

Revista de Literatura, 2010, enero-junio, vol. LXXII, n.º 143,
págs. 247-306, ISSN: 0034-849X

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel.
*Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI): Elen-
co de términos*. Barcia, Pedro Luis
(pról.). Buenos Aires: Academia Ar-
gentina de Letras / Union Académique
Internationale, 2009, 254 pp.

A los proyectos lexicográficos en marcha o llevados a cabo en los últimos años sobre Teoría de la Literatura –nos referimos en concreto a la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965; última edición, 1996) y al *Dictionnaire International des Termes Littéraires*.DITL. (Cfr. el proyecto en línea, en <<http://www.flsh.unilim.fr/ditl/>> [consulta: 15/06/2009])– se viene a sumar este *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, cuya planta fue presentada recientemente en la clausura del II Congreso Internacional sobre «El Español y sus Culturas» celebrada en Trujillo (Cáceres).

Comparte el *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)* con la (*The New*) *Princeton Encyclopedia* citada el ánimo de ser una obra amplia escrita en colaboración por investigadores de diferentes instituciones, y con el *DITL* de la Asociación Internacional de Literatura Comparada –bajo cuyo marco también se encuadra– el carácter de obra internacional, para la que hoy resulta imprescindible la presencia del español.

Lo que presenta este volumen publicado por la Academia Argentina de Letras y la Union Académique Internationale es el primer resultado concreto de ello, es decir, la planta, con los criterios formales y demás aspectos específicos que se han seguido para la elaboración de un reperto-

rio enciclopédico de voces usuales en la crítica de la literatura hispánica.

El diccionario está siendo realizado bajo la dirección de Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC) con el apoyo científico de los coordinadores Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University) y José Domínguez Caparrós (UNED), los responsables de áreas José Luis García Barrientos (CSIC), Antonio Garrido Domínguez (UCM) y Ángel Luis Luján Atienza (Universidad de Castilla-La Mancha), la secretaria de Luis Albuquerque y un equipo de redacción de seis personas, si bien está abierta a la colaboración colegiada de todos los hispanistas. Un comité científico internacional formado por varias personalidades de la Asociación de Academias de la Lengua Española se encargará de velar por el carácter panhispánico de una obra de estas características.

Este carácter panhispánico viene determinado por el considerable esfuerzo que supondrá –se calculan unas 15 000 páginas redactadas por más de doscientas personas, coordinadas por un equipo de diez (p. 45)– y por la propia materia literaria, que dará cuenta de los géneros, escuelas y tendencias críticas de ambos lados del Atlántico.

Las peculiaridades de la literatura española provoca que algunos de sus términos no existan o no sean equivalentes a otros de las literaturas alemana, francesa o inglesa, por ejemplo, que tienen un significado o alcance específico de acuerdo con la cronología, autores o corrientes nacionales que las caracterizan. Así, el período literario que es considerado por el término «Romanticismo» no delimita la misma vigencia cronológica en Alemania

que en España, ni el término inglés «romance» es equivalente del «romance» español.

Esta especificidad es la que ha obligado a buscar una elaboración propia del diccionario español de términos literarios por la cual se recogerán las voces exclusivas de nuestra cultura, como «astracán», «cordel», «endecha», «indigenismo», «patraña», «sainete» y tantas otras, sin importar que tengan poca o ninguna presencia internacional. Al mismo tiempo, se prestará una atención relevante a términos de singular importancia para la cultura literaria española, como pueden ser «auto sacramental», «zarzuela»; se matizarán dentro de las voces generales aquellos aspectos que tengan una perspectiva particular bajo el enfoque de la cultura española y se incluirán en la nomenclatura determinados términos griegos y latinos, así como de otras lenguas modernas, siempre y cuando sean de uso común internacional y frecuente en la crítica española, como por ejemplo «*beat generation*», «*best seller*», «*commedia dell'arte*», «*dolce stil novo*», «*fabliaux*», «*new criticism*», «*Volkgeist*», etcétera. Se parte del principio de que «lo literario se enmarca en una perspectiva cultural» (p. 15) y, en concreto, en la perspectiva cultural española e hispanoamericana.

La delimitación de qué voces deben figurar en el diccionario y cuáles no es la gran aportación de este libro, que por primera vez establece una nómina de 6018 términos. No se trata de una nómina cerrada e inamovible, pero sí muy sopesada, pues, para lograrla, se ha partido del análisis de los diccionarios de términos literarios previos –Cuddon, Estébanez Calderón, la *Princeton Encyclopedia* y otra quincena que son reseñados entre las pp. 37-52–, de los repertorios de retórica, poética, semiótica y pragmática precedentes y de bases de datos de otros proyectos en realización, como los del *Observatoire de Terminologie Littéraire* y el *Dictionnaire de termes littéraires* del equipo

GLIFO (<http://cirp.es.prx2/diclit.html>) Los términos seleccionados son corroborados mediante la presencia en al menos dos fuentes y en documentación representativa española.

Se incluyen así términos relativos a conceptos, métrica, temas («tema de Fausto»), géneros, movimientos, periodos, escuelas («Escuela de Chicago», «Escuela de Sicilia», «Escuela francesa de análisis del discurso», «Escuela de Lyon»), grupos («Grupo de Boedo», «Grupo de Florida», «Grupo Ultra», «poetas de Liverpool»), pero no nombres propios (salvo «Ortega y Gasset, José», que quizás sea una huella inadvertida de una de las primeras propuestas, que sí incluían nombres propios).

Los términos recogidos son así los precisos desde la perspectiva de la cultura en español, «de uso en la crítica literaria mundial y, en algunos casos, incluso términos no literarios en sentido estricto, pero claves de la crítica de la cultura en general» (p. 23).

Como obra enciclopédica, la inclusión de esos 6018 términos se realizará en artículos con diferente extensión. Partiendo del «Rapport sur le *Dictionnaire international des termes littéraires*» de Robert Escarpit de 1964, se establecen cuatro categorías: a) «investigaciones»: entradas monográficas de considerable extensión en las que se formulará una aportación, independientemente de que se trate de un término en discusión por la crítica; b) «estados de la cuestión»: artículos que ofrecerán todos los aspectos tocantes a términos aceptados de forma unánime por la crítica; c) «palabras singulares»: entradas sobre términos de una cultura específica, ya sea española («zarzuela»), ya ajena («haiku»); d) «descripciones»: entradas breves que se encontrarán en el interior de una o más entradas, pero no como entradas propias.

La microestructura del *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)* contará con informaciones similares a las del *Dictionnaire Internatio-*

nal des Termes Littéraires (DITL), pero agrupadas de diferente modo: en primer lugar, tras el lema alfabetizado, se dará la etimología, seguida de los equivalentes, si los hay, en francés, inglés, italiano, alemán y portugués. Tras la definición (significado) se abordará el estudio del término teniendo en cuenta en qué ámbito es usado, en qué periodos; finalmente se citará toda la bibliografía que se considere pertinente.

Hay que destacar que uno más de los aspectos más relevantes del *DETLI* es también la actualización bibliográfica que supone frente a los repertorios precedentes: el destacable diccionario de Estébanez Calderón «acoge el estado de la cuestión establecido y difundido ya en la década de 1980 y, como es natural, apenas se hace eco de lo ocurrido en los últimos veinticinco años» (p. 44). El *DETLI* viene con su esfuerzo colectivo a continuar ese diccionario ejemplar y a actualizarlo, mostrando las nuevas aportaciones del periodo postestructuralista actual.

Indiquemos por último que, para facilitar la rápida realización de la obra, se ha puesto en Internet a disposición de los investigadores el listado de términos aquí incluidos con sus equivalentes en francés y en inglés (Cfr. <http://www.ile.csic.es/detli/>). La versión electrónica permitirá modificar, corregir o ampliar cuando sea necesario las entradas, al mismo tiempo que facilitará la consulta mediante hipervínculos, pero, para evitar alargar el trabajo sin dar una fecha de finalización concreta, se prevé que se publique un fascículo impreso por año.

En un mundo en el que la tecnología está cada vez más presente para la difusión del conocimiento, resulta lógico aprovechar sus ventajas. Este diccionario pretende aunarlas. La publicación de la planta establece así el firme cimiento de las etapas próximas que han de llegar.

LUIS PABLO NÚÑEZ

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008, 407 pp.

En *Otra historia del formalismo ruso*, su autor pone al alcance del gran público lector los hallazgos desarrollados en su tesis doctoral, a través de un excelente ensayo que revisa y expone al mismo tiempo la problemática del aparato nocional y categorial en el que se inscribe el formalismo, así como los vericuetos de su constitución histórica y recepción. También Pau Sanmartín desarrolla en su lúcida exposición los grandes fundamentos de la teoría formalista, tanto desde su prehistoria como desde los retratos intelectuales de Sklovski, Eichenbaum, Tinianov y Roman Jakobson.

En el primer capítulo del libro, Pau Sanmartín Ortí expone bajo el epígrafe de *El hecho formalista. Problemas de la historia de el formalismo ruso* las premisas y los objetivos de los que parte y quiere alcanzar su investigación. En el fondo de esta propuesta se encuentra, tal y como el título nos sugiere desde los inicios del libro, una revisión y re-escritura de las aportaciones del formalismo. Aportaciones que no han sido valoradas con justicia, dada la intervención de Jakobson en la historización de la agrupación formalista. Otro de los puntos fundamentales que el autor presenta en su lúcida argumentación, no es solo el valor teórico de las aportaciones de los autores que desarrollaron su obra bajo los auspicios del formalismo ruso sino también la alta calidad literaria de algunas de sus libros, una calidad también presente en las importantes contribuciones que aportaron al arte cinematográfico.

Además, Pau Sanmartín Ortí procede a subrayar la estrecha relación que existe entre crítica y teoría literaria y poesía a través de las conexiones que el autor detalla entre los movimientos de vanguardia rusos y el nacimiento y desarrollo teórico del formalismo. De este modo, se destaca éste rasgo como fundamental en la com-

preensión del formalismo, frente a la habitual y convencional etiqueta que asociaba a esta escuela de pensamiento literario como un elemento que surge y que era preciso leer en su confrontación al desarrollo del estado marxista y sus posiciones teóricas.

En el apartado dedicado a la Historia del formalismo ruso, el autor centra su argumentación alrededor de la proximidad entre vanguardia y teoría en el ámbito y horizonte intelectual ruso. Una proximidad que fue posible gracias a los avances de la lingüística eslava durante el último tercio del siglo XIX y su eclosión en los albores del siglo XX. Lingüistas y críticos próximos al futurismo serían los primeros fundadores de OPOJAZ, un hecho que Jakobson en la elaboración del relato formalista obviaría, situando de forma exclusiva a Brik como fundador y excluyendo del relato de la fundación a autores como Sklovski y Kushner, autores que, en la diversidad de sus métodos, fines y querencias, partían también del mismo interés hacia los fenómenos creativos y fonéticos del lenguaje. Jakobson, el formalista en que vanguardia, lingüística y futurismo tendrían su mejor síntesis, se aproximó al resto de autores que componen la escuela que ha venido a ser denominada como formalista en el año 1917, momento en el que la obra de estos autores llevaba algunos años ya en acción.

Como segunda subsección de la sección de historia, el estudioso expone el desarrollo de la escuela formalista a partir de la revolución de octubre. Este hecho histórico supone el diálogo de los formalistas con los idearios estéticos del marxismo, un diálogo que supuso, tras el desplazamiento del presupuesto del materialismo funcional que estudiaba el formalismo a una noción utilitarista del arte y que, en última instancia, entendería los planteamientos inmanentes de la vanguardia respecto a la literatura y al lenguaje como un ideario contrario a los principios

del arte que propugnaba el partido comunista. Este hecho implicó el cierre de importantes revistas asociadas a la difusión del pensamiento formalista como *El arte de la comuna* y *El arte*, alrededor de cuales se situaban los autores que desarrollaban teóricamente el formalismo. Resulta un punto fundamental en el desarrollo de la argumentación de Sanmartí, el análisis biobibliográfico que se realiza de Sklovski, de Tinianov y de Eichenbaum, en relación al posicionamiento respecto al marxismo, al mismo tiempo que el seguimiento y estudio de los nuevos escenarios en los que la OPOJAZ sigue desarrollando sus actividades.

El autor de este ensayo lleva a cabo, además, un análisis de la diferente historia de las contribuciones formalistas, una historia que no sólo recoge las grandes aportaciones del formalismo ruso, sino que también sigue de cerca los documentos y primeras fuentes, y también revisa las trayectorias de sus miembros, siempre en relación con la escuela formalista.

En primer lugar, y a la hora de exponer y entender las causas de la campaña antiformalista, el autor se centra en el exilio de Sklovski y en las consecuencias que su ausencia tuvo respecto a la dinámica interior de OPOJAZ, ausencia que supuso de forma simultánea uno de los puntos de inflexión de su trayectoria. También, se exponen las diferencias que existen entre los *Proletkult* y la postura de la vanguardia, dado que la radicalidad del formalismo ruso le llevó a enfrentarse no sólo con los planteamientos marxistas sino también con varios de los representantes de los posicionamientos estéticos más diversos entre los que había futuristas, simbolistas o especialistas en Pushkin. Sanmartí revisa a este propósito la cuestión a propósito del artículo de Eichenbaum *En torno a la cuestión de los formalistas* publicado en la revista *Prensa y revolución*, un número que la historiografía ha considerado como canónico en su relación con el marxismo.

Tal y como desarrolla el autor de esta monografía, la recepción y las polémicas que surgieron alrededor del formalismo son competencia de un horizonte intelectual más extenso y amplio que el del enfrentamiento con el marxismo. Incluso el ensayista procede a subrayar las polémicas y conflictos intestinos que surgieron en el propio pensamiento formalista, materializados, por ejemplo, en el enfrentamiento intelectual entre OPOJAZ y Zhirmunski.

El segundo apartado de la exposición teórica del discurrir del pensamiento formalista compete a la crisis de los formalistas entre los años 1925 y 1930, crisis que, según su autor subraya son la prueba manifiesta de la «heterogeneidad constitutiva del formalismo ruso» (p. 109), una heterogeneidad que llevaría a los miembros del grupo a esforzarse en la precisión teórica y que es posible explicar a partir de tres factores.

En primer lugar, esta crisis resulta explicable por la gran transformación del contexto político y literario. En segundo lugar, la propia necesidad de atender desde el presente a la literatura, les va a desplazar de sus primeros presupuestos teóricos, dedicados en sus inicios a las manifestaciones del futurismo. En tercer lugar, la individualidad de cada una de sus aportaciones, les va a llevar a separarse del impulso colectivo que guiara sus primeras aportaciones y por lo tanto, a una paulatina separación de perspectivas y puntos de vista. Sklovski, por ejemplo, se acercaba en sus estudios al incipiente arte cinematográfico, arte que se convirtió en uno de los principales medios de subsistencia de la mayoría de los antiguos futuristas.

De los trabajos de Tinianov, por otra parte, surgirían buena parte de las líneas axiales del posterior estructuralismo checo con obras como *Sobre la evolución literaria*, tenida tradicionalmente por uno de los estudios canónicos del formalismo ruso. Por otro lado, Eichenbaum, despla-

za el foco de su análisis hacia el contexto socio-económico en que se realizan las obras y se centra en la capacidad de libertad expresiva que han brindado las sociedades a lo largo de la historia al mismo tiempo que en las cortapisas que las sociedades pueden ofrecer al desarrollo de la producción literaria.

Pau Sanmartín Ortí también cuestiona la fecha de 1930 como fecha oficial en la que finaliza el grupo formalista. Para ello atiende al Primer Congreso de Escritores Soviéticos y a las reuniones organizadas en 1936 por la Unión de Escritores. El autor de la monografía le niega al artículo *Monumento a un error científico*, texto que para la historiografía tradicional ha supuesto la fecha del fin de formalismo, su naturaleza de claudicación. En segundo lugar, el autor tiene en cuenta el clima político de la época en los virajes teóricos que surgieron en el grupo formalista. En tercer lugar, Pau Sanmartín Ortí recuerda que la rubrica de OPOJAZ solo se mantuvo hasta 1923.

En la sección relativa a la teorización literaria de la revisión de la historia del formalismo ruso, se subraya para la prehistoria formalista la importancia, como ya se señalara en la obertura del libro, de la vanguardia —poética y lingüística—, un influjo que, subraya el autor del ensayo, no actuó sobre todos los formalistas de la misma manera ni con la misma fuerza.

El autor se propone un análisis para dar cuenta de la posible influencia de las vanguardias históricas sobre los textos del formalismo y la aportación de estos textos al sistema teórico literario. Sanmartín Ortí subraya los paralelismos que existen entre los fundamentos antimiméticos del futurismo y el nacimiento del concepto de desautomatización, un concepto con el que Sklovski definiría la esencia de los actos poéticos. La atención de Sklovski orientada a la indagación en el fenómeno estético de todo arte novedoso persiste como constante de su labor teórica, una labor

que ahora atendería al lenguaje transracional a la hora de llevar a cabo la creación poética.

Desde este punto de vista, el poeta no maneja palabras a la hora de llevar a cabo su obra, sino opera con los sonidos como material fundamental. Su trabajo, relativista e historicista, afirma el autor es una de las bases de la posterior estética de la recepción o la teoría de la información. Así establece una taxonomía en la que la poesía futurista es el mayor ejemplo de la expresión autosuficiente. Otros autores, por ejemplo Brik, centran su análisis en los distintos niveles de lenguaje. En la tercera recopilación de OPOJAZ, como ya se ha comentado anteriormente, existe un cambio de rumbo, hacia la narratología. Se traza el concepto de motivo al mismo tiempo que se exploran las leyes del *siuzhet*.

Sklovski asume en sus estudios el carácter ficticio de la literatura y con ello se separa de la filología tradicional. También asume, a la hora de desarrollar una retórica narratológica, diversos elementos de la retórica cinematográfica, prestando especial importancia al concepto de encuadre

Eichenbaum, en cambio, desarrolla sus esquemas interpretativos respecto al *skaz* a partir de las primeras contribuciones de OPOJAZ, es decir, de las diversas aportaciones que el grupo realizara a propósito del estudio de la lógica sonora que domina la interpretación del verso.

Por otro lado, Sanmartín Ortí subraya también las diferencias existentes entre los métodos exegéticos y hermenéuticos propuestos por Sklovski y Eichenbaum. Además, el autor presta atención al trabajo propuesto por Aliagrov, un trabajo que ponía el acento en las relaciones y paralelismos entre la vanguardia científica y literaria, al margen de las autoridades filológicas. También se destaca la importancia de la contribución de Jakobson a través del libro dedicada a la obra de Jlebnikov, una contribución en la que su propuesta de análisis inmanente se diferencia de la obra de otros

formalistas, aunque se asuma una perspectiva ahistórica y, en apariencia, muy próxima a la de Sklovski.

La sección inmediatamente posterior de la sección de teoría compete al lustro comprendido entre 1920 y 1925. En este período se subraya la obra de Sklovski *El movimiento del caballo*, en que además de llevar a cabo una reflexión sobre la *poiesis* lleva a cabo una vindicación de la autonomía artística, al mismo tiempo que se procede a ofrecer una interpretación del arte desideologizado. El autor de *El movimiento del caballo*, dedicado a la crítica y a la producción teatral, emprende una decidida defensa del teatro experimental, teatro que tiene como fin renovar la percepción automatizada. También Sklovski emprende una decida crítica al enfoque biográfico, ya que tiene en cuenta ante todo el diálogo de los escritores o de los artistas con la tradición, más allá de sus propias constantes psicológicas.

El siguiente paso de la argumentación es la tesis del funcionalismo de Sklovski que se encuentra lejos de los presupuestos mecanicistas que subyacen al resto de los formalistas, un funcionalismo teleológico que considera el fin último la creación de un efecto estético desautomatizador. Sklovski subraya la necesidad del crítico de funcionar por osmosis con el lenguaje poético que presenta, así la crítica literaria se desarrolla de manera ostensiva. En segundo lugar, Sklovski plantea el problema del origen respecto a la originalidad y detalla, desde una lógica próxima a presupuestos transformacionalistas, la mecánica que subyace a la construcción del artefacto estético.

En el apartado inmediatamente posterior sobre la primera mitad de la segunda década del siglo XX, Sanmartín propone el análisis de Eichenbaum como defensor del inmanentismo pero preocupado por la cuestión del cambio literario, frente a la tesis de Carol Any como la autora que defiende que Eichenbaum fue un autor ceñido con

celo a los principios de OPOJAZ. Pau Sanmartín Ortí destaca que las principales aportaciones de Einchebaun son defender y exponer las teorías del grupo a mediados de los años veinte, anunciar y desarrollar tanto una teoría de la prosa que complementa las aproximaciones de Sklovski como un estudio del ritmo en poesía frente a estudios métricos. También es responsable de llevar a cabo las primeras pautas de reflexión sobre uno de los conceptos más fecundos del formalismo: la dominante o principio que articula y da sentido de unidad al poema.

Además de revisar las aportaciones de Sklovski y Eichebaun, Sanmartín Ortí presta también atención a las aportaciones de Tinianov, entre las que cabe destacar el desarrollo de la noción de factor constructivo, una noción que heredará el estructuralismo checo, al mismo tiempo que dedica sus esfuerzos a analizar el motor de la evolución literaria en relación al término originalidad, uno de los términos que más preocuparon al formalismo ruso. También, la obra de Jakobson es analizada dentro del gran apartado de aportaciones del formalismo entre los años 1920 y 1925, un trabajo centrado en aportaciones de terminología y de elucidación de conceptos como el de realismo. Sanmartín subraya en su nueva propuesta de historización que la última acción colectiva del formalismo, fue llevar a cabo una serie de análisis sobre la figura de Lenin como literato.

