profesor Lope y el poema *Jardín botánico (Gästehaus)* de José Luis Bernal, que refleja la pasión que siente el profesor marburgués por el jardín madrileño y los buenos lazos de amistad que ha establecido con colegas de otras universidades.

Se incluyen en esta obra homenaje estudios muy variados, aunque todos ellos centrados en aspectos de la cultura y la literatura europea del siglo XVIII. Así encontramos trabajos centrado en la figura de un escritor, sobre obras concretas de escritores, sobre aspectos de la lengua española, sobre la influencia de un autor en otro de diferente nación, sobre la prensa dieciochesca, sobre diccionarios burlescos, sobre las teorías lingüísticas ilustradas, sobre la recepción de un reino en la literatura de otra nación, sobre la presencia de un pintor en la poesía ilustrada y romántica, sobre óperas, etc. Esta heterogeneidad evidencia bien la forma que tiene Hans-Joachim Lope de acercarse al siglo XVIII, que, como dicen los editores, es «*desde una perspectiva general, abierta, internacionista, en constante búsqueda de las conexiones culturales y literarias que existen en toda la Europa ilustrada del setecientos*».

Los trabajos, que se presentan conscientemente sin criterio clasificatorio, pueden organizarse, tras su análisis, en tres grupos. El primer grupo lo formarían artículos centrados en el estudio de un autor, en un aspecto de su obra o en obras concretas suyas. En el segundo tendrían cabida trabajos dedicados a la recepción de autores, obras y motivos en otros pertenecientes a la misma época. El tercero atiende aspectos culturales de la Europa dieciochista.

Dentro del primer grupo se encuentran trabajos como el que realizan los profesores Pedro Alonso y M.^a Teresa Ibáñez centrado en establecer la intención última del *Arte de las putas* de Moratín, a partir de un análisis contrastivo de las ideas supuestamente materialistas y libertinas de este autor con las del filósofo Julien Offroy. Anna-Sophia Buck estudia la superposición del discurso onírico y metapoético en *Le diable amoureux* del escritor francés Jacques Cazotte. Jesús Cañas nos ofrece un trabajo referido a la figura de Federico II de Prusia, uno de los monarcas europeos más significativos para la ilustración, a

partir del análisis de la comedia *Federico y Voltaire en la quinta de Postdan, o Lo que son los sofistas* de José Cagigal, en el que concluye que el texto, de claro carácter propagandístico, fue puesto al servicio de la defensa del absolutismo monárquico y del antiguo régimen. Hans Felten, en un trabajo también notable, ofrece algunas claves para leer *A Jovino, el melancólico*, elegía del poeta extremeño Meléndez Valdés y obra fundamental de la poesía del siglo XVIII que tiene lecturas muy diversas, como texto antirreligioso y anticlerical, verdadero ataque contra la tradicional doctrina moral. Martin Hummel, profesor de la Universidad de Graz formado en Marburg, analiza la estructura narrativa de *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau. Hubert Roland, por otra parte, expone una imagen de los belgas antes de la existencia de Bélgica a partir de la figura del cronista y narrador Adolphe Borgnet. Hay también trabajos pertenecientes a este grupo que están dedicados a la utilización de la lengua en obras literarias. Así el profesor González Calvo aporta un artículo en el que analiza la creatividad y la expresividad léxica logradas con los procedimientos morfológicos de flexión, derivación y composición en la obra *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zote* del jesuita José Francisco de Isla. Salvador Plans, por su parte, analiza el habla de una de las figuras habituales en el mundo de los sainetes, el majo, mediante la comparación con otros personajes populares, para llegar a la conclusión de que la presencia del tipo trae consigo la utilización de una serie de elementos lingüísticos caracterizadores. Todos estos estudios contribuyen a esclarecer la literatura de la Europa ilustrada del siglo XVIII y a ofrecer una visión transnacional de la ilustración.

Varios artículos, los pertenecientes al segundo de los tres grupos señalados, plantean cuestiones relacionadas con la recepción de las obras. Bodo Guthmüller rastrea

la presencia de Molière en Goldoni y Merciers. Ernst Leonardy estudia las escenas del jardín en algunas óperas de Mozart, insistiendo en el *locus amoenus* y en el laberinto de amor. Leonardo Romero investiga la presencia de Goya como tema en la poesía de la ilustración y el romanticismo, a partir del uso que los poetas contemporáneos del pintor e inmediatamente posteriores a su muerte hicieron de su obra y de su figura. Sabine Schmitz analiza la comedia *L'île de la raison* de Marivaux considerando la obra *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift. Manfred Tietz examina la recepción que se tiene del reino de Valencia en la Alemania del siglo XVIII, centrándose sobre todo en la figura y la obra del catedrático Christian August Fischer. También en este grupo cabe destacar el trabajo que presenta Isabel Zollna sobre la influencia de los ideólogos ilustrados en las teorías lingüísticas españolas; pretende esta profesora analizar el tema en sus aspectos y autores menos tratados, tomando como referencia la *Gramática* de Destutt de Tracy, la más leída y traducida, y analizando la obra de Miquel Surís, Francisco de Paula Camerino y José Gómez Hermosilla. Todos estos trabajos centrados en la recepción de obras y autores aclaran numerosos enlaces literarios y enriquecen, sin duda alguna, nuestro conocimiento de la ilustración europea.

Un tercer grupo de estudios, el destinado a aspectos relacionados con la cultura ilustrada, engloba artículos como el que Siegfried Jüttner destina a *Las Memorias instructivas y curiosas* de Miguel Gerónimo Suárez con el fin de establecer el valor de la prensa para la utilidad de la nación; el que ofrece Martin Kuester sobre poemas escatológicos de Jonathan Swift y la tradición satírica en el siglo XVIII, o el de la profesora Isabel Román que se ocupa del espíritu ilustrado y los diccionarios burlescos, aquellos confeccionados de forma irónica con el fin de que fueran utilizados por un sector social, el de los pe-

dantes, que utilizaba el lenguaje como una forma más de aparentar, circunstancia que estos diccionarios pretenden desenmascarar.

En definitiva, el volumen que reseñamos está formado por un racimo precioso de estudios que contribuyen claramente a un mejor conocimiento de la literatura y la cultura europea del siglo XVIII. En él se abordan temas muy variados, se desarrollan muchos aspectos desde una perspectiva internacional, se buscan conexiones culturales y literarias, se exponen interpretaciones nuevas de obras o detalles singulares de la recepción de las mismas. Se aprecia en ello el espíritu de Lope. Es, por todo, un buen homenaje al hombre, al amigo, al profesor y al investigador.

JOSÉ ROSO DÍAZ

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, 398 pp.

Desde hace ya tiempo, el nombre de Joaquín Álvarez Barrientos está presente en los círculos de los más destacados estudiosos del siglo XVIII español. Si bien sus trabajos abarcan un amplio espectro de temas, podemos decir que su preocupación fundamental ha sido explicar al hombre de letras del setecientos. Por ello, el libro que hoy nos ocupa no nos sorprende; por el contrario, lo estábamos esperando. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas* sale del gabinete de Álvarez Barrientos como resultado de ese arduo y constante trabajo que ha venido realizando durante estos últimos años.

En esta monografía, el estudioso se ha dado a la tarea de investigar, reflexionar y explicar el sitio que el hombre de letras ocupa en la nueva sociedad que está dejando atrás al Antiguo Régimen y la fun-

ción que allí desempeña. Para lograrlo, el investigador da inicio a su libro explicando algunos términos que tienen relación con la manera de llamar al escritor. Más que dar importancia desde un punto de vista semántico a palabras como erudito, docto, literato, sabio, etc., el autor se demora en explicarnos la posición ideológica y la carga cultural y social que están reflejando estos conceptos en el debate que se está abriendo para diferenciar a los antiguos de los nuevos literatos. De tal modo que este nuevo intelectual en ciernes se «replantea el problema de la literatura como medio de vida» y ya no le bastan la «gloria y la marginalidad» que tiempo atrás habían sido características de su relación directa y dependiente con el poder y de las canonjías del mecenazgo. Ahora, este «nuevo escritor» desea ocupar un lugar en la sociedad, a partir de nuevos espacios que le ayuden a lograr un intercambio intelectual más fructífero, un lugar más abierto y democrático que le permita singularizarse como una nueva clase social. En este sentido, la tertulia o la prensa serán espacios que abrirán brechas inéditas para lograr esa conversación pública necesaria a este hombre de letras que desea expresar su independencia como escritor.

Resulta interesante la manera en cómo Álvarez Barrientos va construyendo su discurso interpretativo del setecientos a partir de determinados textos literarios leídos bajo un cariz histórico; por ello, los textos de ciertos escritores canónicos españoles como Cadalso, Feijoo, Forner, Jovellanos, Mayans, Moratín, Nifo, por mencionar sólo algunos, sirven para tejer fino en la construcción del intelectual en el siglo XVIII. Detengámonos sólo en este ejemplo, la particularidad de *Los eruditos a la violeta* de Cadalso permite a Álvarez Barrientos mostrar el entramado conceptual de lo que en realidad significaba ser un «violeta» en la época. La relectura desde el horizonte de expectativas de su contexto cultural, social e histórico dan la pauta al

investigador para no caer en la inercia y repetir juicios acriticamente que conllevan a limitar la explicación de que un violeto era sinónimo de superficialidad e ignorancia. No, en esta lectura de conjunto comprendemos que los violetos de Cadalso son un tipo de hombres de letras que «atentan contra lo establecido al atreverse a pensar con libertad y hablar con claridad sobre cuestiones de literatura y ciencia. Nada más alejado de lo que suele escribirse al respecto».

En esta preocupación por explicar al hombre de letras en una amplia gama de aspectos que se relacionan con su entorno tanto social como individual, Álvarez Barrientos aborda temas como la salud y señala que los mismos escritores «fueron dados a escribir en detalle, a menudo cayendo en la coquetería, sus enfermedades». En consecuencia, nos explica la proclividad de estos literatos a ciertas enfermedades digestivas por llevar una vida sedentaria, o las recurrentes enfermedades de los ojos como vista cansada o miopía; claro está, sin faltar los catarros, dolores de dientes, hemorroides, etc. El investigador advierte que lo importante para estos hombres de letras no es la enfermedad en sí, sino el utilizarla en sus discursos como medio de representación de sí mismos. Además recordemos que «La enfermedad no [fue] materia literaria en el XVIII porque la idea, en una sociedad constructiva y positiva [...] quiere un hombre de letras sano».

Por lo tanto, a partir de la lectura de *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas* podemos tener la idea de que los literatos buscaban representarse de distintas maneras, ya fuera a partir de sus enfermedades, ya realizándose retratos que ofrecían una «imagen institucionalizada de su respetabilidad y notoriedad», ya escribiendo su biografía o sus memorias. Cualquiera de estas tres formas de representación pretendía agregar plusvalía al ejercicio literario dignificando la profesión de escritor al singularizarlo en

la sociedad y dotarlo de estimación, virtud y, por supuesto, destacar su utilidad. Además, estas representaciones nos permiten comprender la imagen institucional que estos personajes construían de sí mismos con el propósito de ser reconocidos y recordados como parte de la República de las Letras.

Del mismo modo, la forma en cómo se ganaban la vida los escritores, es decir las diversas maneras por medio de las cuales obtenían ingresos, es materia de estudio para Álvarez Barrientos; así corroboramos que escribir no siempre permitía vivir de manera decorosa. Los literatos no ganaban suficiente dinero con sus libros, quizá lo que les daba un poco más era escribir trabajos cortos, anecdóticos y satíricos, por ello la creación de academias, centros de investigación y bibliotecas les permitió obtener ingresos extras del propio desempeño de su actividad intelectual y a la vez participar en los proyectos de la administración pública. Cabe señalar que entre las muchas y variadas actividades que desempeñaron los literatos para medio vivir se encuentran la de «presbíteros, gente de iglesia, militares, abogados, médicos, profesores, preceptores, criados en casas nobles...», pero, sin duda, el trabajo más codiciado era tener un puesto en la Biblioteca Real.

Por otro lado, detengámonos en decir que el libro está estructurado en cuatro apartados fundamentales: «El escritor y la sociedad»; «Representación del escritor»; «Las economías del escritor», y «Política cultural y hombres de letras: instituciones y proyectos». Estos apartados temáticos le sirven al autor del libro que ahora reseñamos para desentrañar una visión más amplia y compleja de la construcción de la imagen histórica del hombre de letras en la España del siglo XVIII. Sin falsa modestia, Álvarez Barrientos nos dice en la introducción que su estudio es pionero en la construcción del intelectual a lo cual nosotros hacemos eco en la medida que vamos leyendo sus páginas y corroboramos

su dicho, ya que esta visión nos parece inédita en los estudios acerca de la literatura española del setecientos.

Si bien *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas* incluye algunos textos que ya antes habían sido publicados, el autor se dio a la tarea de corregirlos y modificarlos con una visión más pertinente respecto de sus nuevas indagatorias; además, la organización del conjunto en que ahora son presentados estos materiales les permite articular un discurso más complejo y abarcador. No olvidemos consignar en este espacio que el libro viene acompañado de algunas ilustraciones muy sugerentes. Estas imágenes sirven para mostrar cómo se representaban gráfica y simbólicamente los literatos de la época. También se incluyen los «Apuntes biográficos» de los escritores que tuvieron un papel importante en la República de las Letras y una útil cronología, pero sobre todo destacamos la caudalosa bibliografía consultada por Álvarez Barrientos que, sin duda, nos muestra el trabajo riguroso y actualizado que ha desarrollado el investigador.

Finalmente, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas* es un libro que viene a cubrir de manera espléndida un hueco grande que existía en los estudios del siglo XVIII español a propósito del nacimiento y desarrollo de las élites letradas, alimentándose con originalidad de cuanto se ha escrito sobre esta materia en otras latitudes.

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, 532 pp.

El auge de los estudios dieciochistas en las últimas décadas y el creciente interés por considerar el teatro no solo como una manifestación puramente literaria, sino

como un fenómeno que implica su representación escénica y el mundo que le rodea (actores, público, medios materiales, etc.) explican, quizás, la génesis de este libro, cuyos objetivos van mucho más allá del análisis de las distintas obras dramáticas que se representaron durante el siglo XVIII en los teatros cortesanos aludidos en el título.

Además de suponer una valiosa aportación a la historia del teatro y de los espacios teatrales, el libro de Alicia López de José constituye un estudio que se mueve en el ámbito de la historia social, la historia de las mentalidades, la historia del gusto y, además, realiza interesantes contribuciones historiográficas a los campos de la arquitectura, el urbanismo y la vida cotidiana y laboral de distintas capas sociales, aristócratas, pueblo y monarcas.

Estamos, por tanto, ante una obra que debería ser conocida por los estudiosos de las disciplinas que acabo de enumerar. Todos ellos encontrarán en sus páginas informaciones e interpretaciones que les serán muy útiles en sus respectivas investigaciones.

La simple descripción del contenido del libro corroborará cuanto llevo dicho. Para empezar, su autora justifica la supresión en su estudio de los Reales Sitios de El Pardo y de San Lorenzo de El Escorial: ninguno de los dos fueron relevantes para el motivo de esta investigación. El del Pardo porque generalmente era utilizado por los monarcas solo para pasar unas horas de caza o descanso, y el del Escorial porque ninguno de los Borbones del siglo XVIII se sintió verdaderamente vinculado a aquel sitio.

Puede decirse que los diez capítulos en que la autora divide su obra obedecen a la siguiente estructura: una primera parte donde se define la «jornada» real y se describen los Reales Sitios de Aranjuez y San Ildefonso, así como sus teatros y espacios para representaciones teatrales, el «teatrino», el Teatro de Serenatas o Coliseo Real, la Casa de Vacas, el Real Cortijo de San

Isidro, etc., en Aranjuez; el «teatrito portátil», Teatro de la Galería o Teatro Real, en San Ildefonso. No olvida la autora el estudio de los teatros extramuros de los palacios, el Coliseo Viejo y el Coliseo de Óperas y Comedias en Aranjuez, el Teatro de Madera y el Coliseo de Comedias en San Ildefonso.

A continuación, entre los capítulos 3 y 6, se halla la parte crucial del libro. Se trata del estudio histórico, cronológico, de los distintos reinados del siglo XVIII, hasta el final del reinado de Carlos IV. Encontramos aquí preciosos datos sobre muy variados hechos y personajes. Entre ellos, destaco las explicaciones sobre cómo se divertían los reyes, cuáles eran su psicología y su gusto, cómo eran las veladas musicales en el «Cuarto del Rey», las funciones del Corpus, las representaciones teatrales y fiestas en los palacios, repertorios de obras, Farinelli en la Corte, el teatro musical italiano, los actores, los directores, los alojamientos y los salarios de las compañías, etc. Estos son algunos de los motivos que con gran rigor documental y amenidad estudia y expone Alicia López de José. Particularmente interesantes me parecen las páginas dedicadas al Conde de Aranda y al Marqués de Grimaldi.

En el conjunto de la obra merecen destacarse dos breves y reveladores capítulos (séptimo y octavo), modélicos para conocer con exactitud el gusto literario de finales de siglo: se trata de la relación de obras representadas en los coliseos de Aranjuez y San Ildefonso durante el bienio 1793-1794, con la identificación de sus autores y la indicación de las recaudaciones obtenidas en sus representaciones.

Finaliza la obra con los correspondientes capítulos dedicados a conclusiones y bibliografía. Esta última revela la variedad de campos de estudio a los que Alicia López ha debido acudir, dado el carácter multidisciplinar de su investigación. Es evidente que el estudio de esta abundante bibliografía crítica ha supuesto un enorme

esfuerzo para la autora, pero mayor aún ha debido de ser el tiempo y trabajo dedicados a la bibliografía primaria: el carácter de esta investigación ha obligado a Alicia López a buscar sus fuentes en un buen número de archivos y bibliotecas, consultando una gran cantidad de documentos, la mayoría de ellos inéditos y aprovechables en diversos campos temáticos.

Por ejemplo, la historiografía actual en el ámbito del pensamiento literario dieciochesco podría reforzarse o modificarse gracias a datos contenidos en este libro acerca de la influencia del gusto francés, la presencia del teatro italiano, los gustos personales de los dos primeros borbones y su rechazo de los autos sacramentales, el apoyo institucional a los neoclásicos, la elección de repertorios en función de criterios políticos reformistas, etc. No sería aventurado decir que la teoría literaria en la España de la época fue en algunos períodos a remolque del gusto cortesano.

Entre la bibliografía dieciochista no existía hasta ahora una monografía sobre los teatros cortesanos abarcadora de sus variados aspectos como la presente. Este estudio, serio y sistemático, amplía y reordena la escasa y parcial historiografía al respecto. Insisto en la idea de que serán muchos los investigadores y disciplinas que se beneficiarán de este libro, revelador de toda una época y toda una gama de perspectivas culturales.

JOSÉ CHECA BELTRÁN

GARCÍA DE LA HUERTA, José, *Cartas críticas sobre la Italia* (Introducción y notas a cargo de Livia Brunori), Rímìni, Panozzo Editore, 2006, 459 pp. (Centro di Studi sul Settecento Spagnolo. «Testi inediti e rari», n. 9)

Casi medio siglo ha pasado desde que las investigaciones de Miguel Batllori res-

cataron del olvido a numerosos jesuitas españoles e hispanoamericanos que, tras el decreto de expulsión dictado por Carlos III (1767), encontraron acogida en muchas ciudades italianas. El gran interés suscitado por este trabajo, que todavía constituye una referencia ineludible para cuantos se dedican a estudiar el fenómeno, se comprueba por las numerosas publicaciones que se han editado, y siguen editándose hoy en día, sobre el tema. Gracias a estos estudios, conocemos a fondo la producción literaria de numerosos jesuitas, entre ellos, para citar a algunos de los más importantes, Juan Andrés, Francisco Javier Llampillas, Manuel Lassala, Antonio Eximeno, Juan Bautista Colomé, Francisco Masdeu, y las relaciones culturales establecidas entre España e Italia a finales del siglo XVIII, en las que los jesuitas desarrollaron un rol de notable relieve. Pero, al mismo tiempo, estos ensayos revelan que aún queda por estudiar la producción literaria, a menudo inédita, de otros jesuitas, no tan conocidos como sus citados colegas, pero no de escaso valor.

Livia Brunori, apreciada investigadora a la que se debe la reciente, monumental edición del *Epistolario* (1740-1817) de Juan Andrés (Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, 3 vols.), y miembro del *Centro di Studi sul Settecento Spagnolo del Alma Mater Studiorum* de la Universidad de Bolonia, ofrece una contribución para colmar esta laguna, al publicar, por primera vez, las *Cartas críticas sobre la Italia* del jesuita José García de la Huerta (1730-1793). Dicha edición se basa en el manuscrito autógrafa de las mismas, conservado en la Biblioteca Meléndez Pelayo de Santander (Ms. 98). La estudiosa, en la nota biográfica con la que cierra su edición, aclara la verdadera identidad del escritor, puesta en duda por algunos investigadores, al indentificarlo con documentos fidedignos, en uno de los hermanos de Vicente, célebre dramaturgo, y de Pedro, también jesuita, que acompañó a José en su exilio,

hecho confirmado también por Nicolás Rodríguez Laso que lo encontró en Bolonia, como recuerda en su *Diario en el viaje de Francia e Italia* (1788), recientemente editado por Antonio Astorgano Abajo (Institución «Fernando el Católico (C.S.I.C), Exc.ma Diputación de Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, 2006, p. 447). Brunori aporta nuevos e interesantes datos sobre la estancia del ex-jesuita en Italia, a través de la cual realizó numerosos viajes, para instalarse, tras la definitiva disolución de la Compañía (1773), en Bolonia, donde finalizó su vida.

La obra de José García de la Huerta consta de trece cartas, redactadas en varias ciudades de la península italiana, desde Génova hasta Reggio Calabria. Las mismas son de diferente amplitud: las últimas mucho más breves respecto a las demás, quizás debido al escaso interés del autor por los asuntos de economía de que trata. Escritas entre 1776 y 1787, van dirigidas a un desconocido comitente, del que se resalta el prestigio, puesto que se le apela «Vuestra Merced». Se trata, probablemente, de un recurso literario, que asimismo evidencia la voluntad del jesuita de ensalzar su propia labor.

Como explica Brunori en la breve, pero completa introducción, el propósito de José García de la Huerta, al escribir sus *Cartas*, es el de tomar partido en la polémica que, como es conocido, involucró a muchos intelectuales españoles en las últimas décadas del siglo dieciocho con motivo del despectivo artículo de Masson de Morvillers hacia España, editado en la *Enciclopedia* francesa y también de las críticas dirigidas por Saverio Bettinelli (*Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il Mille*, 1775) y Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, 1772-1782) a la literatura española y, en particular, a la poesía que, en su opinión, tan negativamente había influido en la italiana. El jesuita, como sus colegas

Llampillas y Masdeu, se opone a las críticas dirigidas a la cultura española, entendida en el amplio sentido que se le dio en el siglo XVIII, intentando demostrar su superioridad no sólo a la italiana, sino también a cualquier otra cultura europea. El autor revela un conocimiento para nada mediocre de la producción literaria, científica, histórica, geográfica, artística italiana, pasada y contemporánea, señalando un número exorbitante de autores, de los que Brunori, en las copiosas notas al texto, ofrece información detallada, que completa y aclara la ofrecida por el mismo José de la Huerta. Sin embargo, los argumentos esgrimidos por el jesuita para defender la cultura española no tienen la profundidad de los de otros colegas o de Forner.

Aunque en varios pasajes José García de la Huerta lamenta su imparcialidad, su actitud en general es abiertamente facciosa. Esto puede verse, sobre todo, en las cartas en las que, relatando episodios de los que asegura haber sido testigo, desquita a los españoles de los defectos que les atribuían los extranjeros, achacándolos a los italianos, que define altivos, orgullosos, superficiales, dados al lujo y a la ostentación, jugadores, viciosos y supersticiosos. Brunori, con todo, intenta justificar esta actitud, al afirmar que juega en ella «[...] l'accesso patriottismo, l'orgoglio nazionale, il desiderio di rivincita, forse anche personale, che poteva albergare nell'animo dell'autore, probabilmente avvilito dalla sua condizione di espulso [...]» (p. 8).

La actitud conservadora y, en algunos casos, hasta reaccionaria del jesuita, queda manifiesta en las críticas dirigidas a los modernos filósofos —entre ellos, Montaigne, Bayle, Helvétius, Montesquieu, y, en particular, Voltaire—, acusados por impiedad y por corromper a la juventud. La educación de los jóvenes parece interesar particularmente al escritor, puestos que le dedica varias reflexiones en sus *Cartas*. Con este propósito, Brunori evidencia la ideología anti-ilustrada del jesuita al señalar su

firme rechazo a los viajes como instrumento de educación para la juventud, que bien se expresa en su afirmación que sería oportuno «cerrar nuestros países por aquella parte de tierra donde confina con nuestros vecinos con una doble muralla, y más impenetrable que la que divide China de la Tartaria» (pp. 15-16).