A partir de 1924 iba a surgir una separación creciente y ostensible entre los diversos miembros del formalismo ruso a través de la trayectoria de sus diversos trabajos, como es el caso de Sklovski en el desarrollo de la literatura *fakta*, un concepto ambiguo que todavía hoy puede ser entendido con diferentes sentidos y que, como en el caso de *La tercera fábrica*, desarrolla el concepto de deshumanización (cosificación). También hay una aproximación a la obra *El asalto de Hamburgo*, una compilación de catorce artículos en el

que la politización del juicio literario se convierte en uno de los ejes dialécticos con los que opera la obra aunque el propio autor anuncia que, como complemento al método formal, tomarán en cuenta motivos extraliterarios. Es en este período cuando empiezan a hacerse visibles las discrepancias dentro del grupo formalista. Así las diferencias entre Sklovski, Tinianov y Eichebaum se hacen notables en sus progresivos desplazamientos de los primeros principios fundamentales de OPOJAZ.

Tras llevar a cabo esta detallada exposición e historización del formalismo ruso, Pau Sanmartín Ortí distingue en el colofón de su argumentación, tres fases que se distinguen con nitidez en la historia del formalismo ruso. En primer lugar, la primera agrupación de OPOJAZ, una agrupación que se debe situar entre 1914 y 1916 y que debe considerarse culminada en 1917, época en la que destacan las figuras de Sklovski y Brik. En esta época se definen los primeros pasos de reflexión teórica, como una reflexión que se aleja de la retórica para centrarse en los principios estructurales del lenguaje poético, un procedimiento que también buscan en el concepto histórico de variación literaria. La segunda etapa, en cambio de OPOJAZ, comienza, según el autor de esta monografía a finales de 1918 y culmina en 1924. En esta segunda etapa se retoma el impulso colectivo con el que se fundara OPOJAZ, y es la fase de mayor productividad del formalismo, desarrollando como se ha podido indicar a lo largo del transcurso del libro un aspecto funcional=evolutivo en su aproximación al hecho estético, una aproximación que tiene una base estructural. La última etapa del formalismo ruso, transcurre entre los años 1924 y 1930. Una etapa en la que el contexto sociohistórico dificulta la continuidad de OPOJAZ como asociación, al mismo tiempo que los presupuestos fundacionales, asociados a las lógicas futuristas, se fueron quedando obsoletos por el propio transcurso de la historia.

Tal y como subraya este ensayo en su reinterpretación y reescritura del relato formalista, basado en fuentes y documentos de primera mano, el grupo formalista es relevante por su propósito de construir una ciencia nueva de la literatura, rigurosa y a la altura de su tiempo. Resulta destacable tanto su apoyo y defensa de la vanguardia, un hecho que ellos como escuela científica también incorporaron a sus premisas, como su oposición al enfoque dominante marxista y la planificación y concepción metodológica del programa de los cursos en el Instituto de Historia de las Artes de Petrogrado. Sanmartín Ortí reclama como el rasgo definitorio de la escuela una radicalidad y una originalidad teóricas que obliga a replantear los límites de la nómima del formalismo, o más concretamente, de OPOJAZ, excluyendo de la radicalidad y originalidad de esta etiqueta a autores como Zhirmunski, Vinogradov, y otros autores pertenecientes al Instituto de Historia de las Artes. Además, este estudio reclama una mayor atención para autores como Eichebaum, descuidados hasta ahora por la bibliografía académica.

ANA GORRÍA FERRÍN

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (dir.); Dolezel, L.; Hernández Guerrero, José A. y García Tejera, M.^a del Carmen; Paz Gago, José M.^a; Garrido Domínguez, Antonio; Pozuelo Yvanco, José M.^a; Albaladejo, Tomás; Domínguez Caparrós; José y Spang, Kurt. *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis, 2009, 1502 pp. Colección Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

El lenguaje literario se presenta ante el público lector de habla española con vocación de libro del profesor o *summa*. El término trae a la memoria aquellas gigan-

tescas construcciones de la Edad Media, en las que se acometía la empresa de sistematizar de forma compendiosa pero exhaustiva la totalidad de una disciplina. La *summa* por antonomasia es, naturalmente, la *Suma de teología* de Tomás de Aquino, en la que el Aquinate cumple la hazaña intelectual de racionalizar lo racionalizable de la fe cristiana; no en vano se la ha comparado con frecuencia con las catedrales góticas. Semejante empeño no se lleva a cabo sin trabajos previos, y quien se haya acercado a Tomás de Aquino sabe que, por ejemplo, lo que en las *Quaestiones quodlibetales* se discute extensamente acerca del problema de la interpretación, se condensa luego en unos cuantos artículos de la *Suma* mencionada.

Viene a cuento el símil porque el libro que nos ocupa intenta exponer «el núcleo duro» del problema del lenguaje literario, por el procedimiento de sumar los manuales previos que, dedicados a aspectos diversos relacionados con la cuestión, aparecieron en la editorial Síntesis entre los años 1991 y 2000. De modo que, con este libro, tenemos un instrumento cómodo, puesto que reúne en un solo volumen lo que antes se encontraba disperso en varios, y, a la vez que un compendio, un corte sincrónico de lo que era la teoría de la literatura en España, en su cultivo académico, por los años mencionados. De los libros singulares origen del que ahora se presenta han salido no pocos proyectos docentes de los requeridos para incorporarse a la enseñanza universitaria, y no pocos programas o partes de los programas impartidos en nuestras facultades; él mismo está concebido como «libro del profesor», y como tal, nace con vocación de dejar su huella y contribuir a configurar lo que se explique y lo que se aprenda durante años. Así reviste el interés histórico de testimoniar el perfil de nuestra disciplina: esto ha sido –se podrá decir–, así era el sentido común vigente en el período anterior a la antepenúltima refor-

ma universitaria y al plan Bolonia. Lo que no significa que sólo o preferentemente se pueda abordar *El lenguaje literario* con criterio, digámoslo así, arqueológico: aunque el libro no dé la totalidad de la teoría literaria en la actualidad más inmediata, ni se lo propone, la doctrina que en él se contiene ha alcanzado una especie de estabilidad, conserva su validez, y se expone aquí con sencillez y claridad, que es lo necesario para constituirse en referencia o mantenerse como tal. De hecho, lo que tiene que ver con las escuelas críticas, «como siempre o más que nunca en ebullición» (7), queda apuntado.

Hay cuatro rasgos en común a esta visión de la teoría. El primero es la concepción del lenguaje como lengua natural pero también como proceso comunicativo, es decir, desde un ángulo semiótico. El segundo es el fuerte acento retórico: «Retórica, aunque también podría decir poética en el sentido retórico del término, es decir, la retórica que se ocupa de los principios constructivos del discurso literario, aunque no la que aborda las cuestiones antropológicas de la recreación o imitación» (8). El tercero es la conciencia de que, de una parte, lo literario no se identifica hoy sin más con lo impreso y está en trance de acelerada transformación, de otra, lo que aquí se dice enlaza con una tradición cultural de más de dos milenios a la que sería irresponsable volverse de espaldas ahora. Y el cuarto, y no independiente del anterior, es lo que, de acuerdo con una tradición hispánica que pasa por la Escuela de Filología Española, podemos condensar en la fórmula: aquí la historia existe. En efecto, cójase un manual anglosajón reciente, desde luego mucho más breve y de otra orientación, pero significativo por estar claramente escrito para el estudiante, traducido en 2000 con el título *Breve introducción a la teoría literaria*, de Jonathan Culler, y se comprobará que la historia brilla allí por su ausencia. Acúdase a otro bastante más ambicioso, traducido

en 1993 como *Una introducción a la teoría literaria*, de Terry Eagleton: lo mismo.

Entrando ya en la estructuración y contenidos de *El lenguaje literario* como tal suma o libro de libros, se compone en total de nueve, dedicados a *Fundamentos*, *Historia de la Poética*, *Historia de la Retórica*, *Estilística*, *El texto narrativo*, *La ficción*, *Retórica*, *Métrica Española*, *Géneros literarios*. Completan la obra un vocabulario crítico, una bibliografía extensa, y un epílogo. Por cierto que quien quiera explicarse más a fondo la composición general hará bien en leer primero este epílogo. Sólo nos queda rogar un poco de paciencia a los muchos que ya conozcan los originales de los libros aquí reunidos: yo mismo me he referido ya hace años a algunos de ellos. Por eso, por suponerlos conocidos, nos limitaremos a una indicación somera acerca de su contenido.

El primer libro reproduce los capítulos 1-4 y 6-9 de la *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*, publicada por el director de la obra en Madrid: Síntesis, 2000, que va ya por la quinta edición. Tuve la ocasión de referirme a él extensamente (*Lexis* XXIV.2, 2000, 397-409), y no voy a repetir lo dicho entonces. Aquí cumple muy bien la función de fundamentos, pues si se repasa su índice, se comprueba que están en él contenidas de forma sucinta las cuestiones que los sucesivos libros de la obra desarrollarán. Con dos supuestos básicos: uno el acuerdo con Jakobson en que no se puede estudiar hoy literatura de espaldas a su ser lenguaje; otro que, de acuerdo esta vez con Steiner, «la experiencia del significado estético infiere la posibilidad necesaria de esta ‘presencia real’», es decir la de Dios (1481-1482). A lo que se añade, y es verdad, que se ha admitido la diversidad de posiciones al respecto, explícitas o implícitas, en los demás libros integrantes. Creo que, si bien no es imprescindible que un autor exprese sus compromisos ontológicos, ocultarlos a ultranza tampoco es signo de rigor

científico. Lo que se precisa es que lo que se diga respete la verdad, tal como la ve quien habla. Y la honestidad merece un respeto.

Hay una concepción de la literatura que se hace explícita en estos fundamentos: «Muchos seres humanos a través de los tiempos han sentido la necesidad de expresar con palabras sus emociones o de contar historias, otros muchos se han sentido compelidos a recibirlas. Por eso ha existido siempre, con ese nombre u otro, la literatura, fenómeno de palabras y, por consiguiente, de fondo y forma» (18). Se trata, pues, de un hecho, lingüístico pero que entraña una dimensión comunicativa, cuya peculiaridad es estética. Pero, dado que, de acuerdo con lo dicho, la dimensión lingüística es definitoria, y cuenta además con un cultivo analítico que remonta a las antiguas Retórica y Poética, ese aspecto, el discursivo, es el que merece aquí un desarrollo que se extiende, tras la definición ontológica, en un capítulo histórico, y otros para la estilística, la estructura de la obra literaria, la comunicación literaria, retórica y figuras retóricas, prosa y verso (métrica), y géneros literarios. Es decir, los temas clásicos de la teoría de la literatura en su configuración académica actual, que se corresponden con cada uno de los libros que van a seguir. De modo que con sólo repasar estos capítulos se tendrá una idea suficiente, susceptible de expansión con los restantes.

Hay que decir que se ha añadido a los del manual originario un capítulo, el 5, consagrado a la comunicación literaria. Es un capítulo necesario: ni un autor es un emisor, ni un lector un receptor, ni escribir es, sin más, comunicarse. Permite introducir la noción de semiótica literaria, un tiempo moda y hoy sensibilidad generalizada (105-106), y con ella la de pragmática, desembocando por fin en el concepto de ficción y en el texto narrativo, por aquello de que se reparte junto con la lírica la mayor parte del espacio literario, y de que

en el teatro sólo el texto es, propiamente, literatura.

El libro II es la traducción al español de la bien conocida y apreciada *Occidental Poetics* (1990), de Lubormir Dolezel. Lo primero que hay que advertir es que no se superpone con el repaso histórico del libro anterior (cap. 3: Consideración histórica), pensado desde la perspectiva de lo que podemos llamar pensamiento literario. Mientras que el libro de Dolezel muestra un sesgo claramente teleológico: estudia todo aquello que conduce a la poética semiótica de la Escuela de Praga, vista como primer intento de formular de forma sistemática lo que la tradición ofrecía de manera más o menos inconexa; y excluye sin que le tiemble el pulso cuanto queda fuera de la supuesta línea que uniría a Aristóteles con Praga. De modo que si se acepta tal punto de llegada, el libro entero tiene sentido. Por poner un ejemplo claro, es necesario compartir la posición de Dolezel para aceptar la exclusión de Platón. La interrogación platónica no sólo no es arqueología, sino que su pensamiento sigue siendo uno de los que rigen el desarrollo de nuestra cultura, y en materia de estética, poética y retórica no menos que en el resto. Pero es claro que no escribe nada que permita inferir mediante «reconstrucción sistémica» (239) algo semejante a lo que Dolezel, admirablemente, por otra parte, encuentra en la *Poética*. Un signo claro de lo que digo es que la tal reconstrucción ni se pregunta siquiera por los nexos del Estagirita con el pensamiento de su tiempo, ni en qué medida está respondiendo a Platón. Con idéntica lógica, el período comprendido entre Aristóteles y el s. XVIII, y nótese que incluye el Renacimiento, la edad de la crítica, que ha merecido estudios monumentales como el de Weinberg, esos más de veinte siglos merecen dos páginas (257-258). Lo que se explica porque no se trata de hacer historia, sino de criticar el concepto de mimesis (por cierto que «la estética de Platón

[...], consecuencia de su metafísica» se despacha en cinco líneas, en términos coloquiales: fuerte, ¿no?). Repito lo que dije. Es significativo que en el título originario de Dolezel no figurase la palabra 'historia'. Si se sitúa uno en su lógica interna, encontrará muchas cosas interesantes, por ejemplo, una exposición modélica de la Escuela de Praga; en cualquier caso, y si uno se acerca al libro por primera vez, será prudente que lo compare con el capítulo de Garrido Gallardo arriba mencionado.

Frente al anterior, el libro III, de historia de la retórica, de José A. Hernández Guerrero y M.^a Carmen García Tejera, se propone un «resumen histórico» (371) en el sentido clásico de la expresión, y como tal se puede leer sin advertencias previas. Se reproduce aquí sin modificaciones, si no me engaño; es bien conocido, y bastará advertir que, antes de su aparición, en 1994, no había en español nada semejante. Yo diría que como tal resumen, no sólo es completo y sistemático, sino que no olvida el desarrollo de la retórica en España, y en particular en los siglos XVIII y XIX, habitualmente tan descuidados. Ha servido de libro de referencia no sólo para trabajos de retórica sino también para los histórico-literarios, El último capítulo es una guía completa del panorama de los estudios de retórica a la altura de finales del siglo XX.

El epílogo justifica bien la inserción de un libro sobre estilística, el IV, de José M.^a Paz Gago: es continuación en el s. XX de la atención elocutiva de la retórica; vincula lingüística y estudios literarios (lo que es coherente con la orientación general de la obra); y en una obra sensible al desarrollo hispánico, fue cultivada con particular brillantez por la Escuela de Filología Hispánica. Aquí se reproducen los seis primeros capítulos y un apartado del octavo. Con ellos basta para la delimitación terminológica y conceptual —centralidad de la noción de desvío—; subrayado de lo evanescente de la noción

misma de 'estilo'; la exposición de las diferentes escuelas (con la curiosa excepción de la estilística bajtiniana), desde Bally hasta llegar a la semioestilística; e incluso un ejemplo de aplicación a un poema de Vicente Aleixandre. La pragmática parece ser para el autor término y a la vez superación del trayecto mismo. Es, de nuevo, una síntesis completa y clara, y con una orientación definida, que se puede comparar o no, pero esa ya es otra historia.

Como es el caso del anterior, el libro V, sobre el texto narrativo, de Antonio Garrido Domínguez, es bien conocido. Se reproduce completo, y su inclusión se justifica por un doble motivo: la expansión de la novela a lo largo de la Modernidad; y la no menor de la narratología sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Seguramente por esos motivos no procederá seleccionar unos capítulos y olvidar otros. El libro, que no elude el vínculo con los antecedentes en la tradición retórica y poética, procede a una exposición sistemática de acuerdo con el orden clásico de la narratología: la historia, el personaje, el narrador, el tiempo narrativo, el espacio, y el discurso. Yo diría que no hay cuestión narratológica que no se examine aquí concisa pero claramente, y que el volumen de autores referidos es enorme. Naturalmente, algunas cuestiones, por ejemplo, los modelos actanciales o la focalización, repiten cosas ya dichas en *Fundamentos*, pero no sólo el desarrollo es mayor, sino que aparecen en contexto. Por cierto, que se supera aquí el habitual formalismo narratológico haciéndose amplio eco no sólo de Bajtin, sino también de Ricoeur. Pero yo diría que la parte más útil es la tipología general del discurso narrativo y su amplio desarrollo con ejemplificación en español (772-795), que pone orden en el análisis de lo que realmente aprecia el lector de novelas.

Sigue al anterior, coherentemente, el libro VI, sobre la ficción, de José M.^a Pozuelo Yvancos. Decimos coherentemente porque al preguntarse por el lenguaje lite-

rario, es inevitable encontrarse con esos textos en apariencia triviales, pero que son literatura, por ser ficción. De hecho se reproducen tres capítulos, los de carácter más general: el primero, la mirada cervantina sobre la ficción; el segundo, sobre la ficción en la poética contemporánea; y el tercero sobre la autobiografía como frontera de la ficción (con la advertencia del director de que conviene completar lo dicho con el reciente *De la Autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2005). Se ha dejado de reproducir el capítulo en que Pozuelo se enfrentaba a lo maravilloso en *Cien años de soledad*, y aquél en que, al hilo de Cortázar, aparecía la meta-ficcionalidad y se abría a la hermenéutica.

Este libro VI, que subraya los aspectos culturales e históricos de la frontera entre realidad y ficción, tiene la originalidad de comenzar con Cervantes, no con la teoría literaria en él contenida, sino con su obra en tanto que lección sobre la ficción. Examina luego las actuales, distinguiendo las dependientes de la filosofía analítica; de la ficcionalidad del discurso; y de los mundos posibles. Pero además se asoma a los límites: la autobiografía, con su crítica a la noción de sujeto, tan propia del pensamiento contemporáneo, así como la extensión sin límites de la retorización del lenguaje y la ficcionalidad. La tesis de Pozuelo al respecto consistía en que es compatible el carácter ficcional, desde un punto de vista referencial, de ese yo, con que desde un punto de vista pragmático, desde el pacto con el lector se presente como verdadero.

Como libro VII se reproducen los capítulos 1 y 3 a 8 de la *Retórica* de Tomás Albaladejo, publicada en 1989 en Síntesis. Hoy se multiplican los manuales de conjunto consagrados a la disciplina, pero en 1989, era más fácil encontrar trabajos de carácter histórico que sistemático. Pero porque «toda presentación rigurosa de una Retórica supone una propuesta rigurosa de análisis discursivo, de lingüística del texto, de estudio del proceso de comunica-

ción, de explicación del lenguaje en situación» (1483), queda justificada la inclusión aquí por separado de la historia. Y es que estamos ante una exposición sistemática de conceptos retóricos, en confluencia con las aportaciones de la lingüística del texto. Así, tras un capítulo dedicado a fundamentar la retórica como ciencia del discurso y otro dedicado en conjunto a las operaciones retóricas, sucesivos capítulos exponen ordenadamente éstas, sin olvidar la *intellectio*, por lo general preterida. *Inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio* aparecen en relación con la lingüística textual, pero además con una atención no sólo a las fuentes clásicas, sino también a los *rhetores latini minores* o a los medievales. Sólo hay que advertir que, en la *elocutio*, el autor atiende a las operaciones de ordenación de las figuras y no al inventario de las figuras mismas, para lo cual conviene acudir al repaso de los *Fundamentos*. Se añade una *adenda bibliográfica* que actualiza la bibliografía hasta el presente, en la que sólo hay que lamentar que los que nos hemos ocupado de figuras diferentes a la omnipresente metáfora, seguimos sin existir.

El libro VIII contiene la *Métrica española* de José Domínguez Caparrós, que presta atención a los diferentes tipos de métrica, examina los conceptos generales, los elementos del ritmo, los sistemas métricos con especial atención a la versificación española, y repasa los distintos tipos de verso, estrofa, y poema. Naturalmente, se procede aquí con una amplitud mucho mayor que la que era posible en el libro I, de *Fundamentos*.

Finalmente, el libro IX, de eficacia didáctica probada al igual que el anterior, está consagrado a *Géneros literarios*, y es el bien conocido de Kurt Spang, completo. Vale tanto para el caso de que se considere la literatura un todo que se despliega en géneros, como si se parte de que ciertos géneros comparten el carácter de literarios. Como es sabido, se estructura en

un primer capítulo que expone de forma articulada los problemas para llegar a una definición; y el segundo, la descripción de las llamadas formas simples, y luego los géneros líricos, épicos, y dramáticos. El desasosiego que se puede sentir ante la ausencia del ensayo puede compensarse acudiendo una vez más al inventario de *Fundamentos*.

Dos instrumentos de trabajo completan la obra. El primero es el *vocabulario crítico*. Se trata de un índice de terminos y materias muy extenso (1347-1378), que permite localizar las menciones. Algunos posibles despistes se eliminan recurriendo a él; por citar sólo un ejemplo recién mencionado, quien eche de menos el ensayo en la síntesis de Spang, podrá encontrarlo en otro lugar gracias a este índice. No se puede encarecer lo bastante su presencia, por su evidente utilidad. El segundo instrumento es la bibliografía. La de retórica aparece ordenada por siglos, lo que resulta bastante útil si se sabe el siglo, cosa que no en todos los casos es tan fácil. En los tratados de los ss. XVI y XVII noto algún desajuste (era inevitable, uno me afecta). En algunas entradas se menciona el lugar de edición; en otras el lugar y la imprenta; en otras sólo el título; en las que disponen de edición moderna, a veces se da ésta, a veces, no o incompleta (por ejemplo, la de Juan de Segovia es edición de Rosa M.^a. Herrera, pero no se dice que está incluida en el CD de *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*; de la de Cipriano Suárez, ni siquiera se menciona que hay edición moderna, en el mismo CD).

El resto de la bibliografía supongo que procede del volcado y ordenación de las que incluían los textos de procedencia. Es imponente, por su volumen y amplitud, y la ordenación alfabética permite localizar fácilmente presencias y ausencias. Me pregunto, sin embargo, si no hubiera sido preferible respetar la ubicación originaria, aunque eso hubiera obligado a añadir un índice onomástico que hubiera alargado aún

más la obra. No es fácil responder. Como sea, conviene tener en cuenta que, obviamente, esta bibliografía, excepto en el caso de la *Adenda* de Tomás Albaladejo, sólo puede llegar hasta la fecha de publicación de los libros de origen, es decir, hasta el año 2000 (con poquísimas excepciones). Se entiende que la bibliografía podrá actualizarse recurriendo a *Internet* (1483), aparte ya de las revisiones que lleve aparejado un trabajo destinado, no cabe duda, a sucesivas reediciones. Porque, por ejemplo, sólo aparece un volumen de *Tiempo y narración*, de Ricoeur, y no el dedicado a la narrativa de ficción; y falta el segundo de *Verdad y método*, de Gadamer, justo el que contiene su artículo más aplicable, «Texto e interpretación». Pero, como digo, algún desajuste tiene que haber en un listado de semejante magnitud, y es reparable.

Concluamos ya, volviendo al principio. Se dispone con esta obra de una auténtica *suma* –cumple perfectamente con el propósito– que reúne útilmente los instrumentos necesarios para la enseñanza de la teoría de la literatura en España, y que probablemente cumplirá esa función durante mucho tiempo. Y se levanta acta de una forma de entender el estudio de la literatura: la que se centra en la poética lingüística y la retórica literaria, aunque sea capaz de abrirse a otras cuestiones como la historia, la métrica, o los géneros. ¿Es la totalidad? Sin duda, y antes, incluso, de extenderse hacia los *cultural studies*, hay otros aspectos: comparatismo, estética, hermenéutica... Pero justamente la obra se enmarca en un proyecto de *Diccionario español de términos literarios*, lo que permite verla como paso, desde luego firme y asentado, de un proceso más amplio. Un proceso que permitirá, sin duda, completar con otros desarrollos de la teoría en España lo ya ganado, que, en el tiempo que lleva la materia de vida académica autónoma y efectiva, no es poco.

FERNANDO ROMO FEITO

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.). *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de las Asociación de Directores de Escena de España, 2008, 646 pp.

En 1994 la ADE publicó *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached, profundo estudio de la evolución y transformación de este elemento fundamental de la creación dramática y escénica. A aquel libro indispensable, se suma ahora el presente volumen, que vuelve a insistir en la necesaria reflexión sobre este aspecto escasamente estudiado.

No es de extrañar que el germen fundador de *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* fuera uno de los singulares seminarios del Castillo de la Mota, de los que tantas reflexiones fructíferas han salido. Concretamente se trata del celebrado en junio de 2003 que reunió las rigurosas ponencias de Manuel F. Vieites, Antonia García Tirado, Juan Antonio Hormigón, Robert Abirached, Ignacio García May, María José Ragué-Arias, Jesús Rubio, Fernando Doménech y José Antonio Sánchez. Pero el libro, seguramente espoleado por el ánimo colosal, aglutinador e incansable de su editor, se ha enriquecido con respecto a lo expuesto en el citado seminario, ampliándose algunas de las ponencias y sumándose a ellas las aportaciones de directores de escena y actores españoles en activo del más alto nivel, textos relevantes de personalidades teatrales foráneas como Jouvett, Dullin, Chéjov o Weigel y estudios específicos centrados en el tratamiento del personaje en los terrenos operístico y dancístico.

El libro comienza con un prólogo imprescindible en el que Juan Antonio Hormigón analiza con profundidad los principios básicos que caracterizan a los personajes dramático y escénico. En el caso del personaje dramático, entre las múltiples aportaciones sagaces que introduce, quizás cabría destacar la exhaustiva taxonomía

desarrollada para establecer sus diferentes tipologías y funcionalidades. La investigación en lo relativo al personaje escénico tampoco se queda corta en su rigurosidad, llegando incluso a reflexionar sobre los riesgos y circunstancias del trabajo del actor en la realización del personaje o, apoyándose en sus conocimientos médicos, atreviéndose a proponer unas posibles vías de evaluación del esfuerzo actoral. Este prólogo, sin duda, por su concisión, rigurosidad y amplitud de miras, se convierte en texto obligatorio para cualquier estudio o profesional del ámbito escénico.

Tras esta reveladora obertura, el libro se divide en cuatro partes.

En la primera, se incluyen artículos que se interesan por el «Concepto y modelos del personaje». Me permitirán que sin hacer de menos al resto me detenga en el primero de ellos. Y es que Manuel F. Vieites abre este apartado con una aportación titánica (tanto en extensión como en interés) en torno a los aspectos generales a considerar en el estudio del personaje dramático. En este libro dentro del libro, revelador e ineludible, el director de la ESAD de Vigo destaca la necesidad de contextualizar la deliberación alrededor del personaje en el marco de las reflexiones sobre la naturaleza de lo literario y los aspectos específicos de su estudio. Para entender el personaje, es necesario comprender las especificidades de la enunciación dramática y apreciar el rol que éste desempeña dentro de ella. A este respecto, el doctor gallego introduce una iluminadora clasificación de las voces del texto (dramaturgo empírico, los personajes, el dramaturgo implícito y el dramaturgista ficticio) que relaciona a su vez con una parcelación del material dramático (texto marco o paratexto, texto dramático primario, texto dramático secundario y el texto dramático espectacular). Posteriormente, pasa a considerar los aspectos fundamentales de la composición dramática y la relación que establece el personaje con ellos.

Continúa con una poliédrica consideración del personaje como objeto de conocimiento desde perspectivas diversas como la filológica, la formal, la estructural, la semiótica, la dramática, la semántica, la pragmática, la cultural o la dramaturgica. Finalmente, rubrica magistralmente el estudio con apartados en los que profundiza en los aspectos relativos a la caracterización del personaje, sus funciones y sus tipologías. Un artículo, por tanto, inabarcable en una primera lectura y piedra filosofal de todo aquel interesado en la dramaturgia o teoría del texto dramático.

El libro continúa con las sugestivas aportaciones de Antonia García Tirado que, apoyándose en las teorías del personaje, indaga en las particularidades de su construcción y representación; de nuevo Vieites que, en esta ocasión, contempla el personaje desde el prisma de las grandes corrientes de pensamiento; Ignacio García May que, siempre iluminado, realiza aseveraciones clarividentes en su artículo «El personaje: realidad o ficción»; Robert Abirached quien reflexiona en torno a los «Modelos de personaje en la literatura dramática»; y, por último, Ricardo Sassone, que se embarca en el estudio de la «condición y construcción de la ficcionalidad, considerada desde el punto de vista interpretativo y contextualizada en el campo de la creación teatral».

La segunda parte del libro, «El personaje en la literatura dramática», incluye artículos que se centran en diferentes contextos cronológicos. María José Ragué-Arias se interesa por los personajes de la tragedia griega, estudiando su proyección a lo largo de la historia del teatro a través de la dialéctica protagonista-antagonista. Seguidamente, Fernando Doménech nos da las claves para entender la riqueza del personaje en el teatro del Siglo de Oro. Jesús Rubio Jiménez, por su parte, se encarga del personaje en el teatro realista y naturalista, analizando, entre otras, las aportaciones de Moratín o Galdós. Joachim

Tenschert profundiza en la consideración del personaje colectivo. Y, para cerrar este segmento, José A. Sánchez, invita a la reflexión en torno a los personajes colectivo, ausente y despersonalizado, a través del análisis de las aportaciones de múltiples creadores cercanos al teatro visual.

La tercera parte del libro, «El personaje escénico», se abre con una reflexión de Ruggero Jacobi sobre los procesos de preparación y representación del personaje, a la que no son ajenas consideraciones sobre el oficio del actor y el concepto de verdad escénica. De Guillermo Heras se recoge un artículo de 1983 en el que expone el proceso de construcción del personaje desde la óptica del director de escena. Tras las reflexiones de Heras, se incorporan sendos artículos que incluyen una apreciación del personaje en dos dimensiones muy poco estudiadas y de enorme interés. En primer lugar, Ignacio García nos regala un preciso artículo donde analiza meritoriamente las particularidades del personaje operístico. Y, en segundo lugar, Laura Hormigón hace una reflexión brillante, sólo posible desde el conocimiento profundo del ballet clásico.

La cuarta y última parte, «Testimonios y constataciones», recoge la experiencia directa de actores y directores en su enfrentamiento cotidiano a la construcción de personajes. Al principio se incluyen artículos históricos como «Charla sobre el actor» de Louis Jouvet, «Nacimiento y vida de los personajes» de Charles Dullin, «Respuestas a un cuestionario sobre la psicología de la creación actoral» de Mijail Chéjov u «Observar, imitar, depurar» de Helene Weigel. Tras esta antología de textos, se transcribe la animada entrevista que Carlos Rodríguez realizara a nuestra querida Rosa Vicente con motivo de su interpretación del personaje protagonista de *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*. En esta entrevista rescatada de los números 41-43 de la *Revista ADE-Teatro*, Rosa Vicente establece una interesante reflexión

en torno al concepto del cuerpo ficticio y su aplicación a la interpretación a través de la construcción de múltiples capas representativas. Cierra este intenso libro, la transcripción de una estimulante mesa redonda, coordinada por Eduardo Pérez-Rasilla, donde los actores Julia Gutiérrez Caba, Rosa Vicente, Blanca Portillo, Denis Rafter, Juan Meseguer y Ginés García Millán, plantean las disquisiciones con las que se encuentran los actores a la hora de encarnar a los personajes.

A estas alturas supongo que el lector ya será consciente del alcance de este volumen. Indispensable tanto para investigadores como para profesionales del medio escénico, estoy seguro de que formará parte de la bibliografía básica de las asignaturas troncales, tanto teóricas como prácticas, que integran las enseñanzas superiores artísticas y estudios afines del espectro universitario. Y es que, sin ningún género de duda, este amplio compendio de reflexiones marcará un antes y un después en las investigaciones en torno al personaje en su doble dimensión dramática y escénica. Sea por tanto bienvenido y, sobre todo, leído.

PABLO IGLESIAS SIMÓN

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. *La hija de Celestina*. García Santo-Tomás, Enrique (ed.). Madrid: Cátedra, 2008. 160 pp. Letras Hispánicas; 614.

Salas Barbadillo es uno de los múltiples escritores de oficio que atestaban el Madrid del Siglo de Oro. Avezado prosista, Salas destaca por su producción dramática (sus entremeses en prosa, algunos de ellos muy interesantes como *Las aventuras de la Corte*, *La dama sesentona* y *El buscaoficios o El Caprichoso en su gusto* están a la espera de una buena edi-

ción), aunque despunta en particular como novelista, en cuyo oficio mezcló la novela cortesana urbana ambientada en Madrid con la tradición de origen picaresco. El mejor ejemplo de esto es su obra más conocida, *La hija de celestina* (1612), que adopta una forma dialogada, posee una protagonista femenina, y censura, no con mucho ahínco los defectos y vicios de su época.

La hija de Celestina sigue los pasos de *La pícaro Justina* (1604) más que los de su supuesta madre y sigue estilísticamente la línea conceptista del picaresmo del *Buscón* quevediano. El relato presenta las aventuras de la joven, bella y degradada Elena, ladrona, timadora, prostituta y asesina. Aunque la novela es en tercera persona, la protagonista relata en primera persona, dentro del diálogo, el relato de su *damnosa heritas* (su madre la prostituye con trece años y la inicia), sus aventuras en Toledo, acompañada de la vieja Méndez y su proxeneta-marido Montúfar y sus enfrentamientos con este último hasta que lo envenena, razón por la que es ajusticiada a garrote, emparedada dentro de un barril y echada al Manzanares.

La obra ha contado con varias ediciones en el siglo XX, entre otras, podemos destacar las de Fernando Gutiérrez (Barcelona, Horta, 1946), Ángel Valbuena Prat (dentro de su compilación *La novela picaresca española* [Madrid, Aguilar, 1946]), Federico Sainz de Robles (Madrid, Circulo de amigos de la historia, 1974), Joaquín López Barbadillo (Madrid, Akal 1978), José Fradejas Lebrero (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983), Jesús Costa Ferrandis *et al* (Instituto de Estudios Ilerdenses, 1985), Antonio Rey Hazas (en *Picaresca femenina* [Barcelona, Plaza y Janés, 1986]) y Florencio Sevilla Arroyo (en *La novela picaresca española* (Madrid, Castalia, 2001). Pese a la valía de muchas de estas ediciones, parecía necesario presentar un estudio de la obra maestra de Salas Barbadillo que la situara dentro de coorde-

nadas hermenéuticas más modernas y que lo acercara igual al gran público que al lector especializado, lo que la edición de García Santo-Tomás logra con éxito.

Las decisiones editoriales son acertadas. En términos ecdóticos, la edición se basa en la *princeps* de 1612, por lo que el editor decide no incluir los fragmentos enmarcados dentro de *La ingeniosa Elena* (1614) por ser mediocres y no guardar relación con la trama original. El editor actúa en contraposición a otros editores como José Frajejas Lebrero, quien sí mantiene los dos textos, aunque siempre reconociendo y diferenciando las dos ediciones (la original de 1612 y el añadido de 1614). La anotación es ajustada y, aunque erudita, no resulta cansina ni gratuita, así encontramos clarificación de algunos de los puntos más importantes de la novela, notas contextuales y lingüísticas diseñadas para acercar el léxico áureo al lector moderno. El editor muestra especial interés en aclarar el contexto citadino de los escenarios de la novela, así como sobre las costumbres sociales. Destacamos, por ejemplo, las notas sobre las casas que conformaban la plaza Mayor de Madrid (n32), y las diversas notas sobre ropajes (p.e. n8, 44), o usos sociales (p.e. n58, 59, 60, 73), entre otras. Además, encontramos notas sobre las variantes textuales más significativas. Finalmente, el editor ha preferido modernizar los usos lecto-escriturales con el fin de acercarlos al español contemporáneo.

Una de las grandes aportaciones de la edición consiste en una muy cuidada introducción que narra la vida de Salas Barbadillo (págs. 11-26), la producción narrativa de éste (27-39), la situación de *La hija de Celestina* dentro del parnaso prosístico del momento (págs. 40-50) y un excursus crítico sobre las metáforas en las que aparece descrita Elena (págs. 51-58). De entre la narración biográfica se puede espigar un interés en describir los procesos de formación del canon áureo y la situación de Salas dentro de él, su vida de gran valor

novelístico, sus pendencias en la villa y corte, su destierro y sus contactos con otros ingenios del sistema literario del momento. Destaca el editor de la producción narrativa de Salas su interés por innovar y adentrarse en terrenos híbridos (29-30); una descripción de carácter crítico del *corpus* escritural del autor que incluye, entre otras, sus novelas cortas coleccionadas en *El caballero puntual* (1614), *Corrección de vicios* (1615), *Don Diego de noche* (1620); también sus epístolas satíricas recogidas en *La estafeta del dios Momo* (1627); misceláneas como *Casa del placer honesto* (1620) o *Las coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635); o novelas en las que sigue modelos cervantinos como *La sabia Flora Marisabidilla* (1621), o *El necio bien afortunado* (1621) (32-37). Sigue una descripción del argumento de la obra (40-44), así como de la opinión crítica sobre la picaresca femenina (44-46) o sobre la obra en sí, de la que destaca el contexto genérico de la obra. Para el editor «estamos ante una novela que evoluciona del concepto de *novella*, sin llegar a ser una novela picaresca como tal» (47). Una última sección trata los diversos cambios de identidad de la joven, los juegos eróticos y de seducción y lo prostibulario (56).

En resumen, se le debe dar una muy cálida bienvenida a esta edición de uno de los textos más representativos de la prosa del seiscientos. En este libro se le brinda al lector general y al lector crítico una edición muy lograda, seria y bien anotada.

JULIO VÉLEZ SAINZ

ALARCÓN SIERRA, Rafael (ed.). «*No ha mucho tiempo que vivía...*» *De 2005 a Don Quijote*. Jaén: Universidad, 2006, 599 pp.

El volumen que reseñamos recoge los textos de las Jornadas Conmemorativas del

IV Centenario del *Quijote* que se celebraron en Jaén en los días del 25 al 27 de octubre de 2004. Tras una breve presentación del profesor Alarcón Sierra, en la que traza el marco en que se desarrollaron las «jornadas» y expresa el agradecimiento a las muchas y variadas entidades colaboradoras, el lector encuentra las trece ponencias, agrupadas en dos grandes apartados: «Cervantes y don Quijote. Vida y literatura», con siete, y «Don Quijote después de Cervantes», con las seis restantes (las cuatro primeras bajo el epígrafe de «Presencias» y las otras dos bajo el de «Iconografía»). Se trata, como fácilmente puede adivinarse, de un conjunto lo suficientemente variado desde el punto de vista temático y con diferentes perspectivas de análisis e interpretación; de acuerdo –lógicamente– con las líneas de investigación de los respectivos especialistas participantes.

Abre el volumen el profesor malagueño Cristóbal Cuevas con un sugestivo trabajo sobre «Cervantes y la felicidad como utopía». Fija su atención en el *Persiles*, la obra póstuma cervantina, tan querida del autor como descuidada por parte de la crítica. Toma como punto de partida un pasaje del capítulo 10 del libro IV, en el que la protagonista, Auristela, hace una declaración sobre la «felicidad», en la que pueden apreciarse las convicciones de un Cervantes que se ve ya en la recta final de su vida. Hace un detallado análisis de las fuentes que pudieron inspirar al célebre novelista, desde algunos ilustres representantes de la literatura ascética, pasando por Huarte de San Juan y otros autores de la época, sin olvidar a los grandes clásicos. Aunque siempre resulta problemático determinar la correspondencia exacta entre vida y obra, en pocos casos aparece tan perceptible como en el escritor alcañino. Y lo cierto es que el mito de la «edad dorada», como anhelo más elevado de la felicidad, está presente a lo largo de su producción literaria: desde la «Santa Edad»

que canta en *El trato de Argel* (1580) y la visión arcádica de *La Galatea* (1585), continuando por el discurso sobre la «Edad de Oro» que dirige don Quijote a los cabreros (1605), hasta rematar en la llegada a Roma, centro de la cristiandad y símbolo del cielo (*Persiles*, 1616), donde radica la suma gloria. Es el final del trayecto para los dos protagonistas de la novela, que se convierte también en meta anhelada por el autor en su trayectoria vital.

Quizá en pocos autores sea tan patente la correspondencia entre vida y literatura como en Cervantes. En tal sentido, el profesor Antonio Rey Hazas estudia la proyección de la vida del novelista alcañino en el *Quijote* y el *Persiles*, ampliando el material de un trabajo anterior que tenía como objetivo solamente la primera de las dos obras. Después de unas breves referencias a la etapa juvenil de Cervantes, en la que se aprecia el lógico intento de congraciarse y buscar protección en personajes influyentes, se centra en las mencionadas piezas narrativas. Si en el *Quijote* es patente una «poética de la libertad», derivada de su propia experiencia (piénsese, por ejemplo, en el cautiverio de Argel) y presente en muchos de sus episodios, el *Persiles*, especialmente a partir del libro III, supone la culminación en el proceso vital del novelista, que encuentra su correlato alegórico y simbólico en la peregrinación de Periandro y Auristela hasta llegar a la ciudad santa de Roma.

El profesor granadino Juan Carlos Rodríguez, dentro de la línea habitual en sus investigaciones, nos propone una lectura del *Quijote*, lejos de los planteamientos tradicionales (particularmente los derivados del centenario de 1905), que, en su opinión, han condicionado la interpretación de la obra cervantina. Parte, para ello, de los sucesos que acaecen al caballero en Barcelona, al final del relato, donde por primera vez tiene la oportunidad de ver un taller en el que se imprimen libros; precisamen-

te don Quijote, que ha hecho de la lectura de libros de caballería la razón de su existencia. De ahí la importancia que adquiere la presencia del primer *Quijote*, como libro impreso, en la segunda parte de la genial novela, y también, por supuesto, la circulación de una historia «falsa» de su vida (la de Avellaneda), que es preciso desenmascarar por no ajustarse a la verdad.

Especialmente sugerente es la aportación de Santiago Fabregat Barrios sobre las distintas modalidades en el ejercicio de la caballería en los siglos XVI y XVII, época en la que no fue solamente un motivo libresco –como muchas veces se viene admitiendo–, sino que contó con referentes vivos que actuaron de acuerdo con su época. Aduce el profesor Fabregat algunos casos concretos sobre celebración de espectáculos (torneos, justas...), basados en lances caballerescos, que perduraron hasta bien entrado el siglo XVII. Las famosas «justas de Zaragoza», presentes de una u otra forma en el *Quijote* cervantino y en el de Avellaneda, no son un simple motivo literario, sino que responden a la práctica por entonces seguida en la Corona de Aragón, particularmente con motivo de la festividad de su patrón San Jorge. Según el ponente, tres son las modalidades caballerescas que en tiempos del *Quijote* contaban todavía con representantes vivos: los caballeros andantes (el propio héroe cervantino sería su prototipo), caballeros aventureros y caballeros cortesanos.

La aventura del vizcaíno (*Quijote*, I, 8-9) sirve a José Julio Martín Romero para un interesante análisis sobre la intertextualidad y el humor paródico presentes en dicho episodio. Porque, si bien es cierto que el ingenioso hidalgo tiende a hacer suyos el vocabulario y fraseología de sus héroes caballerescos, hay ocasiones, como la apuntada, en que es el propio narrador el que remeda tal estilo. Los lectores de libros de caballería, que no eran pocos a

comienzos del siglo XVII, estaban familiarizados con este tipo de lenguaje, al igual que otros recursos narrativos de los que echa mano Cervantes en esta batalla del caballero manchego con el vizcaíno: interrupción en el momento de máxima tensión y el tópico del manuscrito encontrado para poder reanudar el relato. Para corroborarlo, Martín Romero hace un detenido recuento de textos literarios caballerescos en los que previsiblemente se inspiró el novelista. El lector de la época, para quien resultaba fácilmente reconocible el lenguaje propio de los libros de caballerías, no encontraba dificultad para captar la ironía y la parodia del pasaje, curiosamente unos de los contados lances en que sale triunfador el ingenioso caballero.