Es evidente que José García de la Huerta no está dotado del talento literario de su hermano, tan apreciado por su *La Raquel*. Sin embargo, afirma Brunori, *Las cartas críticas* no carecen de algún mérito literario, que encuentra en el uso de la retórica y, sobre todo, en su lenguaje, que, a pesar de los numerosos italianismos, es «forbito, ma non affettato» (p. 8). Y hay que darle la razón, puesto que la lectura de las *Cartas* nos parece, además de instructiva, agradable, curiosa, y, hasta, en algunos pasajes, divertida, debido a su viveza y animación.

Queda por señalar que el escritor revela en ellas su vocación lírica, ensayando algunas traducciones al castellano y al italiano de poemas. Para concluir, pensamos que las *Cartas críticas* de José García de la Huerta, si bien con los límites reconocidos por su editora, constituyen sin duda un documento histórico, social y literario apreciable, que merece ser conocido por los investigadores para profundizar su conocimiento del Siglo de las Luces.

PATRIZIA GARELLI

RODRÍGUEZ LASO, Nicolás, *Diario en el viaje de Francia e Italia (1788)* (Edición crítica, estudio preliminar y notas por Antonio Astorgano Abajo), Institución «Fernando el Católico (C.S.I.C), Excma. Diputación de Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, 2006, 752 pp.

Antonio Astorgano, profesor de Lengua y Literatura españolas del Instituto «Coro-

na de Aragón» de Zaragoza, desde hace algunos años, entre otros valiosos trabajos, viene dedicando su atención al salmantino Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820), el último inquisidor de Valencia, un personaje que ha pasado casi inadvertido ante los investigadores del dieciocho español. Esto se debe, en buena parte, según el investigador, a su discreción y prudencia, que le aconsejó mantenerse lejos de la Corte, cumpliendo impecablemente con su cargo. De tal manera, a pesar de su filojansenismo, alimentado por sus relaciones con el círculo alrededor de la condesa de Montijo, pudo seguir en su oficio durante cuarenta años, y salir indemne de las vicisitudes políticas que afectaron a España desde la última década del siglo XVIII, hasta las primeras del siguiente. Ahora Astorgano culmina sus prolongadas investigaciones, realizadas en numerosos archivos y bibliotecas españoles e italianos, con su reciente edición del *Diario en el viaje de Francia e Italia (1788)* de Nicolás Rodríguez de Laso, que enriquece con detalladas notas y con una tabla cronológica del viaje, en la que se da cuenta de las personas encontradas por el inquisidor así como de las instituciones por él visitadas, que sin duda agiliza su consulta. En la obra, cuyo manuscrito se encuentra en el monasterio de Cogullada (Zaragoza), el inquisidor relata puntualmente, día tras día, el viaje, de trece meses, efectuado entre 1788-1789, por Francia e Italia, para acompañar a su hermano Simón (1751-1821) a Bolonia, donde ocuparía el cargo de Rector de Colegio de San Clemente. Para la edición, Astorgano ha utilizado también los *Papeles del viaje* dejados por Rodríguez Laso, ahora en poder de un descendiente suyo. Como el editor explica en el amplio y articulado prólogo –tras reconstruir la vidas de Nicolás y de Simón, muy relacionadas entre sí–, a pesar de que el autor del *Diario* es un docto humanista, buen conocedor de la retórica, y miembro de varias Academias, su obra no tiene pretensiones

literarias. En efecto, no se trata de un relato estructurado, sino de una serie de minuciosos apuntes de diferente extensión, redactados en un estilo que Astorgano califica de «árido y desgabardo» (p 151), aunque la lengua utilizada es culta, con pocos galicismo e italianismos. Ello explica que el *Diario* haya quedado sin editar, pero no quiere decir que el viajero lo escribiera para sí, confiando poco en su propia memoria. Todo lo contrario. El inquisidor es un hombre abierto y progresista, auténtico ilustrado, apasionado por la literatura y las bellas artes, que había fundado la Sociedad económica de Ciudad Rodrigo, interesado por las ciencias, y preocupado por la elevada mortandad infantil todavía presente en España. Debido a eso, aprovecha la ocasión que inesperadamente se le brinda para visitar dos países que representaban la codiciada meta del *Gran Tour* dieciochesco, para tomar nota de todo bueno que encuentra en sus peregrinaciones para contribuir a mejorar su propio país, y acallar de esta manera las críticas que seguía dirigiéndole Europa. Le impulsa el deseo de ser útil, por eso no encontramos en el diario detalles fútiles, amenos, o descripciones paesísticas. Como buen ilustrado, dice el editor, Nicolás planifica su viaje racionalmente (p. 121). Elige cuidadosamente los destinos: grandes ciudades (Lyon, París, Turín, Milán, Venecia, Bolonia, Florencia...), pero también pequeños pueblos y aldeas, si hay en ellos algo interesante. Sale llevando en la mano las más utilizadas «guías turísticas» de la época, y, sobre todo, informado por apropiadas lecturas de las que ha sacado estímulos y amplía –pero, como comprueba, no siempre cierta– información. Entre ellas, *El viaje fuera de España* de Antonio Ponz, la *Década epistolar* del duque de Almodóvar, las *Cartas familiares* de Juan Andrés, la inédita relación de viaje del magistrado Francisco Zamora, un personaje poco conocido, del que el profesor Astorgano anuncia estar a punto de editar una mono-

grafía, y que, al parecer, animó a Simón a escribir el *Diario* y fue su primer lector. Y, ya en Italia, el ejemplo de un reciente conocido, el conde Luigi Castiglioni, viajero milanés, con quien el inquisidor comparte el interés por la botánica. Las condiciones en las que Nicolás realiza su viaje, anota el investigador, son las de un turista privilegiado: puede hospedarse en los mejores hoteles, debido a los medios económicos de que dispone, y su cargo de inquisidor, que nunca silencia, le permite acceder a ilustres personajes –aristócratas, prelados, magistrados, funcionarios, intelectuales, artistas–, aunque esto dificulte sus relaciones en algunos ámbitos, como, por ejemplo, el receloso Colegio de San Clemente. Quizás, en mi opinión, lo que se echa de menos en este *Diario* es un mayor trato de Nicolás con la gente común, tan importante para conocer sus ideas y sus costumbres y para tomar el pulso a una nación.

Al no tratarse de un viaje comisionado por el gobierno o por una entidad, como tantos otros realizados en la época, Nicolás goza de completa libertad de movimiento y para escribir lo que quiera, aunque en algunos casos, demostrando una vez más su prudencia, se autocensura. Lo que el editor atinadamente resalta es la actitud objetiva con la que el diarista observa la realidad que lo rodea. Aunque Nicolás se percata de la actitud a menudo hostil hacia los españoles, sobre todo en Italia, se mantiene lejos de la polémica que involucró a muchos intelectuales, y en particular a los ex-jesuitas Masdeu y Llampillas, empujados, no sólo en desquitar a España de las críticas, sino más bien, en demostrar su superioridad ante las demás naciones europeas. En efecto, si el inquisidor observa, y, con método experimental, compara lo visto con la realidad de su propio país, al encontrar algo que no funciona, no condena, sino, más bien, se muestra sorprendido y hasta decepcionado. Astorgano detecta precisos ámbitos a los que se dirige

la atención del viajero: el de la Iglesia, en particular de la burocracia vaticana, gracias, sobre todo a las gestiones de Azara, embajador en Roma, el de los judíos, de los protestantes y francmasones, por los que se muestra especialmente interesado debido a su profesión, y el de los jesuitas, con los que, a pesar de su filojansenismo, tiene buenas relaciones, y encontrándose así con muchos españoles expulsos residentes en Italia, entre ellos, Masdeu, Aponte, Llampillas, Montengón, Luengo, José de la Huerta. El editor destaca también el profundo interés que demuestra el diarista en Italia por el arte del Renacimiento y neoclásico, y por los libros, hecho que le lleva a visitar de una manera casi obsesiva –cual «bibliófilo empedernido» (147)– bibliotecas públicas y privadas y las mejores librerías, donde compra varios volúmenes, cuya nota se encuentra en sus *Papeles del viaje* (pp. 174-179). Su afán reformador le lleva, en especial en Francia, a visitar las instituciones científicas más importantes para conocer sus progresos, en particular en el terreno de la mecánica, gabinetes de historia natural, jardines botánicos, hospitales y centros educativos –Academias, Universidades, Colegios civiles o militares– donde estudia los estatutos de los más modernos y organizados. Una especial atención la dedica a los hospicios, sobre todo los destinados a los niños expósitos, convencido, como su buena amiga, la condesa de Montijo, que los que existían en España merecían una radical reforma.

Sin insistir demasiado, creo que el *Diario en el viaje de Italia* comprueba plenamente que Nicolás Rodríguez Laso tuvo un papel en absoluto secundario en la Ilustración española, y se demuestra útil para conocer más detalladamente la situación política, económica, social y cultural de Francia e Italia, en vísperas de la Revolución francesa, y para tener información acerca de un gran número de personajes tanto famosos como menos conocidos, pero todos sig-

nificativos, por diferentes razones. En suma, cabe agradecerle al profesor Astorgano su excelente trabajo, que, con una modestia hoy en día rara, define como una labor «de aguja y ovillo» (p. 14). Sí, los investigadores sabemos que lo es, y lo que le ha costado, pero hay que reconocer que no todos dan prueba de saber manejar estos instrumentos tan bien como él lo ha hecho.

PATRIZIA GARELLI

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, 369 pp.

Cómo pensar en Gulliver sin el microscopio, en Zola sin la fotografía, y en Proust sin la linterna mágica y la fotografía, o, ciñéndonos a España, en Espronceda sin la fantasmagoría, en el magistral Fermín de Pas sin el catalejo, y en Mesonero y Pardo Bazán sin su variado muestrario de artilugios ópticos, es la cuestión que conduce a Luis M. Fernández a plantear la hipótesis que subyace en *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*.

La indagación sobre la relevancia del cine en nuestras letras viene asentando un modelo de estudio cada día más revelador sobre la interacción de diversos medios artísticos en un sistema cultural. La trayectoria investigadora de Luis Miguel Fernández no es ajena a la preocupación sobre las formas de contagio de la imagen en movimiento en los modos expresivos de nuestro patrimonio literario. A ello ha dedicado atinados estudios de los que merece la pena citarse el dedicado a la influencia del neorrealismo en la literatura de los años cincuenta (*El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, 1992) y su

propuesta de una teoría de la recreación fílmica derivada de un exhaustivo análisis del trasvase de la figura de Don Juan en el cine español (*Don Juan en el cine español: una teoría de la recreación fílmica*). Una filiación que hoy casi nadie discute, merece, sin embargo, la detención de ensayos que, lejos de generalidades, se dispongan con rigurosidad a clarificar cómo operan los préstamos que la imagen ha vertido en el trazo de la letra, durante el siglo XX, y aún antes, a través del desarrollo de diferentes tecnologías, ya que no parece arriesgado pensar que la dimensión visual de la escritura curse íntimamente ligada a la evolución de dichas prótesis de la visión.

El cine marca, sin duda, un hito fundamental en el reconocimiento de tal deuda, pero antes de él no era la nada en el planeta de los artilugios de reproducción óptica: cámaras oscuras, linternas mágicas, mundinuevos, sombras chinescas, microscopios, telescopios, catalejos, panoramas, dioramas, estereóscopos, daguerrotipos...; una vida asolada por la fuerza y vertiginosidad con la que el cinematógrafo se instala en la percepción operada por dicho contagio y ha dejado reducido todo un variado universo a la etiqueta de lo *precinematográfico*. Hasta tal punto es así que, bajo su influjo, se reproducen interpretaciones poco coherentes con la buena práctica historiográfica como la de vincular, por ejemplo, el texto del paisaje urbano de Vetusta en el capítulo inicial de *La Regenta*, con instrumentos ópticos inexistentes en ese momento como el cine, y no hacerlo con los que sí eran propios de la época.

Con ellos, la ciencia se hace espectáculo y moda, se desplaza del ámbito rigurosamente científico al de la plaza pública, hasta el punto de hacer concebir a Leibniz la idea de una «academia de las representaciones» que acogiera una muestra de todas las ciencias y divertimentos. En la configuración del espectáculo, la fascinación óptica se acompaña y se hace posible en

buena medida gracias a las palabras de los buhoneros, saboyanos y otros truhanes y exhibidores de artilugios, prestos a encarecer las maravillas de la naturaleza desveladas a través del poder de sus imágenes. «Si se acepta el papel de la palabra en esa historia habrá de reconocerse que no sólo estamos ante una narración visual que busca el movimiento, sino ante un hecho de enunciación, de un lenguaje del aquí y el ahora históricos, que tiene tanto o más que ver con formas de oralidad hoy desaparecidas, e inexistentes, no en el cinematógrafo de los primeros tiempos, pero sí en el modelo de representación narrativo del cine posterior a Griffith» (92).

Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX parte de la intuición de Max Milner acerca de la imagen del escritor como *cliente óptico*, derivada del vínculo entre el género de la literatura fantástica y ciertos instrumentos ópticos durante el siglo XIX para explorar si, efectivamente, el escritor de este tiempo pudo verse afectado, y en qué términos, por el desarrollo de nuevas tecnologías. La literatura se convierte pues, desde muy temprano, en testimonio y habitáculo en el que quedan impresos nuevos medios de representación de la realidad.

A medio camino entre la magia y la ciencia natural, las invectivas morales contra los portadores de estos ingenios ópticos no consiguieron frenar la fascinación de los públicos populares, reseñada ya en los textos literarios desde antes de su uso masivo e ilustrada en el estudio de Fernández pormenorizadamente: desde los espejos de *El Bernardo*, *El diablo cojuelo* o *Los anteojos de mejor vista*, a las linternas mágicas del «Primer sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, *En busca del tiempo perdido* de Proust, o las sombras chinescas de *La señorita malcriada* de Iriarte.

El monstruo que a todos asombra se va apropiando de nuevos territorios para la

mirada otorgando a lo visual un protagonismo inusitado. De mero receptáculo del mundo exterior, instrumentos como el taumatropo, el fenakistiscopio o el estereoscopio, ponen de manifiesto la ruptura entre el objeto y su representación. Frente a los aparatos de registro identificados con una mirada realista, éstos subrayan las condiciones físicas que permiten modificar la percepción de la realidad, de construirla merced a las modificaciones operadas por la técnica y con ello la edificación de una retórica de lo visual que se traslada del ámbito científico, al filosófico o al literario.

La mirada se teatraliza íntimamente asociada a tradiciones como la del «mundo al revés», visible en la mojianga homónima y se privilegia en el éxito de géneros de gran espectacularidad como la comedia de magia, o la imaginería romántica plagada de espectros, fantasmas y apariciones, cuya presencia es posible asociada a avances técnicos como la linterna mágica. En el XIX la definición de un perfil narrador caracterizado por su condición de observador desde una perspectiva diferente a la del siglo anterior amplía el alcance de sus dominios hacia una visibilidad interior que se atreve a adentrarse en el ámbito de la irracionalidad y del sueño.

Los géneros populares de esta etapa realista se impregnan asimismo de estructuras narrativas deudoras de los modos expresivos de panoramas y linternas mágicas caracterizados por la presentación de un universo desarticulado del que se exhiben estampas sin aparente causalidad argumental, como en los cuadros de costumbres o en las revistas teatrales. No sorprende, por tanto, que varios de los periódicos del momento adopten denominaciones como *La Linterna Mágica* o *El Mundo Nuevo* o que uno de los mayores éxitos de público de finales del XIX corresponda a la revista *Panorama nacional* (1889) de Carlos Arniches y Celso Lucio, con música del maestro Brull. En el trasfondo de dicha obra estuvo sin duda la presencia en Ma-

drid desde 1880 del primer edificio destinado a acoger panoramas, el llamado Gran Panorama Nacional, instalado en el Paseo de la Castellana cuyo primer tema fue el de la batalla de Tetuán.

Luis Miguel Fernández advierte nuevos modos de focalización de la narración de textos de Mesonero en los que se observa una repartición del espacio similar a la que posteriormente el cine reconoce como «montaje». Las miradas soberanas del panorámico y los panoramas se deslizan a los modos de narrar al servicio de valores ideológicos burgueses y se asocian con la perspectiva del narrador omnisciente del XIX capaz en este tiempo de transvasar a la escritura casos de simultaneísmo espacial.

Por su parte, el efecto de las conquistas lumínicas de los dioramas tuvieron un especial desarrollo en la escenografía romántica y postromántica habitual en Europa desde que en 1820, Isidore Taylor intentara realizar una escenografía panorámica en un pequeño teatro parisino aprovechando las facilidades de la iluminación de gas, mucho más potente y precisa que la tradicional de lámparas de aceite. Pese a su llegada tardía a nuestros teatros, lo que impidió contar con una luz más efectiva durante los años de mayor esplendor del Romanticismo, Fernández defiende, no obstante, el rastro de dichas tentativas en el proceso creador de *Don Álvaro*, del Duque de Rivas, cuyo autor pudo experimentar durante su exilio. Sea como fuere, de lo que sí hay constancia es del empleo de diversos tipos de panoramas en la decoración teatral, en ocasiones sustituyendo a los tradicionales bastidores y telones.

Finalmente, con la fotografía y el cine se consolida una perspectiva que invita a reconsiderar los acercamientos tradicionales a los fenómenos culturales desde la perspectiva intermedial propuesta por Gadreault y se plantea la necesidad de una historia de los modos de representación que de cuenta del proceso de transferencia de formas y contenidos entre los diferentes

medios y series culturales, pues si la configuración del texto literario no ha sido inmune en el transcurso del tiempo a los estímulos formales y de contenido derivados de los espectáculos ópticos, también éstos los han recibido de la literatura, en especial del teatro y la narrativa.

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

CANTOS CASENAVE, Marieta (Estudio, selección y notas), *Los episodios de Trafalgar y Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y Fernán Caballero*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Diputación de Cádiz, 2006, 205 pp.

En uno de los textos más breves de los incluidos en este libro, un escrito fechado el 9 de mayo de 1814 como contestación a la Junta de Censura por la publicación de una loa al rey Fernando VII, Francisca Larrea de Böhl de Faber se pregunta si es subversiva toda palabra que pone falta a una obra, o, si puestos así, es lo mismo decir «Esta casa tiene una ventana mal puesta» o «Vamos a derribar esta casa». La exaltada salutación de doña Frasquita a un Fernando regresado, publicada en Cádiz en 1814 y que provocó la reconvencción de aquella Junta, dice mucho del tono de estos escritos y del sentido de su rescate en esta edición, pues sólo la distancia histórica y una postura analítica que huya de los lugares comunes y que busque la resituación sin prejuicios de gestos y personas, pueden hacernos leer de otro modo escritos así, evitar que propongamos derribar la casa y que, simplemente, reparemos en que la casa tiene una ventana mal puesta.

Ventanas como el ‘cuadro horroroso’ que pinta Frasquita Larrea cuya responsabilidad atribuye a la ‘turba’ liberal sin más estudios que el pacto social, que intenta debilitar el antiguo carácter español y que impone el libertinaje frente al amor. O

como la aceptación tibia –e ignorante aún de que Fernando VII decretaba la abolición de la Constitución de 1812– de un código «si no perfecto, a lo menos hijo de los desvelos del patriotismo y la filantropía». Opiniones expresadas desde una nueva conciencia ciudadana que hace que la mujer sienta esa necesidad de interesarse públicamente por la cuestión política dejándonos testimonios como los reunidos por Marieta Cantos Casenave en este volumen, quien consigue que los apreciemos en su justo sentido histórico y que valoremos la actitud combativa de estas mujeres.

El conjunto de los textos compilados está compuesto por una docena de escritos de ese carácter político de Francisca Larrea y tres relatos de su hija, Cecilia Böhl de Faber, «Fernán Caballero», y responden, como señala Marieta Cantos Casenave, «a esos dos acontecimientos inaugurales de la conciencia ciudadana y del nacimiento del patriotismo moderno: el combate de Trafalgar y la Revolución Española desde el levantamiento del dos de mayo, inicio de la Guerra de la Independencia, a la proclamación de la Constitución de Cádiz y la derogación posterior con la subsiguiente represión del liberalismo doceañista. Todo ello visto por dos mujeres, madre e hija que, aun de caracteres muy diferentes, compartieron una misma ideología tradicionalista y una especial inquina anticonstitucional, por su afición al sistema patriarcal del Antiguo Régimen.» Un conjunto que, en palabras de la compiladora, tiene como objetivo que captemos la diversidad y complejidad de aquel momento histórico fuera de su «remembranza simple y monolítica» (p. 14). Por ello, ese primer valor ya señalado de lograr en el lector una actitud distinta ante hechos de tan varia revisión en la historiografía contemporánea.

El libro es edición principalmente de unos textos de localización dispersa y, en algún caso, difícil. Treinta años tiene ya la recopilación anterior de los escritos de la

esposa de don Nicolás Böhl de Faber a cargo de Antonio Orozco Acuaviva en *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española* (Jerez, 1977), y algo más las piezas narrativas de su hija incluidas en las *Obras completas* de Fernán Caballero de la BAE que preparara José María Castro y Calvo. Nuevo valor, pues, el de la reunión en este volumen de estos textos: proclamas políticas, algún apunte íntimo como fragmento de un cuaderno de viaje, esa loa a Fernando VII, relatos, cartas... Son dos lados interesantes los que plantean ambos bloques, el de la madre y el de la hija. Por un lado, los escritos políticos de Frasquita Larrea son de muy diverso origen, todos muy breves, y centrados principalmente en la exaltación patriótica. Por otro lado, Cecilia nos ofrece ejemplos de narración trufada de sentido político, con mayor elaboración literaria.

Los textos de Frasquita Larrea editados por Marieta Cantos son: «Una aldeana española a sus compatriotas» (1808), *Saluda una andaluza a los vencedores de los vencedores de Austerlitz* (1808), «Chiclana» (1811), *Fernando en Zaragoza. Una visión* (1814), «Contestación a la Junta de Censura» (1814), «El General Elio o lo que son los españoles» (1814), «Fragmento escrito el día de San Fernando» (1814), «Al autor del *Español*» (1814), «Carta al autor del *Español*» (1814), «Otra vez Napoleón» (1815), «Carta a un joven. Contestación sobre el Obispo de Orense» (1815) y «Carta a un amigo analizando la proclama del Señor Jefe político Jáuregui después del horroroso atentado del populacho contra el Sr. Obispo y otras personas respetables de Cádiz» (1820?). Y los de su hija Cecilia: *La madre o el combate de Trafalgar* (1835), *Magdalena* y *Un servilón y un liberalito, o Tres almas de Dios* (1855).

Van precedidos de un estudio de casi setenta páginas como introducción, que analiza el contexto literario de la primera mitad del siglo XIX en relación con el tratamiento, por ejemplo, de asuntos patrióticos

o de episodios como el desastre de Trafalgar; y que también es una aproximación biográfica a las dos figuras editadas. El mayor interés de los textos de la autora de *La Gaviota* repercute en el tratamiento crítico en estas páginas, que se centran en el repaso por el recorrido literario de Trafalgar a Cádiz y en el análisis independiente de los tres escritos de Cecilia Böhl de Faber, el ejemplo de *La madre*, «entre la épica y el patetismo sensible», el folletín de *Magdalena*, y la visión caricaturesca del legado de las Cortes de Cádiz en *Un servilón y un liberalito*, de los tres el que mejor parece combinar la voluntad literaria con la tesis ideológica. La introducción crítica a los tres textos los sitúa oportunamente en el contexto biográfico y literario de la autora, y se detiene en analizar algunos de sus procedimientos de manera muy sugerente para el lector interesado; así, la intención patético-realista del relato sobre Trafalgar, el sevillano cuadro de costumbres de *Magdalena*, o la depuración de técnicas narrativas, algunas muy cinematográficas, o el uso del diálogo, en el cuento sobre el joven liberal «convertido».

Se nota, pues, que son los escritos de Cecilia Böhl de Faber que se seleccionan en esta edición de Marieta Cantos Casenave los que verdaderamente tienen interés como precedentes de la narrativa histórica contemporánea, que luego tendría en Alarcón o Galdós notables cronistas. Otro valor, por consiguiente, de esta edición que llega desde Cádiz a completar nuestra historia literaria con un retal de singular trascendencia. Sin embargo, en los textos de su madre que se aportan aquí como testimonios de un momento histórico, es más visible la motivación litigante o por desagravio, y su ámbito de recepción, en algún caso –pues la editora pone ejemplos de alguna amplia difusión de Frasquita Larrea–, es más reducido y menos trascendente. Así, la «Carta a un joven» en defensa del Obispo de Orense, Pedro Quevedo, que se negó a jurar la Constitución, o

su otra epístola sin fecha en la que analiza una proclama publicada por el gobernador Jáuregui. De distinta índole son las cartas que dirige a Blanco White y que certifican una significativa percepción del patriotismo desde un lado ideológico diferente al del autor de *El Español*.