El profesor Florencio Sevilla Arroyo retoma un asunto que ha sido polémico en los últimos años y en el que se ha visto implicado: el supuesto hallazgo del definitivo texto del *Quijote* que se nos quiso vender –con el correspondiente despliegue «mediático»– en la edición dirigida por Francisco Rico. Hace un planteamiento riguroso y a la vez pragmático –así lo entendemos– de la cuestión; que, además, sería aplicable a otras muchas obras clásicas de los Siglos de Oro. Por más que se desee y se intente, resulta difícil discernir cuál es el texto genuino en aquella complicada maraña del proceso de impresión que iba desde el original autógrafo hasta la edición príncipe. A pesar de que los primeros *Quijotes* salidos de los talleres de Juan de la Cuesta contienen descuidos evidentes (y que será preciso depurar, pero con la lógica prudencia), han sido desde siempre, como queda acreditado por los cervantistas más ilustres, el punto de partida más fiable. ¿O es que la crítica –esto lo decimos nosotros– se ha venido equivocando sistemáticamente durante casi cuatro siglos? El profesor Sevilla, haciendo bueno el adagio clásico (*suaviter in modo, fortiter in re*), se muestra respetuoso con quien opina de forma distinta en este

caso (bien es verdad que procura evitar el nombre, salvo –claro está– en las notas), pero sobre todo contundente en su argumentación. La fuerza de los hechos, una vez pasado el golpe de efecto inicial (incluso antes de la vorágine del IV centenario), viene a confirmar los postulados de Florencio Sevilla.

Por planos distintos, al ser de otra especialidad, se mueve la profesora jiennense M.^a Dolores Rincón, quien nos traza un panorama sobre la literatura neolatina en tiempos de Cervantes, especialmente oportuno, al recordarnos una situación que con harta frecuencia pasa desapercibida para la crítica. En efecto, durante el siglo XVI el latín seguía gozando de prestigio en determinados sectores culturales. Y no sólo en el ámbito universitario, sino también como lengua literaria tanto en obras de carácter técnico (manuales de retórica, derecho, medicina, etc.) como en obras de creación. Tales extremos los confirma con un amplio y variado recuento de obras literarias de la época escritas en latín. Y quizá sea ésta la razón –como agudamente nos apunta la profesora Rincón– de que no se viera la necesidad de llevar a cabo una traducción latina del *Quijote*. Ha habido que esperar hasta la versión en latín macarrónico de 1905.

La ponencia de Dámaso Chicharro (y con ella nos adentramos en la segunda parte de las actas) versa sobre una novela del siglo XVIII casi desconocida hasta hace pocos años: *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero don Quijote de la Manchuela*, publicada en Sevilla en 1767 a nombre de «Cristóbal de Anzarena», en el que se oculta el presbítero hispalense Donato de Arenzana (circunstancia que ha propiciado no pocas confusiones). Desde 1992 el profesor Chicharro ha dedicado varios trabajos al tema, que culminaron en 1997 con el estudio y edición de una antología de la obra, y sobre el que publicó un nuevo artículo en 1999. Muchas de las ideas ya expuestas

las recoge y amplía ahora en un extenso trabajo de cien páginas, donde traza los perfiles de esta curiosa novela que, de acuerdo con los cánones culturales dieciochescos, constituye una sátira, en tono humorístico, sobre distintos aspectos de la vida, pero siempre relacionados con la educación de los jóvenes, en especial los que pretendían ser literatos y vivían en lugares alejados de los principales centros docentes. Aunque presenta diferencias notables, es clara la huella del *Fray Gerundio de Campazas* del P. Isla, sólo que el escenario se traslada desde la Tierra de Campos castellano-leonesa a La Manchuela, como entonces se conocía a la población jiennense, cercana a la capital, de Mancha Real.

Más cercano en el tiempo es el campo referencial de Rafael Alarcón Sierra, que se centra en la visión del *Quijote* que en la encrucijada de los siglos XIX-XX nos ofrecieron tres clásicos del momento, entre los muchos que se ocuparon del héroe cervantino (no olvidemos la celebración del III centenario en 1905): Unamuno, Maeztu y Azorín. Hace un amplio y minucioso recorrido por los textos de cada uno de los autores, muchos de ellos aparecidos en la prensa de la época, lo que permite en algunos casos (Unamuno, por ejemplo) observar la evolución –cuando no cambio sustancial– de pensamiento. La especial coyuntura histórica, tras el desastre del 98, a la que responde la guerra literaria entre jóvenes y viejos, convierte al *Quijote* en arma arrojada de unos contra otros. Bajo esta perspectiva debe entenderse la postura de Ramiro de Maeztu, expuesta en diversos y sucesivos artículos. Por lo que refiere al maestro Azorín, el texto cervantino se convierte en tema recurrente a lo largo de toda su carrera literaria, como queda demostrado en el análisis que nos proporciona el profesor Alarcón Sierra.

Gracia M. Morales Ortiz, por su parte, se adentra en la presencia del *Quijote* en la conocida como «nueva narrativa his-

panoamericana», aunque no faltan referencias a otras figuras cimeras del mundo hispánico, comenzando por las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote» de Rubén Darío. Los nombres de Borges, Bioy Casares, Roa Bastos, Bryce Echenique, Carlos Fuentes, Cortázar, Rulfo, Sábato... afloran en el interesante recorrido que nos ofrece la profesora Morales Ortiz. Y si lo abre con el famoso poema rubendariano, lo cierra con otro de José Luis Vega, «Alocución Don Quijote», todo un cántico al que puede considerarse como símbolo de las aspiraciones de los pueblos del otro lado del Atlántico.

Aunque es de sobra conocida la influencia de la novela cervantina en el mundo anglosajón, resulta muy ilustrativo a este respecto el trabajo que nos presenta Carmelo Medina Casado en una doble dirección. En primer lugar, se detiene en las traducciones inglesas, desde la que realiza Thomas Shelton en 1612 del primer *Quijote* hasta la de Edith Crossman en 2004, puntualizando las características más notables de cada una. Más extenso –por supuesto– e igualmente pormenorizado es el apartado segundo, en el que analiza la influencia del *Quijote* en la literatura inglesa en general (en los primeros tiempos fue muy notable en el campo del teatro) y de la novela en particular, recorrido en el que destaca, como no podía ser menos, Henry Fielding, no sólo por los juicios críticos que dedica al príncipe de nuestras letras, sino también por la honda huella cervantina que se aprecia en su obra.

Como broche de oro de las presentes actas tenemos las dos ponencias finales, presentadas bajo el epígrafe de «Iconografía» y arropadas ambas con un buen número de ilustraciones que hacen más atractiva y eficaz la argumentación. José Manuel Lucía Megías traza una historia de la ilustración del *Quijote*, tanto en las ediciones españolas como extranjeras, deteniéndose, obviamente, en las más significati-

vas. Como cada época ha ido dejando su impronta, las sucesivas imágenes de los personajes y escenarios cervantinos han contribuido a forjar, sucesivamente, nuevas lecturas. Como recapitulación, el profesor Lucía Megías propone cuatro modelos iconográficos: el holandés, el francés, el inglés y el español.

Muy pronto la figura de don Quijote dejó de ser exclusivamente ficción literaria para convertirse también en una realidad visual. Así nos lo hace ver Carlos Alvar, al constatar cómo desde el mismo año de la publicación de la primera parte, los personajes cervantinos se convirtieron en figuras recurrentes para amenizar actos festivos, prueba inequívoca de la popularidad que de inmediato adquirieron. Hasta el siglo XVIII don Quijote será caracterizado como tipo grotesco y ridículo, que con el Romanticismo dará paso a una visión más idealizada. A partir del siglo XX, como consecuencia de las innovaciones técnicas, la figura de don Quijote amplía su horizonte, irrumpiendo en carteles publicitarios (de espectáculos, comerciales, políticos, etc.). Para el profesor Alvar merece atención especial la repercusión de la inmortal novela en el mundo del espectáculo (música, ballet, ópera, comedia musical, circo, cine...) y, muy especialmente, en el del teatro. Como oportunamente nos hace notar, el fracaso del escritor alcaláino en los corrales de comedias, de forma un tanto paradójica, se verá muy pronto (y hasta los tiempos actuales) compensado con numerosas adaptaciones teatrales del *Quijote*.

Como se ve, el volumen constituye un amplio y solvente muestrario de las vías interpretativas reunidas en torno a la obra de Cervantes en general y al *Quijote* en particular. Es oportuno que se haya publicado y enriquece el amplio acervo que se ha derivado de la pasada celebración del IV Centenario.

AURELIO VALLADARES REGUERO

VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Cuiñas Gómez, Macarena (ed.). Madrid: Cátedra, 2008, 656 pp.

En Brasil, tierra a la que el «monstruo de los ingenios» dedicó una de sus comedias –*El Brasil restituíd*–, usamos la expresión *chutar o balde* («dar una patada al cubo») para destacar una reacción arrebatada que conlleva la asunción displicente, por parte de su actor, de todas las consecuencias que se puedan de ella derivar. Y entiendo que con las *Rimas*, un Lope de Vega ya anciano, defraudado por las contrariedades a sus planes vitales y cansado por la ausencia de recompensas a su obra, optó, en parte, por *chutar o balde*, aunque lo hizo desde el sosiego y con suma distinción.

La edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, arriba indicada, favorece, con sus notas a pie de página, la comprensión del humor lopesco y de la razón de las fervorosas devociones del poeta, al tiempo que, mediante las explicaciones acerca de la circunstancia de la composición de la obra y de su organización estructural, y mediante los análisis de forma y contenido que son desarrollados en la Introducción, se facilita al aficionado o al estudioso de la literatura áurea la relación de las *Rimas* con los últimos trabajos compuestos por Lope.

Leemos en la Introducción que, en diciembre de 1634, o principios de 1635, momento de la publicación de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, un Lope anciano, angustiado por las dificultades económicas y por las desgracias familiares, y desilusionado tanto por no haber obtenido el puesto en la Corte que ansiara para paliar su necesidad monetaria, como por no haber sido reconocido como un poeta culto, podría estar sintiendo un cierto hastío vital, pero no demostraba desencanto hacia la literatura ni

revisaba con menoscabo su valía como poeta. De hecho, en la primera mitad de la década de 1630, dentro del ciclo de su producción tradicionalmente llamado *de senectute*, todavía escribe la «Égloga a Claudio» (1631), publica *La Dorotea* (1632) y la égloga *Amarilis* (1633), termina la comedia *Las bizarrías de Belisa* (1634) y deja preparada para la imprenta la égloga *Filis* (1634).

Podemos preguntarnos qué es lo que pretendió Lope con la publicación del *Burguillos* y si se trató de una obra recibida como una provocación. Al respecto, observamos, en primer lugar, que la parte de las «Rimas humanas» (una tirada de 161 sonetos; una canción; *La Gatomaquia*; trece espinelas; y los poemas «Mató su Majestad un venado...» y «Al día que una niña cumplió trece años, aunque ya no se usan niñas») es cuantitativamente muy superior a la de las «Rimas divinas» (once poemas); ello nos indica que lo mundano y lo pasional superan en el *Burguillos* a lo religioso. En segundo lugar, y en paralelo con la expresión de las decepciones que había sumado Lope, notamos la presencia de críticas directas al modo de vida en la villa y corte, y a personajes de la época. Así, son varios los sonetos de las *Rimas* que reflejan el cansancio de su autor –«Tanto mañana y nunca ser mañana», «Pobre y desnuda vas filosofía», «La locura del mundo me defiende», «Compuso un sabio cuya pobre suerte», «Señor Lope, este mundo todo es temas»– y son claras las diatribas en *La Gatomaquia* contra José de Pellicer, poeta comentarista de Góngora que logra el puesto de Cronista real al que Lope había aspirado y nunca obtuvo.

En la Introducción de la edición de Cátedra se señala, no obstante, que en las composiciones de las *Rimas* es patente el abandono del insulto y del tono agresivo e hiriente que caracterizaran algunos poemas lopescos de juventud. En las *Rimas*, Lope no embiste contra todos y contra todo

en un desesperado y final ajuste de cuentas. Las *Rimas* no son, en ese sentido, un poemario imprudente. En ellas se recurre a un tono pausado en consonancia con un poeta inconformado pero tranquilo, quien presenta un conjunto de poemas con una intención que, a pesar de burlesca, quiere ser provechosa y, por lo tanto, moralizante. Para ello, Lope recurre a la figura de un *alter ego* –el licenciado Tomé de Burguillos– de quien el autor se convierte en su recopilador, comentador y editor, a quien Lope amonesta cuando lo juzga oportuno.

El texto lúdico y el tono burlesco surgen, a veces, de la interpretación que Frey Lope hace de sí mismo, esto es del Licenciado Burguillos. Ese licenciado es su propia parodia y con ella –un poeta pobre, quien, por carecer de ambiciones y no desconfiar de los envidiosos, es también necio– Lope intenta entenderse. Sobre ese Tomé de Burguillos la Introducción nos ofrece un apurado estudio en el cual son analizadas las posibles identidades reales en las que Lope se habría podido basar para su recreación, aunque se indica que, aun cuando pueda haber posibles correspondencias directas con contemporáneos de Lope, lo que prevalece es el retrato deliberado de un *alter ego* del autor.

La editora, Macarena Cuiñas Gómez, informa que procuró recuperar y fijar el texto más fiel a la voluntad literaria de Lope de Vega. Para ello cotejó ocho ejemplares de la primera edición [1634] ya que, de las *Rimas*, no ha llegado hasta nosotros, caso lo haya habido, el manuscrito completo, aunque se conservan versiones manuscritas y compiladas en códices –los de Daza, Durán y Pidal– de varios de sus poemas. La única salvedad a esa fidelidad al texto aurisecular la establece el criterio ortográfico decidido por la investigadora, ya que optó por la modernización de la ortografía siempre que ello no afectase a la fonética representada por la grafía de la primera mitad del siglo XVII, un uso ec-

dótico que, por otra parte, responde a la norma por la cual se rigen las ediciones contemporáneas de textos áureos. Se trata, por lo tanto, de una solución textual, con la exhaustiva introducción crítica y las rigurosas anotaciones que caracterizan a la serie Letras Hispánicas de las Ediciones Cátedra, que es fruto de una notable, y ya reconocida, investigación filológica y que completa la revalorización recibida por las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* con la llegada del siglo XXI, esto es, la proporcionada por la edición anotada del *Burguillos* llevada a cabo por Antonio Carreño y publicada en 2002 y por la edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, publicada en 2005, con introducción biográfica y crítica y tomando como base la *princeps* de 1634, si bien en esta edición no consta *La Gatomaquia*. La publicación de Cátedra de 2008 de las *Rimas* y de *La Gatomaquia*, manteniendo unidas *esas rimas y el poema tal como había sido decidido por Lope*, proporciona un texto que, mientras no nos sorprendamos con descubrimientos de ediciones incógnitas del *Burguillos*, podrá aspirar a ser calificado de definitivo y que, muy probablemente, satisfará plenamente las exigencias del público lopista, clausurándose, así, el trabajo en ediciones críticas del *Burguillos* que iniciara, en 1969, el maestro José Manuel Blecua.

ANTÓN CORBACHO QUINTELA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras escogidas*. Kenichi Satake, Nagoya (trad. al japonés, intr. y notas). Ediciones de la Universidad de Nagoya, 2008. 505 pp.

En un no muy lejano artículo del profesor Jaime Fernández (Universidad Sophia de Tokio) publicado en la revista *Ínsula* (n.º 739-740, julio-agosto de 2008)

se destacaba una frase epistolar del jesuita Francisco Javier en la que se hermana a los japoneses con los españoles considerando a aquéllos «gente de honrra mucho a maravilla, ystiman mas la honrra que ninguna otra cosa», haciendo de este paralelo el punto de partida de su artículo. Nos ha parecido de obligada referencia esta idea, que evidentemente ha pervivido después de varios siglos, sobre todo a través de nuestro teatro clásico, porque es un aspecto importante que puede explicar la razón de ser, entre otras muchas, del teatro calderoniano fuera de nuestro ámbito hispánico, de manera que pueda ser visto, no como algo exótico, sino como un elemento de identificación espiritual que, al menos, perviva en alguna medida como nexo de entendimiento de una literatura que hoy todavía en el mundo puede significar muchas cosas, y no lo es menos el sentimiento de dignidad personal que supone la vivencia de la honra como patrimonio de dos pueblos tan lejanos el uno del otro.

Hemos querido comenzar con esta apreciación de afinidad para destacar una publicación impresa en Japón y en japonés del profesor de la Universidad Nanzan (Nagoya) Kenichi Satake (Calderón: *Obras escogidas*, 2008) en preciosos caracteres propios, y en un bello libro en pasta dura y buen papel e ilustraciones, que no sólo incluye las obras del dramaturgo de las que ahora damos referencia sino introducciones, abundantes notas y bibliografía de cada una de las obras en lo que se refiere a ediciones y estudios. La empresa nos parece de suma importancia por cuanto, si bien contaba con antecedentes, creemos que el corpus editado es lo suficientemente representativo del autor como para que se erija este libro en la publicación más importante de obras calderonianas en japonés.

El hispanismo en Japón goza de buena salud (una muestra de lo cual es la Asociación Japonesa de Hispanistas y la revista *Hispánica*), aunque siempre se

puede impulsar más, sobre todo si lo comparamos con los estudios que allí se dedican al inglés o al francés. En este sentido, la presente publicación puede contribuir al mejor conocimiento de nuestro más grande dramaturgo en tierras japonesas. Reconocido hispanista japonés, el profesor Satake había publicado ya varios trabajos sobre literatura española y latinoamericana, artículos importantes sobre Calderón y una monografía en japonés sobre el teatro del Siglo de Oro español titulada *Teatro del pueblo en la España del siglo de Oro*, en el año 2000. Había, incluso, traducido antes *No hay burlas con el amor (Obras escogidas del teatro español del Siglo de Oro*, ed. Nobuaki Ushijima, Nagoya: Editorial Universitaria de Nagoya, 2003), amén de otras obras de diferentes dramaturgos españoles de la época

Las obras que ahora traduce son las siguientes: *La devoción de la cruz*, *La cisma de Ingalaterra*, *La dama duende*, *Mañanas de abril y mayo*, *A secreto agravio*, *secreta venganza*, *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* y *El pintor de su deshonra*.

Se incluyen, por tanto, ocho obras de muy variados géneros. La pura comedia está representada por dos ejemplos muy característicos como son *La dama duende* y *Mañanas de abril y mayo*, la primera sobre todo muy llevada a escena y editada, algo menos la segunda. El género más representado es el drama, y dentro de él hay obras de carácter filosófico, como *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*, y religioso, como *La devoción de la cruz* (aunque *El mágico prodigioso* podría igualmente incluirse en este último apartado), obras de carácter histórico como *La cisma de Ingalaterra*, y dramas de honor como *A secreto agravio*, *secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. Como se ve, un abanico de posibilidades en cuanto al género muy amplio. No estarían presentes la comedia mitológica, el auto sacramental y el teatro menor. Pero para una

visión fuera del ámbito hispánico es suficiente. El género mitológico es un género de muy difícil plasmación a través de los textos escritos, pues es un género de puro espectáculo; la ausencia del género sacramental es más difícil de justificar en un autor como Calderón del que es absolutamente representativo (aunque *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, auto, ya habían sido traducidos al japonés por otros autores, como Kunikazu Iwane); en cuanto al teatro menor se puede obviar atendiendo a que la comedia española en cierta medida es un híbrido de drama y farsa cómica, siempre considerándolo desde el punto de vista de la difusión en un ámbito extranjero. En cualquier caso, algunas ausencias no deseadas de estos géneros se explican por circunstancias personales del autor, quien es el primero en lamentarlas, pero ello no es óbice para que le felicitemos y nos felicitemos con el mayor énfasis por estas traducciones y por la difusión de las obras que contiene esta edición ejemplar, que además, a lo que sabemos, es la primera que se hace con Calderón como autor único con una obra relevante en cantidad (*La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* ya había sido traducidas por Masatake Takahashi en el año 1978), no en una colección de varios.

Acerca de las dificultades a la hora de emprender una traducción de esta clase, nos advierte el profesor Satake de una serie de circunstancias relativas al idioma y a la tradición del verso que hacen especialmente complicada la traducción en este medio. En primer lugar, la poesía japonesa no posee la complejidad métrica de la española de la época por lo que trasladar un molde en otro era prácticamente imposible. Por eso Kenichi Satake ha optado por la traducción en prosa. Tengamos en cuenta que las formas métricas de la poesía japonesa tradicional se reducen fundamentalmente a dos: la Haiku (una estrofa de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas) y la Tanka (una estrofa de cinco versos de 5,

7, 5, 7 y 7 sílabas). En la primera, sobre todo, se han producido maravillosos poemas, los *haikus*, muy imitados en todas partes, también en español (entre otros por Octavio Paz y Jorge Luis Borges), y considerados por algunos como una de las formas poéticas más sublimes, puesto que su brevedad suele condensar la mayor intensidad y, por tanto hacen de esta forma uno de los legados mayores de la poesía japonesa a la literatura universal. Pero estas formas tan escuetas y sintéticas casan mal con la superabundancia del estilo barroco español, incluida su característica polimetría. Esta es la razón de que el profesor japonés se haya decidido por la prosa. Su labor le ha llevado casi cinco años de dedicación lo que es una buena muestra de las dificultades de traducir unos textos en verso, que ya de por sí son difíciles de entender para un lector profano de lengua española.

Un dato muy importante, que conviene retener, es que las anteriores traducciones al japonés del teatro clásico español se habían realizado sin conocimiento previo de las bases de teoría dramática de la época, por lo que las versiones de Cervantes, Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón y Calderón podían adolecer de un escaso entendimiento de las coordenadas por la que se rige el teatro clásico, especialmente la comedia nueva, y por ello las versiones carecen del basamento adecuado para ser transcripción fiel de la estética, el pensamiento, las sensaciones y los ideales literarios de entonces, con lo que supone malentender estas obras o interpretar su sentido de manera inadecuada, sobre todo en lo que se refiere a las verdaderas intenciones de los dramaturgos al comunicar su mensaje y sus propios medios para ello. Este desconocimiento lo ha podido obviar el profesor Satake con su sabiduría en este campo filológico imprescindible, además de otros campos como los referidos a las costumbres e ideas de los españoles del Siglo de Oro. Esto es lo que

se ha propuesto explicar en la Introducción de su libro. En cuanto al método utilizado, ha seguido el criterio de la traducción literal, siempre que es posible, respetando palabra por palabra el texto original, aunque evitando no entorpecer la fluidez del relato ni la necesaria tensión dramática. Igualmente ha sabido transmitir el sentido poético de los parlamentos que pronuncian los personajes, y lo que es más difícil, ha tratado de tener en cuenta el valor de los símbolos, la construcción adecuada de las imágenes, metáfora y elementos estilísticos de orden expresivo que tanto dicen en el texto barroco español y de tan difícil equivalencia en otras lenguas. Especialmente complicado era verter en otro contexto todo lo referente al sentido cómico de las escenas y del lenguaje, así como el humorismo, la ironía, los juegos de palabras de muchos elementos que caracterizan la comedia española de la época. Otro problema eran las alusiones a ciertos elementos críticos que pueden encerrar episodios y situaciones de la sociedad y del individuo con las propias peculiaridades del tiempo, de la tradición y del espacio geográfico concreto e histórico, por ejemplo el sentido de la honra al que hemos hecho alusión al comienzo, el honor, el amor cortés, el espíritu cortesano, lo específicamente popular, etc. Pero lo más complicado de transmitir a través de una traducción es el lenguaje característico con sus juegos de palabras, el doble sentido, las acepciones peculiares, como las de algunos términos intraducibles (*duende*, por ejemplo, entre otros) en donde el esfuerzo del traductor debe acompañarse con numerosas notas explicativas o dejar el término en el original y explicarlo a pie de página. Es lo que ha hecho en ambas situaciones el profesor Satake en los casos de equivalencias imposibles.

En suma, en una época en la que los valores culturales se circunscriben a la convención y a la difusión de cánones preestablecidos, es una buena noticia que

un país y una cultura espiritual tan refinada como la japonesa sepa encontrar caminos de afinidad, aunque sea histórica y literaria, con nuestro gran Siglo de Oro. En escasa correspondencia, lamentablemente la literatura clásica japonesa no es muy conocida en España, pero todos sabemos de los *haikus*, como hemos señalado antes, y de algunos elementos de una pintura y una música (popular y culta) exquisitas que acompañan a muchas de las manifestaciones modernas de su mundo. Por otra parte, también los eruditos, principalmente, se han ocupado del teatro *Noh*, y algunos incluso han encontrado afinidad entre esa modalidad dramática por su carácter simbólico y los autos sacramentales de Calderón. La inquietud por explorar el mundo de la literatura universal ha hecho que afortunadamente se hayan divulgado entre nosotros textos y manuales de literatura japonesa (como el muy útil de Carlos Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, Madrid, Cátedra, 2007) que obran como una ventana abierta para tener acceso a una cultura fascinante. De los autores modernos es otra cosa, pues algunos son bien divulgados entre nosotros. Desde las traducciones de Mishima hasta las de Yasunari Kawabata, pasando por Natsume Soseki, hasta llegar al éxito de ventas en España de un escritor muy actual como Haruki Murakami, el horizonte se dilata para hacer de esta cultura algo perfectamente asimilable y enriquecedor para los españoles.

Esperamos que esta traducción de Calderón, realizada con esmero y dedicación estudiosa por el profesor Kenichi Satake, sirva para que el mayor conocimiento del dramaturgo en Japón sea una realidad, pues como hemos dicho más de una vez el teatro español de aquel siglo es una de las mayores aportaciones a la dramaturgia universal. Su riqueza, amplitud y profundidad son un legado que obras como la presente no hacen sino potenciar en latitudes en donde en principio era muy difícil

su acceso. Hemos de darle las gracias al traductor de la manera más efusiva por el esfuerzo de años en su consecución y por la dignidad y sabiduría de su empeño.

ENRIQUE RULL

GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio. *Sainetes escogidos*. Romero Ferrer, A. y Sala Valldaura, J. M. (eds.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, 654 pp. Col. Clásicos andaluces.

La Fundación José Manuel Lara publica en su colección «Clásicos andaluces» *Sainetes escogidos* del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) rigurosamente analizados por los profesores Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Vallduera. El volumen recopila quince sainetes –*La boda del Mundo Nuevo*, *El café de Cádiz*, *La casa de vecindad (segunda parte)*, *Los cómicos de la legua*, *El cortejo sustituto*, *El desafío de la Vicenta*, *El día de toros en Cádiz*, *El fin del pavo*, *Los literatos*, *El lugareño en Cádiz*, *El maestro de la tuna*, *La maja resuelta*, *El robo de la pupila en la feria del Puerro*, *El soldado fanfarrón (segunda parte)* y *El triunfo de las mujeres*– acompañados de un extenso aparato crítico.

El estudio previo se divide en dos partes compuestas por varios apartados: origen y evolución del teatro breve español y circunstancias histórico-sociales que favorecieron su éxito en España, y el análisis pormenorizado de Juan Ignacio González del Castillo y su obra: semblanza biográfica, características, técnicas, argumentos, ediciones de las obras, etc.

En 1763, año de nacimiento del autor, Cádiz se encontraba en pleno auge económico gracias al comercio con América. El inmovilismo de la sociedad del Antiguo Régimen iba a ser derrocado por la pujanza de una clase social que, enriquecida por

el comercio con ultramar, reivindicaría el acceso a los mismos privilegios que el estamento nobiliario, a saber: poder y ocio. El tiempo libre proporcionado por el desahogo económico incrementó la demanda de cultura que, en buena medida, se vio satisfecha por el amplio desarrollo del teatro, el espectáculo de masas por excelencia desde el corral de comedias. Este suceso aparentemente fortuito constituye, según los editores, una de las claves de la importancia del teatro en la vida del sainetero puesto que burguesía y teatro van a ser uno de los pilares sobre los que se construya la modernidad y, por ende, la nueva ciudadanía emergente.

La literatura, reflejo de su tiempo, no permanece indiferente al surgimiento de una nueva sentimentalidad apadrinada por la burguesía. El pulso vivo de la ciudad exigía una visión más contemporánea, accesible y, por supuesto, comercial de la literatura. Indudablemente, la burguesía hallará en la inmediatez y popularidad del teatro su mejor portavoz por lo que toma la iniciativa encargando obras, patrocinando compañías y financiando la construcción de teatros. Sirva de ejemplo el apartado dedicado en la introducción al análisis –coste y afluencia de público– de los tres teatros que llegaron a operar al mismo tiempo en Cádiz: la Casa de comedias, la Ópera italiana y el Coliseo francés.

Los profesores Romero Ferrer y Salas Valldaura consideran que el teatro breve español, en concreto el sainete, no es una suerte de adanismo escénico ilustrado. Todo lo contrario, el género empieza a tomar forma en el siglo XV y se consolida dentro del espectáculo total del teatro barroco en el que las aperturas, cierres de obra y entreactos se amenizaban con piezas breves de carácter cómico, festivo y popular. Entremeses y jácaras, mojigangas y bailes irán progresivamente adquiriendo mayor consideración entre los espectadores y autonomía frente a la obra principal hasta el punto de configurarse como texto

independiente durante el período neoclásico caracterizado por «una mayor ‘urbanización’ del género y la utilización cada vez mayor de la sátira y la ridiculización cómica de los tipos» (p. XV).

Juan Ignacio González del Castillo, autodidacta y educado dentro de la Casa de comedias de la que era apuntador, escribe en «uno de los momentos más densos e interesantes de la fuerte tradición del teatro breve en España: la segunda mitad del siglo XVIII, el tránsito final del antiguo entremés barroco al moderno y refinado sainete dieciochesco» (p. IX). La sociedad es el tema del sainete, los cambios y contradicciones de una sociedad española en la que todavía subsisten dos concepciones casi opuestas del amor, la religión, la cortesía o la educación representados por personajes tipificados ya en la tradición, o bien actualizados por el dramaturgo. Precisamente, la pervivencia de la obra del gaditano en los siglos venideros se debe, según Romero Ferrer y Sala Valldaura, a «la fuerza teatral de su adelantado costumbrismo andaluz, la exagerada comicidad de las situaciones que nos presenta (...) o el feliz de unos tipos sumamente populares» (p. X). La oposición del antiguo sistema a los nuevos valores de la modernidad será el detonante de un conflicto que el sainetero resolverá con una comicidad que enmascara la sátira o que se decantará por lo grotesco.

González del Castillo no se va a limitar a trasladar una fórmula preestablecida sino que aporta a las tablas su visión hiperbólica de la realidad gaditana –en más de una ocasión se mencionan al respecto el «gaditanismo» o «andalucismo» del escritor– como se puede deducir sin dificultad de los propios títulos de algunos de los sainetes escogidos: *El café de Cádiz*, *El día de toros en Cádiz*, *El lugareño en Cádiz* o *El robo de la pupila en la feria del Puerto*.

Uno de los aspectos más interesantes del estudio es el establecimiento de con-

ceptos y temas claves que fundamentan la estructura dramática del sainete. Aunque a primera vista coincidan muchos puntos con el entremés barroco, el gaditano sabrá adaptar los tipos y acciones al gusto de la época. González del Castillo nos ofrecerá una panorámica del día a día en Cádiz repleta de colorido y viveza donde personajes de diversa índole compartirán una misma geografía, muchas veces a través de «transclasamientos plebeyistas» (p. L), con hilarantes resultados. Resumiendo «la distinción entre unos grupos sociales y otros posibilita diferentes grados de burla y hasta de sátira» y que pueden articularse dramáticamente en torno a tres distinciones fundamentales que desatarán el conflicto: geográficas, sociales y sexuales.

Cada una de estas distinciones se suelen plantear como binomios de elementos normalmente antagónicos caracterizados por cualidades físicas, intelectuales y morales estereotipadas. La primera distinción –geográfica– se traduciría al largamente glosado enfrentamiento entre el mundo rural y el urbano; la segunda –social– comprendería básicamente la oposición entre clases altas y clases populares, entre petimetres y majos; y la tercera distinción –sexual– monopolizada obviamente por el atávico enfrentamiento del hombre y la mujer.

El sainete de González del Castillo, aun tocando todos los palos, tiende a emplear distinciones sociales como argumento principal sin por ello renunciar a posibles planteamientos secundarios. De hecho, Romero Ferrer y Salas Valldaura afirman que «petimetres y majos representan la aportación más singular e interesante del teatro breve dieciochesco» (p. LX). El estereotipo, obligado en el sainete por la necesaria caracterización rápida de los personajes, funciona como degradación visible de un tipo humano reconocido y reconocible por los espectadores. Tanto el majo como el petimetre, la madama casada, el abate o las resueltas majas son obligadas presencias en

el mundo del teatro breve por asumir en sus personalidades valores sociales positivos o negativos por completo. La supuesta «normalidad» en la acción consistiría, de acuerdo con la introducción, en el seguimiento de una serie de conceptos aceptados por el código social de la época: virilidad, religiosidad, cultura y civilidad.

El primero de ellos reniega de la feminidad de los abates y la afectación de los petimetres para ensalzar el viril comportamiento de los majos y la frescura de las majas como «portavoces de una normalidad moral y hasta castiza» (p. XLVIII). Otro concepto clave es la religiosidad que, a diferencia de la iconografía áurea, es en el neoclásico sinónimo de afeminamiento. Los últimos conceptos –cultura y civilidad– son también términos básicos que suelen hacer referencia a la ostentación pedante de la ignorancia por un lado, y al buen o mal conocimiento de la reglas sociales por otro. La no adecuación del personaje a dicha «normalidad» animalizará o cosificará al personaje-tipo produciéndose un efecto cómico basado en el ridículo.

Los sainetes de González del Castillo suponen una renovación y actualización de unos esquemas actanciales heredados del teatro del siglo de oro que resultaban anacrónicos para el espectador. El gran acierto del gaditano fue la escenificación «gaditana y andaluza» de temas y situaciones, explorados por Ramón de la Cruz en sus piezas breves, que el gran público sentiría cotidianos e imagen de los cambios sociales del momento: «las relaciones extramtrimoniales, el cortejo, la oposición entre majismo y petimetría, y el plebeyismo de ciertos sectores acomodados atraídos por la creatividad popular» (p. LI).

La edición de Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Salas Valldaura de *Sainetes escogidos* de Juan Ignacio González del Castillo no goza solo del interés por recuperar para el canon literario a uno de los nombres más significativos del teatro breve dieciochesco, sino que, más allá del

mero ejercicio de arqueología literaria, ubica al creador gaditano dentro de la tradición del sainete y declara su gran influencia en la dramaturgia española de los siglos XIX y XX.

PAULO GATICA COTE

DURÁN LÓPEZ, Fernando; ROMERO FERRER, Alberto y CANTOS CASNAVE, Marieta (eds.). *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana* Madrid - Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009, 589 pp.

Con el atinado y sugestivo título de *La patria poética* aparece esta edición colectiva de estudios sobre Manuel José Quintana (1772-1857), personaje singular y polifacético, de agitada y dilatada vida y significativa obra, entre la Ilustración de Carlos III y el reinado de Isabel II. Insertado en ese largo contexto, la autoría conjunta parece la mejor manera de superar el *tour de force* que plantean cantidad de documentación y las características del escritor y su época. Es también un excelente modo de enfrentarse a la etiqueta académica de trabajos «definitivos» que ostentan los de Albert Dérozier: la edición de las *Poesías completas* (1969, Castalia) y su *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España* (1978, Turner), que se proponen revisar los editores, miembros del activo Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz. Para destacar la doble faceta de literato y político de Quintana, constructor de una idea de patria a partir de la literatura, los XIX capítulos han sido dispuestos en los siguientes apartados: «El literato», «De la literatura a la política y viceversa» y «El político».

Como literato, Quintana se inició con la poesía precozmente, según señala Mi-

guel Ángel Lama, aunque no fue un poeta prolífico: lo publicado en sucesivas ediciones desde las *Poesías* (1802) hasta sus *Obras completas* (BAE, 1852) apenas llega a la treintena de poemas. Porque para Quintana la poesía suponía una selección rigurosa y el poemario, un todo orgánico. Por otro lado, movido por un concepto utilitario de la poesía, apuesta por los temas graves (históricos y patrióticos, amistad, naturaleza, circunstancias, ideales del siglo) en detrimento de los sentimientos íntimos. No obstante, estos fueron tratados e incluso tuvieron su importancia, como confirma el estudio del poema «A Luisa Todi después de cantar por última vez *La Aminta* y *Dido*», escrito en 1795, que realiza María Rodríguez.

También en terreno poético, María Elena Arenas Cruz revisa las relaciones entre el grupo de Moratín, en el que participaba el catedrático de Griego Pedro Estala, y el de Quintana, alumno suyo en Salamanca, auspiciado por Meléndez y Cienfuegos. En Madrid el maestro encargó a su ex alumno los prólogos de dos tomos de la «Colección de poetas castellanos» que dirigía. Pero las afinidades se desvanecieron a principios del XIX con las críticas del grupo moratiniano de los «acalófilos» o amantes de lo feo a las innovaciones de Meléndez y Cienfuegos y sus seguidores; continuaron a propósito del *Compendio de Lecciones de Blair* por Munárriz (1805), de los segundos; y culminaron con un enfrentamiento político en 1813, que situó en un lado al afrancesado Estala y en el otro al liberal Quintana.

La importante dimensión de Quintana como historiador de la literatura y antólogo es sometida a examen por José Lara Garrido en un sólido artículo que se propone clarificar la génesis de sus *Poesías selectas castellanas* (1807-1833), la cual, perdidos los manuscritos autógrafos, documenta otros textos suyos como su epistolario. En un apéndice se ofrece la ficha catalográfica completa de las ediciones de

1807, 1830 y 1833, lo que permite seguir la evolución del programa histórico-crítico de Quintana, cuya segunda edición amplía la antología poética, que abarcaba del siglo XV al XVIII, con más autores de este siglo –del que, como se destaca, Quintana ofrece el primer panorama completo– y un apéndice con otros del XIX; y añade unas «Observaciones críticas» sobre los textos antologados. Si la «Musa épica» (1833) apareció como añadido específico sobre el género épico, las reimpressiones de la obra dentro de la prestigiosa colección de Baudry (1838, 1840) permitieron el conocimiento de la tradición literaria española fuera de nuestras fronteras. Complementando ese estudio, Jesús Cañas Murillo se centra en el corpus del siglo XVIII editado y comentado por Quintana, del que destaca su valor para el estudio científico de la poesía de la Ilustración, cuya visión estuvo en vigor durante 150 años.

Buen conocedor de la literatura española, Quintana también fue cervantista, autor de la biografía que precedió al *Don Quijote* de la Imprenta Real (1797), según analiza Francisco Cuevas Cervera, quien destaca el éxito editorial obtenido y sus causas. Ese texto pasó a sus *Obras Completas* (1852), donde el autor corrigió errores, eliminó juicios negativos sobre otras obras de Cervantes y añadió datos y reflexiones de otros escritores. Muy acertadamente, se observa que Quintana mantiene resabios neoclásicos como la función moralizante de *Don Quijote* aunque preconiza la valoración romántica de su biografiado, genio creador dotado de portentosa imaginación y héroe pobre e incomprendido.

En este sentido el Quintana de los románticos fue, como apunta González Subías, un poeta patriótico, reivindicado como tal por la joven generación literaria, que promovió sus *Obras Completas* y su coronación en el Senado por Isabel II en 1855. Sin embargo, según continúa el análisis, Quintana pasó de moda poco después

de ser coronado y murió olvidado dos años después. Si para el Romanticismo progresista fue un adelantado del movimiento, para los conservadores como Cuetto o Alcalá Galiano no podía ser uno de los suyos por sus posiciones políticas, que vinculaban la estética neoclásica y las ideas de la Revolución Francesa.

El segundo apartado, dedicado al terreno mixto de la literatura y la política, que transitó Quintana, se inicia con un repaso a su faceta de editor del periódico *Variedades de ciencias, literatura y artes* (1803-1805), a cargo de José Checa Beltrán, quien destaca cómo, a pesar del ambiente de retroceso de las ideas ilustradas, el periodista mantuvo sus posiciones ideológicas y la calidad literaria e intelectual. Lo analiza asimismo como ejemplo del nuevo periodismo, cívico, dialogante con un nuevo lector ilustrado y crítico con la Iglesia y con la monarquía por sus posturas sociales. Y destaca con tino sus propuestas literarias, que incluyen la literatura comprometida con la realidad y la literatura innovadora, un «neoclasicismo heterodoxo», que antepone la imaginación a la imitación y anticipa el concepto de genio romántico y que apuesta, muy moderno, por un canon más «temporal».

Según aborda Raquel Rico Linaje, Quintana concibió «la patria poética como revolución», un lugar en que todos fueran iguales ante la ley que desarrolló en diversas publicaciones: poemas con contenido ideológico editados entre 1802 y 1813 y artículos del *Seminario Patriótico* en 1808, que se comentan con detalle incidiendo en las posiciones políticas de su autor.

No en vano, Quintana trataba de rendir servicio a esa patria mediante sus escritos, y a ello contribuyó con las *Vidas de españoles célebres*, un proyecto de construcción de la historia literaria nacional del que fue pionero, interesado desde sus primeros poemas por la historia para convertir a la patria en territorio común de

libertad y bienestar, como precisa Alberto González Troyano. Sin embargo, las *Vidas*, del Cid al Gran Capitán y de los personajes del Nuevo Mundo, en los dos únicos tomos aparecidos, solo narran las acciones bélicas de los biografiados, a las que se suman digresiones ideológicas muy forzadas. Sus personajes así resultan «más heroicos que patriotas, más patriotas que liberales. Patriota y liberal, ninguno» (p. 264). Como muy bien indica González Troyano, Quintana no puede obviar la veneración ilustrada del historiador por el documento, cuyo fin es exaltar al héroe, antes de que los románticos inventen una historia liberal.

La tarea de las *Variedades de ciencias, literatura y artes*, en que Quintana hace crítica literaria como servicio público, tiene su continuidad con el *Semanario Patriótico* (1808, 1810-1812), ejemplo ya de un periodismo político en un contexto de libertad de imprenta *de facto*, que estudia Marieta Cantos Casenave. Su análisis pormenorizado de diversos textos ahí publicados sirve para exponer el perfil ideológico del escritor, partidario de un teatro con papel político y crítico con la monarquía absoluta, lo que suscitó sonadas polémicas.

Engarzando con lo anterior, Alberto Romero Ferrer revisa la faceta teatral de Quintana, de quien ofrece una clarificadora cronología, desde el ensayo *Las reglas del drama* (1791) a las sucesivas ediciones y estrenos de sus dos piezas dramáticas: *El duque de Viseo* (1801) y *El Pelayo* (1805), junto a otros eventos teatrales. Inserto en un momento de cambio del teatro español, Romero subraya, por un lado, la evolución del escritor clasicista hacia el repertorio antiguo y la tradición nacional, vinculados con la idea de patria y nación de las Cortes gaditanas; y por otro, su valoración de ese género como el de más alcance. *El Pelayo* merece luego el análisis particular de José Luis Campal Fernández, que repasa sus antecedentes (*La Homersinda* de

Moratín padre, *La muerte de Munuza* de Jovellanos); el cambio del Pelayo déspota ilustrado de este último al del orden liberal de Quintana, quien transmite el ultraje cometido a las raíces identitarias y a la independencia política; y su éxito, basado en su mensaje «progresista» y en la actuación del celebrado Isidoro Máiquez.

Síntesis y estupendo colofón al apartado, Joaquín Álvarez Barrientos presenta a Quintana como ejemplo del nuevo intelectual: un literato que, ya la segunda mitad del siglo XVIII, traspasa la mera erudición e interviene en política, apoyado en los periódicos para captar la opinión pública. Desde los diferentes ámbitos de su actividad político-literaria, Quintana, además, construyó una imagen de sí mismo, un «monumento», y eligió su papel en la sociedad, por el que fue reconocido: su ingreso en las Academias; la edición de sus *Obras completas* (BAE, 1852), primera de un autor vivo en ese «panteón literario»; y, sobre todo, su mencionada coronación por la Reina, promovida por los jóvenes liberales, que lo consideraban su maestro. El artículo finaliza con los cambios percepción sufridos por el autor tras su muerte hasta principios del siglo XX.