El contexto de la conmemoración del bicentenario doceañista enmarca la publicación por parte de la Diputación de Cádiz de esta edición, que es, finalmente, un trabajo riguroso y útil de rescate y de análisis de textos poco divulgados de estas dos protagonistas de la historia de las ideas de la España convulsa de la primera mitad del siglo XIX y que se fundamenta en un profundo conocimiento de esta dos figuras femeninas y de su entorno socio-literario, lo que ha demostrado la autora, Marieta Cantos en estudios previos como su libro *Fernán Caballero, entre el folclore y la literatura de creación. Del cuento a la relación* (Cádiz, 1999), su trabajo incluido en el volumen del encuentro gaditano «De la Ilustración al Romanticismo» de 2002 sobre «El patriotismo anticonstitucional de una mujer gaditana: Frasquita Larrea» (Cádiz, 2004) o su contribución «La figura de la mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo», en el volumen colectivo *Mujer y deseo: representaciones prácticas de vida* (Cádiz, 2004).

MIGUEL ÁNGEL LAMA

REINA LÓPEZ, Santiago, *Manuel Reina. Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, 1.366 pp.

En ocasiones la crítica literaria y las recensiones se tornan un acontecimiento especialmente grato. Este es verdaderamente el caso, al ocuparme de dos importantes publicaciones que resumen largos años de dedicación y estudio por parte de Santiago

Reina López acerca de la obra de su bisabuelo el poeta modernista Manuel Reina.

Tuve el honor de dirigir la tesis de Santiago Reina sobre su ilustre antepasado. Puedo dar constancia por tanto del exhaustivo trabajo, realizado con devoción admirable, que realizó sobre el poeta. La suya fue una tesis de maestría, de las que ya no se hacen, que le ocupó casi treinta años si la memoria no me falla, y su lectura pública fue un pequeño acontecimiento en la ciudad de Córdoba en donde este profesor reside. El profesor Reina pertenece asimismo desde su creación en 1992 al grupo de investigación Andalucía Literaria que yo mismo dirijo. Lo que nos presenta ahora es el texto de dicha tesis doctoral. Con este voluminoso libro los entusiastas de nuestro fin de siglo XIX y adeptos a la estética modernista están de enhorabuena.

Sí debo precisar que hay dos aspectos que no hacen justicia a este soberbio trabajo. El primero es el título del libro, que puede llevar a una impresión equivocada de que se trata de un centón bibliográfico, cuando la verdad es que constituye un ensayo inteligente y lúcido, escrito desde la sabiduría y el buen gusto, y que incluye la recopilación de la obra completa de Reina, de la que además se incluyen numerosos textos inéditos que avaloran el proyecto. El segundo aspecto a que hacía referencia tiene que ver con los criterios de composición tipográfica del libro que resulta excesivamente voluminoso y poco manejable debido a los criterios estéticos de la colección en que aparece. A ello va unida la dificultad de lectura, por el tipo de letra excesivamente moderno y diminuto, de los interesantísimos textos críticos del profesor Santiago Reina, a quien en absoluto puede hacerse responsable de estos hechos. Pero en todo caso se trata de una bella edición, cuyo contenido además, como veremos enseguida, la hace altamente recomendable.

De entrada hay que dejar claro que este es el estudio más completo y abarcador que se ha podido dedicar a la figura del

poeta modernista. Y además incluye la obra completa de Reina: poesía, prosa, teatro y epistolario, con indicación precisa de las fuentes de donde se toman y las distintas versiones de los textos.

A descubrir la lírica de Reina, de diáfana sencillez compatible con un esteticismo admirable, propio del arte por el arte finisecular, que representa lo mejor de nuestro modernismo.

Ya en los preliminares Santiago Reina comenta que en su poder se encuentran, en Puente Genil, la mayor parte de los documentos que se conservan sobre su antepasado, y debe insistirse en la dedicación completa y admirable con que ha cuidado este legado.

Por otro lado también debe hacerse preciso que este hermoso volumen nos aporta textos del poeta de muy difícil acceso, que ahora se ofrecen al alcance del lector interesado.

Efectivamente sólo se podía hasta ahora consultar su primera obra *Andantes y Alegros* (1877) en reducida edición en Puente Genil (1977), la segunda *Cromos y acuarelas* (1878) en otra edición local en Puente Genil (1997) que prologó el propio Santiago Reina, y su obra fundamental *La vida inquieta* (1894) no ha sido reeditada hasta 2003 salvo la selección de Richard Cardwell (Exeter, 1978). Santiago Reina se ocupó en 1984 en la reedición facsímil por Diputación de Córdoba de *La canción de las estrellas* (1895), *Poemas paganos* (1896) y *Rayo de sol y otras composiciones* (1897). Nunca se han reeditado sus dos últimos libros de poesía: *El jardín de los poetas* (1899) *Robles de la selva sagrada* (1906). Hay además una gran cantidad de poemas y de prosa de creación que sólo vieron la luz en revistas y periódicos, de los que sólo la antología de Eduardo de Ory (1916) y la tesina de Francisco Aguilar Piñal (Madrid, Editora Nacional, 1968) recopilan algunos.

Santiago Reina alude a la dificultad añadida de la gran cantidad de revisiones

que hace el poeta sobre su obra. De su teatro en verso se conservan manuscritos que no fueron editados ni representados con excepción de *El dedal de plata* (1883). Y la obra en prosa de su antepasado no ha sido estudiada ni citada: cuentos cortos, pensamientos, frases que publicaba en la prensa, artículos de crítica literaria. La prosa me recuerda en cierto sentido al Valle modernista de la primera época, y también a los hermosos cuentos de Rubén Darío que creo pueden aún leerse en la reedición que hizo Fondo de Cultura Económica y que recomiendo efusivamente al lector de estas líneas.

El profesor Santiago Reina nos pone en antecedentes respecto a la dificultad con que se ha encontrado en su trabajo, un libro imprescindible para todos los amantes y estudiosos de la literatura modernista española.

El volumen que comento responde a un plan inteligente en su sencillez, y a una perfecta estructura. Se abre con una breve biografía del poeta. Luego se aborda un completo estudio de su poesía, en la que se distinguen seis etapas, con las características anejas para una elucidación de la obra. Hay en dicho estudio una completísima serie de referencias intertextuales, tanto en lo relativo a autores coetáneos de habla hispana como de otros países, con especial atención —no podía ser de otro modo— a los de habla francesa. También un amplio catálogo de referencias a estudiosos actuales de la época modernista. Lástima como digo la dificultad con que se encuentra el lector para poder leer las notas, diminutas en esta tipografía que los impresores han elegido, y que obstaculizan la comprensión de interesantes acotaciones de detalle y valiosas sugerencias llenas de cultura y conocimiento de la época literaria y sus precedentes. La vinculación de Reina con la literatura francesa en Reina es especialmente relevante.

Pero este libro contiene aportaciones aún más importantes por cuanto se halla en

él todo un semillero de referencias a autores de la época, vinculadas al decurso cronológico y biográfico del poeta que se reconstruye de un modo verdaderamente pormenorizado, y con admirable sabiduría. A ello se une una completa elucidación de temas y motivos, e incluso de los aspectos métricos propios de la musicalidad de la poesía modernista que Reina cultivó, porque no olvidemos que el único sentido de la métrica radica precisamente en la relación entre poesía y música, tan querida a los representantes de dicho movimiento literario.

Si las primeras 253 páginas de este libro contienen una sugerente aproximación analítica a la obra de Reina, desde ese momento hasta el final del volumen la parte más extensa del mismo incluye una inapreciable colección de todos los textos del autor de que se tiene noticia, tanto de los publicados en libro como de los desperdigados en publicaciones muy diversas que el profesor Santiago Reina ha rastreado con minuciosa dedicación y que recoge según un riguroso criterio cronológico, con valiosas indicaciones de las fuentes en que puede encontrarse cada texto e incluso de las fechas de su redacción.

Como dije antes, además de la recopilación de poemas se contiene la prosa, separada en artículos, narraciones y frases; cuatro obras teatrales (*César y Pompeyo*, *El dedal de plata*, *Los seductores* y *El collar de diamantes*); y como colofón cien páginas de epistolario con cartas de Manuel Reina y cartas a Manuel Reina, al que sigue una completa bibliografía. Todo ello con unos completos índices muy útiles.

Resulta por tanto este un trabajo inapreciable por su valor y su rigor, que habla de una dedicación amorosa a la figura de un escritor que hay que rescatar para mejor comprender la época tan rica en que vivió.

Como complemento a este volumen, debe mencionarse una bellísima edición facsimilar, en formato grande y lujoso, esta vez sí con un planteamiento estético im-

pecable, de la revista *La Diana* (Córdoba, Diputación, 2005 –aunque editada en 2006–) al cuidado igualmente del profesor Santiago Reina.

Manuel Reina se nos muestra aquí como un precursor del modernismo en España, antes de la difusión de los textos de Rubén Darío, y muy vinculado a la literatura francesa. Reina fundó *La Diana*, hermosa revista de estética modernista en la que colaboraría un amplio plantel de escritores de la época que le ofrecieron así su amistad.

La Diana se publicó con una periodicidad quincenal desde 1 de febrero de 1882 al 22 de enero de 1884, apareciendo veinticuatro números. Diez años después publicará Reina su obra maestra, *La vida inquieta*. Pero en cuanto a *La Diana*, tengamos en cuenta, añadiré por mi parte, que precisamente en esta época es cuando surge el naturalismo en España, por influencia tardía de *Le roman expérimental*, auténtico manifiesto y exposición de ideas estéticas de Emilio Zola de amplia repercusión en *La Regenta* de Clarín, según he podido estudiar en otro sitio. Pero resulta curioso que en plena época naturalista en España, con los escritos conservadores –y valiosos– de Pardo Bazán, que por esto mismo no pueden ser considerados como naturalistas –siendo el naturalismo ateo, materialista, antimetafísico, científico y determinista–, Reina se adelanta a su momento histórico y aboga por una nueva estética, la que triunfaría poco después con el Modernismo.

Reina se nos presenta aquí como monárquico alfonsino, partidario de las ideas de Sagasta, de un liberalismo moderado.

Entre el importante elenco de colaboradores: Ortega Munilla, Clarín, Pérez Galdós, Pereda, Echegaray, Julio Nombela, Emilio Castelar, Pi y Margall, Ventura Ruiz Aguilera, Cánovas del Castillo, Fernández Shaw, Salvador Rueda, José Zorrilla, Mariano de Cavia, y un largo etcétera de figuras menores de muy diversas ideologías aunque con el predominio de la liberal.

Me resulta muy curioso en esta revista que en ella aparezcan los textos más importantes para la definición del naturalismo en España, como el muy conocido y brillante artículo de Clarín con ese título (n.º 1, 1 febrero 1882), o las numerosas referencias a la obra de Zola que firman escritores menores como Adolfo Posada. Ello cuando la propia obra poética de Reina le encaminará más tarde a ser el más importante precursor del modernismo, referente claro para el primer Juan Ramón junto a Santiago Rueda que como sabemos recibió al poeta de Moguer en Madrid apenas llegado a la capital. Por esto la otra faceta estética que aparece en *La Diana* es la relativa a la obra de Baudelaire y Verlaine, que informará la obra de los modernistas españoles, que aprendieron aquí las raíces de su sentido de la belleza y la literatura.

La Diana es así un reflejo importantísimo de la evolución del naturalismo de los mayores hacia los atisbos de una nueva estética, la modernista. Se trata por tanto de un testimonio de fundamental importancia para la mejor comprensión de esta época fin de siglo, con toda una rica problemática estética e ideológica aneja. Precisamente aquí se hace compatible la ideología social del naturalismo con la visión estética del arte por el arte de los precursores del modernismo, y se puede seguir en estas páginas la interesante evolución que se da de uno a otro hito literario.

Por otro lado la gran cantidad de autores extranjeros de que se da noticia en *La Diana* nos habla del cosmopolitismo de una juventud que luchaba por romper con los rígidos corsés de las tendencias nacionales que iban a renovar.

En fin, esta hermosa edición facsimilar es otro regalo inapreciable que el profesor Santiago Reina ha dedicado a los estudiosos de una época que, también aquí, habría que mirar con ojos nuevos, abierta como está a jóvenes investigadores que ofrezcan una nueva comprensión de la misma.

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN

HIBBS, Solange y Monique MARTÍNEZ, *Traduction. Adaptation. Réécriture dans le monde hispanique contemporain. Ouverture par Henri Meschonnic*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, 446 pp.

Es de sobras conocido el trabajo intenso que llevan a cabo los hispanistas universitarios franceses. El libro que aquí se reseña constituye las Actas del XXXII congreso de la Sociedad de Hispanistas franceses (que se reúne cada dos años), celebrado en la Universidad de Toulouse le Mirail en 2005, de la mano de Solange Hibbs.

Al final del volumen, el Presidente de la Sociedad, Georges Martin, sintetiza lo que constituyó ese congreso, centrado en el universo de la traducción como práctica cultural y como objeto de estudio. No podía ser de otra manera, pues es bien sabido que la organizadora del congreso y su equipo destacan especialmente por sus aportaciones científicas en este campo.

El libro tiene como objetivo compaginar las reflexiones más teóricas (la traducción *strictu sensu*) con su práctica (a medio camino entre el *portento* interlingüístico y la imposibilidad de la traducción total) y su complejidad en los campos sociales (autor, traductor, editor...) y encuentra, además, su unidad en la reflexión centrada exclusivamente en el siglo XX y en la aportación, a modo de conferencia inaugural, de un trabajo de Henri Meschonnic, «Traduire: écrire ou désécrire».

Así pues el mundo de la traducción se aborda desde sus diversas vertientes. La literatura se lleva la parte del león del libro, pero la literatura se aborda desde una perspectiva abierta también al cine (sobre *Soldados de Salamina*) y desde una perspectiva que tanto incluye reflexiones de estudiosos universitarios, como de escritores y críticos. La primera parte del volumen aborda la práctica de la auto-traducción de obras catalanas, vascas y gallegas al castellano: Carne Riera evoca las dificultades de la

traducción literaria desde su perspectiva personal al traducirse al castellano; también escribe su traductora al castellano, Luisa Cotoner. Si la perspectiva de C. Riera, desde la ciencia, es más bien reticente sobre la traducción (aunque asegura que le gusta, evidentemente, ser traducida), Mariasun Landa evoca su transcurrir vital entre dos lenguas (euskera y castellano) como algo muy enriquecedor: un sentido de hospitalidad. María Luis Gamillo reflexiona sobre el proceso de auto-traducción del escritor gallego Manuel Rivas y ofrece comparaciones de fragmentos literarios de la obra original y traducida y las explica desde la perspectiva lingüística e ideológica. También constituye una reflexión desde la ciencia el artículo de Martine Roux sobre la auto-traducción del escritor gallego Álvaro Cunqueiro centrada en su obra *Merlín e familia e outras historias*, con una conclusión positiva sobre el proceso.

Un apartado considerable del capítulo dedicado a los aspectos literarios, sin embargo, está dedicado al proceso de la traducción en teatro a partir de obras literarias españolas del siglo XX. Así, aparece una reflexión sobre las dificultades de encarnar el personaje de un fantasma (en el cuerpo del actor) en la representación de *Rezagos* de Ernesto Caballero y se analizan las dificultades y retos de la puesta en escena (un trabajo ya de traducción filológica, afirma Antonia Amo) de *Sangre Lunar* de Sánchez Sinisterra en el teatro de la Digue, en Toulouse, en 2004. También ese reto de la puesta en escena es evocado en el artículo de C. Vasserot, mientras que A. Surbezy aborda la problemática de la traducción en los subtítulos de obras teatrales escenificadas en lengua original (a partir de los casos concretos de *Sangre lunar* y *El grito de los espejos* de M. Llobera) por la compañía de teatro «Les Anachroniques» (taller de la universidad de Toulouse le Mirail).

Otro aspecto de la adaptación teatral surge cuando se representan obras clásicas: ¿cómo escenificar un texto de Calderón (*La*

vie est un songe, adaptación en verso de Benito Pelegrín) hoy en día? A esta pregunta responde C. Egger a partir de una reflexión basada en fragmentos concretos escogidos por su carga simbólica. Sigue a este estudio la reflexión del propio Pelegrín reflexiona sobre la adaptación (*Faust vainqueur ou le procès de Dieu*) a partir de un clásico como *El mágico prodigioso* de Calderón.

Además de la literatura en sí (señalemos asimismo el análisis sobre las posibilidades de traducir el ritmo en poesía a partir de *Los placeres prohibidos* de Cernuda o el análisis comparado de diferentes versiones al francés de la poesía de San Juan de la Cruz), el volumen aborda el caso de la traducción especializada dentro de los estudios lingüísticos (C. Vicente), mientras que C. Núñez se interroga sobre la palabra española, «que», como giro independiente y sus posibilidades de traducción al francés a partir de *Cinco horas con Mario* de Delibes.

Más espacio se dedica al status del traductor en el mundo hispánico: Jean Portante y Renaud Cazalbou se interrogan sobre la figura del traductor, a veces denostada, siempre necesario sin embargo. Marie-Noëlle Costa aborda los límites que la editorial impone al traductor a partir del ejemplo de la edición en Francia del *Spill* de Jaume Roig, mientras que T. Faye estudia cómo la traducción influencia la recepción del original, a partir del ejemplo del *Cantar de Mio Cid*, en castellano actual y en versión de Camilo José Cela. Por su parte, M. Roig estudia las dos traducciones del *Buscón* de Quevedo, por parte del mismo traductor, Germond de Lavigne, 1843 y 1868 y ofrece una explicación a tal proceder. S. Baulo observa cómo se condenaba la traducción en la España de los años treinta del siglo XIX pues se la consideraba corruptora del idioma español. Cierra el capítulo una interesante contribución de I. Taillandier sobre las traducciones de textos literarios españoles en Francia entre 1975 y hasta el final del siglo.

El último gran apartado del volumen está dedicado a estudios que abordan el problema cultural y el ideológico en el terreno de la traducción: cómo Diego Sánchez de Badajoz adapta diversos episodios del *Antiguo Testamento* en una obra teatral de carácter didáctico (*Farsa de Abraham*, 1554); cómo Chateaubriand se inspira, para *Les Aventures du dernier Abencerrage*, del episodio *El Abencerraje* incluido en *La Diana* de Jorge de Montemayor; cómo se traduce o adapta, en España, el teatro de boulevard en los primeros años del siglo XX... S. Saillard cierra el apartado estudiando cómo se adaptó o tradujo *L'Assommoir* de Zola en el teatro madrileño y barcelonés de finales del siglo XIX.

En fin, la síntesis hasta aquí expuesta da fe de la riqueza científica del volumen. Estamos, pues, ante una obra que leerán con provecho los estudiosos de la lengua y de la literatura españolas (aunque hay también algunas contribuciones referidas a la literatura hispanoamericana), pero también los especialistas en el campo de la traducción y de su historia pues el terreno propiamente creativo de la traducción se aborda sin olvidar el terreno cultural y social (retos económicos, políticos e ideológicos) y los aspectos de teoría de la recepción.

En todos los casos, no se trata –por parte de los diferentes estudiosos– de adoptar criterios prescriptivos sino descriptivos, perspectiva que nos parece la más acertada en el ámbito de algo tan vivo (y por tanto) tan movable como la lengua y, por ende, la traducción.

MARTA GINÉ JANER

DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *Prosas*, Introducción y selección de Nigel Dennis, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006, pp. 489.

Hablar de literatura en los tiempos en que vivimos no deja de ser, como en cual-

quier época de la existencia humana, sentir la conciencia ética o estética del Hombre. Así, rememorar letras y pensamientos de unos escritores, en un pasado cercano, y cercenados al olvido por cuestiones políticas es hoy una alegría para cualquier amante de la sabiduría de un pueblo. José Díaz Fernández es uno de esos escritores, que vivió y sufrió nuestra literatura de entreguerras. Sus dos novelas, *El blocao* (1928) y *La Venus mecánica* (1929) y su libro ensayístico, *El nuevo romanticismo* (1930) son obras fundamentales en el proceso de superación del vanguardismo español.

Este escritor salmantino de Aldea del Obispo nació en el mítico año de 1898, fue diputado por el partido Radical-Socialista, primero, y por el partido fundado por Manuel Azaña, Izquierda Republicana, después. Destinado a Marruecos en pleno conflicto colonial, a su regreso trabajó como articulista literario en el periódico *El Sol*. Fundó la revista *Post-guerra* y participó en la fundación de «Ediciones Oriente», en 1928 y cuya dirección asumió el futuro trotskista Juan Andrade. Su compromiso político le llevó a tomar parte en revueltas estudiantiles y en las sucesivas conjuras contra la dictadura de Primo de Rivera. Condenado a tres meses de cárcel en la Modelo de Madrid y otros tantos meses de destierro en Lisboa, en 1929. Fue diputado por Asturias (1931-33) y por Murcia en 1936. Durante la Guerra Civil ocupó cargos relacionados con el mundo cultural, editorial y de prensa, como la secretaría política de Instrucción Pública o la Jefatura de las ediciones del subsecretariado de propaganda del Ministerio de Estado. En 1939 huyó a Francia. Tras salir de un campo de concentración se instaló en Toulouse a la espera de un pasaje para Cuba, pero la muerte le sorprendió en febrero de 1941.

En 1930, José Díaz Fernández postulaba la urgente vuelta al romanticismo, en su ensayo *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura*, que enmarcó la tendencia literaria de los escritores del

«Nuevo Romanticismo», como una amplia corriente artística y cultural de signo comprometido que se extendía por Europa y América desde el comienzo de los años veinte. Esta obra de Díaz Fernández era una tesela más de su incipiente universo literario, ya que un año antes, con la publicación de *La Venus mecánica* había destripado el Madrid de la Dictadura, con intención crítico-satírica, desde el ámbito político, artístico y social. Los escritores de este nuevo movimiento artístico reaccionan fuertemente ante los cambios surgidos en la estructura social de ese primer tercio de siglo. Al igual que sus coetáneos, los escritores vanguardistas de los ismos :surrealismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, etc.: los escritores del «Nuevo romanticismo» intentan crear un arte para rehumanizar, para llegar a todos los hombres, el ser colectivo, que se halla inmerso en una crisis de valores insufrible. Este cansancio de vivir, el descontento vital y el desconcierto se pueden superar con el deseo de movilizarse por un amor, como afirmaba Díaz Fernández «dilatado y complejo fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales» que «será el eje de la gran comunidad universal» Se trata, pues, de un crear un nuevo orden social donde prevalezca la vida sobre la muerte. Díaz Fernández piensa en una nueva revolución romántica, al modo de *Los miserables* de Victor Hugo, *Los misterios* de París de E. Sue o las novelas de Balzac. El eco del ensayo de Díaz Fernández *El Nuevo romanticismo...*, a decir de Víctor Fuentes, se puede parangonar con *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset o *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre.

Desde entonces nuestro escritor propugna un arte literario de «avanzada», frente a una «literatura de vanguardia». En este orden de cosas escribió: «La auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos :síntesis, metáfora, antirretoricismo:ón ar-

tística el drama contemporáneo de la conciencia universal». Su concepción literaria se inspira en teóricos y pensadores rusos como Gorka o Rolland que «supieron vislumbrar una nueva civilización, fundada en la justicia humana y sostenida por la libertad integral del hombre». Arte y acción; desde la pluma a las aulas universitarias, con la intención de aunar a las fuerzas proletarias «las únicas con capacidad revolucionaria», y al colectivismo obrero de donde tiene que surgir la «vida nueva» y el «arte del futuro». Esta comunión entre arte y política, tan denostada hoy, era en el primer tercio de siglo XX la panacea de la revolución cultural. No olvidemos que Díaz Fernández, Ramón J. Sender, entre otros escritores e intelectuales, solicitaron el apoyo moral de su causa a Ortega y Gasset.

José Díaz Fernández dirigió, junto con Antonio Espina, la revista quincenal *Nueva España* (1930-31), de línea rigurosamente izquierdista, que a partir del número 15, se convirtió en «Semanao Político-Social», al tiempo que se cerraba la influyente revista de Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*. El 26 de marzo de 1931 se inicia la nueva etapa monárquica del periódico *El Sol*, y Díaz Fernández, junto con otros redactores de la talla de Ortega, «Azorín», Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Jarnés, Espina, Américo Castro, etc., y con el director del periódico Félix Lorenzo «Heliófilo», se marcharon a conformar las filas periodísticas de dos nuevos, pero efímeros, diarios: *Crisol* y *Luz*.

Son años de luchas frente al capitalismo y al imperialismo que, en la «novela social», hacen destacar a autores como César Falcón, Arderfús, Julián Zugazagoitia y Díaz Fernández con varios relatos como «La largueza», incluido en el volumen colectivo *Las siete virtudes* (1931) y «Cruce de caminos» (1931). Las orientaciones de la novela social quedaron descritas magistralmente, en el notable prólogo de Díaz Fernández a *Los Príncipes iguales* (1930) de Joaquín Arderfús: «¿No es verdad que nues-

tros jóvenes neoclasicistas estiman demasiado la cultura y olvidan con exceso la vida?». Esta decadencia moral de la sociedad moderna y de la acomodaticia pequeña-burguesía se destacó en novelas de la guerra de Marruecos, como *Imán* de Sender y *El blocao* (1928) de Díaz Fernández; o en los análisis de la crisis de la burguesía ante la revolución inminente, como *Cándido, hijo de Cándido* (1930) de Manuel D. Benavides o un año antes *La Venus mecánica* de nuestro «romántico», José Díaz.