El último apartado, centrado en la vertiente política de Quintana, lo abre el interesante análisis de José María Portillo sobre el papel de la memoria liberal en la crisis de la monarquía, que, convertida en solución constitucional, requería un nuevo sujeto (la nación española) y una nueva institución representativa (las Cortes); además, de un nuevo tipo de patriota: el que lucha contra José I por la libertad e independencia, cuya encarnación Quintana vio en Cienfuegos. A la concreción de la nación, antes sujeto literario que político, contribuyó el buen patricio Quintana con sus *Varietades de ciencias, literatura y artes*; poemas como la oda «Al armamento de las provincias españolas contra los franceses»; y sus escritos para la Junta Central.

En este contexto, Nuria Alonso Garcés estudia la amistad de Martín de Garay y Quintana y su colaboración en la Secretaría General de la Junta Central. La investigadora puntualiza que, a diferencia de la creencia general, muchos de los manifiestos y proclamas de la Junta no fueron obra de Quintana sino del primero; asimismo, repasa los problemas que ambos vivieron en las Cortes y trata de clarificar las diversas posiciones que adoptaron al regreso de Fernando VII.

El extenso artículo de Fernando Durán López hace *pendant* con el de Álvarez Barrientos, pues si Quintana quiso erigirse en monumento, este proyectó una sombra, la de la leyenda negra construida en torno a él entre mayo y octubre de 1811 con una dura campaña de la prensa libre combinada con la acción parlamentaria. Con ameno estilo narrativo, Durán documenta sus orígenes en la antigua enemistad literaria entre Quintana y Capmany, enfrentados por ser los portavoces literarios de la nación, y la enlaza con los intentos del grupo del primero de influir en el ejecutivo, que fructifican al ser nombrado Secretario de la Cámara y Real Estampilla. El detonante de la campaña fueron tres proclamas suyas para la Regencia, que suscitaron las iras del catalán por escrito; luego pasaron al debate parlamentario, del que derivó la dimisión de Quintana de su reciente cargo; y finalmente, se prolongó con los ataques serviles contra el *Seminario Patriótico* a propósito del clero. En todo ello destacó la estatura cívica del personaje, que no renunció a sus ideas ni abominó de la libertad de imprenta ni la utilizó para responder a los ataques.

Antonio Viñao Frago aborda la destacada faceta pedagógico-educativa de Quintana, quien fue reformador de la educación en tanto que autor principal de documentos como el *Informe* de la Regencia para el arreglo de la Instrucción Pública (1813) y el *Proyecto de Decreto* de 1814, los cuales contienen el ideario educativo del

primer liberalismo. Por otro lado, sus diferentes escritos manifiestan una inclinación pedagógica y utilitaria muy ilustrada; de ellos Viñao analiza oportunos ejemplos, que sitúa en la tradición cívica republicana y que lo convirtieron en el maestro de la primera generación liberal.

Por último, como acertada conclusión, Emilio La Parra se detiene en las *Cartas a lord Holland*, donde Quintana analiza el fracaso del Trienio Liberal desde su destierro Cabeza de Buey en 1823-1824. Su diagnóstico, «uno de los análisis más lúcidos desde la óptica del liberalismo moderado» (p. 575), apunta a la contraproducente participación de sectores exaltados en la vida pública y a los propios vicios del sistema constitucional: el carácter del Rey, decretos inoportunos de las Cortes, la personalidad de Riego, la división del liberalismo y el factor económico. A ello coadyuvaron la falta de un gobierno capaz, la indiferencia del pueblo –condicionado por su escasa educación– hacia el constitucionalismo y el aislamiento internacional, aunque Quintana percibió un futuro sin absolutismo, en el que habría de imponerse un «régimen de libertad» no revolucionario.

En definitiva, lo que este conjunto de estudios –variado, comprehensivo y atinadamente seleccionado–, ofrece al lector es la biografía intelectual de un personaje significativo y significativo, que representa los ideales de la Ilustración, que advierte la sensibilidad romántica y que ejemplifica las ideas del primer liberalismo. Así, la perspectiva interdisciplinaria adoptada resulta necesaria y encomiable, si bien el carácter de obra colectiva puede producir que algunos contenidos se repitan pero que falte una atención específica a la *Memoria* escrita por Quintana preso en Pamplona; o que algunos datos difieran al manejarse diversas ediciones (p. e., las *Vidas de españoles célebres*, pp. 262 y 346, en que la datación y número de tomos resulta confusa), lo que se hubiera solucionado

con la elaboración de una bibliografía general de los escritos del autor.

Manuel José Quintana fue literato y político de manera indisoluble, según se han propuesto mostrar los editores de esta miscelánea y según han conseguido dibujar los valiosos análisis de los diversos especialistas participantes en ella; de esta manera subsanan su olvido por los manuales de la literatura española, seguramente por su producción escasa e hija de otro canon. Sobre la base de la interpretación rigurosa de su obra escrita, estos *Estudios sobre literatura y política* demuestran la envergadura de alguien que encarnó a un nuevo hombre de letras: el que concebía la literatura como edificadora de la conciencia colectiva desde la patria común de la lengua y la nación literaria; y a la vez reconstruyen el vasto contexto en el que tanto intervino, el de la crisis del paso del siglo XVIII al XIX.

MARÍA DOLORES GIMENO PUYOL

SÁNCHEZ HITTA, Beatriz. *Los periódicos del Cádiz de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Catálogo comentado*. Cádiz: Diputación de Cádiz/Cultura Publicaciones, 2008, 374 pp. Colección Bicentenario.

Los estudios que se dedican a la descripción y catalogación de fuentes, son siempre bien recibidos, pues es evidente la gran aportación que suponen al registrar y ordenar un material que a primera vista parece inabarcable, si no inaccesible. Sin embargo, aún lo son más aquellos que se elaboran con un material tan efímero y volátil como el papel diario, cuya función es la de comunicar y valorar la actualidad más reciente del día a día. No obstante, la presente colección catalogada cobra un interés mayúsculo cuando además de lo señalado el periodo tratado es una

guerra, y más aún cuando de esa guerra hace ya nada menos que doscientos años. Este es el caso, del presente trabajo realizado por Beatriz Sánchez Hita, doctora e investigadora en Filología Hispánica de la Universidad de Cádiz, que pone de relieve la cantidad de papeles públicos que salieron de las imprentas gaditanas e isleñas durante la Guerra de la Independencia. Es así, como gracias a este catálogo podemos tener acceso inmediato al imparable trabajo de las imprentas gaditanas durante la época de la Guerra de la Independencia (1808-1814) con una mirada renovada, abarcadora y exhaustiva. De hecho, conseguimos obtener una imagen clara y un perfil delineado de cada una de las publicaciones de este periodo, cuyo número hasta el momento asciende a un total de ciento diez.

Efectivamente, como especifica su autora, éste no es un trabajo pionero. Recordemos que hubo quien también dedicó su interés a descifrar el intrincado mundo de la prensa durante este periodo. Por señalar a uno de los más conocidos, Manuel Gómez Imaz, ya un siglo antes, en 1910, dio el primer paso en el trabajo de catalogación a nivel nacional. Sin embargo, la reciente labor realizada en el ámbito gaditano por Beatriz Sánchez era más que necesaria pues, como gratamente tendrá el lector oportunidad de comprobar, han sido revisadas cada una de las publicaciones tanto en las fuentes originales como en los manuales anteriores. De hecho, más de un pequeño inciso ha sido retocado, la mínima errata ha sido corregida y, siempre que ha sido posible, las cabeceras han sido descritas y delineadas en su totalidad, y es que se pone de manifiesto que la investigadora lleva una larga trayectoria tras la pesquisas de la prensa gaditana en todos sus aspectos. De hecho, uno de los aciertos de este trabajo ha sido comentar las anotaciones y posibles divergencias entre los estudios anteriores sobre este material periodístico, sin menospreciar en ningún

momento a ninguno de ellos, pero que la perspicaz observación de la autora ha sabido puntualizar, revisar y matizar en su totalidad. Los catálogos destacados en esta materia y tratados por Sánchez Hita son, entre otros, los de Gómez Imaz, Luis del Arco, Checa Godoy, Solís, Ramos Santana, Riaño de la Iglesia, por mencionar los que, a parte de haber sido grandes conocedores de la Guerra de la Independencia, lo son y lo han sido también del entorno gaditano de las Cortes de Cádiz. A ellos desde ahora hay que sumar también el presente trabajo.

Pero el mérito mayor de Beatriz Sánchez Hita ha sido modelar por fin de forma rigurosa los diferentes formatos, número de páginas, lugar de localización, y el contenido más relevante de cada una de esas publicaciones, y en aquellos casos, de cada uno de esos papeles, a veces de no más de varios pliegos, cuya vida fue breve y que hasta el momento presente no teníamos certeza exacta de su forma y contenido. Este aspecto, que ha sido estudiado con precisión, es sumamente rico en matices, pues el elemento material y su manera de difundirse han repercutido en la manera de recibirse y tratarse hoy en día.

El catálogo ofrece también, si se ha conservado, el prospecto de cada una de las publicaciones donde se reseñaban los aspectos relativos a la ideología, a los propósitos y a las expectativas, como las formas de adquirir el periódico. También queda descrita la historia de la publicación en sus puntos más sobresalientes: los motivos de su publicación, de su cese, si hubo algún tipo de incidente que repercutiera en su trayectoria, o en su estructura y contenido, como fue el caso, por ejemplo del *Mercurio Gaditano*, el mismo que antes se llamaba *Redactor General* pero que, por las circunstancias, se vio obligado a la vuelta de Fernando VII a cambiar, entre otros aspectos, el título y su formato.

El catálogo cuenta también con diversos gráficos que ayudan de manera rápida

a situar en su contexto cada una de las publicaciones. De hecho, en ellos se puede distinguir por ejemplo entre aquellas cabeceras que poseen carácter oficial y están financiadas por diferentes órganos de gobierno tanto en los territorios libres como en los ocupados, y esas otras que nacen auspiciadas por iniciativas de particulares que vieron en la prensa un eficaz instrumento para difundir el ideario del nuevo sistema político, contribuyendo con ello a la superación del Antiguo Régimen. También una ventaja que ofrecen estos gráficos es la posibilidad de observar cómo a partir de la libertad de imprenta, el 10 de noviembre de 1810, el número de periódico se multiplica y comienzan a diversificarse los formatos. De igual forma, se puede seguir la trayectoria de cada publicación en las imprentas que se encargaron de su estampación, así como los puntos de venta y de suscripción, su precio o el total de números publicados. Además, dos tablas ofrecen visualmente, a golpe de vista, la cantidad de periódicos que se publicaron y la presencia de publicaciones liberales y serviles durante el periodo. Sin olvidarnos, del índice alfabético que ordena rápidamente y visualmente todo el material que ha sido descrito y clasificado.

El esfuerzo por abarcar este terreno del periodismo histórico también queda patente en la bibliografía que Beatriz Sánchez ha manejado. Una bibliografía amplia y actualizada que garantiza un conocimiento preciso del estado actual del tema entre los expertos en la materia.

Y entre los archivos y bibliotecas revisadas se encuentran reseñadas todas y cada una de las gaditanas, itinerario imprescindible para todo aquel que quiera consultar *in situ* alguna de las publicaciones aquí estudiadas. La localización garantiza al investigador y al lector interesado el fácil acceso a las reliquias que se conservan en estos archivos y bibliotecas.

Cabe mencionar de nuevo que el material aquí estudiado se sitúa en los años

comprendidos entre 1808 a 1814, ambos inclusive, de cuya actualidad política y bélica hace ya exactamente dos siglos. Pero huelga decir que el valor de la palabra escrita en estas publicaciones está volviendo a suscitar interés y a cobrar valor más allá de las efemérides, como pone de manifiesto Beatriz Sánchez Hita. Con su ayuda nos adentramos, pues, en el conocimiento de la prensa gaditana, y por extensión de la prensa española, cuando Cádiz y la Isla de León se convirtieron en centro de ideas para el nuevo estado moderno. Por eso, el que lea estas líneas, y se interese por estas cabeceras y por el catálogo de la profesora Sánchez Hita, podrá recuperar la historia y la guerra impresa de la que fueron protagonistas los escritores y periodistas, transmisores del sentir de un país libre, en un territorio que se convirtió en reducto de libertad, en isla para la libertad.

MARÍA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

VALVIDARES Y LONGO, Fray Ramón.
El liberal en Cádiz o aventuras del Abate Zamponi. Fábula épica para remedio de locos y preservativo de cuerdos. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2008, 232 pp.

En el presente estudio, Joaquín Álvarez Barrientos, lleva a cabo no sólo la recuperación de una obra poco conocida de carácter literario-político de la Guerra de la Independencia; sino que de igual modo procede a la recuperación de su autor: el fraile jerónimo Ramón Valvidares y Longo; y sitúa la novela en el contexto en el que vio la luz. La combinación de estos tres elementos hace posible, a través de la lectura de unas pocas páginas, la comprensión del imbricado panorama social y cultural de los años comprendidos entre 1808 y 1814, deudor sin dudas de la tradición

precedente, pero también rupturista y generador de una nueva forma de hacer literatura.

En este caso concreto, además, el hecho de que el texto elegido sea en sí una rareza —no fue desde luego la novela el género estrella de aquellas fechas—, le confiere un gran atractivo al libro. De igual modo, habría que señalar que precisamente el que sea novela facilitada de manera considerable que tanto el público entendido como cualquier «no iniciado» pueda disfrutar de la obra.

En lo que se refiere a la semblanza de fray Ramón de Valvidares se deshacen aquí varios equívocos que pesaban en los trabajos de Méndez Bejarano (1925) y Matute Gaviria (1887), en los que se incluía el autor en la nómina de autores y personalidades relevantes de la historia de Sevilla, y se ofrece una visión global y documentada de aquellos aspectos que atañen a su formación e implicación en el devenir de acontecimientos que le tocó vivir. El recorrido que aquí se hace nos dibuja a fray Ramón como un hombre apegado a los círculos de poder, con más vocación por ejercer como literato, y a la postre como una pieza más de la vida política, que como un hombre de iglesia, en un sentido estricto. Esto hace que, como se indica en el estudio introductorio, Valvidares pasase más tiempo fuera de los muros del convento que dentro, con el achaque de sus publicaciones, que tratase de abrir incluso una imprenta sobre 1814, que parece que acabó regentando su hermano; y todo esto explica a su vez por qué junto a algunos sermones, buena parte de lo que compuso está directamente relacionado con la actualidad política, así en 1808 publica la oda *La Victoria* dedicada al General Castaños y el panfleto anti napoleónico *El Desengaño*; en 1811 *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el estado actual de Europa*, redactadas desde Portugal, adonde había huido antes de que los franceses entrasen en Sevilla; en 1813

salió *La Iberiada, laudes Hispaniae* de carácter bélico que tuvo una gran repercusión, y poco después, publicaría la novela que aquí recupera Álvarez Barrientos.

Parte de su producción, tanto religiosa como política, queda recogida en el retrato de Valvidares que aquí se ofrece, y que evidencia una vez más, que el fraile ansiaba ser recordado como escritor.

El liberal en Cádiz resulta una obra francamente divertida que, salvando las distancias, se asemeja al *Quijote* en algunos de sus pasajes y en la sucesión de acontecimientos que rodean la conversión en liberal del protagonista Perucho Zampoña que acomodará su nombre a Zampóni para hacerlo más acorde a la doctrina que se propone abrazar. Es en este sentido bastante significativo el primer capítulo, en el que se presenta a Perucho siguiendo el modelo cervantino como oriundo de un pueblo de la sierra, y acreedor de una hidalguía rústica por ser sus padres, Perote Zampoña y Catalina Zampatortas, descendientes del primer herrador del lugar y del barbero, albéitar, maestro de escuela, etc. respectivamente. Luego se hace ver que la lectura de los periódicos liberales gaditanos le había trastornado el entendimiento para regocijo de los suyos, quienes, a diferencia de lo que le sucediese a los familiares de Alonso Quijano, lo contemplaban con la «baba caída» al verlo hablar sin sentido, emulando a los «filósofos», y festejan el haber gastado el dinero «para comprar esos papeluchos que vienen de Cádiz». Esto les llevará además a pagar la formación liberal de su hijo por el abate Gueux, que se desarrollará hasta concluir en el capítulo sexto en el que «se le arma liberal» en una disparatada ceremonia. En ésta, muchos de los elementos y símbolos con los que en los capítulos precedentes se había ido ridiculizando la doctrina liberal y a los liberales mismos, hasta el punto de presentarlos como burros, confluyen en la persona de Zampóni, que aparece embutido en una vara de

pañó (835 milímetros y 9 décimas) de la que se ha formado una levita con sus mangas y el pertinente pantalón, medio ahogado por lo apretado de la corbata, trasquilado y con unas patillas postizas de zalea negra y las gafas verdes con las que sin duda iba a ver el mundo de forma muy distinta. De esta guisa iba a realizar el juramento tras el que quedaría investido; en él consigue el autor resumir y censurar todo aquello que había ido esbozando en los pasajes anteriores de la obra, al presentar a los liberales como contrarios a la Religión, a la Monarquía y a cualquier tipo de orden social, libertinos, lectores de libros prohibidos o de otros de ninguna consistencia.

Desde este momento en adelante da inicio el segundo bloque de la obra. Cobra ahora relieve el cura del pueblo, que aparece representado por el autor como la voz de la sensatez, y que junto con varios de sus conciudadanos había acudido a observar este rito iniciático, unos para hacer mofa de Perucho y los suyos, y otros dispuestos a reprenderlos por su actitud. Los acontecimientos descritos provocan la reacción de los que allí concurren, que no tardan en emprenderla a golpes con el abate, el recién investido liberal y sus familiares. Tras la pelea el cura toma la palabra para mostrar cuán equivocados están los filósofos, lo perniciosos que resultan para la sociedad, destacando al mismo tiempo las virtudes de la monarquía absoluta. A lo dicho por éste se suma el relato de la experiencia de Arnaldo, burlado por su propia mujer, que se vio seducida por quienes aquí se tacha de viciosos y libertinos, que adquiere un claro valor doctrinal y ejemplarizante. En este relato se incluye un breve apunte sobre el clima político e intelectual de Cádiz, reflejado a través de las conversaciones del café de Apolo. Zamponi escucha todo esto, y en función de la experiencia que Arnaldo parece tener sobre el liberalismo le pide que lo acompañe a Cádiz. El último acce-

de por curiosidad y hambre, pese a que no ve con buenos ojos la doctrina liberal, como había dejado claro en las páginas precedentes.

Termina aquí el primer tomo. El segundo debía ocuparlo este viaje, pero Valvidares no llegó a escribir la segunda parte de esta quijotesca aventura, quizás porque el fracaso del régimen constitucional tras el retorno de Fernando VII lo hacía innecesario. No había ya a quien combatir con las armas de la sátira.

Uno de los puntos fuertes de la novela en su composición, además de los guiños al Quijote que evidencia el argumento, es sin dudas su lenguaje, que pondera la carga satírica de muchas de las situaciones descritas. Nada más abrir sus páginas el lector podrá comprobar que los nombres de los personajes poseen una fuerte carga simbólica, y sirven para destacar los rasgos elementales de los mismos hasta el punto de quedar prácticamente cosificados mediante la deformación grotesca que llega a hacerse de ellos.

De igual modo la reproducción de la fonética del habla rústica contribuye de manera determinante al dibujo de los personajes y favorece la carga cómica de la obra. Este recurso puede hallarse en muchos otros escritos, pero habría que destacar el especial empleo que de éste hizo el bando servil, donde por ejemplo podemos encontrarlo en periódicos como *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón* (Sevilla, 1812-1814), que cosechó un gran éxito, acaso por la situación entre cómica y cercana que es capaz de crear.

En definitiva, esta novela que aquí se rescata del olvido, nos ofrece un nuevo punto de vista sobre la realidad española en los convulsos años que van de 1808 a 1814, en los que a la Guerra contra Napoleón, se suma otra batalla ideológica, protagonizada por políticos, burgueses, eclesiásticos, literatos en general y todos cuantos se atrevieron, o pudieron, llevar su voz a la tribuna pública. En esta batalla

Valvidares blandió sus armas a favor de la tradición, y una buena muestra de ello la constituye *El liberal en Cádiz*.

BEATRIZ SÁNCHEZ-HITA

FREIRE, Ana María. *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en La Literatura Española*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, 264 pp.

El volumen recoge diecinueve estudios realizados y publicados a lo largo de veinticinco años de investigación de su autora, todos ellos unidos por la conexión de su temática con la Guerra de la Independencia.

La reunión de estos trabajos aparece organizada conforme a un criterio filológico, de ahí que se presenten en primer lugar dos estudios acerca de las fuentes esenciales de investigación sobre el periodo, que siga con una serie de capítulos en torno al teatro, una tercera parte en la que se analizan fábulas y sátiras de la época, una cuarta sobre algunas figuras clave de la época y la última, más centrada en el Romanticismo.

El artículo que encabeza el libro se refiere a la Colección Documental del Fraile, sobre la que la autora realizó su tesis doctoral (recientemente reeditada por el Ministerio de Defensa). En tal artículo repasa, de modo crítico, algunas de las obras y periódicos más interesantes de aquel fondo. En el segundo estudio se comparan el fondo creado por fray Salvador Joaquín de Sevilla –fondo rico en periódicos de la época, así como en materiales para el estudio de las Cortes de Cádiz y la vida cotidiana durante aquellos años–, con los recopilados por el general Gómez de Arce entre 1862 y 1903 –hoy en el Palacio del Senado, y relevante

por contar con más documentos relacionados con la historia militar–, y los reunidos por Manuel Gómez Imaz, custodiados en la Biblioteca Nacional de Madrid, que se complementa con la colección del Fraile por lo que respecta al teatro del periodo y también por recoger, como la de Gómez de Arce, periódicos afrancesados y de tendencia liberal exaltada inexistentes en la colección del Fraile. Estos artículos, por otra parte, son sólo dos ejemplos de la solidez de una investigación que va rescatando laboriosamente, de los distintos archivos (a los mencionados hay que añadir el Histórico Nacional, el de Villa o el de Palacio), documentos desconocidos y olvidados, cuando no dados por perdidos, y que iluminan certeramente distintos aspectos literarios escasamente atendidos hasta el momento.

Los capítulos dedicados al teatro se inician con una visión panorámica de su situación en las distintas provincias españolas durante los años de la Guerra, los repertorios de la «España libre» frente a los de los teatros subvencionados por el Gobierno de José Bonaparte, de quien se especifica oportunamente que, muy consciente del poder ejercido por el teatro en la opinión pública, firmó tres reales decretos para su control.

Se pasa entonces a exponer los rasgos de algunas de las piezas representadas durante la Guerra de la Independencia y durante el reinado de Fernando VII en sendos artículos. Las correspondientes al periodo 1808-1813 aparecen bien clasificadas por esta investigadora en tres grupos: Las del teatro antiguo y neoclásico español cuyo argumento encajaba bien con los sucesos del momento, como *El alba* y *el sol* de Vélez de Guevara o los *Pelayo* de Jovellanos y de Quintana, estrenados ambos antes del conflicto; las adaptaciones y traducciones cuyo tema lo constituía la libertad de Roma, como la del *Bruto Primo* o la *Virginia*, de Alfieri, o *Las vísperas sicilianas* y, sobre todo, las piezas

de circunstancias, escritas durante la Guerra, entre las que resaltan, naturalmente, *¡Lo que puede un empleo!* y *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa. La autora no olvida aludir a las condiciones de la representación.

En cuanto al teatro político entre 1814 y 1833, también es sometido a convenientes distinciones, según las tres épocas en que se divide por su forma de gobierno el reinado de Fernando VII, de ahí que se pase de la exaltación de la institución monárquica, entre 1814 y 1820, en un puñado de obras, al rico repertorio del Trienio Constitucional, y el gusto por las obras de circunstancias de tipo alegórico durante la Década Ominosa. La autora traza también en breves palabras el sendero seguido en los comienzos de la regencia de María Cristina.

Muy novedoso resulta el artículo sobre el proyecto de reglamento redactado por Moratín durante el Gobierno de José Bonaparte, proyecto desconocido hasta que la autora lo encontrara en el Archivo General de Palacio, pues, de hecho, las investigaciones en el Archivo de Villa demuestran cómo en el comienzo de la regencia de María Cristina se desconocía su paradero y se realizaron pesquisas para dar con él. El análisis del borrador y las críticas recibidas explican por qué tal proyecto no salió adelante, mientras que los datos sobre la comisión nombrada con objeto de examinar el repertorio teatral y seleccionar las piezas convenientes para su ejecución, permite a la profesora Freire señalar el interés por elevar el nivel cultural y educar el gusto en los espectadores de la España afrancesada, frente al interés por remover los sentimientos patrióticos en la España libre.

No sólo en forma teatral se produjo durante la Guerra cierta literatura satírica de tipo popular que se publicaba en hojas sueltas, folletos y prensa periódica. A algunas muestras interesantes se dedica la parte llamada «Otras formas literarias»,

aunque se completa con sátiras publicadas desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. Un ejemplar de 1822 que contiene cincuenta y cinco fábulas políticas constituye el asunto del capítulo noveno.

Los capítulos sobre fray Juan Fernández de Rojas, Bernardo María de Calzada, Jovellanos, Cristóbal de Beña, Agustina de Aragón, Juan Nicasio Gallego o Aribau, revelan aspectos no sólo referentes a sus respectivas personalidades o actividad literaria, sino interesantes también por poder enfocarse, desde ellos, manifestaciones culturales y aspectos históricos que gracias a su estudio quedan aclarados.

Cabe concluir tras la atenta lectura de este libro que en él se encuentran muchas claves para avanzar en la investigación. La profesora Freire ha desbrozado caminos y eso constituye una aportación inigualable para el público culto que desee adentrarse y profundizar en estos temas, así como la concentración de tales claves en este volumen facilita la tarea de los investigadores.

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO

El Teatro. Revista de Espectáculos (1900-1905) (Edición digital facsímil) [DVD]. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 2008. Noviembre de 2009.

Inciendo en su empeño por recuperar la memoria del teatro español del siglo XX a través de las fuentes primarias, como son la prensa periódica y las revistas teatrales, el Centro de Documentación Teatral saca a la luz una nueva edición digital facsímil basada en una revista histórica, en este caso, *El Teatro. (Revista de Espectáculos)*, publicación de periodicidad mensual que se editó en Madrid, con dirección artística de José del Perojo y dirección literaria de Salvador Canals, entre noviem-

bre de 1900 y diciembre de 1905, llegando a imprimir un total de 63 números.

Publicada en unos años en los que convivían varias publicaciones sobre teatro en Madrid (*El Arte del Teatro*, *Los Cómicos*, *Los Estrenos*, *Revista de Arte Dramático y de Literatura...*), *El Teatro*. (*Revista de Espectáculos*) destaca por la amplitud de sus reportajes (incluía tres o cuatro reportajes sobre estrenos en sus dieciséis páginas) y por sus magníficas ilustraciones, constituyendo así una fuente fundamental para conocer el teatro que se realizaba en Madrid en el primer lustro del siglo XX. *El Teatro* consistía principalmente en una serie de reportajes, ilustrados con abundantes fotografías, sobre los estrenos más relevantes de la cartelera, y precediendo a los reportajes, en sus páginas iniciales incluía una «Crónica general» que comentaba temas teatrales diversos relacionados con la actualidad. Entre sus colaboradores se encontraban, además del propio Salvador Canals, Alejandro Miquis, «Zeda», José de Laserna, Luis López Ballesteros y otros. Aunque se centraba especialmente en la cartelera madrileña, *El Teatro* también reseñaba estrenos de otras ciudades. Así, en la «Crónica General» del núm. 7, José del Perojo señalaba que «*El Teatro* no habría de limitarse a reproducir únicamente las actualidades escénicas de Madrid, y que es su propósito informar y reproducir en sus páginas los éxitos teatrales del extranjero, y asimismo y con mayor motivo, los de nuestras provincias y regiones» (p. 2).

Las más de mil páginas que se llegaron a imprimir a lo largo de sus cinco años de existencia y que ahora se presentan íntegramente digitalizadas nos permiten sumergirnos en aquella época y presenciar en primera plana lo sucedido con estrenos tan relevantes como el de *Electra*, de Galdós (al que se dedicó íntegramente el número 6 de la revista), junto con otros hoy olvidados pero que su día tuvieron enorme repercusión, como el del

espectáculo de revista *Enseñanza libre*, que llegó a representarse en dos teatros madrileños a un mismo tiempo. A través de sus páginas asistimos igualmente a estrenos de Benavente, Joaquín Dicenta, Eugenio Sellés, Arniches, los Álvarez Quintero, Echegaray —a quien en 1905, tras la concesión del Nobel, se le llegó a dedicar una de las portadas interiores de la revista—, e incluso de Valle-Inclán, que en esos años estrena una adaptación de *Fuente Ovejuna* realizada en colaboración. Nos asomamos igualmente a la polémica que, con motivo de una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*, se ocasionó sobre si había que adaptar o no a los clásicos (núm. 25, pp. 2-3); tenemos la oportunidad conocer el viaje de Antoinette a Madrid en 1903 (núm. 33, pp. 4-5), y nos enteramos de que el primer éxito de la primera temporada teatral del siglo XX fue el de *Los galeotes*, obra en cuatro actos de los Quintero (núm. 1, p. 3).

En la declaración de intenciones que constituía la «Crónica General» del número 1, Salvador Canals afirmaba que su propósito no era otro que el de informar sobre los espectáculos en cartel y entretener a los lectores, lejos de pretender, como en otras publicaciones se decía, la regeneración del teatro español; así, tras comentar el estado de decadencia y de crisis en que se hallaba el teatro español, escribía: «¿Cómo pretender papeles de regeneración para semejante estado? No, no. Distraer los ojos con unos cuantos grabados que reproduzcan la escena fuzaz del drama de un día, el personaje feleznable del sainete de cien noches; entretener los oídos con un poco de prosa en que lealmente se mantenga lo visto y escuchado por encima de las baterías resplandecientes. A los que vayan al teatro ofreceremos un *memorandum* de sus impresiones momentáneas, y á los que no las sintieron, daremos datos bastantes para conocer y apreciar por sí mismos lo que otros exaltaron al triunfo. [...] ya que no podemos servir al país, procuremos diver-

tirlo [...]» (núm. 1, p. 2). En otro lugar, se indica que «La misión de *El Teatro* no es otra que la de servir a sus lectores [...] completas e imparciales informaciones de las obras escénicas que logran sanción respetable del público y de la crítica» (núm. 4, p. 8). Dentro de este propósito de informar de forma objetiva, se incluía abundante documentación gráfica, se desglosaban los argumentos de las obras, escena por escena, y hasta se transcribían escenas completas o fragmentos de ellas.

Las crónicas de los espectáculos, como se dijo, aparecían acompañadas de numerosas fotografías en blanco y negro, e incluso de algunas imágenes en tan rudimentarios como vistosos colores. De hecho, su director artístico, en uno de los números expresaba su orgullo por la buena ejecución de la revista, «a la que tanto se debe, por no decir todo, el éxito y acogida que en España y fuera de España ha tenido», y destacaba especialmente «los grabados en colores, así los llamados en tricolor como los de *cuatro-comía*, y naturalmente, los negros de fotograbado». Merece la pena destacar este aspecto porque *El Teatro* se convierte de este modo en una de las principales fuentes de documentación gráfica para conocer el teatro de aquellos años en sus aspectos plásticos y visuales, tan fundamentales a la hora de estudiar el arte escénico como escasos de materiales con los que documentarlos en el período del pasado cambio de siglo. Para empezar, sus 63 cubiertas forman una galería en la que podemos contemplar a las más famosas actrices –también hay algunos actores, aunque son la excepción– de su tiempo: María A. Tubau, Rosario Pino, Loreto Prado, María Guerrero, Matilde Moreno o Carmen Cobeña son solo algunas de ellas. En sus páginas interiores podemos ver además a Antonio Vico, Fernando Díaz de Mendoza, Alfredo Cirera y otros protagonistas de la escena de aquellos años.

El CD-Rom editado por el Centro de Documentación Teatral permite consultar la

revista de dos formas posibles: la primera, para aquellos que no busquen artículos concretos, consiste en abrir directamente cada número de la revista pinchando con el ratón sobre la imagen de su cubierta y hojearlo, página por página, dejándose sorprender por sus contenidos; la segunda, para usuarios que busquen una información determinada, consiste en utilizar el buscador temático que da acceso a una base de datos –la cual ha sido elaborada por Lola Puebla– en la que se pueden realizar consultas por el nombre del profesional en cuestión, el título, la firma del articulista o el número de la revista en el que apareció el artículo buscado. El diseño gráfico, que ha sido cuidado con esmero, ha corrido a cargo de Gregorio Sanz.

La edición de *El Teatro* viene a sumarse así a la recuperación en formato digital facsímil de revistas históricas que en los últimos años viene llevando a cabo el Centro de Documentación Teatral, labor que hasta el momento ha fructificado en una serie de CD-Rom dedicados a las revistas *El Teatro* (1909-1910), *Teatro* (1952-1957), *Primer Acto* (1957-2003), *Yorick* (1965-1974), *Pipirijaina* (1974-1983) y *El Público* (1983-1992). A su vez, estas ediciones digitales son continuadoras de una serie de libros en papel que se iniciaron en 1991, con la publicación de la antología e índices de *Primer Acto*, y que se completaron a partir de 1999 con la edición impresa de nuevas antologías e índices de revistas que unos años después se editaron en formato digital. Una labor que tiene de facilitar en gran medida el trabajo del investigador y que pone a disposición de curiosos y amantes del teatro materiales que de otro modo serían de muy difícil acceso. En el caso de la edición digital facsímil que ahora nos ocupa, al haberse realizado sobre unos materiales que, por su antigüedad, ya son de dominio público, las restricciones para su uso son menores, por lo que este CD-Rom ofrece la posibilidad de imprimir los artículos, opción que no existía

en las ediciones digitales de revistas más recientes, que únicamente se podían consultar en pantalla.

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

SIMÓN PALMER, Carmen (ed.). *Escritoras españolas del siglo XX. Arbor. Ciencia, Cultura y Pensamiento*. 2006, vol. CLXXXII, nº 719-721.

En los últimos años del siglo XX y en los primeros del siglo XXI, el interés por el estudio de la presencia e incidencia de la mujer en la literatura ha crecido de manera notable, así han surgido numerosas historias de la literatura, antologías, ediciones críticas, etc., que contemplan a la mujer-creadora como principal objeto de análisis.

Este volumen monográfico de la revista *Arbor* –cuya edición está a cargo de la doctora Carmen Simón Palmer– lo componen tres números que abarcan cronológicamente los períodos de preguerra (n.º 719); dictadura y posguerra (n.º 720); y transición y época actual (n.º 721). Los artículos que integran *Escritoras españolas del siglo XX* –con un total de veintiocho– están ordenados cronológicamente, con lo cual podemos percibir de manera clara la evolución –que no siempre fue avance– del papel de la mujer en la literatura y en los medios de comunicación durante este período de tiempo.

En palabras de C. Simón Palmer:

«El interés actual por la literatura escrita por mujeres durante el pasado siglo queda patente en el más de millar de estudios aparecidos en el último sexenio. Sin embargo llama la atención el vacío en ciertos campos y figuras que en su momento tuvieron gran popularidad e incluso en las autoras consagradas por la crítica, hay aspectos que no se han tratado. El objetivo del monográfico es ofrecer una pequeña muestra de su diversidad creativa, de su impacto en la sociedad, ver cómo reflejaron

la situación de la mujer y las diferentes posiciones adoptadas ante una sociedad cambiante que, inevitablemente, marcó su literatura» (p. 319).

Así, en los primeros años del siglo XX, antes de la Guerra Civil, encontramos grandes avances de la mujer en el campo literario; después de reivindicar Virginia Woolf «una habitación propia», las autoras españolas empiezan la búsqueda de una identidad de mujer como colectividad, una voz silenciada durante siglos, y deciden empezar a nombrar el mundo en femenino, con nuevos ojos, alejadas de las imposiciones del sistema patriarcal.

Durante el franquismo nos encontramos con un importante retroceso para las mujeres que toman la pluma, una vuelta a los modelos dominantes del patriarcado, que resurgirán con más fuerza si cabe. En esta etapa, las mujeres que deciden escribir reproducen los valores propios del nacional-catolicismo, conservadores y antifeministas en muchos casos. Por otro lado, la censura tendrá un gran peso, y lo que es aún más importante, la autocensura. En este momento histórico, las escritoras cultivan, sobre todo, la novela rosa, de tono folletinesco, que apela a lo sentimental; destaca, además, en esta época la presencia de la mujer en la radio, vehículo esencial en la difusión de valores tradicionales.

Durante la transición y hasta la época actual, encontramos a mujeres preocupadas por la experimentación e innovación literaria, tanto en poesía como en narrativa. Ya no importa tanto dar voz a la mujer como colectividad; estas autoras buscan, ante todo, el individualismo, aunque sin olvidar a las que abrieron el camino. Como señala Sharon Keefe Ugalde en su artículo «Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas» (n.º 721, pp. 651-659): «paradójicamente la voz colectiva hace posible el *feroz individualismo*» (p. 658).

Hay que destacar el tratamiento novedoso y clarificador, que aparece en algu-

nos artículos sobre cuestiones generales como: el canon literario, la existencia o no de una literatura de mujer, la necesidad de nuevas lecturas desde diferentes teorías, o el feminismo.

Respecto al canon literario, encontramos diversos artículos donde se reivindica de manera explícita y argumentada, la inclusión de determinadas autoras en las llamadas Generación del 98 y del 27. Así, Alda Blanco en «María Martínez Sierra: Hacia una lectura de su vida y su obra» (n.º 719, pp. 337-345) apunta la necesidad de incluir a esta autora dentro de la Generación del 98, a la que ella misma sentía pertenecer y con la cual comparte una serie de rasgos comunes, entre los que destaca la preocupación por el «problema de España». Del mismo modo, Concepción Núñez Rey en su artículo, «La narrativa de Carmen de Burgos, *Colombine*. El universo humano y los lenguajes» (n.º 719, pp. 347-361), también reivindica a esta autora como miembro de dicho grupo literario. En cuanto a la Generación del 27, M.ª del Mar Mañas Martínez en «Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el Modernismo y la Modernidad» (n.º 719, pp. 385-397), señala que esta autora generacionalmente pertenecería al grupo del 27, sin embargo, no comparte sus características estéticas.

En relación al discutido tema de la existencia o no de una literatura específica de mujeres, en el artículo de Susana Regazzoni, «La pasión americana de Nuria Amat» (n.º 720, pp. 553-561), se hace una breve recapitulación sobre el asunto, donde anota las teorías de Virginia Woolf, Julia Kristeva o Carme Riera. También Ana Lozano de la Pola, en «Re-visitando a Federica Montseny. Una lectura de *La victoria* y sus lecturas» (n.º 719, pp. 399-405), abarca la cuestión de la literatura femenina, defendiendo la categoría 'literatura de mujeres', pues, según ella, se crea en principio «no para considerarla un tipo de literatura diferente, sino para reivindi-

car a un conjunto de escritoras que han compartido una historia marginal común en los sistemas literarios» (p. 404).

Las relecturas de los textos –propuestas en muchos artículos– permiten descubrir nuevos aspectos en las obras particulares de estas escritoras y, por extensión, en la literatura producida en una época determinada, donde si se excluye a las mujeres sólo tendríamos una visión parcial de la misma. Alda Blanco propone tener en cuenta la teoría de Pierre Bourdieu, cuyo proyecto es el de «reconfigurar el territorio literario de una época para trazar una cartografía de la producción literaria de los productos culturales que se asemeje al que existió en un momento específico» (p. 339). Por su parte, Ana Lozano de la Pola en el citado artículo sobre Federica Montseny reivindica una metodología de estudio que mezcle diferentes lecturas como «estrategia válida para impedir la fosilización de una categoría a la que queda un gran recorrido por realizar» (p. 404).

La cuestión del feminismo tiene presencia en casi todos los artículos de este volumen monográfico; hay autoras que lo defienden de manera abierta y explícita, otras de forma velada, algunas lo rechazan –sobre todo en la época franquista–, e incluso hay autoras que reniegan de él y, sin embargo, de manera inconsciente en sus obras emergen algunos de los principios esenciales (tal es el caso de Carmen Martín Gaité, por ejemplo). Pero es en el artículo de Bárbara Zecchi, «Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité» (n.º 720, pp. 527-535), donde se expone de manera más sólida, reflexiva y teórica la cuestión del feminismo, la necesidad de redefinición y donde se apuntan las razones por las que se ha entendido mal este concepto en España.

Como hemos señalado, hay autoras que adoptan una postura activa en la defensa del feminismo, tal es el caso de María Martínez Sierra, Carmen de Burgos o Carmen

Kurtz; estas autoras crean y recrean en su narrativa nuevos modelos de mujer, nuevas concepciones del amor y del matrimonio, y proponen alternativas en las formas de relación entre hombres y mujeres. Destaca, por ejemplo, la concepción del amor de Elisabeth Mulder: «sin excluir la pasión [...] basada en el entendimiento, la amistad, la igualdad y en el respeto a la identidad propia y a la de la pareja» (Mañas Martínez, n.º 719, p. 390). Algunas de estas escritoras que defendieron un papel nuevo para la mujer tuvieron que enfrentarse a la censura, sobre todo durante la época franquista; así lo documentan Lucía Montejo en su artículo sobre Carmen Kurtz (n.º 719, pp. 407-415) y Roberta Johnson en «La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro» (n.º 720, pp. 517-525).

Más interesante sería advertir el discurso de aquellas mujeres que durante la dictadura defendieron y difundieron el rol sumiso y obediente de la buena madre y esposa, la figura del «ángel del hogar». Casi todas ellas van a tener éxito en el contexto de la literatura popular o de la radio —ambos medios propios de la cultura de masas— Tal es el caso de Luisa Alberca, como recoge Alberto Sánchez Álvarez-Insúa en el artículo que dedica a esta autora de seriales radiofónicos (n.º 720, pp. 469-487); ella piensa que «la mujer tiene derecho a buscar la felicidad pero no a costa de romper su matrimonio, de engañar al marido, o de desatender a los hijos» (p. 474). Incluso hay escritoras que van más allá y justifican públicamente los malos tratos hacia las mujeres (siempre en el contexto franquista al que nos referimos); tal es el caso de Ángeles Villarta — como cita Julia M.^a Labrador Ben en su artículo (n.º 720, pp. 489-503)— quien ganó el Premio Fémica en 1953 con su novela *Una mujer fea*, de gran éxito editorial.

Uno de los aspectos más interesantes de este volumen es la recuperación de muchos nombres de mujeres vinculadas a los medios de comunicación (televisión, cine,

radio, prensa, etc.); entre todos ellos, destaca la presencia femenina en la radio desde sus inicios. Un panorama general y muy completo es el que nos ofrece Elvira Marteles Marteles en su artículo «Notas sobre la historia de las mujeres en la radio española» (n.º 720, pp. 455-467), donde menciona a numerosas mujeres que trabajaron en la radio como locutoras, guionistas, corresponsales, etc., algunas de ellas con notable éxito, y que, sin embargo, hoy son muy poco conocidas. Según Elvira Marteles: «las mujeres fueron protagonistas activas del desarrollo del medio radiofónico, un vehículo importantísimo de transmisión de conocimientos y un potente instrumento de comunicación». Por su parte, Marta Palenque en «Ni ofelias ni amazonas, sino seres completos: aproximación a Teresa de Escoriaza» (n.º 719, pp. 363-376), revela una figura sorprendente, pionera en muchos aspectos: «Viajó sola, emprendió trabajos de hombres, y no se amilanó, no se acomodó ni transigió» (p. 374).