Conforme avanzaba la década de los treinta algunos escritores del «Nuevo Romanticismo» como José Antonio Cabezas, o el propio Díaz Fernández se vieron sobrepasados por los acontecimientos y en el caso del escritor salmantino pasó de escritor revolucionario contra la Dictadura y la Monarquía a un lenguaje proletario y de consignas, ubicado en tiempos de la Segunda República. Su literatura será mutilada y acosada en los tiempos sucesivos, pero con la restauración de su memoria sería conveniente reconocer que Díaz Fernández escribió para intentar dignificar las condiciones de vida del oprimido y proponer un cambio de la realidad político y social.

FRANCISCO MARTÍN MARTÍN

ALARCÓN SIERRA, Rafael, Pablo DEL BARCO y Antonio RODRÍGUEZ ALMODÓVAR (eds.), *Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado*, Málaga, Fundación Unicaja, 2006, 10 vols.

La publicación de material autógrafo siempre es una buena noticia, sobre todo cuando pertenece a escritores de la talla de los hermanos Manuel y Antonio Machado (Sevilla, 1874-Madrid, 1947; Sevilla, 1875-Colliure, 1939). En este caso, es al autor de *Campos de Castilla* a quien corresponde la mayor parte de los manuscritos que ahora presentamos. Esta edición facsimilar con transcripción diplomática, datación,

ordenación y anotación crítica, que incluye una breve introducción, ha sido preparada por un equipo de especialistas en la obra de los Machado, compuesto por los profesores Rafael Alarcón (Universidad de Jaén), Pablo del Barco (Universidad de Sevilla) y Antonio Rodríguez Almodóvar, a los que es lícito añadir la restauradora Carmen Molina. Los diez volúmenes que componen esta obra han sido sufragados por la Fundación Unicaja, que adquirió en subasta pública los papeles originales, completando así todos los componentes que aseguran una edición de calidad: un valioso material autógrafo, un nutrido grupo de especialistas en la materia y una entidad dispuesta a prestar todo el apoyo que una obra de esta envergadura precisa.

De estos aspectos, solo me referiré al primero, aunque no puedo por menos dejar de destacar la impecable factura editorial con que está confeccionada esta obra, que no ha dudado, por ejemplo, en publicar los cuadernos que componen parte del material autógrafo íntegros, aun a pesar de que muchas de las hojas de estos cuadernos permanezcan en blanco o hayan sido arrancadas, en el entendido de que estas cuestiones pueden guardar claves para explicar la génesis de determinadas obras.

Respecto a la procedencia de estos papeles, los editores aclaran que se trata del conocido fondo de Sevilla (custodiado en la sede central de la Fundación Unicaja en la capital hispalense), adquirido en 2003 por dicha Fundación a los herederos de Francisco Machado, el menor de los cinco hermanos. Los avatares de estos manuscritos machadianos podemos simplificarlos aclarando que Manuel Machado se convirtió en albacea de la obra de su hermano Antonio y, muerto el primero, fue a parar la mayoría de los papeles del menor de los dos a Francisco Machado. Algunos otros papeles de Antonio se encuentran todavía, junto a la mayor parte del legado de Manuel, en el fondo machadiano de Burgos (en la Diputación y la Institución Fernán González), del

cual se ha publicado una reciente edición facsimilar sin ordenación, transcripción o anotación, llevada a cabo por Alberto C. Ibáñez Pérez (*El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*, introd. de A.C.I.P., Burgos, Institución Fernán González, 2004, 2 vols.).

En suma, estos dos fondos abren una nueva perspectiva para los estudiosos de los hermanos Machado, que ahora tienen accesibles la mayor parte de los documentos originales. Para el caso de Antonio Machado, hay que subrayar que el fondo de Sevilla recuperado es el más importante, sobre todo si pensamos en la cantidad y en el material que incumbe a la poesía. De este fondo ya teníamos, eso sí, alguna noticia, pues varios fragmentos de estos papeles que guardaba Francisco Machado fueron publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 11-12, 1949, incluyéndose aquí también una presentación del denominado *Cuaderno de literatura*, que vivió su propia peripecia, como luego explicaremos.

El equipo científico responsable de la edición del fondo de Sevilla no ha tenido nada fácil la ordenación de este heterogéneo material que describiré brevemente. La peculiaridad de diferentes soportes físicos (cuadernos y papeles sueltos), la doble autoría y, sobre todo, la mezcolanza de géneros y temas: borradores de obras creativas (poesía, teatro y prosa), apuntes de estudio sobre Historia, Literatura, Filosofía y Aritmética (Antonio Machado sopejó la idea de entrar a trabajar en el Banco de España y se estuvo preparando para ello hasta 1906, momento en que decide abandonar este proyecto), o papeles personales, entre los que destacan varias cartas con destinatarios tan relevantes como Ortega y Gasset, Giménez Caballero o Martínez Sierra, conforman un heteróclito corpus que ha sido ordenado de la siguiente manera.

Se ha tratado de salvaguardar siempre la autoría (en el caso del fragmento del borrador de *La Lola se va a los puertos* es curioso observar cómo la doble autoría

se plasma plásticamente en la diferente caligrafía de los hermanos) y la unidad que confieren los formatos donde fueron redactados los textos (los mencionados cuadernos no es raro que incluyan cada uno de ellos fragmentos de diverso género) y, en la medida de lo posible, se ha procurado ordenar temáticamente los mismos, lo cual se lleva a cabo diferenciando los textos denominados profesionales y los creativos, estos últimos divididos por géneros literarios, así como los personales. Se trata de la ordenación más práctica y cabal; sin embargo, a esta difícil tarea hay que añadir la necesidad de disponer el caudaloso material en diferentes volúmenes para su publicación. Esto repercute más si cabe en la dificultad de realizar búsquedas precisas de determinados textos, algo que se podría haber solucionado con un índice que especificara el contenido de cada uno de los volúmenes y, puestos a pedir, que apareciera mejor en todos los volúmenes que no solo en el primero o el último. Tracemos un boceto de este índice que juzgamos de interés para el lector.

La obra consta de diez volúmenes, aunque hay que señalar que el primero de ellos, numerado 0 y titulado *Cuaderno 0. Poemas Inéditos*, es todo él una selección del resto que viene a anticipar la relevancia del material contenido. Especialmente se centra en las versiones de poemas –algunos son inéditos– de Antonio Machado y en la importancia de todo este material para los investigadores preocupados en la comprensión de su proceso de composición poética (de *Campos de Castilla* y *Nuevas Canciones*, especialmente), que, como es sabido, estaba basado en la continua reescritura de los poemas en cuadernillos (sobre estas y otras cuestiones versó el curso de la Universidad Internacional de Andalucía *Manuscritos de los Machado*, celebrado en Baeza entre los días 21-25 de agosto de 2006; sobre el taller poético de Antonio Machado, *vid.* Rafael Alarcón, «Los manuscritos machadianos de Sevilla y Bur-

gos», en prensa, que nos exime ahora de glosar torpemente este asunto).

De este modo, el resto de los volúmenes (1-9) son los que presentan la mencionada ordenación. Los tres primeros volúmenes corresponden a tres cuadernos independientes, numerados en la edición del 1 al 3. En el primero, se recoge lo correspondiente a la etapa de Baeza (1912-1919), y en él encontramos borradores y variantes de poemas, así como reflexiones sobre la poesía y el teatro, además de la traducción de una balada de Henri W. Longfellow. En el segundo volumen, y más extenso, se incluyen borradores y versiones de poemas (de *Nuevas Canciones*, sobre todo) y otros escritos en prosa (diversas reflexiones sobre literatura, poesía y filosofía, además de un fragmento de un borrador de carta de Ortega y Gasset), datado todo ello entre los años 1922 y 1924. El tercero está compuesto por borradores de poemas escritos probablemente entre 1924 y 1926.

Los siguientes volúmenes siguen una ordenación por géneros: el cuarto se titula *Poemas sueltos* e incluye numerosos borradores y variantes de poemas de Antonio Machado datados entre 1912 y 1933 (también se encuentra manuscrito el poema «Resuena Falla», de Manuel Machado). El quinto volumen, *Prosas sueltas*, presenta las biografías de Antonio Machado y Núñez y Antonio Machado y Álvarez –el pintoresco *Demófilo*–, abuelo y padre respectivamente (*vid.* la biografía de Ian Gibson, *Ligero de equipaje*, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 25-91, que presta una atención muy especial a los antepasados de Antonio Machado), dos manuscritos distintos e incompletos del relato «Gentes de mi tierra» (1911), la autocrítica a *El Condenado por Desconfiado* (1924), dos manuscritos distintos e incompletos también de «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección del poeta andaluz José Moreno Villa* (1924)», un borrador incompleto de *Juan de Mairena*, y una significativa nota sobre el asesinato de Federico García Lorca

(1936). El sexto volumen, *Epistolario y Teatro*, está compuesto por siete cartas escritas entre 1912 y 1929, dirigidas a su madre (1912), a Gregorio Martínez Sierra (1912), a su madre y a su hermano José (1913), a Alejandro Guichot (1922), a José Ortega y Gasset (1924), a Manuel García Morente (1924-1925) y a Ernesto Giménez Caballero (1929). Las dirigidas a Ortega y Gasset y Giménez Caballero son fragmentos. Esta última fue publicada en *La Gaceta Literaria* (n.º 53, 1 de marzo de 1929, p. 1), pero se censuró unas líneas en las que arremetía Antonio Machado contra la juventud literaria del momento y que ahora recuperamos en la nueva edición (p. 263). Respecto del teatro, se encuentra el manuscrito incompleto de *La Lola se va a Los Puertos*, con caligrafía de los dos hermanos, como se ha mencionado, y un fragmento de *La prima Fernanda*.

Por último, los restantes volúmenes (7-9) reproducen los apuntes de estudio de Antonio Machado, salvaguardando, como en el caso de los tres primeros volúmenes, la unidad que confiere su escritura en diferentes cuadernos. El volumen séptimo, *Textos profesionales*, agavilla tres cuadernillos (numerados 1-3) que respectivamente nos presentan apuntes sobre Teoría de la Aritmética, Aritmética mercantil (ambos de 1906 aproximadamente) y un programa de Lengua Francesa, fechado por el autor en Soria, de 1910 a 1911, al que acompaña en un anexo una hoja suelta donde se listan libros de texto de la misma asignatura. Por su parte, el octavo volumen titulado *Cuadernos de Historia*, incluye dos cuadernos redactados en torno a 1915 que resumen la prehistoria general, la Historia de España desde Fernando IV a Napoleón y la Primera Guerra Mundial, a partir del *Compendio de Historia Universal* de Manuel Sales y Ferré (1883) y la obra de un autor sin identificar, Camueso. Cierran el volumen unas reflexiones filosóficas a partir del pensamiento de Bergson. Finalmente, el último de los volúmenes presenta el

mencionado *Cuaderno de literatura*, que repasa la Historia de la literatura española desde Diego Hurtado de Mendoza hasta Luis Vélez de Guevara, al que acompañan otras anotaciones sobre diversos autores también de los Siglos de Oro, todo ello escrito en torno a 1915.

Como Alfredo Carballo Picazo develó en un artículo de 1961 («El *Cuaderno de Literatura* de Antonio Machado», *Revista de Literatura*, n.º 37-38, Madrid, 1961, pp. 93-102), que los editores olvidan citar, este cuaderno de literatura no es más que un resumen de la segunda edición francesa de la *History of Spanish Literature* de James Fitzmaurice-Kelly (París, 1913; 1.ª ed., Londres, 1898), obra de gran importancia en la Historiografía literaria española, como lo demuestra el hecho de que se tradujera al español en 1901 por Adolfo Bonilla con un sustancioso prólogo de Menéndez y Pelayo. Enrique Casamayor publicó primero un fragmento en los mencionados *Cuadernos Hispanoamericanos* y luego el texto prácticamente íntegro en Bogotá en 1952 sin darse cuenta de que se trataba de un mero resumen de la obra de Fitzmaurice-Kelly. Después de Carballo Picazo, en las *Obras completas* preparadas por Oreste Macrí –ayudado por Gaetano Chiappini– se reprodujo el texto cotejándolo a doble columna con el texto francés, y corrigiendo el texto original sin dejar constancia expresa de esta componenda, cosa que se enmienda en esta nueva edición con transcripción diplomática.

En fin, como se comprenderá, el contenido de estas obras da para mucho más que una reseña. Otros más autorizados se encargarán de demostrar en sus estudios sobre los hermanos Machado la utilidad manifiesta de todo el material contenido en esta edición (recuérdese el trabajo citado de Rafael Alarcón). Por nuestra parte, no queremos dejar pasar la oportunidad de apuntar, para terminar, la pertinencia de considerar la naturaleza y contenidos de estos papeles a la hora de completar la, por

otro lado muy bien analizada, biografía intelectual de Antonio Machado.

Y es que, a nuestro juicio, la lectura de estos manuscritos (la caligrafía de ambos hermanos es muy agradecida, aunque no por ello deja de ser imprescindible la consulta de la transcripción de los editores) sumerge rápidamente al lector en ese mundo misantrópico de Antonio Machado y su decidida voluntad intelectual (como dato anecdótico, digamos que la celeberrima sentencia del príncipe Hamlet «*To be or not to be that is the question*» se repite más de una docena de veces: vol. 1, pp. 139, 147, 193..., vol. 3, pp. 185, 213..., convirtiéndose en un trascendental *leit motiv* de todos estos papeles), que va más allá del uso terapéutico de la escritura o el escapismo de su momento biográfico, histórico y social, con ser estos evidentes. Sus numerosos apuntes sobre Filosofía, Historia o Literatura, por ejemplo, se nos revelan como un significativo testimonio de ese camino de perfección que insinuara la Institución Libre de Enseñanza, y que cimienta también mucho más que la preparación del poeta o el docente. Estos papeles de los hermanos Machado son, pues, además de un nuevo filón para los especialistas, una invitación a compartir esa senda intelectual encarnada otrora en los humanistas (como ellos, Machado se atrevió ¡hasta con la Aritmética!), esa escondida senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido: «predilecto / de la España que [medita] >palpita< / impaciente, / vive y siente / trabaja, estudia y medita» (vol. 1, fol. 24r y p. 171).

ANTONIO MARTÍN EZPELETA

ALTAMIRA, Rafael, *Tierras y hombres de Asturias*, Oviedo, Universidad de Alicante-Universidad de Oviedo-KRK Ediciones, 2005, 565 pp.

Dos años antes de morir en la ciudad de México, donde se había exiliado como

efecto de su gestión política de carácter republicano, Rafael Altamira Crevea reunió en un libro los textos que había escrito a lo largo de su vida a propósito de su residencia en Oviedo. Así, en 1949, el poeta asturiano Alfonso Camín editó, bajo el sello de la revista *Norte, Tierras y hombres de Asturias*, uno más de la serie de libros que el exilio español diseminó en las prensas mexicanas. Poco más de medio siglo después, la Universidad de Alicante y la Universidad de Oviedo, conjuntamente con KRK Ediciones, han publicado una nueva edición de esta obra en la cual Xuan Cándano incorporó dos escritos que Altamira se había lamentado de no tener a mano para integrar el libro que dedicó «A los asturianos de América». Se trata de unas páginas sobre Leopoldo Alas y otras sobre Juan Ochoa. De este modo, la edición universitaria que ahora reseñamos recupera una obra articulada gracias al republicanismo español vecindado en México desde 1938, y nos invita a considerarla como una fuente documental para quienes se interesan en el estudio de los intelectuales que animaron el proyecto de la extensión universitaria y la educación obrera en los claustros de la Universidad de Oviedo.

Rafael Altamira Crevea se desempeñó entre 1898 y 1910 como profesor de la célebre universidad ovetense. Gracias a esta oportunidad, formó parte del reconocido «Grupo de Oviedo», pequeña comunidad de intelectuales universitarios que hicieron de las aulas al pie del Naranco un foco de irradiación no sólo de sus conocimientos especializados en diversas materias, sino también, y sobre todo, de una perspectiva pedagógica alimentada gracias al krausismo difundido en España por Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, de los cuales estos personajes habían sido discípulos.

La educación madrileña de Rafael Altamira lo aproximó a la crítica de las rutinas anquilosadas de la enseñanza española, gravemente lastrada por un entramado

institucional conservador y tradicionalista, llevada a cabo por Fermín Canella, Adolfo Álvarez-Buylla, Adolfo Posada, Aniceto Sela y Leopoldo Alas, entre otros. La colocación laboral de Altamira en Oviedo ha de entenderse en el cuadro general de la transformación de las tradiciones intelectuales y la modernización de los universos conceptuales propios de la vida universitaria que ocurrió en España hacia el fin del siglo XIX.

Altamira escribió en México este libro como un recurso de la nostalgia. Esta disposición anímica determina la materia y los procedimientos que se advierten en la primera parte de *Tierras y hombres de Asturias*. Allí se encuentran artículos cuyos motivos son el mar, las playas, los farallones y las islas de la costa asturiana: el paisaje marino cercano al domicilio de descanso de Altamira, situado entonces en la desembocadura del Nalón. Estas descripciones, además de dar noticia a posibles visitantes e inversionistas de la belleza natural de la región, ensayan la evocación de impresiones y estados de ánimo de los cuales no se aparta una intención regionalista: el amor y la reivindicación de la tierra. En algunos pasajes, el estilo de Altamira es digno de nota. El dominio de sus recursos expresivos le permite evocar y describir asuntos de difícil tratamiento literario. Tal sucede con los paisajes modestos del suelo marino que la bajamar deja al descubierto provisionalmente, tal con el repertorio de los sonidos que produce el agua en las diversas formas de su encuentro con la costa, tal con la paleta de colores que la luz cobra en el ocaso y en el amanecer, tal con las maneras diversas de la costa: ya suave y arenosa, ya pedregosa y abrupta, ya escarpada, ondulante... Y así hasta recorrer los vericuetos de una naturaleza que sólo el firme empeño de un naturalista puede llegar a conocer.

Los materiales contenidos en la segunda parte de esta obra son un testimonio de la mentalidad que condujo a las personali-

dades del Grupo de Oviedo a renovar los contenidos de sus disciplinas, modernizar sus hábitos pedagógicos y sustentar exitosamente un programa de extensión universitaria y de educación obrera. Gracias a los escritos de Altamira estamos en condiciones de recuperar el entusiasmo renovador y el optimismo ilustrado que caracterizaron las empresas intelectuales y educativas de este grupo. Los universitarios de Oviedo, de acuerdo con esta perspectiva, representan uno de los segmentos más notables del entorno reformador, crítico y regeneracionista que se apoderó de España hacia fines del siglo XIX y principios del XX. El concurso prestado por este grupo a la causa española pasa, como dijimos, por el krausismo y el institucionismo, pero también se conecta con la tradición genuinamente ovetense de educación popular y asistencia pública que es propia de las Sociedades Económicas de la Ilustración española.

El peso de estas páginas de Rafael Altamira recae sobre las personalidades del ámbito universitario que el autor conoció y trató durante su paso por la Universidad de Oviedo. Se trata de Fermín Canella, Félix Aramburu, Leopoldo Alas, Aniceto Sela y Adolfo Álvarez Buylla, rectores y profesores distinguidos que proyectaron las actividades de la Universidad de Oviedo más allá de las fronteras asturianas con base en los programas de la extensión universitaria. Altamira incluye en este apartado a escritores como Armando Palacio Valdés y Ramón de Campoamor, cuyos libros había reseñado periódicamente. El escrito más elaborado de esta sección es el que corresponde a Álvarez Buylla. Esas páginas, además de constituir un perfil intelectual muy completo del especialista en el pensamiento y la historia económicos, documentan el muy acusado sentido social que caracterizó tanto las pautas intelectuales como la gestión pública del Grupo de Oviedo. Hablamos de una preocupación muy viva por la asistencia social y la educación de la clase obrera que se fortaleció

gracias al estudio técnico del problema obrero de acuerdo con el pensamiento sociológico disponible sobre esta materia en el periodo y con la tradición social del cristianismo. Los atributos de todas estas personalidades coinciden en el tratamiento de la *cuestión social*, caracterizado por un liberalismo de fuertes matices sociales, una intensa vocación pedagógica, una clara disposición para la especialización y un compromiso público muy serio.

Hay un tópico que caracteriza esta sección del libro: en un hombre de letras, la competencia intelectual y el caudal de sus conocimientos ha de apreciarse tanto como (si no es que un poco menos) las virtudes de orden psicológico, moral y anímico: el entusiasmo, la generosidad, el don de gentes y de la administración de los recursos comunes, la alegría. Tal orden de virtudes explica, según la versión de Altamira, el éxito de la extensión universitaria, la educación popular, las reformas sociales y el prestigio de la Universidad de Oviedo como institución de asistencia pública y reforma social.

La tercera y última parte del volumen completa estas ideas, pues su asunto es la enseñanza en Asturias. Es tal la importancia que la educación universitaria tiene para Rafael Altamira y las personalidades a las cuales se asoció durante su estancia en la Universidad de Oviedo, que nuestro autor se dedica a explicar y a rendir un informe tan detallado como sus archivos dispersos se lo permitían de la actividad desarrollada por el instituto ovetense bajo los rectorados de Canella y Aramburu. El fenómeno de la extensión universitaria y su ulterior desarrollo social, la instrucción obrera, ocupa la parte sustancial de este capítulo. Allí se explican las ideas más importantes que sustentan la gestión pública del Grupo de Oviedo. En primer lugar, la idea de la universidad entendida como una comunidad solidaria, madre intelectual que nutre a sus hijos y los dispone para llevar a cabo una tarea común en benefi-

cio de la sociedad. En este sentido, universidad equivale a patriotismo, sobre todo si pensamos en los momentos dramáticos que sacudieron a España alrededor de 1898. En segundo lugar, la proyección de los bienes de la universidad más allá de las aulas, el currículo y los grados. El programa de la extensión universitaria satisface este propósito educativo y patriótico. Las personalidades de la Universidad de Oviedo se comprometen a dictar clases y conferencias a «la clase media de la capital y, con ella, una representación de la clase alta que alcanzó incluso a parte de los aristócratas», y a la clase obrera. El conocimiento especializado en diversos ramos salió de las aulas para encontrarse con la sociedad con el fin de difundir el conocimiento alcanzado mediante procedimientos exigentes y prolongados, y ampliar el grado de conciencia del hombre común sobre el mundo que lo rodea. La tarea de la instrucción obrera se esmera en este último propósito. Así, el obrero recibe los conocimientos necesarios para entender su origen histórico, su estatuto social, los instrumentos jurídicos a su alcance, etcétera. Altamira, luego de explicar este programa universitario, reproduce las listas de profesores y materias que tiene a mano, el resumen de algunas conferencias y las memorias oficiales de la Extensión que conservaba, gracias a los cuales podemos obtener una idea muy clara del modo en que esta iniciativa tuvo repercusiones en ciudades diferentes de Oviedo. Así, a la explicación, Altamira añade un fondo documental que concreta nuestro conocimiento.

En suma, la nueva edición de *Tierras y hombres de Asturias* enriquece las fuentes testimoniales de quienes se dedican al estudio de un ámbito excepcionalmente complejo: la transición entre los siglos XIX y XX en España. Allí confluyen, por lo menos, el 98, el regeneracionismo, el modernismo, el institucionismo y el Grupo de Oviedo. La perspectiva de Rafael Altamira indica las pautas intelectuales de esta

comunidad, así como también el tono de su ánimo. Uno y otras son necesarias para el entendimiento cabal de las tesis sobre la nueva universidad y la reforma del estatuto disciplinario de las ciencias y las humanidades en esa grave coyuntura española.

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES

LABRADOR BEN, J. M., SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A., *Teatro Frívolo y Teatro Selecto*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, 288 pp.
LABRADOR BEN, J. M., CASTILLO, M. C., GARCÍA TORANO, C., *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, 372 pp.

La investigación de la historia cultural española de principios de siglo XX ha hecho posible que hoy podamos reconstruir el proceso por muchos calificado de «revolución cultural» o, de manera más concreta, «revolución de la industria editorial» que se dio en esta época y que hizo posible la universalización de la cultura española mediante la oferta de lo que se convirtió en la forma más barata de ocio: la lectura. Uno de los síntomas más claros que nos han ayudado a intuirlo, es la gran cantidad de colecciones de literatura breve que se suceden en el primer tercio de siglo y que abarcan variedad de géneros: novela, teatro, poesía, pero también novelizaciones de cine mudo, de sucesos históricos y biografías.

A pesar de los beneficios que el desarrollo de esta industria tuvo para la literatura española (la incorporación de gran número de autores, la expansión del público lector por el abaratamiento de los costes, la dignificación de la profesión del escritor, etc.) estas obras han sido insistentemente silenciadas —cuando no directa-

mente denostadas— por la crítica literaria tradicional hasta casi el último tercio de s. XX; después de que J. C. Mainer subrayara la importancia que estas colecciones tuvieron en el desarrollo de la llamada *Edad de Plata* de las letras españolas, la labor de catalogación de dichas colecciones como herramienta imprescindible para su estudio, se presentaba en el panorama investigador actual como una tarea ineludible.

Dentro de esta línea de estudio y de reconstrucción, se sitúa la colección *Literatura Breve* —dirigida por A. Sánchez Álvarez-Insúa— que, desde 1996, está editando las fichas bibliográficas de las colecciones más significativas de la época. En los últimos meses, han aparecido dos números nuevos: el primero, dedicado a las colecciones publicadas por la barcelonesa Editorial Cisne (*Teatro Frívolo y Teatro Selecto*) y, el segundo, dedicado a la labor del editor Artemio Precioso (*La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido*).

Tras el subtítulo que acompaña al primero de los volúmenes, «La producción teatral de Editorial Cisne, Barcelona (1935-1943)», encontramos una breve introducción en la que los dos autores explican el surgimiento de este tipo de series de «teatro para leer» en el contexto de las colecciones de anteguerra —algunas de las cuales ya han sido catalogadas en números anteriores de esta misma colección: *La Novela Teatral* (1), o *La Novela Cómica* (3)— para después pasar a analizar más detalladamente las dos series de las que se ocupa. *Teatro Frívolo* fue la única dedicada exclusivamente a la publicación de libretos del subgénero de la revista; desde diciembre de 1935 hasta agosto del año siguiente, publicó veintinueve números en los que se combinaba el texto con fotografías, bien de las intérpretes, bien de alguna escena de su representación con el fin de que los lectores pudieran hacerse una idea de lo que sería el espectáculo en su totalidad ya que, tanto las partituras musi-

cales como las indicaciones de los elementos de escenificación no se recogían en sus páginas.

El carácter de la colección *Teatro Selecto*, iniciada por Cisne en el mismo mes que la anterior, fue muy diferente; hasta noviembre de 1936, publicó treinta y dos obras de autores reconocidos que, normalmente, ya habían sido editadas en colecciones más importantes: Benavente, Arniches, Marquina, Azorín... Después de suprimir de sus catálogos obras y autores comprometidos, es de las pocas colecciones que consigue reanudar su edición en los años de posguerra y que logra alcanzar los ochenta y cinco números hasta el año 1943. Además, Cisne publicó también pequeñas series que agrupaban, en un volumen, obras de un mismo autor: *Teatro Selecto Extraordinario*, *Teatro Selecto Especial Extranjero*, *Teatro Selecto Especial Dramático*, *Teatro Selecto Especial Lírico* y *Teatro Selecto Especial Clásico*.

Tras esta introducción, encontramos en el volumen tanto las fichas bibliográficas de ambas colecciones, como los índices por autor, compositor, título de obra, de actrices fotografiadas, de fechas de estreno y de definiciones de las obras dadas por los autores.

J. M. Labrador Ben es de nuevo la encargada del estudio introductorio del último número publicado en *Literatura Breve* que lleva el subtítulo de «La labor editorial de Artemio Precioso»; después de ofrecer algunos datos biográficos de este personaje, que han sido igualmente repasados en un estudio reciente de Martínez Arnaldos, se centra en su colección más importante: *La Novela de Hoy* (1922-1932). Con sus 526 títulos, esta serie destaca por el grandísimo impacto que causó en el mercado editorial madrileño del que se adueñó en poco tiempo. Después de presentar los datos más significativos sobre sus participantes –escritores, dibujantes, etc.– el volumen recoge las fichas bibliográficas realizadas por M. C. del Cas-

tillo seguidas de los índices de autores, títulos, prologuistas e ilustradores.

La catalogación de los sesenta y dos títulos que integraron *La Novela de Noche* (1924-1926) y el estudio introductorio que la precede está realizada por C. García Toraño que nos ofrece una panorámica, tanto del contexto literario en el que aparecen, el de las diferentes colecciones de literatura erótica y galante de la época –y los problemas con la crítica y la censura a la que fueron expuestas–, como una caracterización general tomando ejemplos de obras concretas. Las fichas de la catalogación, que en este caso incluyen un breve argumento de cada obra, están seguidas por los índices de autores, obras e ilustradores.

Finalmente, se presenta el estudio y la catalogación de la brevísima colección (sólo 5 números de octubre de 1926 a febrero de 1927) titulada *El Folletín Divertido*; según señala J. M. Labrador Ben, encargada de este último capítulo, el poco éxito de esta colección y su pronta desaparición, se debió a la publicación de autores extranjeros poco conocidos por el público español.

Estos dos volúmenes, además, introducen una novedad de gran valor práctico: un soporte electrónico con un programa de búsqueda que nos permite acceder de manera más rápida y exacta a las diferentes fichas; este programa, CSIC-LITI BUSCALIBROS, desarrollado por el Laboratorio de Innovación en Tecnologías de la Información de la Universidad Politécnica de Madrid, facilita tanto la utilización de distintos criterios y campos de búsqueda, como la impresión de la información requerida.

Finalmente, cabe destacar la cuidada edición que caracteriza toda esta colección y que utiliza, en sus portadas y contraportadas, composiciones hechas a partir de las ilustraciones originales reproducidas en color. De la misma forma, en el interior de ambos volúmenes, podemos encontrar tanto fotografías e ilustraciones, como imáge-

nes publicitarias que aparecían en las colecciones correspondientes.

En definitiva, junto a la *Bibliografía e Historia de las Colecciones Literarias en España (1907-1957)* publicada por el mismo A. Sánchez Álvarez-Insúa hace ya más de diez años, la colección *Literatura Breve* se ha convertido en un referente instrumental imprescindible para cualquier investigación que se interese por el desarrollo de las manifestaciones culturales españolas de anteguerra.

ANA LOZANO DE LA POLA

BREYSSE-CHANET, Laurence, *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, 277 pp. (Col. Estudios del 27) .

Las recientes lecturas críticas de la obra de Altolaguirre son un signo del vivo interés que despierta este poeta e impresor tan central, y tan distante, en la generación del 27. A la vez presente y poco conocido (especialmente apreciado por sus compañeros de generación), está siendo fuente de homenajes, congresos y estudios de investigadores que parecen tomar la palabra a Cernuda cuando consideraba, en 1962, que debía rehabilitarse a Altolaguirre, frente al desconocimiento de su obra y la tendencia a considerarlo como poeta menor. Este olvido de la obra de un poeta de voz personal, de espacio propio y de un itinerario poético de 33 años impulsa la publicación de *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, estudio crítico que resulta fundamental para el conocimiento de la poesía y la poética del escritor malagueño, realizado por la investigadora Laurence Breysse-Chanet, Maître de Conférences de la Université Paris IV-Sorbonne, quien reconstruye cronológicamente un intenso recorrido por aspectos poco

visitados del entramado entre vida y creación literaria del autor.

La panorámica de los estudios más importantes de la obra del benjamín del 27 (desde los primeros artículos de presentación general de su obra, a partir de los años sesenta, y la primera tesis aparecida en 1970, hasta las publicaciones surgidas en conmemoración del aniversario de su nacimiento en 2005), da a conocer un material poético que, en palabras de la autora, «desemboca en el reconocimiento de una identidad». Efectivamente, la crítica irá centrándose paulatinamente en los puntos cardinales del imaginario de Altolaguirre a partir de teorías que hacen visible el engranaje de un sistema simbólico propio y que concentran diferentes perspectivas psicológicas y temáticas. Reflejo inequívoco del interés suscitado por su obra poética y, en el caso de Breysse-Chanet, por la poética y los mecanismos que construyen su voz y elaboran su lenguaje, es también la reciente edición de poemarios con novedosos enfoques como los de *Poesías completas (y otros poemas)* a cargo de James Valender.

A través de una propuesta de itinerario a lo largo de tres décadas de una «vida en poesía», la autora del estudio se plantea preguntas esenciales sobre los poemas de este autor «descentrado», a través de la problemática surgida con la lectura de una obra aparentemente sencilla. Cómo leer a un autor que vuelve constantemente sobre sus poemas, a modo de *Gran Obra*, no es una cuestión baladí, y a ella ya se enfrentó tempranamente Cernuda con la edición de *Poesías completas (1926-1959)*. Así, una de las aportaciones sustanciales del presente estudio sobre Altolaguirre es, junto con la mirada detallada hacia su lenguaje, la atención a la recurrencia de la repetición de poemas en distintas obras, rasgo que Laurence Breysse-Chanet supone decisivo en su universo literario: «en poemarios que llevan ya en sí su propia memoria». Poemarios con afinidades con los de

Juan Ramón Jiménez y Jules Supervielle, especialmente destacadas en el estudio, y en la tradición de Jorge Manrique, Garcilaso, Machado, Lorca, Alberti, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y otros grandes nombres del 98. Como aspecto fundacional de la obra del poeta se subraya también lo *desconcertante* de ciertos momentos de su trayectoria poética y la atracción que este rasgo confiere a su estudio. El objetivo de esta investigación es acercar su universo poético al lector, hacer más próximo el tono particular de Manuel Altolaguirre, de una «sencilla transparencia cautivadora», llena de «inocencia y misterio».

La lectura propuesta por Breysse-Chanet recorre tres pasos a modo de itinerario sentido como un viaje desde la iniciación y educación sentimental malagueña en los años 20 hasta la maduración de la obra en el exilio mexicano. En la parte inicial titulada «El espacio original del canto» se reconstruye el panorama social, cultural y geográfico del poeta atendiendo al vínculo con su Málaga natal, ciudad mágica en el imaginario de Altolaguirre y de los poetas de su generación; una ciudad con el encanto de «un lugar más allá de un lugar», cuya evocación encabeza un estudio que pone gran énfasis en este espacio privilegiado, epicéntrico, desde donde reseguir los caminos que atraviesa su poesía hasta alcanzar una «unidad significativa, un designio unitario».

En un segundo momento la obra profundiza, por una parte, en el microcosmos del poeta, en la aportación de su imaginario y la presencia de una religiosidad fundamental que lo aleja del tono mayoritariamente descreído de la generación al que pertenece, en vínculo con la sensibilidad española de la tradición de San Juan de la Cruz y de Bécquer. El capítulo «La noche oscura de Manuel Altolaguirre» ofrece al lector una admirable revisión de la vías de espiritualidad mística cercanas a San Juan de la Cruz exploradas por Altolaguirre, ligadas a un imaginario nocturno que lo

convierte en un «poeta de la muerte y más, poeta del más allá». Por otra parte, de esta segunda sección titulada «La fatalidad del ángel» (puesto que el ángel es una imagen destacada como central), interesa enormemente señalar el capítulo «El yo y sus paisajes», donde se demuestra que los fundamentos del universo poético de Altolaguirre ya se confirman en «Vida poética» y se propone una lectura llena de sugerencias a partir de los elementos fundacionales de su obra: el agua, el mar, la tierra, el aire (espacio propicio al ángel), la brisa y el viento, el horizonte y las nubes. Con gran acierto Breysse-Chanet llama reiteradamente la atención sobre el aspecto movido de los motivos poéticos como rasgo importante que pone en alerta ante cualquier lectura homogeneizante de la obra, destacando la importancia del hecho de que en *Soledades juntas* se repiten por primera vez poemas y señalando, además, una visión panteísta cercana a veces a Emilio Prados.

«La encarnación de lo invisible», última parte del estudio, ratifica la extraordinaria dotación para la lectura crítica de poesía de la que está capacitada Breysse-Chanet, en su dedicación al análisis, poco frecuentado, tanto del lenguaje poético y de las elecciones léxicas del poeta, de la disposición estrófica, del equilibrio entre polimetría e isometría y del tratamiento de la rima, como del funcionamiento de los títulos y las elecciones tipográficas, reflejo mallarmeano del impresor-tipógrafo en una poesía con preferencia por los «micro-poemas», caracterizados por un tono general de desasimiento y de arrebató, y un movimiento de itinerancia que arrastra el poeta hasta su período mexicano, «donde su obra puede ser percibida desde una amplia perspectiva».

Una de las líneas distintivas de este estudio es la proyectada sobre la construcción del yo en la obra del poeta, rasgo que fundamentaría la visión cohesionada de su poesía, donde se evidencia un vaivén inte-

resante entre la presencia del yo en los poemas y su desaparición. Como destaca la investigadora en su lúcida visión sobre este tema nuclear, existe una experiencia personal única que logra la singularidad; en definitiva, una visión dividida entre la adhesión a un individualismo extremo y el principio exterior del mundo, al que tanto apela el poeta. El yo crea un mundo en la medida en que el mundo ayuda al sujeto, garante de su propia creación, provocándose un esparcimiento «aleixandrino» y la posterior destrucción del yo en el cosmos.

Si un poeta es el autor de una «arquitectura habitada», como recordaba el poeta malagueño a propósito de Supervielle, «sus propios textos construyen la *casa de ensueño* que le gustaba encontrar a Alto-Taguirre en obras ajenas», afirma Lawrence Breyse-Chanet. El espacio de su casa, sin embargo, no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre al mundo, y *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Alto-Taguirre* así lo demuestra, a través de múltiples interrogantes que lanza y que recoge con enorme finura de espíritu.

MARIA ROSELL.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Serie Libro y Literatura, 2006, 179 pp.

Es lugar común hoy en día, en los ámbitos literarios, tanto de creación como de crítica, aludir a la condición metaliteraria de todo texto. No hay sino texto sobre texto, palimpsesto que dicen enterados. Parece como si no hubiera texto primigenio, increado a partir de otro. Un texto adámico, a partir del cual, todo texto posterior fuese pergeñado.

Podemos partir de cualquier época literaria, antigua, medieval, moderna o contemporánea. No digamos ya postmoderna o

actual. Siempre encontraremos las fuentes. La Literatura Comparada, que tantos réditos críticos ha obtenido a lo largo de la historia de los estudios literarios, pudiérase presentar como hija o consecuencia de este fenómeno al que aludimos.

Si Berceo tenía en la cabeza, y acaso en el *scriptorium*, las colecciones mariales en latín, Santillana leía, deficientemente, los endecasílabos que sus agentes en Italia le enviaban junto con originales grecolatinos. Si Garcilaso leía a Ausías March, Cervantes los *novellieri* y Quevedo a Propercio; más tarde, ya con mayor malicia creadora, Bécquer conoció a Heine, Galdós a Victor Hugo, Juan Ramón Jiménez aprendió idiomas para ampliar su bagaje poético, y etc., etc., etc. Señalemos como penúltima estación de esta larga vía férrea el llamado Venecianismo o Culturalismo de una de las postreras escuelas poéticas españolas.

En la Generación o Grupo Poético del 27, llamada también Generación de los Profesores, aunque no todos fueran docentes de la materia literaria –ni de ninguna otra–, este acaecimiento o costumbre de seleccionar las propias raíces literarias, fue, acaso, la primera ocasión en que tal faceta del hecho creativo mostró cualidades de rigurosa profesionalidad. Diego, Guillén, Dámaso, Salinas o Cernuda fueron docentes de la Literatura. Pudieron escoger con acomodo, conocimiento y afán puramente selectivo, sus propias fuentes. Lejos estaban de los inquietos románticos, preocupados tan sólo, o casi, por su expresividad personal. Tenían, los del 27, ante sí toda una panoplia de autores, no sólo españoles, de los que extraer lección, superficial o profunda.

Pero, hoy, el concepto de palimpsesto es aplicable no sólo a lo literario sobre lo literario. Es la totalidad de la expresión artística la que influye en cualquier modalidad creativa. Los creadores, literarios o de otro tipo, responden a un complejo sistema estético, que ellos mismo se construyen a lo largo de toda su biografía. Ra-

diagrafiar ese terreno de la estética subyacente a una obra literaria, ya completa, es, en nuestros días, una clave importante para esclarecer inmanencias y subyacencias nada baladífes.

Por tanto, estudiar, analizar y esclarecer esos conocimientos que los poetas del 27 tenían, tanto del Signo Literario como de los demás Signos Estéticos, no es sino parte fundamental de las claves que fundamentan la obra de estos escritores, tan abiertos al mundo cultural europeo y universal. Lo que sucede con cualquier escritor, cómo no ha de suceder con los escritores que fueron, a su vez, profesores de Literatura... Poner orden en el liado palimpsesto, así de globalmente entendido, de la obra de un poeta del 27 es atacar el castillo de su significación literaria por donde precisamente ha de hacerse: por la parte de muralla más gruesa. Para el que asedia tal fortaleza, no hay mejor ni mayor reto.

En este orden de cosas, el asedio a las fuentes estéticas, más allá de lo literario, que Francisco Javier Díez de Revenga, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, ha efectuado sobre la varia, brillante y compleja obra de Gerardo Diego, de quien se ha convertido en uno de sus principales especialistas, resulta de una trascendencia notoria, habida cuenta de que, casi, inaugura análisis. Solamente un estricto conocedor de la vastísima obra del poeta santanderino podría atreverse a iniciar el asedio a tal fortaleza, como hace en este libro, *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*.

Comienza el profesor de la Universidad de Murcia por los ecos medievales en Gerardo Diego. Apunta allí al estudio, atrevido, innovador y con bastantes visos de acierto, que el poeta de Santander hiciera sobre el verso del *Poema de Mío Cid*. La irregularidad versal con que la crítica tradicional despachaba la métrica del anónimo autor, queda subvertida por la tesis del profesor poeta, que aduce expresividad y

motivación para establecer una medida u otra. Prefiere decir que estamos ante la primera vez que fue usado el verso libre. El autor, juglar o abogado culto de Burgos, subvirtió la métrica alejandrina importada de Francia, con plena conciencia de que su creatividad primaba sobre el canon, según Diego. Naturalmente, la idea no era sino, además de aducir propuesta crítica, librar la batalla por el verso libre de sus propios días del siglo XX. Y lo hacía él, Gerardo Diego, un riguroso practicante, cuando pertinente era, del endecasílabo y otros metros clásicos.

Las alusiones de Diego a la Literatura anterior a él suman ingentes producciones, muchas creadas para los efímeros radiotextos, que tanto prodigó. De Bécquer, tan admirado por Luis Cernuda, y aludido por el sevillano del 27 como maestro lejano, Diego destaca una y otra vez, su musicalidad. El cántabro, bien formado musicalmente, destaca una y otra vez, casi sin dejar rima becqueriana sin atacar, esa cualidad, la armonía del poema, acaso no tan estrictamente estética. De Rubén Darío, insiste el poeta en que a él se debe el interés por Góngora, que pasó por banderín de enganche del 27. Darío, a través del simbolismo y parnasianismo francés —que como buen centroamericano degustó antes que sus colegas de verso españoles— conoció las impresionistas estampas de arduo lenguaje que el cordobés usara. Y él las transmitió entre la juventud creadora de aquella inicial etapa del siglo. De manera que cuando los del 27 accedieron a su madurez poética, Góngora ya estaba allí.

Acaso quepa reseñar que todas estas síntesis, que en la presente reseña presentamos desnudas, reducidas a frase nodal, aparecen en el trabajo que reseñamos con todo lujo de cita, de artículo, de obra, de alusión o comentario, debidamente documentado. Estamos ante un trabajo empírico que contempla mucha obra de la llamada menor, epistolar, crítica o fútil, de los autores referenciados.

Pasa luego el Profesor Díez de Revenga a tratar la relación, cordial y amigable entre Azorín y Gerardo Diego. Discípulo suyo se confesó el de Santander del alicantino. Entrañable la anécdota de «La raspa», pieza musical que sonaba en el transistor, primero que veía Azorín, y que alguien trajo desde Estados Unidos. Da cuenta el autor del libro de los pormenores de las oposiciones a Cátedra de Instituto, de cuyos tribunales Azorín, por su cargo ministerial, ocupaba vocalía. Y muchos más detalles, referidos, concienzudamente, a todos los del 27.

De Juan Ramón, el difícil Juan Ramón, se da cuenta de la paciencia dieguina hacia el de Moguer. Una y otra vez despechado por el autor de Platero, Diego soportó los desaires con la tozudez del vencedor. Al final, el que fuera Premio Nobel dedicó a su persona, nada menos que el emblemático poema Espacio.

Y cabalgamos con Óscar Esplá y Diego por la Sierra de Aitana, como antes hemos estado con Alberti en la Tudanca de Cossío. O aprendiendo tauromaquia con el pintor Molina Sánchez, para plasmar todas las suertes del torero. O, contemplamos el paso de la Oración del Huerto, de Salzillo, una mañana de los años 20, en la misma Murcia del Viernes Santo. O, subidos a la Catedral de la misma urbe, asistimos al bautizo de un neologismo, el adverbio murcianamente, mientras imagina un soneto para Francisco Cano Pato.

Y, aunque no es el capítulo postrero, no tiene desperdicio, sobre todo en una Literatura en la que se ha despreciado tal dimensión creativa, el seguimiento que Díez de Revenga hace del humor en Gerardo Diego. Como una columna vertebral menor, pero ciertamente novedosa en un espacio creativo dominado por la mordacidad y el sarcasmo cruel, de quevediana estirpe, el limpio e ingenioso, casi inglés, humor del poeta cántabro se presenta como una propuesta de categorización literaria, muy a tener en cuenta.

La edición de la Universidad de Valladolid, de factura noble, pasta dura y estudiado diseño, amén de cuidado papel de apreciable grosor y brillo espléndido, adolece de una letra acaso excesivamente menuda, con renglón inmediato. Un desmayo, en medio de un océano de aciertos.

SANTIAGO DELGADO

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación El Monte, 2006, 404 pp.

La indagación sobre la relevancia del cine en el horizonte de expectativas de los escritores que han cincelado su poética en el pasado siglo, el del cine, según Hauser, no deja de aportar frutos a una bibliografía que despierta un interés creciente. La dedicación de Rafael Utrera a los estudios sobre literatura y cine no es nueva, de modo que esta última aportación, debe ser considerada en el curso de una trayectoria iniciada en los años 80 a la que pertenecen ensayos como *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*, *Literatura Cinematográfica /Cinematografía Literaria*, *Homenaje literario a Charlot*, *Memoria Cinematográfica de R. Porlán Merlo*, *Azorín: periodismo cinematográfico*, o *Cuentos de cine: De Baroja a Buñuel*, entre otros.

Sabido es que son miembros del grupo del 27 los primeros que se sitúan frente al cine con una conciencia generacional sobre los valores expresivos que el nuevo arte moviliza y su influencia en otras manifestaciones de más antigua prosapia. A Alberti, de entre ellos, corresponde el privilegio de haber engendrado ese verso de *Cal y Canto*, «Yo nací –¡respetadme!– con el cine», para verter en un trazo inequívoco su voluntad poética de transitar por un tipo de escritura afectado del dinamismo de

la época, de la velocidad de nuestro tiempo, una eurtmia posible gracias al cinematógrafo: «Yo pido una atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas. He oído hasta una conferencia sobre ese verso. Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena. Con el «respetadme» del verso llamaba la atención sobre algo que iba a ser fundamental». Por ello, el interés de Rafael Utrera por el diálogo entre los códigos de la palabra y la imagen ha recalcado asimismo en estudios y publicaciones cuya temática aborda la incidencia del cine en escritores andaluces de la «generación» del 27: *Federico García Lorca: el cine en su obra, su obra en el cine* y *Luis Cernuda: recuerdo cinematográfico*. Esta *Poética cinematográfica de Rafael Alberti* conforma, pues, una trilogía donde se puede palpar, ejemplarmente, la positiva influencia del cine como modelo de representación en la obra universal de nuestros poetas más consagrados.

El cine plantea un nuevo modo de representación de la realidad y, como tal, aviva un debate sobre la estética realista por su doble y paradójica condición de registro documental y vehículo de expresión suprarreal. Así, los primeros capítulos de la *Poética cinematográfica de Rafael Alberti* proponen un sucinto estado de la cuestión sobre las controversias del cine con las otras artes, especialmente con la literatura y el género poético. Más allá de los textos que apelan a una mirada precinematográfica para vincular la literatura y el cine, Rafael Utrera revisa en su búsqueda de una taxonomía, las propuestas de teóricos que encontraron en la imagen cinematográfica una nueva modalidad para la expresión del subconsciente y un instru-

mento privilegiado para la poesía. Epstein y Buñuel, maestro y discípulo en una época de efervescencia creadora sin igual, participan de la edificación de un concepto de lo poético más allá de lo verbal y la capacidad de la palabra para contener la imagen, que consagra la eficacia del diálogo entre distintas artes y sus posibilidades de transferencia expresiva.

Rafael Utrera propone algunos motivos para la reflexión sobre la influencia del cine en la poesía española, referidos a estructuras, temas y personajes, ejemplificados con gran detenimiento para plantear a continuación la relevancia de los universos contemplados en la pantalla como desencadenantes de una escritura que, a la vez que los mimetiza y asimila, se sirve de ellos como moldes sobre los que se vierte la personal problemática del poeta en un proceso de autodescubrimiento, presente tanto en Alberti, como en Lorca o Cernuda.

A partir del capítulo IV el ensayo se concentra en el estudio de la poética de Rafael Alberti en relación con el cine y los aspectos de su biografía que ponen en contacto al poeta con experiencias cinematográficas de gran trascendencia para su formación creadora: su intervención en la sexta sesión del Cine-Club español en cuyo intermedio Alberti lee varios de los poemas dedicados a los cómicos del cine, su participación como actor en el *Noticiero de Cine-Club*, de Ernesto Giménez Caballero, su provocadora indumentaria de película cómica en una controvertida conferencia en el Lyceum Club, o sus contactos con el cine en Méjico.

Cabe destacar asimismo los elementos de su poética desde *Marinero en tierra* a *Sobre los ángeles* cuya inspiración pudiera encontrarse en secuencias de películas emblemáticas de la época, *Metrópolis* o *El acorazado Potemkin*. Pero, sin duda, donde el poeta vuelca una fascinación mayor es en el capítulo que configura su poemario sobre los tontos del cine, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos*

tonos, de cuyos poemas se ofrece el texto completo acompañado de un pormenorizado análisis: «Cita triste de Charlot», «Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca», Harold Lloyd, estudiante», «Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano», «Telegrama de Raimond Hapton a Wallace Beery», «Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd»... , la mayoría de ellos aparecidos por primera vez en las páginas de *La Gaceta Literaria*. Con posterioridad a este momento, su afamada amistad con intérpretes de éxito reconocido como Vittorio Gassman o Francisco Rabal se vierte en poemas pensados para formar parte de programas de locución. Testimonios de admiración y amistad mutua se prodigan entre Fernando Birri, director del documental «Rafael Alberti, un retrato del poeta» (1983) y el poema que éste dedica al cineasta.

La actividad cinematográfica del matrimonio León/Alberti en Argentina y Uruguay ocupa la atención del capítulo séptimo y con ella, el protagonismo especial de M.^a Teresa León en la redacción de diversos guiones de películas adaptadas de textos castellanos, o inspiradas por insignes representantes de las letras hispánicas. A ella se atribuye el peso principal del guión de *La dama duende* de Luis Saslavsky, dejando la colaboración de Alberti reducida a la selección del repertorio de las canciones y coplas populares. En términos parecidos se pondera la participación del matrimonio en la película de Alberto Zavallá, *El gran amor de Bécquer*, en cuyo guión debió de tener M.^a Teresa León un claro protagonismo por el interés despertado por el poeta romántico en aquel momento, vertido en una biografía posterior, *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, de cuyo contenido es antecedente el guión de la película. A la pluma de Alberti se deben las palabras que acompañan las imá-

genes del film de Enrico de Grass, *Pupila al viento*, un cortometraje de ritmo rápido que evoca el cine de vanguardia de los años 20.

Los últimos capítulos del ensayo se ocupan de algunos reflejos de la poesía cinematográfica de Rafael Alberti en autores contemporáneos: Aquilino Duque, Andrés Neuman o Juan Cobos Wilkins.

Poética cinematográfica de Rafael Alberti ordena en un volumen de cuidada edición la deuda del poeta gaditano con el cine, ese nuevo paisaje que contemplaron absortos los espectadores de comienzos del siglo XX y que se infiltra en los modos expresivos de nuestra poesía más universal.

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

AUB, Max, *Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos, Obras completas*, vol. IV-A, Joan Oleza (Dir.), Edición crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Valencia, Biblioteca Valenciana - Institució Alfons el Magnànim, 2006, 472 pp.

AUB, Max, *Los relatos de El laberinto mágico, Obras completas*, vol. IV-B, Joan Oleza (Dir.), Edición crítica, estudio introductorio y notas de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats, Valencia, Biblioteca Valenciana - Institució Alfons el Magnànim, 2006, 508 pp.

Desde la última década del siglo pasado, la edición de textos aubianos se ha convertido en una empresa en creciente desarrollo, por la que apuestan diferentes editoriales, poniendo en manos del lector materiales de difícil –cuando no imposible– localización. En este sentido, destaca la ambiciosa edición de las *Obras completas* de Max Aub, dirigida por Joan Oleza, en cuya preparación intervienen los más autorizados especialistas. A los volúmenes que ya han visto la luz desde 2001 en el

marco de este proyecto, promovido por la Biblioteca Valenciana y la Institució Alfons el Magnànim, y favorecido por la Fundación Max Aub en tanto depositaria del legado del autor, se suman ahora los dos tomos del cuarto, que recoge, por vez primera, todos los relatos de Aub publicados en vida del autor, más las narraciones recuperadas póstumamente, un corpus que en su diversidad da cuenta de los diferentes momentos atravesados por la literatura aubiana, desde sus tempranas incursiones de tendencia vanguardista hasta sus últimos escritos en el exilio mexicano.

La edición crítica, el estudio introductorio y las notas del volumen IV-A, titulado «Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos», es responsabilidad de Franklin García Sánchez, quien, junto a Ignacio Soldevila, fue editor de los cuentos fantásticos y maravillosos de Aub en el libro *Escribir lo que imagino* (Barcelona: Alba, 1994). En cuanto al volumen IV-B, que reúne «Los relatos de *El laberinto mágico*», sus responsables son Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats, quienes habían llevado a cabo la edición –pionera en España en la utilización de la crítica genética– de las novelas *Campo de sangre* y *Campo del Moro*, respectivamente, dentro del volumen III-A («*El laberinto mágico* II») de estas *Obras completas*.

En su edición, García Sánchez empieza por presentar un corpus que, en razón de sus coordenadas temporales, atraviesa la trayectoria literaria de Max Aub, zanjada por la Guerra Civil española. Y subraya que subyace un estrato común de fantasía tanto en la prosa narrativa esteticista y experimental previa a 1936 como en la de tendencia «mimética» publicada en el exilio. El corpus se divide en dos grupos de dispar extensión, anunciados por el título del tomo: por un lado, el núcleo vanguardista, y, por otro, el mexicano. El primero comprende aquellas tempranas prosas aubianas concebidas a la luz de *Revista de Occidente*, pero sobre todo en consonancia con las

novedades foráneas, esto es, los movimientos históricos de vanguardia a cuyas diversas manifestaciones tenía acceso el joven Aub a través de las publicaciones europeas a que estaba suscripto, especialmente la *Nouvelle Revue Française*, en lo que constituye un aspecto fundamental de su formación cultural cosmopolita. La articulación de ambas vertientes es –señala García Sánchez– un factor diferencial respecto del común de los escritores de la órbita orteguiana, esencial a la hora de comprender la asimilación por el autor de las nuevas estéticas, así como la consecuente experimentación temática y formal, observable en las cinco obras vanguardistas: *Geografía* ([1925] 1928), «Caja» (1926), *Fábula verde* ([1930] 1932), «Prehistoria, 1928» (1932) y *Yo vivo* ([1934-1936] 1953).

Delimitado este núcleo, el editor procede a analizar el conjunto, al que considera unificado no sólo por sus fechas de escritura sino también por el aludido sustrato de fantasía, ligado a la ruptura de las vanguardias con el realismo. Pero acaso lo más interesante de este apartado del texto introductorio gire en torno a las diferencias. El análisis de los rasgos vanguardistas presentes en la inicial producción narrativa aubiana sugiere la unidad en bloque de las tres primeras obras, que comparten la tendencia al animismo. La mirada se vuelve entonces sobre el carácter diferencial de «Prehistoria, 1928», texto que, si bien coincide con los primeros en ciertos rasgos vanguardistas, como la estructuración del relato en forma de montaje cinematográfico o el antisentimentalismo, presenta en germen la crítica a la modernidad y a la vanguardia –en tanto su expresión última– de la novela *Luis Álvarez Petreña* (1934). No menos interesante es el análisis del editor abocado a dilucidar las características de *Yo vivo*, atento especialmente a una cuestión que el editor identifica como pendiente de análisis: su específica relación con la vanguardia, cifrada en su cosmovisión optimista y vitalista.

Considerablemente más extenso, el núcleo mexicano está constituido por los relatos de Aub producidos en su exilio americano, que no versan sobre la Guerra Civil española y sus consecuencias. Aunque el agrupamiento y el orden de aparición en el volumen de las más de cincuenta piezas que componen este núcleo están determinados por sus obras de origen, el estudio introductorio propone una división en tres subnúcleos en diálogo: realista, de fantasía y no ficcional. Los dos primeros se muestran equilibrados, cada uno con poco más de veinte títulos que corresponden a relatos unitarios, excepto los *Crímenes ejemplares*, serie de microrrelatos ubicada en el conjunto realista. El análisis de estos dos grupos ficcionales se divide en dos partes que corresponden a sendos niveles textuales. Apunta, en primer término, a las características formales de las piezas breves, como la concisión narrativa, tan lograda en «Muerte», cuya inspiración cinematográfica conduce al abordaje hacia otro rasgo –de procedencia vanguardista–: la técnica del montaje, plasmada con mayor claridad en textos como «Homenaje a Próspero Merimée» y, fundamentalmente, en los *Crímenes*. Otra de las particularidades del conjunto ficcional en este nivel es la hibridación de la fantasía con lo lírico, lo alegórico, lo grotesco, lo filosófico, lo maravilloso, lo mítico, lo satírico o lo absurdo, matices que determinan formas diversas de la fantasía que se juegan entre los polos de lo extraño –como punto de mayor realismo– y su opuesto puramente maravilloso. Por último, el análisis se centra en las filiaciones barrocas de algunos relatos.

El otro nivel de análisis es el semántico-temático, en el que García Sánchez identifica tres zonas estrechamente vinculadas entre sí: existencialismo, crueldad y rebelión del objeto. La proyección existencialista estaría ejemplificada por «Trampa», en el que lo absurdo y lo despiadado son inherentes a la condición humana. En con-

secuencia, aparece la idea del padecimiento humano, una estética de la crueldad, que alcanza su punto más notorio en los *Crímenes*. Y la rebelión del objeto se manifiesta fundamentalmente en los relatos de carácter fantástico, pero también deriva del animismo de raigambre vanguardista.

Este estudio introductorio se cierra con el análisis del conjunto no ficcional. Las piezas que componen el «tríptico sentencioso», tal como lo llama García Sánchez, comparten un posicionamiento humorístico que emerge en formas breves, paródicas, irónicas, grotescas, y se mueven en un terreno delimitado por la narratividad, de modo que el conjunto se confunde con los *Crímenes ejemplares* –más aún en el caso de los *Epitafios mexicanos* y *algo de suicidios* y *gastronomía*, por los evidentes vínculos temáticos–, lo aforístico y lo epigramático, indefinición tipológica que explicaría las intersecciones de este tomo con el primer volumen de estas *Obras completas*, dedicado a la obra poética completa de Aub, que en 2001 también incluyó los otros dos títulos que componen el tríptico: *Paremiología particular* y *Signos de ortografía*.

En cuanto al volumen IV-B, el problema del ordenamiento y la clasificación del corpus editado es resuelto de modo igualmente adecuado por Luis Llorens y Javier Lluich. En principio, se analiza la pertinencia de su título: «Los relatos de *El laberinto mágico*». Bajo tal denominación, el ciclo narrativo aubiano se fue extendiendo hasta abarcar cinco novelas (*Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del Moro* y *Campo de los almen-dros*), un híbrido entre novela y guión cinematográfico (*Campo francés*) y un conjunto de relatos cuyo número continúa creciendo, publicados paralelamente a las novelas –a veces, como episodios desgajados de ellas– junto a otras narraciones breves de temas diversos –las incluidas en IV-A–, en diferentes colecciones y, en muchos casos, en las secciones *No son cuentos* y *Zarzue-*

la de la revista aubiana *Sala de Espera*. El propio Aub —señalan los editores— se vio asaltado por la incertidumbre respecto del estatuto de sus cuentos a la hora de recopilarlos en volúmenes de relatos «históricos», como *Cuentos ciertos*, o dedicados a otros de carácter más imaginario, como *Algunas prosas*.

El análisis del problemático estatuto de tales relatos conduce a los editores al abordaje de la génesis de *El laberinto mágico* y su devenir escritural, aspecto particularmente interesante de la literatura de Aub, sobre el que los editores, en su introducción crítica, vuelven en el apartado «La novela no escrita del exilio». Y es que anotaciones y planes hallados en diversos cuadernos aubianos insinúan la posibilidad cierta de que personajes de estos relatos hubiesen formado parte de un *Campo* faltante en el ciclo; los cruces temáticos y formales entre las novelas y los cuentos laberínticos ponen en entredicho la condición de los mismos al relativizar su autonomía respecto de una unidad mayor, sea una novela o *El laberinto mágico* en conjunto, cuestión que remite nuevamente al título del volumen IV-B.

Uno de los mayores méritos de esta edición es su carácter totalizador, la intención manifiesta de incluir todos los relatos aubianos sobre la Guerra Civil y sus consecuencias conocidos, propósito llevado felizmente a cabo, aun cuando los fondos documentales del escritor continúan dando a luz «nuevos» relatos. En virtud de tal propósito, los editores declaran preferir la publicación, a modo de apéndice, de varios relatos recuperados cuando el volumen ya estaba en prensa, pese a que tal decisión no hiciese viable entonces la anotación informativa de los mismos, aunque sí su inserción en el estudio introductorio, resolviendo de ese modo las dudas que los relatos con este origen presentan al crítico al delimitar el corpus editable. Conforman el mencionado apéndice «El que ganó Almería»; «Realidad del sueño»; «La guerra es

lo mejor» y «Proclamación de la Tercera República Española».

Por todo ello, este tomo resulta ser una pieza clave dentro de estas *Obras completas*, ya que no sólo complementa el volumen IV-A, recogiendo entre ambos la totalidad de los relatos de Aub, sino que además completa el *Laberinto* en su aspecto estrictamente narrativo una vez publicadas las novelas que lo componen (volúmenes II y III), excepto *Campo francés*, que aparecerá en el vol. IX.

En lo que respecta al orden impuesto al material en su edición, Lluçh y Llorens proceden de modo semejante a García Sánchez. Reconocen el acierto de la tipología sujeta a criterios temáticos que ordenó la primera edición conjunta de estos relatos en 1994 (Barcelona: Alba), propuesta por Javier Quiñones en tres grandes bloques: Guerra Civil, campos de concentración y exilio, división temática que, en cierto modo, subyace al abordaje crítico del corpus. Sin embargo, la edición presenta los relatos ordenados cronológicamente, de acuerdo con el momento de aparición y con la publicación en que fueron recogidos, criterio apoyado, fundamentalmente, en la imposibilidad de establecer claras fronteras temáticas en un grupo de narraciones en las que muchas veces se religan la guerra y sus consecuencias. Lo propio sucede con los libros en que ellas fueron recogidas; así, tal como refieren Llorens y Lluçh, ya en *No son cuentos* (1944) aparecen relatos en torno a los tres temas.

En su introducción se presentan distintos apartados: «Los relatos de la Guerra Civil», «El primer exilio y los campos de concentración», y un último gran núcleo temático: «El exilio de Max Aub en México», «La conciencia del transterrado» y «Los relatos del exilio». Tras la noticia de la nunca escrita novela aubiana sobre el exilio, y los planes y títulos hallados en torno a la misma, el análisis se aboca al estudio del exilio como tema, a sus variantes en el grupo de relatos exílicos, así

como a las formas que adopta cada uno de los diversos aspectos del exilio, como experiencia múltiple y compleja, en el contexto de la particular experiencia de Aub.

Otra de las dimensiones del exilio – consecuencia suya que a Aub le tocó vivir en carne propia aun después de muerto–, en la que hace crítico hincapié la lectura de Llorens y Lluch, es la problemática del escritor exiliado. En «El remate», uno de los relatos más conocidos y extensos de este último grupo, se hace visible la marginación de la institución literaria, la separación de su público, la ignorancia de su obra por la crítica y las historias de la literatura, todo ello derivado de la condición exílica. El estatuto de la literatura del exilio incide, como afirman los editores, en uno de los motores fundamentales de la escritura aubiana, a saber, la memoria de la Guerra Civil española, de Francia y sus campos de concentración y de la tierra de acogida, tres temas que se entrelazan en este y otros relatos –desaconsejando, como se dijo anteriormente, la clasificación del corpus por temas–, todos densos nudos de la historia europea y americana a cuyo esclarecimiento contribuyen las notas críticas al pie que acompañan a los textos.

Ambos tomos de este volumen IV se cierran, cada uno, con tres apartados. El primero de ellos es el aparato crítico, que completa la información sobre los criterios seguidos para la edición de los textos –aclarados al final de cada estudio introductorio–, en el que se indican las lecturas divergentes respecto del texto base y las enmiendas significativas. A continuación se presenta una bibliografía en la que se consignan los manuscritos y/o ediciones aubianos consultados, acompañados por una selección bibliográfica que ofrece en sus títulos un actualizado panorama del estado de los estudios sobre el autor y su producción, y que orienta al lector interesado en la profundización del conocimiento al respecto. Finalmente, un completo glosario de voces escogidas, correspondien-

te a los dos tomos del volumen que allana el camino a la comprensión y contextualización del corpus editado.

De este modo, la nueva entrega de las *Obras completas* de Max Aub pone a disposición del público lector una edición crítica de excelencia. Su rigor científico y calidad editorial optimizan el acceso a una parte emblemática de la literatura aubiana, que la recorre de parte a parte y en la que se reúnen algunas de sus piezas más logradas. En suma, se trata de dos tomos de un mismo volumen que dan cuenta de dos caras de una misma escritura, huella de una prolífica pluma que supo escribir lo imaginado sin callar lo vivido.

FEDERICO GERHARDT

DÍAZ-CASANUEVA, Humberto, *El blasfemo coronado [1926-1991]. Antología poética*, edición de Luis Bagué Quílez y Joaquín Juan Penalva, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006, 362 pp.

La editorial Huerga y Fierro viene conformando en su colección «Signos» un corpus renovador de la poesía del siglo XX, ampliando los estrechos márgenes del canon oficializado con una serie de antologías sobre los poetas más reveladores de la pasada centuria, tanto españoles como foráneos. En ocasiones –como la que ahora nos ocupa– se trata de obras que han gozado de escasa difusión editorial, la cual se trata de paliar con una selección significativa de la producción poética de estos autores, en principio, excluidos o poco atendidos por la historia literaria más reciente. Esta serie de antologías aún a poetas indiscutiblemente influyentes y decisivos para el devenir poético de este siglo (Dylan Thomas, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Francisco Brines) junto a voces más desconocidas como Vicente Núñez, Juan Bernier o Ricardo Molina y, particularmente, poetas hispanoamericanos cuya poesía se ha difundido esca-

samente en la Península, como César Moro, Rosamel del Valle, Emilio Vallagas, o Herrera y Reissig. También poetas europeos como el italiano Sergio Corazzini, el portugués Joaquim Manuel Magalhães, o estadounidenses como Theodore Roethke cuentan con antologías de sus obras en esta colección. Estos volúmenes, con una andadura ya amplia y sólida, ponen de relieve la simplificación a la que el canon editorial y crítico reduce el rico y variado panorama poético del siglo XX, todavía por revelarse en su entera significación, conformación, influencia y aportación a la historia literaria, a la vez que van conformando un muestrario de lo más granado de la poesía del siglo XX cuya consulta se hace esencial para el estudio de la poesía de esta centuria.

Un sector de la lírica contemporánea particularmente desatendido en los estudios literarios lo constituye la lírica hispanoamericana, a uno de cuyos principales representantes, el chileno Humberto Díaz-Casanueva, se ha dedicado *El blasfemo coronado [1926-1991]. Antología poética*, con edición a cargo de Luis Bagué Quílez y Joaquín Juan Penalva. La poesía hispanoamericana del XX se presenta, todavía hoy, como un abigarrado panorama que se debate entre el modernismo y sus secuelas posmodernistas y la irrupción de las vanguardias, que cada país latinoamericano asumió de acuerdo a su propia idiosincrasia y tradición literaria. Queda por definir siquiera las líneas fundamentales que vertebran la historia de la poesía del XX en Hispanoamérica, y el principal escollo crítico para abordar tal tarea radica en la falta de difusión de los textos literarios. Mientras este corpus textual no se difunda, la poesía hispanoamericana del XX seguirá siendo un capítulo pendiente en la historiografía literaria más reciente. El llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana ha centrado todo el interés de los medios editoriales y de la crítica, dejando en la sombra y en el silencio la rica producción poética de estos años. Respondiendo a estas circunstancias los estudios sobre poesía se

han circunscrito a figuras fundamentales como César Vallejo, Pablo Neruda u Octavio Paz. La recuperación de los textos y de las voces poéticas imprescindibles para completar la panorámica de la poesía hispanoamericana del XX –Díaz-Casanueva en el caso de la poesía chilena o Herrera y Reissig en la poesía argentina– irá contribuyendo, junto a esos otros puntales indiscutibles, a fijar las líneas principales del análisis literario de este período. La accesibilidad a los textos supone, entonces, el primer acicate para llevar a cabo esa tarea.

Esta antología de Díaz-Casanueva va acompañada, al igual que otros volúmenes de la misma colección –como el dedicado a Herrera y Reissig–, de una introducción, a modo de guía de lectura, y una semblanza biobibliográfica, las cuales facultan al lector para un primer acercamiento sólido y certero a la obra del poeta chileno. Esta labor de edición se complementa con un capítulo epilógico de homenaje a Díaz-Casanueva que completa el su retrato literario. Se trata de un texto poético de Rosamel del Valle dedicado al poeta chileno (pp. 251-2) y una reseña crítica de Gabriela Mistral al libro *Réquiem* (pp. 353-357). En el prólogo (pp. 9-23) recogen los editores, de forma sintética e iluminadora, los aspectos vitales y creadores capitales para una comprensión completa de la poesía de Díaz-Casanueva. Se enhebran en él los apuntes biográficos con el bosquejo de la evolución creativa del poeta chileno y las claves estéticas fundamentales de su poética (pp. 9-15). A ello sigue un demorado recorrido por cada uno de los libros que conforman su intensa y amplia producción poética (pp. 15-23), desvelando pautas estilísticas y temáticas, ejemplificadas en composiciones concretas que van perfilando las líneas fundamentales del quehacer poético del chileno. Se incide, a lo largo del repaso de su producción, en un análisis intrínseco de cada libro atendiendo a su estructura, metro o ejes temáticos así como la imbricación de cada volumen en la trayectoria poética global del

autor delineando, así, el conjunto de su producción creativa. Los hitos fundamentales de la biografía quedan resaltados en un cuadro cronológico (pp. 25-28) colocado al final del prólogo, a continuación del cual se ofrece, además, el esquema de su producción poética mediante el listado de los poemarios (p. 29).

Han optado los editores por la cronología como criterio organizativo de la antología, disposición que resulta pertinente, entre otras, por dos razones: primero, permite dar cuenta de la rica, intensa y amplia producción poética del poeta chileno en la secuencialidad de su gestación y, segundo, se convierte en un caso ejemplificador del desarrollo de la poesía del xx en Hispanoamérica en un arco temporal que se extiende desde el posmodernismo y las vanguardias hasta la vaguedad en que, en la actualidad, quedan indefinidos los años de mediados y finales de siglo. Asistimos, de acuerdo con esta disposición cronológica, a la evolución de rasgos estilísticos y de concepción poética, que se debaten entre la solución individual adoptada por Díaz-Casanueva y los trazos generales del devenir poético de la pasada centuria. La proporción entre los poemas antologados de cada libro se adecua a la extensión del poemario en que se incluyen y a la calidad o representatividad de los libros en el conjunto de su producción poética, de lo que resulta una selección coherente y equilibrada.

Al hilo de la lectura de la antología esbozaré someramente las líneas estilísticas y temáticas fundamentales que los editores han subrayado en esta selección de textos, a la vez que intentaré su contextualización en la práctica poética del momento. Dos poemas, «El viaje de Buffalo-Bill» y «La reina de Saba», constituyen una muestra representativa del primer libro de Díaz-Casanueva titulado *El aventurero de Saba* (1926). Aparecen ya algunas marcas estilísticas y formales características de la poesía del chileno como el verso largo cercano a la prosa poética, la ausencia de

puntuación y la fluencia del pensamiento en una sucesión de imágenes que alternan lo creacionista y lo surrealista. El segundo libro, *Vigilia por dentro* (1931), abunda en la dimensión introspectiva polarizando el espacio poético en el ámbito de la ensoñación. Entonces, pasa a primer plano la indagación en la identidad del sujeto lírico, revelándose el «canto» o la poesía como instrumento privilegiado de esa búsqueda interior: «Después de cantar siento que el temor es la más segura / medida de la frente, / Tengo arpas crecidas, pero cada noche se lleva la parte / más misteriosa de mi alma» («Elevación de la sima», p. 51). Junto al predominio de imágenes basadas en asociaciones insólitas, se van delineando, paralelamente, las líneas temáticas que vertebran la poética de Díaz-Casanueva: el amor, la muerte y la infancia como paraíso perdido («Cauce de la vida», «Retorno»). En *El blasfemo coronado* el verso largo, presente en los dos poemarios anteriores, alarga su período coqueteando con la prosa poética. Impera cierto tono vehemente asentado en la apelación a una segunda persona del singular genérica o en la sostenida presencia de la voz del yo poético, en numerosas ocasiones diluida en la primera persona del plural: «Ay no vivimos, sobrevivimos. / Ahí tienen en sueño como un manzano muerto sobre una / casa profunda / roída por el pensamiento del hombre, / somos heridas para adentro que entreabrimos a veces / con intención, somos casta alzada» (fragmento X, p. 80). Asimismo, contribuyen a este tono las exclamaciones y continuas interrogaciones que enhebran preguntas de tinte existencial, veteadas por imágenes oníricas con un trasfondo mítico. Se va delineando una poética presidida por la importancia del símbolo y la imagen visionaria, a veces con proyección alegórica, sobre un marco mítico, filosófico o bíblico, que, sin perder la orientación introspectiva, universaliza el problema de la existencia. El poemario *Réquiem* (1941) modula a lo largo de los

12 poemas antologados los distintos matices elegíacos que van dando forma al sentimiento de orfandad. Estos se encuentran veteados, bien por cierto tono reflexivo subrayado por el acento interrogativo que se tiñe de trascendencia religiosa (fragmento I y III); bien por un deje dolorido, como dejan traslucir estos versos: «¡Ay, madre!, ¿es cierto, entonces? te has dormido tan / profundamente que has despertado más allá de la / noche, en la fuente invisible y hambrienta» (fragmento II); bien por la evocación familiar nostálgica en el fragmento V; o bien por la consolación que brinda el recuerdo, sublimada en imágenes de signo visionario: «Pero si mueres quedas también viviendo a través de mí / como el fruto que una y mil veces sube al monte / y no teme la escarcha / y desapareces consumida y tornas a aparecer rescatada / y en tus vaivenes de súbito veo que pasas por los / ojos de mi hija / como una cinta fulgurante» (fragmento VIII). Todo ello culmina en una genérica poetización de los sentimientos materno-filiales, a través de símbolos e imágenes brillantes en el fragmento X, y de filiación mítica en el XI. La expresión se despoja de la densidad imaginística de libros anteriores en favor de la desnudez expresiva y de la floración de los sentimientos para construir un discurso hilado por el sentimiento de orfandad del hombre atenuado por la memoria. En *La estatua de sal* la presencia del mundo familiar del poeta cobra protagonismo en su dimensión emotiva, por ejemplo, en el poema XXVI dedicado a sus hijos: «Mirad cómo vuestro padre danza lleno de días / Con su casa brillante entre sus manos / en medio del espacio». La exploración de los sentimientos íntimos no abandona la proyección simbólica y onírica original del imaginario de Díaz-Casanueva. Se prolongan en este poemario los ejes temáticos de libros anteriores. Continúa la reflexión sobre la muerte (XI, XIV, canto I) —en ocasiones acudiendo a mitos como el de Narciso (XXI, canto I)—, vehiculada en el tono

interrogativo, exclamativo o apelativo (I, canto II), que otorgan gran impulso vehementemente a su poesía y dejan traspasar cierto desgarramiento metafísico. Tonalidades reflexivas y existencialistas impregnan poemas como el XIII del canto II: «El hombre es órbita deshecha, llanto en que el otoño / se agiganta, / Tierra que relampaguea sobre la tierra, / casa en que pernoca el tiempo perseguido». A éste se pueden sumar otros ejemplos significativos como la composición XVIII del mismo canto II: «Es terrible perder el mundo siguiendo en el mundo», que se amplía en el texto XXIII, canto II: «¡Ay, me palpo, yo soy Nada, Nada, Nada / Pero también Soy». Los mismos temas y motivos se despliegan en los poemas antologados del canto III y IV, acentuando los matices interrogativos y exclamativos de raíz existencial. Este libro supone para los editores «la culminación de un primer ciclo en la obra de Díaz-Casanueva» (p. 18).

En *La hija vertiginosa*, publicado en 1954, domina la atmósfera emotiva, como ejemplifican estos versos: «Buscas / el cuerpecito que te dimos / apenas la cáscara cubierta de una pelusa húmeda / como si tu madre le pasara una y otra vez / la celosa lengua de gata» (IX). A partir de *Los penitenciales* (1960) observamos cómo el verso se acorta y la extensión de los poemas se amplía, anunciando la dinámica discursiva de los libros posteriores. El siguiente poemario, *El sol ciego [En la muerte de Rosamel del Valle]* (1966) nace como respuesta a una carta póstuma de Rosamel del Valle. Retoma aquí Díaz-Casanueva el registro elegíaco que imperaba en *Requiem*. La intensidad del sentimiento amistoso —firmemente manifiesto a partir del quehacer poético que compartían— se revela en toda su fuerza en el poema titulado «El holocausto» donde la enumeración caótica remeda el dolor y absurdo de la existencia y de la muerte: «Mi gemelo / Mi niño / del dedo carbonizado / Mi fabricante / de máscaras parlantes / Mi vendedor / de

lámparas velludas / Mi apache de la noche / blanca // Te doblas / como un arcoiris / encima de tu muerte». El dolor vuelve a enlazarse estrechamente al sentimiento de orfandad: «Me dejaste solo / como dentro de un trueno / viendo crecer un cirio / en cada mano [...] // Allá vas oh hermano mío [...] // Ya no podemos charlar / hasta la madrugada / Consolarnos del tiempo olvidadizo». La lamentación elegíaca deja paso a la reflexión sobre el destino individual y colectivo focalizada en el tema de la muerte: «Lo irrevocable / es una verdad vacía / que nos acecha / sin razón verdadera // Al contemplarte / nos contemplamos / petrificados / vivos!» («La intolerable unión de los despojos»). Finalmente, en «Ofrenda para hacerlo presente» se le impone al sujeto lírico la necesidad de una «ofrenda», de un homenaje, del reconocimiento de un magisterio vital, literario y humano: «Ay! / Tu frente fue mi acantilado / Tu mano mi abrevadero / Tu ángel / mi horno de la noche / Tu poesía / la marca candente de mi alma [...] // Me enseñaste / a aborrecer el oficio / a desdenar la tinta / a suprimir las vocales». El canto a la muerte de Rosamel culmina en «La llave de las dádivas», donde las contradicciones de la vida y la muerte encuentran un punto de conciliación en la aceptación de la nada y en el «resplandor» de la vida como asidero en el que fundar la esperanza de una plenitud fugaz: «No estoy solo / Sobre mi corazón / empolla un águila // En el silencio / se abre una flor de / piel / La vida restalla / su verde hermoso / látigo / Ser es un mandato más hondo [...] // Mi voz / trenzada a la tuya / seguirá cantando / escudriñando / en la arcana mortal / presencia / Ayúdame oh ayúdame / Rosamel / a reunir el resplandor / del mundo!». *Sol de leguas* (1970) vuelve a actualizar el omnipresente tema de la búsqueda de la identidad, que «simbolizada en la figura del tigre, se manifiesta a través de una compleja red verbal que se caracteriza por la inserción de referencias

librescas en el cuerpo del poema, la disposición icónica de los blancos de la página, los desmembramientos de la sintaxis y los juegos lingüísticos» (p. 20). Junto al poemario siguiente, *El hierro y el hilo* (1980), prolongan el uso del verso corto y el poema extenso. En *Los veredictos* (1981) se prescinde de la división por composiciones, y algunos recursos tipográficos, como las mayúsculas, la dilatación del espaciado entre caracteres o la cursiva, adquieren un mayor grado de semantización. Estos recursos tipográficos se mantienen y acrecientan su presencia en los restantes libros de Díaz-Casanueva, sumados a la ya característica ausencia de signos de puntuación, que quedan suplidos por el ritmo y las secuencias de sentido.

Los últimos cinco poemarios –*La aparición* (1984), *El traspaso de la antorcha* (1984), *El niño de Robben Island* (1985), *El pájaro Dunga* (1985), *Vox tatuada* (1985)– inciden sobre los mismos núcleos temáticos. El amor, la muerte y la poesía transidos por el desgarrar existencial se insertan en un ámbito que mixtura el marco de lo cotidiano –en el que adquiere protagonismo el ámbito íntimo del poeta– con la dimensión reflexiva diluida en la colectividad, a través de imágenes brillantes y renovadas que acuden al ámbito bíblico, a la mitología grecolatina, a la filosofía o a la naturaleza, sometidas a un creciente proceso de simbolización.

Notas como el simbolismo, la introspección teñida de tintes oníricos y un lenguaje asentado en imágenes de desusadas asociaciones referenciales con un alto grado de intelectualización constituyen las marcas fundamentales de la poesía hispanoamericana del siglo XX que se dejan sentir en la obra de Díaz-Casanueva, inmerso en sus primeros experimentos poéticos en el ambiente posmodernista chileno donde las manifestaciones vanguardistas empezaban a cobrar vigencia, especialmente el creacionismo. La influencia del movimiento creacionista se deja sentir en dos aspectos fun-

damentales: en la creación de imágenes desde la plena libertad de asociación en los referentes y en la concepción del poeta como revelador de los misterios del lenguaje y, en consecuencia, del mundo. En otras ocasiones la presencia de lo onírico y de imágenes visionarias actualizan procedimientos vinculados al surrealismo. Junto a ello conviven otros aspectos que pueden derivar de la crisis finisecular de valores que llevan al poeta a la búsqueda de respuestas sobre el Origen y lo Absoluto en el ámbito de lo sagrado, de lo mítico y en cierto primitivismo que tiñen su obra de esa orientación metafísica propia desde mediados del XX, y que se concretiza en esas interrogaciones continuas –muy acentuadas en libros como *El blasfemo coronado* o *La estatua de sal*– que cuestionan toda certidumbre. Esas imágenes visionarias y las asociaciones inéditas se aúnan, finalmente, para poner de relieve la desolación existencial del sujeto poético.

Así pues, se constata en esta andadura por la poesía de Díaz-Casanueva gran variedad de registros, entre los que destaca el elegíaco, sobre la base de una poesía en constante proyección simbólica. Es en el registro elegíaco, a mi parecer, donde Díaz-Casanueva alcanza la plenitud de su técnica creadora, y en el que sobresale el poemario *Réquiem*. El lenguaje se esencializa, la expresión se desnuda y la intensidad poética alcanza sus más elevadas cotas. Y es en estos textos, paradójicamente, donde el sentimiento vital se revela con mayor fuerza y donde el lamento elegíaco pone de relieve la belleza de la existencia, alejado ya de la inquisición metafísica y del tono existencialista. Traemos aquí las palabras de Gabriela Mistral que comentan la obra titulada *Réquiem* del poeta chileno (apéndice, pp. 353-357). Emparenta Gabriela Mistral la poesía de Díaz-Casanueva con la tragedia, subrayando que es el ««grito rasgado»» el que caracteriza este libro del poeta chileno y el que, también, se deja sentir en el resto de su producción poética. En los distin-

tos niveles de análisis –en el plano meramente tipográfico, en la sintaxis, en el tono exclamativo, exhortativo e interrogativo, en los encabalgamientos y en la violencia de las imágenes– se cifra una poesía del desgarro, del ímpetu trágico, de lo patético. Gabriela Mistral incide en la recuperación de la tragedia grecolatina, del «poema trágico» (p. 357), como la principal aportación de Díaz Casanueva a la poesía en lengua castellana. Frente al tono metafísico o existencialista, el lenguaje se revela como el único instrumento que puede paliar esos efectos devastadores –especialmente los suscitados a raíz de la reflexión acerca de la muerte– sobre la conciencia del hombre.

Los símbolos y las imágenes visionarias con concesiones a corrientes vanguardistas como el surrealismo o el creacionismo cifran el lenguaje y la reflexión sobre sus límites en la principal cuestión del hecho poético. La experimentación discursiva, tipográfica, métrica y sintáctica (alternancia del verso largo y corto, del poema breve y extenso) se mantiene en proceso creciente hasta sus últimos libros. Todo ello revela, en definitiva, una intensa preocupación por los fundamentos del lenguaje poético que se certifica en la experimentación formal, así como en las directrices temáticas, que acuden a los más variados registros (bíblico, filosófico, la tradición mitológica grecolatina o la ritualidad y el primitivismo), revelando a Díaz-Casanueva como una de las voces fundamentales para el estudio de la poesía del XX.

MARÍA D. MARTOS PÉREZ

LUIJÁN, Ángel Luis, *Desde las márgenes de un río. La poesía coral de Diego Jesús Jiménez*, Córdoba, Ediciones Lito-press (Colección «La Manzana Poética»), 2006, 323 pp.

La obra de Diego Jesús Jiménez ocupa un territorio de difícil acotación en la poe-

sía española contemporánea. En ello influye la adscripción del autor a la conflictiva *promoción del 60*, que a veces se ha considerado como un grupo con características propias y otras veces se ha incluido dentro de los amplios márgenes del sesentayochismo, que engloban a poetas no benedicidos con la bula *novísima* de Castellet. Sin embargo, la situación de Diego Jesús Jiménez no sólo es problemática por su difuso anclaje generacional, sino también por sus rasgos de estilo. Al relativo desconocimiento del autor han contribuido dos factores: los periodos de silencio entre sus libros y la radicalidad de sus planteamientos estéticos, de gran intensidad imaginativa y hondo calado histórico.

Su primer libro, *La ciudad* (1965), ensancha la faceta meditativa de algunos autores del cincuenta –en especial, de Claudio Rodríguez–, pero al mismo tiempo anticipa los recursos iniciales de los novísimos. Sus títulos siguientes, *Coro de ánimas* (1968) y *Fiesta en la oscuridad* (1976), van a continuar el camino emprendido sin dejarse deslumbrar por los brillos de la moda literaria. Tras un prolongado silencio, en *Bajorrelieve* (1990) aparece la reflexión metapoética de varios de sus coetáneos. En los últimos años, diversos síntomas apuntan a la recuperación del autor. En 1996, con *Itinerario para naufragos*, su último libro hasta la fecha, obtiene el premio Jaime Gil de Biedma, y, más tarde, el premio Nacional. En 2001 aparecen casi simultáneamente una edición conjunta de *Bajorrelieve e Itinerario para naufragos*, a cargo de Juan José Lanz, y la antología *Iluminación de los sentidos*, con un estudio previo de Manuel Rico. También a la obra de Diego Jesús Jiménez están dedicadas las monografías *Diego Jesús Jiménez. Capacidad visionaria y meditativa del lenguaje* (1996), de Manuel Rico, y *La poesía de Diego Jesús Jiménez* (2006), de Juan Manuel Molina Damiani y Martín Muelas Herráiz, que incluye una selección de artículos críticos y una antología del poeta.

A estos precedentes viene a sumarse ahora *Desde las márgenes de un río. La poesía de Diego Jesús Jiménez*, de Ángel Luis Luján. El investigador ofrece una valiosa cartografía de la lírica de Diego Jesús Jiménez desde una perspectiva plural que atiende a los aspectos esenciales de su poesía. A lo largo de los capítulos se abordan el mundo representado, las herramientas del discurso, los recursos fónicos y métricos de sus poemas y la elaboración de una *poética del nosotros* que justifica la consideración de su estilo como una poesía coral. A esa sensación de coralidad –que comparte con otros autores contemporáneos, como Julio Llamazares, Tomás Sánchez Santiago, José Luis Puerto o Juan Carlos Mestre– no es ajena la voluntad de dejar el discurso abierto para que penetren en él las voces y los ecos que habitan en sus textos. Por último, el libro se cierra con el comentario de una composición de *Itinerario para naufragos*: «Calderón de la Barca, 41», que sintetiza las modalidades enunciativas del poeta.

En el primer capítulo («Vivir es regresar de una guerra perdida»), Ángel Luis Luján interpreta el mundo poético de Diego Jesús Jiménez a partir de un núcleo unitario de sentido: la idea del regreso, que adquiere una dimensión histórica más allá de su raíz elegíaca. Junto a la noción del regreso, cobran vigencia los conceptos de la memoria y del origen, que se identifican con los paisajes de la infancia. La mitificación de la niñez encarna un tiempo de descubrimientos y milagros cotidianos, un momento en el que era posible la plenitud frente a la degradación del presente. Sin embargo, el regreso es siempre una ilusión, la constatación de un espejismo que no puede materializarse en la realidad. Por eso, a menudo se impregna de los matices barrocos de derrota y desengaño. Este enfoque afecta a la construcción de la propia identidad y a la de la Historia, que se muestra como un constante *hacerse* a través del tiempo. Otro motivo que anali-

za Luján en el primer capítulo es la presencia del disfraz, el sueño y el espejo en Diego Jesús Jiménez. Todos estos elementos son diferentes máscaras subjetivas que oscilan entre la voluntad de hermetismo y el impulso de apertura. El desvelamiento de lo oculto funciona así como una iluminación ontológica que indaga en los sustratos de la realidad y pone al descubierto el vacío sobre el que hay que edificar la existencia. Los términos del ámbito rural y de la naturaleza, los términos de lo mágico-religioso y los términos legendarios constituyen los diversos campos semánticos que se corresponden, según Luján, con los temas estudiados anteriormente. Estos campos semánticos proporcionan las claves de la reflexión estética, histórica y poética de Diego Jesús Jiménez.

El segundo capítulo («La sintaxis de un sueño») se centra en el análisis de los recursos técnicos de Diego Jesús Jiménez. La articulación textual de esta poesía se caracteriza por la subversión de la lógica mediante la ruptura de las expectativas y la desautomatización de la sintaxis. Con ello se pretende abrir un espacio para el advenimiento de lo desconocido. La alquimia verbal de Diego Jesús Jiménez se fundamenta en ciertos procedimientos recurrentes: el contraste, que suprime la continuidad discursiva; la oposición, que expresa el antagonismo de ideas o significados, y las anáforas y enumeraciones, que inciden en una sensación acumulativa a través de paralelismos, repeticiones y estructuras gramaticales iterativas. Asimismo, destacan las analogías inesperadas, que establecen comparaciones implícitas o alternan varios planos de significado. Estos aspectos barrocos nutren de sustancia estética la poesía del autor y la relacionan con la tradición literaria en la que deliberadamente se inscribe, entre el universo onírico de Lorca y la incertidumbre vital de Claudio Rodríguez. En la trabazón interna de la obra de Diego Jesús Jiménez, Luján advierte también una distribución orgánica en ciclos y li-

bros: las distintas «Rondas» de *La ciudad* dialogan entre sí gracias a la presencia central de los elementos naturales; los «Libros» de *Coro de ánimas* se estructuran alrededor de la meditación existencial, y *Fiesta en la oscuridad* se organiza en torno a la idea de la celebración. Por su parte, *Bajorrelieve e Itinerario para naufragos* se sustentan en la continua referencia metaliteraria como forma de enlazar lo personal con lo histórico.

El tercer capítulo («Habitar su ritmo») se acerca a los modelos rítmicos de Diego Jesús Jiménez como mecanismos de cohesión y, en ocasiones, de ruptura textual. Por un lado, las reiteraciones fónicas y de patrones sintácticos se relacionan con el canto y la música. Por otro, la alternancia entre los metros tradicionales y las variantes del verso libre cristaliza en un doble ritmo de gran originalidad. Aunque la apariencia de sus poemas es la del versículo libre, son frecuentes los encabalgamientos y los versos partidos y escalonados. Estas irregularidades se explican por el deseo de armonizar las estructuras libres con los versos tradicionales, como el heptasílabo, el endecasílabo o el alejandrino. Se trata, en fin, de un ritmo interno basado en la andadura del pensamiento, de tal manera que la distribución gráfica y la escansión de los versos no siempre confluyen. Esta doble perspectiva ofrece, según Luján, un argumento para encuadrar al poeta dentro de un nuevo barroquismo. De hecho, la complicación del ritmo es un proceso gradual que se corresponde –paradójicamente– con la búsqueda de una dicción más serena y más clara. Con la finalidad de profundizar en los recursos métricos y fónicos del autor, en este apartado se estudian el uso del encabalgamiento, las combinaciones rítmicas del verso, la reelaboración de las formas tradicionales –el soneto y la lira– y otros aspectos que afectan a la sonoridad del poema, como las paronomasias y aliteraciones.

El cuarto capítulo («El olvido es el coro de la tierra») ahonda en la polifonía

de Diego Jesús Jiménez. En ese sentido, se puede hablar de una poesía coral. Así lo justifican títulos tan expresivos como *Coro de ánimas*, o aquellos en los que se hace referencia a un protagonista plural, como *La ciudad e Itinerario para náufragos*. Este tipo de enunciación entronca con una renovada epopeya que transita entre la voz y las voces, entre lo particular y lo universal. El planteamiento anterior desemboca en la conformación de una poesía del *nosotros*, en la que las marcas subjetivas se diluyen mediante la apelación a la colectividad. El carácter participativo de esta lírica muestra una identidad que se construye a partir de la asimilación de construcciones heredadas. Por tanto, el *nosotros* adopta una dimensión trascendente, en la medida en que no se configura como una suma de individualidades, sino como una entidad globalizadora que se orienta en dos direcciones principales: la evocación del pasado y la toma de conciencia del presente. La intertextualidad, la desubicación de la experiencia o la ambigüedad de los deícticos explican la convivencia de discursos y contribuyen a difuminar las fronteras entre recuerdo e imaginación.

Finalmente, la «Conclusión» del volumen está dedicada al comentario del poema «Calderón de la Barca, 41», de *Itinerario para náufragos*. La composición vuelve al entorno personal y refleja un momento de la educación sentimental del poeta. El título, que alude a la ubicación de la casa familiar, fija una vivencia real en la que el presente de la evocación se funde con la escena evocada. Además, Luján señala que en esta pieza se multiplican los niveles de voz del sujeto y los planos de la representación. Todo ello deriva en un corolario negativo que pone de relieve la paradoja inherente a la poesía: el intento de dar forma al silencio en la página en blanco.

El estudio de Ángel Luis Luján se completa con un amplio y actualizado repertorio bibliográfico, de utilidad tanto para el

investigador como para el lector de Diego Jesús Jiménez. En definitiva, he aquí un análisis lúcido y apasionado sobre un autor que acaso ya no exige ser reivindicado como nombre al margen, sino que reclama un espacio propio dentro de los mejores exponentes de su estética. Pero el libro de Luján es, sobre todo, una invitación a la lectura, quizá la única salvación ante «la indefensa blancura / que la nieve conquista».

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

ENCINAR, A. y M. GLEEN K., *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984- 2004)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 303 pp.

En esta antología sobre narrativa contemporánea, el elenco de escritores analizados cubre una época bien reciente e incluye una síntesis bibliográfica final por autores, en perfecta armonía con las *obras citadas* al cierre de cada capítulo. Una vez más, profesores de distintas universidades presentan sus ensayos como contribuciones imprescindibles al debate crítico literario sobre la heterogeneidad narrativa de los últimos veinte años. Las editoras introducen el compendio destacando precisamente la característica de la pluralidad literaria, las diferencias estéticas e ideológicas en alternancia con los rasgos autoriales comunes. Encinar y Glenn utilizan el término de *grupo literario* para nombrar a una serie de narradores de la década de los 90. Resaltan por encima de todo el hibridismo como valor preponderante. Dedicando unas líneas preliminares a la trayectoria bio-literaria de cada uno de los creadores escogidos, subrayando en todos ellos factores como: la narratividad, el gusto por contar historias atractivas, o la creación de personajes muy moldeados que atrapan la imaginación lectora. Aunque no se trate de

una compilación centrada en las mujeres escritoras, sí saltan a la palestra cuestiones de género sexual y literario, junto a los temas de la identidad cultural y nacional y de la lucha entre memoria y olvido.

En el primer capítulo José Carlos Mainer indaga en el escritor «Ignacio Martínez Pisón» y en su forma de «contar el fin de los buenos tiempos». En su opinión, el escritor estudiado concibe la novela como un desvelamiento paulatino de la complejidad. Así, la primera novela: *La ternura del dragón*, se gesta como imagen literaria desde un principio y sin que el autor disimule el juego. El analista vislumbra esta pauta en personajes como el escritor adolescente, la abuela, el abuelo identificado con el dragón titular, figuras todas muy ambiguas y en tránsito impredecible de lo admirable a lo abominable. Mainer describe ese universo novelístico cifrado en una mansión, que él percibe como polimorfa y encarnación de paraíso y reclusión, misterio y cotidianidad, propiedad ajena y pertenencia conquistada, y como representación de la familia y del pasado, de los espacios inmunes de la infancia en tanto que metáfora de una sociedad y de un país: España al final del franquismo. La colección de relatos *Alguien te observa en secreto* supone para Mainer un avance literario, cortezariano, si bien con la recurrencia de los temas focales: vampirización de un personaje por otro, la mujer atractiva y fatal, la soledad y la impotencia del observador. Continúa con el análisis de este mundo literario en la novela de aprendizaje *Nuevo plano de la ciudad secreta*, donde la narración de despedida de la infancia finalizó: el fingimiento, la obligación laboral y la relación con la mujer irrumpen como signos de la entrada en la edad adulta. Mainer analiza después la novela *Carreteras secundarias*. Elogia la hábil construcción, si bien echa de menos el entusiasmo y la melancolía de las primeras obras de Pisón. Compara los personajes de la hippy Paquita, del padre Lozano,

del irritado adolescente narrador protagonista, con la adaptación cinematográfica de Martínez Lázaro. Por último reseña las novelas *María Bonita* (donde el tiempo de la abundancia es siempre el pasado y en la que el ensayista relaciona el paso de la voz adolescente misógina y vulgar a la conciencia viva de una chica de trece años con el remate de la Transición) y *El tiempo de las mujeres* (considerada por el crítico la mejor, la más extensa y compleja de las novelas de Pisón, que versa sobre la enunciación femenina de la experiencia familiar en las tres hermanas María, Carlota y Paloma, quienes dibujan a la madre ausente, atravesando por el autorreconocimiento como ritual iniciático de la infelicidad y la madurez).

Rosalía Cornejo-Parriego se encarga del capítulo II: «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes». Cornejo prefiere obviar la más estudiada y polémica representación del erotismo en Grandes, y se concentra en la crítica y la reflexión históricas de esta dicotómica novela que abarca desde la República hasta la España global, pasando por la guerra civil, la dictadura y la transición. Para Cornejo la médula de la novela son las oposiciones: de modelos de mujer, entre hijos legítimos e ilegítimos, entre colectivos sociales y conceptos de nación. Concluye con la consideración en nuestra autora de la identidad individual y la colectiva como nociones y vivencias complejas e irreductibles a dicotomías excluyentes, del mismo modo que ve claramente en las dos familias de Malena que la identidad y la memoria no son sólo constructos narrativos sino también opciones políticas.

Janet Pérez firma «Mercedes Abad o el arte de contar». La profesora sitúa a la autora dentro de una generación de mujeres hispanas que han cultivado literatura erótica en mayor o menor medida, que tienden a evitar el lenguaje vulgar y que acompañan lo sexual de subtemas como la

soledad existencial. Janet Pérez comienza su análisis con una referencia a la publicación más reciente de la autora: la colección de artículos publicados en *El País* entre 1995 y 2001 bajo el nombre: *Titúlale tú*; explica cómo estos escritos periodísticos versan en torno al erotismo y la muerte, el absurdo, la vida doméstica o casera, la cotidianidad barcelonesa desde el sarcasmo y la burla. A continuación, examina las colecciones de cuentos como *Ligeros libertinajes sabáticos* (en opinión de Pérez concebidos como una sátira de la sociedad burguesa de Barcelona que oculta una enorme corrupción moral bajo la pátina de conservadurismo y etiqueta), *Felicidades conyugales* (una docena de cuentos y un diálogo que abundan en la temática de la infidelidad-promiscuidad o los matrimonios problemáticos: *Pasión defenestrante*, *Una bonita combinación*, *Suelto de marido...*) o *Soplando al viento* (donde Pérez observa que ha desaparecido la temática obsesiva del matrimonio desavenido o del amor frustrado, reemplazada por obcecaciones o tormentos en torno a los sentidos, vista, oído, habla: *El placer de callar*, *El placer de escuchar...*). Escoge algunos de los cuentos y los comenta. Así Pérez llega al examen de la primera novela larga de Abad: *Sangre*, caracterizándola de obra muy *sui generis*, más que postmoderna, sobre una familia barcelonesa que pertenece a la secta espondalaria, un cruce entre los Testigos de Jehová y los Adventistas. La analista llama nuestra atención sobre la historia, imbuida desde el principio en lo inusual: la madre es atropellada por un autobús y la hija accede a la donación de sangre, a pesar del rechazo de la moribunda. En opinión de Pérez, la fusión supone que la hija reviva la existencia de la madre desde el interior, quedando así en paz con ella. Pérez elogia esta novela por su absurdo no absurdo y por su ironía triste y compasiva.

Robert C. Spires profundiza en «Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina*

de Javier Cercas». Parte de la tesis de que Cercas prima la invención sobre la documentación e interpreta la historia como una sensación pasajera emanada de fuerzas irreales, en el sentido de Vattimo. Recupera igualmente la teoría de Gordon sobre el personaje «haunted» o encantado, para aludir al hecho de que es imposible negar los fantasmas del pasado y éstos habitan nuestra memoria. Spires describe la génesis argumental de la novela a partir de una mera anécdota: el caso histórico de Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange Española, a quien un miliciano anónimo deja huir en Banyoles durante los estertores de la guerra civil española. Spires detalla cómo el narrador de la novela inicia un periplo de entrevistas (los desertores que perdonaron la vida a Mazas, el escritor chileno Roberto Bolaño) hasta averiguar quién fue ese miliciano salvavidas: un tal Antoni Miralles, ahora ya anciano y asilado en Dijon. No obstante, Spires duda de la realidad del, en sus propias palabras, más real de los personajes de «Soldados de Salamina» que pudiera no ser, en su opinión, más que una invención artística. Spires regresa aquí al planteamiento de Cercas de la historia como palabras repetidas fantasmalmente hacia delante, valores humanos imposibles de verificar como hechos concretos e intuidos sin más como fantasmas. De hecho, Miralles ni siquiera salvó a Sánchez Mazas como revela el mismo personaje. Sin embargo, Spires se niega a englobar a Cercas en la Generación X, porque sus fantasmas artísticos tienen la función de intentar que la civilización siga hacia delante, sin nihilismos y evasiones de la representación de los valores humanos.

En el capítulo V Marta E. Altisent bucea en «el mundo antitético de *Planeta Hembra* de Gabriela Bustelo». Se enfrenta a la historia narrada en términos contrapuestos de ciberfilia o ciberfobia (la disyuntiva se genera en la co-dependencia de mujer y máquina y en la acentuación de

la soledad, la carencia afectiva y la desconexión sexual que conllevan los tecnoguetes), pastiche o parodia (Altisent percibe el reflejo mixto de las fórmulas utópicas y distópicas de la novela anglosajona, la *sci-fi* feminista y el *cyborg-feminism*, de las farsas comerciales exitosas, del efecto *collage*, y señala el carácter paródico como elemento avivador de la ficción de las categorías e identidades sexuales para dejarlas inoperantes); estudia cuestiones como la corrección lingüística, la oralidad y la recepción de la novela. En definitiva, para Altisent estamos ante el subgénero de la ciencia ficción y la heterotopia lesbiana. Asistimos en el Nueva York del tercer milenio a la guerra fría entre los sexos, entre el partido dirigente lesbiano XX y el homo masculino XY, en lucha conjunta contra la minoría terrorista heterosexual-célula H. La guerrillera Báez entra en contacto con el jefe de la oposición Graf, sospechoso de disidencia. Graf la seduce y la «salva» del feminismo que la había secuestrado. Juntos se fugan al planeta Andrómeda y dan paso a un nuevo ciclo civilizador. Como conclusión, Altisent inscribe la trama dentro del relativismo estético y moral posmodernos.

Álvaro Romero Marco revisa las categorías de «melodrama, laberinto y memoria en la novelística de Juana Salabert». A juicio de Romero Marco, si consideramos las cinco novelas de esta autora en su conjunto, ni el desvelamiento de la moral oculta con el uso del melodrama, ni los discursos que quieren enfrentarse a los trajes de la voluntad de verdad, ni el impulso moralizante que apoya a la narración histórica conducen a la salida del laberinto. Así se desgaja de los distintos personajes (Ania y Daniel en *Varadero*, Nerea, Ariadna y Ander en *Arde lo que será*, Natalia y Zelia en *Mar de los espejos*). Romero Marco observa en todos ellos una desconfianza en la posibilidad del azar, los interpreta como seres descreídos condicionados por el principio de autor de Foucault

y sometidos en gran medida al destino insalvable.

Biruté Ciplijauskaitė en «Belén Gopegui entre la búsqueda y la denuncia de la realidad» indaga en procedimientos literarios como la ambigüedad en tanto que indeterminación significativa o indefinición cognitiva, o la invisibilidad en tanto que percepción cambiante y sólo probable. En opinión de la profesora, los títulos de sus novelas testimonian sendos elementos: *La escala de los mapas* (Ciplijauskaitė condensa la línea argumental como una puesta en abismo donde el protagonista Marco Kunz duda de su propia existencia a través del recurso a la máscara, hasta el punto de hacernos creer que su amada tampoco existe), *Tocarnos la cara* (la obertura de esta obra con la dicotomía acción-parada supone, a juicio de la ensayista, una síntesis de todo el argumento: el incierto proceso de crear algo nuevo que amenaza con venirse abajo, de ahí la carcasa del avión desplomándose y quedando suspendida en el aire) y *La conquista del aire* (donde Ciplijauskaitė advierte cómo Gopegui lleva más allá la técnica del narrador semi-objetivo, con una precisión cronotópica, unos personajes secundarios sobresalientes y un dominio del cuerpo sobre lo espiritual, para narrar cómo la falta de lealtad a una causa genera la disgregación de tres parejas). Por último, Ciplijauskaitė comenta la novela *Lo real*, llamando nuestra atención sobre las nuevas estrategias narrativas de la autora: sentencias, imágenes muy líricas, la realidad manipulada de la televisión y el cine, el coro épico-trágico, lo detectivesco, lo teatral, la acentuación de la urgencia de diseñar un plan bien calculado, etc, todo ello en torno al eje principal de realidad/deseo. En definitiva, exalta en los textos de Gopegui el rechazo del divertimento halagador.

El capítulo VIII corre a cargo de Luis García Jambrina y se titula: «Entre la ironía y el desencanto: la narrativa de Ángela Vallvey». García comienza por situar a

la autora dentro de la generación del desencanto, nacida en el desarrollismo, hija de la transición, que con la caída del muro de Berlín y la globalización aprende la decepción. Como características troncales de su obra apunta el humor cosmopolita y trasgresor a lo Almodóvar o Jardiel Poncela, los elementos heterogéneos: humor y trascendencia, lirismo y crueldad, cosmopolitismo y costumbrismo, alta cultura y cultura popular, y las experiencias autobiográficas, además de otros rasgos como el ritmo ágil y trepidante o importancia de los diálogos. Como temas fundamentales enfatiza la búsqueda de la felicidad (invitación a gozar de la vida) y las relaciones amorosas (importancia del amor y del sexo, el matrimonio, las obsesiones, la poligamia femenina, la afición a lo escatológico). El investigador puntualiza que a pesar de ser temas muy actuales suelen tener referentes clásicos. Analiza la creación autorial dividiéndola en distintas fases: novelas juveniles, segundo reconocimiento (estudia la novela *A la caza del último hombre salvaje*, que interpreta como una mirada cínica sobre la situación de la mujer actual), el paréntesis (García explica la novela *Vías de extinción* en relación con una desideologización de la sociedad y una obscenidad del capitalismo desbocado), la consagración (en opinión de García esta fase adviene con la premiada *Los estados carenciales*, que él interpreta como revisión irónica del mito de Ulises y Penélope en el mundo actual) y epílogo (García considera el fragmentarismo narrativo de *No lo llames amor* en clave de descenso a los infiernos, las cloacas y purgatorios del amor).

Ángeles Encinar, por su parte, desvela unos motivos recurrentes en la obra de Luisa Castro: las relaciones madre-hija (*El secreto de la lejíja*), las relaciones hombre maduro-mujer joven (*El secreto de la lejíja, Segunda mujer*), la búsqueda de identidad y el proceso de formación (*El secreto de la lejíja*), las relaciones interpersonales (*El amor inútil, Cocodrilos*), el tema

del doble o la suplantación y la ciudad como personaje. La novela *El secreto de la lejíja* sirve a Encinar como foco de su estudio: a pesar del desplazamiento del espacio narrativo del universo gallego a la ciudad de Madrid, la ensayista afirma que se trata de un viaje de ida y vuelta y sobre todo interior, donde la mezcla de ficción y realidad adquiere una admirable tensión. Encinar relata cómo la protagonista, África, viaja desde Armor a Madrid, para participar en un programa de radio y asomarse al ambiente literario capitalino, si bien el nomadismo y el encuentro con individuos insólitos, la conducen a una suerte de nostalgia paralizante y a la retrospectiva en un hospital psiquiátrico. La profesora cierra su análisis con la conciencia de que la narrativa de Castro se caracteriza por la sinuosidad sobre la que la autora lanza una mirada cristalina e intensa.

Silvia Bermúdez sostiene que «el pasado no está muerto», y así lo demuestra en: «La memoria histórica en la novela de guerra *El nombre de los nuestros* de Lorenzo Silva». La profesora examina la novela y las formas en que se manifiesta el peso que el pasado ejerce sobre el presente. Arranca de la retórica del sacrificio y la gloria como categorías de la novela de guerra en diversos autores. En su opinión, *El nombre de los nuestros* preserva el pasado en su continuidad con la tradición. Bermúdez nos sitúa en las crisis hispano-marroquíes, siempre saldadas con las armas, el golpe militar y la dictadura. En este contexto, se pregunta por el interés de la novela histórica: la guerra de África es un deseo de afianzar la identidad de aquellos que sufrieron trágicas circunstancias, de los héroes de guerra, en tiempos de una identidad posmoderna española. En este sentido, aprecia el texto como contribución a la novela de guerra por su descripción realista de la batalla y por los signos de masculinidad propios del género (coraje, sentido del deber, lealtad y estoicismo soldadescos). En su opinión, Silva no sancio-

na el militarismo abiertamente, sino que incide en retomar al soldado anónimo. Bermúdez recalca la solidaridad y la camaradería, la miseria y el hambre como referentes históricos de estas gentes.

José F. Colmeiro trata «La nostalgia del futuro: amnesia global y hábitos de consumo en *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga». Colmeiro piensa que la gran paradoja que define esta novela es la representación de una sociedad, un individuo, que se quedan sin pasado y sin identidad, por lo que quizás también sin futuro y sin capacidad de encontrarse a sí mismos. Así, nos cuenta cómo el narrador-protagonista, un agente comercial empleado por una empresa farmacéutica multinacional, viaja por el mundo vendiendo drogas legales diseñadas para borrar la memoria. Este apunte argumental le da pie al análisis de la desmemoria como ideologización controlada, al examen de la cultura y narrativa posmodernas (con rasgos como la desconfianza de los grandes relatos, la dislocación espacio-temporal, la fragmentación narrativa, la hibridación, la suplantación y el simulacro) en tanto que homogeneización cultural a escala universal. De igual modo, estudia la globalización económica y cultural en el viaje del personaje a través de ocho países, un viaje que, en su opinión, no tiene en realidad lugares porque son pasos sin memoria o con la sustitución de una memoria por otra a través de los fármacos. Sintetiza cómo el protagonista acaba enfermo de epilepsia y afasia, por lo que dará con sus huesos en un hospital de Berlín, donde ni siquiera recuerda por qué quería olvidar. En opinión del profesor, en esta novela Berlín simboliza el inconsciente colectivo y político, mientras que Tokio sería una metáfora del futuro por los avances tecnológicos, por el amor en cubículos y el consumismo extremado; así las cosas, Colmeiro colige que la demasía de futuro conlleva un desgaste del pasado y este mismo hecho explicaría la nostalgia futurista de que adolece toda la obra.

Katleen M. Gleen estudia «Silencios que cuentan en la narrativa de Marcos Giralt Torrente». Analiza los silencios textuales característicos de este escritor filósofo en sus cuentos y en la novela *París*. Entre las acepciones de silencio, la profesora escoge el silencio literario. Expone diversos antecedentes literarios del silencio (Carme Riera, Dulce Chacón, Cristina Fernández Cubas), en las que identifica la finalidad narrativa del silencio como medio de resistencia crítica o de implicación epistemológica. Tras estos prolegómenos, se centra en los cuentos de Giralt. Lista las funciones del silencio en la antología de cuentos *Entiéndame* (con títulos como: «En apariencia un encuentro», «Ese inaudito invisible», «Una inquietud muy razonable»): la imprecisión, la vaguedad, la indeterminación, la incertidumbre, la perplejidad, lo inconcluso, lo elíptico, los puntos suspensivos, las cláusulas hipotéticas, las preguntas sin respuesta, las dudas sin aclaración, los secretos inconfesos, reminiscencias de Chekhov y de la literatura fantástica. A continuación, rastrea el silencio en la novela *París*; a su juicio, la obra gravita en torno al deseo del protagonista de saber qué sucedió en París entre su padre y su madre, es decir, alrededor de la memoria del pasado, la identidad, las repeticiones obsesivas conducentes a la duda eterna entre posibilidades alternativas. Como confirma la investigadora, el protagonista no se decanta por ninguna de las variantes, con lo que corta la satisfacción de su avidez de saber.

En el capítulo XIII el profesor Epicteto Díaz Navarro descubre «Las máscaras del escritor en las primeras novelas de Juan Manuel de Prada». Díaz aborda en primer lugar *Las máscaras del héroe*, estructurando la novela en una introducción (la carta del escritor Pedro Luis de Gálvez al Inspector de prisiones), dos grandes capítulos («Museo de espectros» y «La dialéctica de las pistolas», ideados por el escritor Fernando Navales) y una «Coda» narrada en

tercera persona y que cuenta el final de los personajes anteriores. Identifica ecos del esperpento, las vanguardias literarias del Madrid de los 30, la decadencia, la novela picaresca, la desmitificación de lo literario y el olvido del escritor, en un tono de humor negro y sexualidad en *La tempestad*, una parodia de los relatos policíacos, donde un joven profesor que había viajado a Venecia a investigar el famoso cuadro de Giorgione, se ve involucrado en un asesinato. A juicio del investigador, las interpretaciones del cuadro, del crimen y de la novela misma se abren a la subjetividad del receptor en un espacio cambiante, entre lo irreal-gótico y lo marginal. Este componente raro y monstruoso se estudia igualmente en *Las esquinas del aire*, donde se exploran los tópicos de la falsa autobiografía y de la búsqueda del Santo Grial en el personaje del joven escritor Gonzalo Martel, que investiga la figura de la escritora olvidada Martínez Sagi. Díaz siente aquí el vacío sobre el que se asienta la biografía actual, enlazando con las dos líneas de significado de la última novela *La vida invisible*, a saber: la vida oculta bajo una apariencia de normalidad y la vida oculta en tanto que marginalidad. En opinión de Díaz, Prada gusta de las frases y párrafos muy elaborados y de las metáforas sorprendentes, si bien la riqueza de registros lingüísticos impide encasillarlo sea como neorrealista, sea como estilista.

Ana Rueda estudia «Los Solos de Care Santos» como ‘variaciones’ sobre un tema». La investigadora hace girar su análisis en torno a la atracción fatal por la música, los poetas románticos alemanes, los simbolistas franceses, Valle Inclán y los modernistas, etc. Se pregunta si Care Santos pretendía una transposición musical específica con sus *Solos*. Aconseja escepticismo en el campo de la interdisciplinariedad y confiesa que no desea probar que *Solos* responde a una pauta musical determinada, sino mostrar que la música opera como impulso en este opúsculo. Para ello,

se basa en el método de Calvin S. Brown, consistente en la observación de ciertas formas y principios comunes a ambas artes, música y literatura. Abunda en la concepción de la secuencia como historias individuales que mantienen sus rasgos distintivos, si bien no son experiencias formales cerradas: nos preparan para el siguiente cuento. Detalla que *Solos* se centra temáticamente en el sentido del oído y responde estructuralmente a los principios de la repetición emparejada y de la configuración silábica del texto. En opinión de Rueda, la pauta musical informa los nueve relatos, que podrían calificarse de *strip tease* musical en solitario, por tanto en cuanto, explica la profesora, se ponen en boca de un personaje frustrado y solitario al borde de la depresión total, que monologa hacia un tú ausente para romper con su soledad. La sinopsis de los seis cuentos que componen el volumen permite a Rueda desembocar en el estudio del contrapunto: voces producidas simultáneamente, inseparables, pero percibidas como distintas. La investigadora conviene en asociar el remate lúdico o la repetición poética a la técnica del contrapunto.

Concha Alborg explora la «(Re) Lectura y (Sub)Versión de los cuentos de hadas» en Espido Freire. Alborg se fija el objetivo de analizar cómo Freire continúa con la tradición desmitificadora emprendida en los 50. Además quiere ver si la autora sigue las normas feministas propuestas por Jack Zipes para cambiar las tradiciones anticuadas de los cuentos tradicionales. Arranca de ensayos como *Primer Amor* o *Ser o no ser guapa. La vida frente al espejo*, estudios sociológicos sobre los cuentos de hadas, que tilda de revisiones paródicas de los clásicos, con rasgos como el humor, el cambio del orden convencional o la novedad con el uso de los signos familiares, así como la incorporación de utopías y de ciencia ficción al mundo mítico del cuento. Enfatiza cómo Freire trata temas hilariantes como la sexualidad de la mujer o los

orgasmos vaginales y clitorianos, pero también temas serios como el maltrato, la violación, el abuso a menores, el lesbianismo, el incesto, la bulimia. La profesora anota el dato del linaje matriarcal en la identificación de Freire con su abuela y las otras mujeres de la familia. Prosigue con el análisis de la novela *Irlanda*, donde rastrea el arquetipo invertido: Natalia, la supuesta Cenicienta, debería transformarse en princesa, pero se convierte en una bruja perfecta. Por último, parangona el sarcasmo como subversión implícita de *Primer amor*, con la verdadera inversión de *Cuentos malvados*, donde asistimos, a su juicio, a una experimentación posmoderna que cuestiona todos los aspectos de este género y nos anticipa cualquier otro cambio en la lectura o escritura del siglo XXI.

Jordi Gracia investiga el concepto de ruptura en tanto que modelo novelesco inmerso en un proceso democratizador. Se enfrenta al tratamiento de la ruptura en escritores como Roger Wolfe o Ray Loriga. Se da cuenta de que los rasgos literariamente valiosos en ambos autores se han transformado y se han revestido de una consistencia estética y moral. En opinión del investigador esto equivale a decir que el papel de ruptura cede su significado en virtud del significado literario de sus libros; la rebeldía literaria deviene un modo de respeto a la vieja tradición romántica: el simulacro de ruptura. De ahí que Gracia considere la dimensión autobiográfica de estas obras «rebeldes» como inevitable, aunque inevitablemente engañosa también. A continuación identifica el rasgo diferenciador de Wolfe y de Loriga con respecto a otras expresiones generacionales: la ausencia de código ideológico, sobre la base del análisis de dos creaciones novelescas de Loriga *Días extraños* y de *Héroes*. Los personajes son antihéroes, inadaptados, heterodoxos y románticos que quieren salir del cauce burgués en pos de sus deseos, de la autenticidad y de la verdad personal, todo ello en un magma difuso sin argu-

mentos propiamente dichos. En lo relativo a las formas de narrar, el ensayista destaca la ironía narrativa de *Lo peor de todo*, la prosa dislocada y la sequedad en *Héroes*, formas que él presiente ligadas a la enajenación del mundo. Estudia la canalización de la ira y la violencia en *El índice de Dios* y revisa la estructura narrativa de *Días extraños*, *Lo peor de todo*, o *Cáidos del cielo*, para arribar por fin al examen de la última novela de Loriga: *El hombre que inventó Manhattan*. De esta novela, a Gracia le interesa el cambio de modelo autorial, con la ligazón de los relatos como pedazos al estilo del montaje cinematográfico, pero sobre todo la ausencia del tono confesional y el abandono de la primera persona.

Germán Gullón presenta «Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas». Su ensayo versa sobre la asimetría del panorama narrativo español actual a través de dos maneras opuestas de entender y practicar la creación literaria, la de Prada, que exige un bagaje cultural propio e interior, y la de Mañas, cuya lectura no precisa un archivo de referencias culturales. Gullón no ve en estos autores ni falta de costumbrismo ni falta de imaginación, sino eliminación del trasfondo literario. Da un dato para la unidad de esta generación que culmina en los 80: el éxito de la novela debut: así *Las máscaras del héroe* en Prada o *Historias del Kronen* en Mañas. Compara los estilos de Prada y de Mañas. Del primero resalta su léxico excelente, rico y escogido, su sintaxis innovadora y ágil, la creación de imágenes que contribuyen a una lectura literaria del texto, con multitud de palabras de uso infrecuente. De Mañas enfatiza el vocabulario nuevo, la sintaxis inesperada, la impresión innovadora, los referentes que se autoconsumen en el propio texto. Subraya este último rasgo como principal diferencia entre Mañas y Prada. A pesar de la superioridad que la crítica otorga a Prada, Gullón valora la

capacidad de Mañas para recrear el lenguaje oral y la unidad que hila toda su obra, que constituye a su juicio una verdadera tetralogía (*Historias del Kronen, Mensaka, Ciudad rayada, y Sonko95*).

En suma, las tendencias literarias en lengua española contemporánea apuntan hacia una creación múltiple y unos escritores bastante conscientes de su individualidad. Los críticos y profesores que analizan los productos literarios reseñados enfrentan una vez más la diversidad desde una voluntad filológica expansiva antes que constrictora. La búsqueda del grupo literario alterna con el rastreo de otras cualidades artísticas más específicas; así, el estudio de las innovaciones en los distintos planos léxico,

morfosintáctico y narratológico cobra una importancia crucial. En este sentido, la atención a los contenidos queda estrechamente vinculada al examen de la técnica escritural de cada autor. La línea argumental de las narraciones está siempre puesta en relación con el potencial inédito de los creadores compendiados. El análisis de la expresión original y personal se une a la explicación del recuerdo literario y la tradicionalidad. Encinar y Glenn editan una antología esencialmente poligenética y descubren lo diverso de cada narrador en el marco de una materia común en auge: la narrativa española contemporánea.

PATRICIA GONZÁLEZ ALMARCHA