Por último, cabría destacar el importante éxito que tuvieron casi todas estas mujeres —en sus respectivos contextos— y que contrasta con el silencio y el desconocimiento de muchas de ellas. Llama especialmente la atención el hecho de que casi todas —hay muy pocas excepciones— fueron ganadoras de premios literarios o de comunicación; muchas de sus obras generaron productos comerciales subsidiarios (adaptaciones al cine, al teatro, o a la radio; y viceversa, de la radio al libro); su éxito bien en la literatura, bien en los medios de comunicación, les sirvió, además, para desarrollar en muchas ocasiones una labor cultural paralela: muchas de ellas se dedicaron a la docencia, crearon empresas de producción, fueron traductoras o escribieron en diferentes revistas y periódicos; pero sobre todo, destaca los importantes proyectos que emprendieron en el mundo de la edición.

El último artículo, resulta absolutamente imprescindible para cualquier estudio de

género que se quiera llevar a cabo en el contexto del siglo XX; «Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía» (n.º 721, pp. 661-703), recoge el resultado de la gran labor realizada por la doctora Carmen Simón Palmer; incluye una cuidada y muy actualizada compilación bibliográfica –de gran valor y utilidad– sobre lo que se ha publicado en relación al tema que nos ocupa, durante el período comprendido entre el año 2000 y el 2006. El repertorio bibliográfico se encuentra clasificado en diversas categorías: obras colectivas; obras generales; poesía, teatro, narrativa y prensa; y autoras, siguiendo un orden alfabético.

En definitiva, este volumen de *Arbor* dedicado a las escritoras españolas del siglo XX sorprende porque ilumina muchas sombras que aún quedan por revelar; ofrece una visión panorámica, completa y global de todo el siglo, con sus progresos y retrocesos; tiene muy en cuenta la confrontación paradójica del éxito/desconocimiento de las autoras, y descubre nuevas fórmulas de acercamiento y percepción de los textos producidos por estas mujeres, cuya nómina es imposible incluir en esta reseña pues supera la treintena.

Un volumen de obligada consulta para todos aquellos que se dedican a los estudios de género, pero también para todos aquellos que quieran tener una visión completa de la literatura producida en el siglo XX.

ANA CABELLO

VILLANUEVA, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra «Miguel Delibes», 2008, 286 pp.

El presente libro, dedicado a la memoria de Claudio Guillén, nace como resultado de un curso de postgrado impartido

en la Cátedra «Miguel Delibes» de la City University of New York, en otoño de 2007. Es, asimismo, fruto de una investigación a la que ha venido dedicándose desde el año 2001.

El libro está organizado en cinco capítulos, y lleva a cabo –usando como hilo conductor las imágenes de la ciudad– un estudio comparativo extraordinario, en el que su autor aborda las influencias interdisciplinares ejercidas entre las diferentes literaturas (inglesa, francesa e hispánica), la cinematografía, y en ocasiones, también las manifestaciones pictóricas.

Villanueva toma como punto de partida a Whitman –el gran poeta estadounidense que cantó a la ciudad de Nueva York en *Leaves of Grass*, mediante imágenes inspiradas en la ciencia y lo moderno–, y explica cómo sus poemas pudieron influir en los cineastas, y cómo éstos a su vez hicieron lo propio sobre las creaciones literarias, por medio de sus iconos de la modernidad, llegando así hasta Federico García Lorca y a su obra *Poeta en Nueva York*. Para ello, el autor realiza un recorrido por las vanguardias, rastreando la impronta que el poeta de Paumanok dejó en ellas, especialmente en Lorca y en su poemario neoyorquino.

En su primer capítulo, «La éfrasis inversa. Manhatta, de la poesía al cine», Darío Villanueva presenta a Walt Whitman como precursor de la nueva realidad de la Democracia americana. El autor muestra cómo el poeta estadounidense introduce en Hojas de hierba imágenes de una metrópolis moderna –Nueva York– un tanto inauditas para su época. Se anticipa de este modo al lenguaje visual contemporáneo que alcanzará treinta años después, «con los ismos de la vanguardia», «un protagonismo renovado» (p. 26). Gracias a este nuevo lenguaje poético, sustancialmente americano, y con un estilo acumulativo y paratáctico, Whitman rompe con la tradición métrica para declararse a favor de la libertad creativa. Esta visión le granjeará

los elogios y el reconocimiento de expresionistas, surrealistas, futuristas y cubistas. También los cineastas se sienten fuertemente atraídos por la singularidad de su perspectiva: su optimismo ante la Democracia y la modernidad científica y sociológica frente al pesimismo de Baudelaire y Rimbaud, en lo que se refiere al tema de la ciudad. Como resultado de ello, empiezan a aparecer obras como *El nacimiento de una nación* (1915), de David. W. Griffith, que responde, sin duda alguna, «al entusiasmo nacionalista y al doble impulso épico/lírico que conforma *Leaves of Grass*» (p. 27); o *Intolerancia* (1916) en cuyas cartelas se introduce el estribillo de uno de los poemas de Whitman (p. 29). Pero, será *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, la primera película vanguardista norteamericana donde se advierte más claramente la impronta del poeta americano. Se trata de «una paráfrasis a base de imágenes cinematográficas de doce citas extraídas de *Leaves of Grass*» (p. 31). El filme no sólo marca un hito en la representación de la metrópolis industrial y en la evolución del séptimo arte, sino también –y es lo que más le interesa subrayar a Villanueva– en las posibilidades y límites de la relación entre la poesía moderna y el cine. No hay que perder de vista, en este sentido, que el corto *Manhatta* constituye un interesante ejemplo de éfrasis inversa, ya que la éfrasis tradicional, considerada como una mímesis doble, es una representación verbal de otra plástica, ya sea de la pintura, la escultura o el cine. Hablamos, por tanto, de éfrasis inversa, porque lo que hace este corto es traducir las imágenes verbales de la poesía de Whitman a imágenes cinematográficas (p. 41).

El tema de la gran ciudad como elemento esencial de la modernidad poética, y esa visión optimista y jubilosa del Manhattan industrializado y próspero –que introduce Whitman y adoptan Strand y Sheeler– es también común a otros poetas

Europeos pertenecientes a movimientos como el futurismo y el expresionismo. Sin embargo, otros cineastas y literatos no sólo no comparten dicha visión, sino que más bien la rechazan de plano. Su fuente de inspiración no es ya *Leaves of Grass* sino *Les fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire. Este es el caso, por ejemplo, de los máximos representantes de la lírica romántica, entre los que se encuentran Percy B. Shelley, Heinrich Heine y William Blake. Todos ellos secundan al escritor francés en su denuncia del maquinismo y el progreso industrial, porque creen que esta clase de modernización acarrea terribles consecuencias para los trabajadores. Baudelaire, por ejemplo, ve el París moderno como símbolo de alienación –visión totalmente opuesta a la del Manhattan de Whitman–, y se identifica con los vagabundos urbanos y los indigentes desclasados. Esta conciencia de lucha de clases no puede ser considerada como un planteamiento ideológico en sí mismo. No obstante, sí tendrá cierto eco en Federico García Lorca y otros muchos artistas, incluidos algunos cineastas, que adoptarán su pesimismo para transformarlo en una éfrasis fílmica o éfrasis inversa, tal como ya lo hicieron Strand y Sheeler a partir de Whitman.

El siguiente capítulo, «Géneros del cine vanguardista. El filme de ciudad, poema y sinfonía», se abre con *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, filme en el que se pone de manifiesto el pesimismo de Baudelaire y la nostalgia de los desclasados con los que se caracteriza *Les fleurs du mal*. Los filmes de ciudad eran considerados hasta entonces como una mezcla del cine documental y el experimental, pero el director añade, sobre este patrón, un componente narrativo al desarrollar en él un argumento de ficción. La película, provista de planteamiento y desenlace, ofrece el desfile de unos personajes que acaban relacionándose entre sí (p. 75). La obra, cuyo pesimismo social se manifiesta

a través del contrapunto de las clases adineradas frente a las humildes, es considerada en el cine francés como precursora del realismo poético por la combinación fascinante de lo estético con lo social.

En el mismo año se estrena *Metrópolis* de Fritz Lang, el filme de ciudad por antonomasia, pero de concepción y estética muy diferente a *Rien que les heures*. La película, avalada por el movimiento expresionista, muestra una impresionante metrópolis futurista en la que vemos un sistema organizativo definido: una sociedad utópica gobernada por el orden y la tecnología, donde habita gente de clase social pudiente que al convertirse en oligarquía explota a la masa de obreros. Éstos, que viven en el subsuelo y están condenados a dedicarse única y exclusivamente al trabajo, en condiciones de esclavitud, son incapaces de seguir el ritmo frenético de las máquinas. Buñuel considera la obra como contradictoria, tanto por su dualidad polarizada, como por el disparatado desenlace feliz, presentado mediante la relación amorosa entre el hijo del capitalista y una obrera. También Torrente Ballester la define como un filme reaccionario ingenuamente maniqueísta. Pero, al margen de estas consideraciones ideológicas y argumentales, la película es –según la apreciación del surrealista– «el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto», gracias al fondo plástico-fotogénico del filme (p. 79).

En Berlín, die *Symphonie der Großstadt* (1927), película de Walter Ruttmann, así como en otros filmes de ciudad en los que se detiene Villanueva, se registra asimismo la sucesión de horas en la metrópolis berlinesa, desde el alba hasta el anochecer. No obstante, mientras en *Rien que les heures* el cineasta se solidariza con los pobres, a semejanza de Baudelaire, Ruttmann prescinde casi por completo de este factor humano. Descarta igualmente la contraposición dialéctica de la vida de las diferentes clases sociales y la posibilidad

preciosista de crear imágenes espectaculares. Su intención es hacer una película sinfónica sobre la enérgica vitalidad que una metrópolis como Berlín desprende. Su visión de la urbe es ante todo estructural, de modo que los personajes son como piezas del engranaje urbano que sólo en conjunto marcan un ritmo unánime. Ideológicamente hablando, pues, Ruttmann está más cerca de Whitman.

Además de los títulos mencionados, cabe citar asimismo dos obras de 1929, consideradas también como arquetipo de los «city poems»: *Regen*, del holandés Joris Ivens –en ella las personas siempre son captadas en conjuntos que sugieren el fervor unánime de la gran ciudad, pero sin crítica social–, y *El hombre con la cámara de filmar*, del ruso Dziga Vertov. A ésta última se la considera como una de las producciones más logradas de filmes de ciudad, con una dimensión metadiscursiva que reitera un optimismo futurista con inconfundibles referencias «whitmanianas» (p. 106). Ahora bien, si la ciudad es material para el séptimo arte, lo es también para la pintura y la novela; así las páginas que siguen están dedicadas a pasar revista a las obras más emblemáticas de este género. *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos es, en este sentido, paradigma de «la novela de ciudad», discurso resultante del sincretismo entre poesía, novela y cine. También se encuentra *Berlín Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, la cual es adaptada al cine por Piel Jutzi (1931); en el campo de la pintura destaca, *Calle de Berlín* (1913), de Ernst Ludwig Kirchner, centrada en la representación de las calles y la vida de la urbe.

Villanueva realiza una revisión exhaustiva de las obras cinematográficas europeas producidas, bien inspirándose en el optimismo progresista de Whitman, o bien en el pesimismo de Baudelaire. A lo largo de los dos capítulos el autor subraya la obligada convergencia surgida entre el cinematógrafo y la ciudad como fenómeno de la

modernidad. Este vínculo del cine y la ciudad pone de manifiesto el poder de las imágenes, gracias a las que se produce – porque se trata de la parte sustancial del lenguaje fílmico– «un lugar de encuentro extremadamente fecundo para una consideración semiológicamente comparativa de la literatura y el séptimo arte» (p. 113). Destaca asimismo la relevancia de la poesía para el cine, pues éste puede encontrar en ella un lugar seguro, tanto de encuentro, como del mutuo enriquecimiento. Poesía pura y cine puro son ámbitos privilegiados de las imágenes (p. 115).

En el capítulo tercero, «La imagen en las vanguardias españolas: cine y poesía», Villanueva aborda el tema de su estudio ya en el ámbito español, teniendo siempre presente las influencias interartísticas ejercidas entre la poesía y el cine. En el terreno de las vanguardias españolas el protagonismo de la imagen va también en aumento, hasta el punto de poder hablar de un periodo enormemente fecundo y de manifestaciones artísticas brillantes.

A pesar de su corta vida (1918-1920), la revista *Grecia* supondrá todo un hito dentro de la historia del vanguardismo español. Es en ella donde comenzarán a advertirse –de modo casi imperceptible al principio– las primeras señales de transición del modernismo al ultraísmo. Junto a firmas de autores consagrados como Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna o Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, empiezan a verse otras de jóvenes escritores ultraístas. No pasan inadvertidas tampoco las semejanzas entre «El Madrid absurdo, brillante y hambriento» de Valle-Inclán, en *Luces de bohemia* (1920), y el *Dublín* de Joyce, en *Ulysses* (1922). Villanueva también destaca que las obras narrativas más ambiciosas del escritor gallego, tales como *El Ruedo Ibérico*, *La Corte de los milagros* (1922), *Viva mi dueño* (1928) y *Tirano Banderas* (1926), pueden equipararse con las grandes realizaciones novelísticas del *Modernism* internacional, gracias

al uso que hacen de técnicas cada vez más vanguardistas. Otro punto en común entre el escritor gallego y los ultraístas es que todos ellos aceptan «el cine como el séptimo arte», representante por excelencia de la modernidad (p. 127), una actitud similar a la que mantienen Apollinaire y otros futuristas. En este punto Villanueva defiende –en contra de lo postulado por Guillermo Torre– que fue de los futuristas de quienes recibieron su inspiración los ultraístas. Asimismo destaca la impronta que la teoría estética de Marinetti, que se basaba en la libertad absoluta de las imágenes, dejará en algunos poemas de Juan Larrea. De acuerdo con Villanueva, los versos que componen *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre –que busca como los futuristas una nueva forma de expresar al hombre moderno– también revelan claramente la herencia de Whitman, mediante la reproducción ecrástica de «una sinfonía o un poema fílmico de la ciudad» (p. 142). Es preciso señalar en este sentido la deuda que el poeta español tiene con Jean Epstein, del que toma «como suprema norma estética para la imagen poética valores que vienen directamente de la imagen fílmica» (p. 143). Además de estas ideas de Epstein, en sus poemas se observan, asimismo, las de Pierre Reverdy, para quien «la esencia de la imagen residía no tanto en la comparación como en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas». Para el escritor francés, la imagen alcanza mayor capacidad expresiva y altura poética cuanto mayor sea la distancia de las dos realidades (p. 145). Las teorías de Epstein y de Reverdy lograrán su máxima proyección en la poesía de Gerardo Diego y del chileno Vicente Huidobro (pp. 142-156).

Mientras la imagen tradicional garantiza una asociación racional entre el tenor (lo real) y el vehículo (la forma significativa), la imagen visionaria característica del arte moderno tiende a distorsionar el vehículo, en ocasiones casi hasta lo irra-

cional. Este tipo de imágenes nos recuerdan la catacrexis, figura retórica muy presente en la poesía barroca, por medio de la cual la distancia asociativa y relacional entre el tenor y el vehículo se convierte en un verdadero abismo. Villanueva afirma que las imágenes cinematográficas de la ciudad industrial son «neologismos iconográficos, cuando no verdaderas catacrexis» (p. 161). Asimismo, mantiene que dicho concepto retórico, además de estar presente en el cine de la ciudad industrial, «es la imagen más característica en obras poéticas de matiz expresionista», del mismo modo que lo es –según su criterio– en Poeta en Nueva York (p. 160). La écfrasis que la pantalla incorporaba en los años veinte viene a representar, como en el caso de la poesía expresionista, creacionista o surrealista, una cadena de catacrexis, imponiendo con ello al lector del poema un ejercicio de equilibrismo crítico e interpretativo «que le permita saltar de las palabras a su referencia, y consuma felizmente la realización de la imagen poética» (p. 163).

En el cuarto capítulo, «Buñuel, Lorca y Dalí, entre poesía y cine», el autor analiza el fecundo intercambio de experiencias artísticas que se da en España, desde finales de los años diez, entre literatura y cine. En esta relación interdisciplinar cada vez más intensa el papel que Luis Buñuel desempeña es decisivo. En 1917 el joven Buñuel se traslada a Madrid a la Residencia de Estudiantes –un centro importante de intercambios culturales– donde se hace amigo del poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí y a Rafael Alberti, y otros de los que habrán de convertirse en destacados intelectuales de su generación. Atraído por la poesía de vanguardia –interés que nunca abandonaría y sería una constante en su modo de entender el cine–, Buñuel publica poemas y prepara textos en prosa antes de convertirse en cineasta. Se adscribe al surrealismo en 1929 y decide «llevar la estética surrealista a la pantalla» (p. 169).

El resultado es *Un perro andaluz*, película en la que colabora también Dalí como co-guionista. Es con esta obra con la que Buñuel será reconocido internacionalmente como el cineasta más representativo del surrealismo. En gran medida, a Buñuel se debe el interés suscitado en España por los ensayos teóricos de Epstein acerca del cine y la literatura. En su libro *La poésie d'aujourd'hui: Un nouvel état d'intelligence* (1921), el poeta y cineasta francés afirma que «para apoyarse mutuamente la joven literatura y el cine debían superponer sus estéticas» (p. 171); esta teoría dejará una clara huella en Lorca. Asimismo se atribuye al surrealista el protagonismo en la creación de un cineclub en la Residencia de Estudiantes, precursor del Cine Club Español, en cuyo desarrollo tiene una participación importante La Gaceta Literaria. En sus veintiuna sesiones se proyectan filmes de Cavalcanti, Ruttman, Lang, Murnau, Epstein, Renoir, Chaplin, Keaton, Griffith, etc. A estas proyecciones asisten como espectadores los socios poetas –en su mayoría de la generación del 27– y pintores, en cuyas obras se manifestará el influjo del cine de un modo cada vez más determinante.

Entre estos artistas está el pintor Salvador Dalí, que escribe en 1923 algunos poemas en catalán en los que presenta el tema de la lluvia en la ciudad –lo mismo hará Ivens en *Regen*, en 1929–. La *femme visible* –obra poética de Dalí publicada en París en 1930– supone una écfrasis lírica de su cuadro *El gran masturbador*. A pesar de su brevedad, esta obra va a marcar la trayectoria estética del pintor.

Federico García Lorca también asiste a estas sesiones cinematográficas. En la primera de ellas se proyecta *Rien que les heures* de Cavalcanti. En dicha película Lorca observa imágenes de la vida que transcurre en una gran metrópolis a lo largo de un día; pero la perspectiva que se ofrece en el filme no resulta especialmente positiva, tal como ya sucedía con *Baudelaire*. Este hecho impactará de forma nota-

ble en el poeta, que dará buena cuenta de ello en *Poeta en Nueva York*. Sin embargo, la publicación y el éxito de *Romancero Gitano* (1928) lo distancian de Buñuel y Dalí, los cuales, al no percatarse de la riqueza de imágenes sorprendentes del poemario, lo tildan de «poeta putrefacto». Entre 1929 y 1930 Lorca escribe, además del guión cinematográfico de *Viaje a la luna*, *Poeta en Nueva York*. Este último está saturado de una poesía de ciudad cuyo lenguaje, tremendamente dinámico y lleno de imágenes fílmicas obtenidas, gracias a la acumulación paratáctica de sustantivos, deriva en auténticas catacresis expresionistas.

Villanueva percibe en la teoría de la imagen de Epstein otro factor no menos importante de vertebración entre el cine y la literatura. El poeta y cineasta francés parte de la poesía para su actividad cinematográfica, puesto que en ella ensaya con imágenes que luego proyectará en la pantalla. En esto se asemeja a Buñuel, que usa esa misma estrategia con *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (1930) —obras maestras, ambas, del cine de vanguardia y que se caracterizan por sus catacresis visuales. Por otra parte, las catacresis también están presentes en el guión fílmico de Dalí, *Los misterios surrealistas de Nueva York* (1935), en el que para Darío Villanueva resulta evidente la impronta de *Poeta en Nueva York*.

El último capítulo, «*Poeta en Nueva York* desde el expresionismo de '*La aurora*'», está dedicado —como lo anticipa su título— a un análisis pormenorizado de uno de los poemas del célebre libro: «*La aurora*» (último poema de la sección III de *Poeta en Nueva York*). Calificados muchas veces de surrealistas, los poemas de *Poeta en Nueva York*, obra clave de Lorca, expresan el horror ante la falta de raíces naturales, la ausencia de un sueño colectivo que de sentido a una sociedad impersonal, violenta y desgarrada. En este sentido, '*La aurora*' es el poema en el que confluyen las claves de esa obra y supone una síntesis

cabal del poemario. Villanueva sugiere una relectura del texto de Lorca, pero no vinculando el poemario con el surrealismo, como viene siendo habitual, sino desde la perspectiva del expresionismo.

Para llevar a cabo el análisis hermenéutico del poemario, Villanueva dispone de dos documentos: el epistolario de Lorca (trece cartas que éste dirige a la familia entre junio de 1929 y enero de 1930); y una conferencia-recital del poeta (pronunciada en varias ocasiones, entre mayo de 1931 y octubre de 1935). Asimismo, para el análisis de «*La aurora*» se vale del documento conocido como «manuscrito B» del poema, en el que incluye el poema «*El niño Stantón*» en cuyo final se encuentran las dos primeras agrupaciones estróficas de «*La aurora*» (p. 236). Por medio de los documentos ya mencionados, Villanueva subrayará ante todo el cambio de percepción drástico que el poeta sufre ante la visión de Nueva York: del optimismo unanímista de Whitman inicial, a la crítica social —cuando no pesimismo— de inspiración baudelairiana.

Darío Villanueva realiza el análisis de la vinculación estética del poemario lorquiano al expresionismo, a la luz de la teoría de la metáfora vanguardista de Epstein, cuya definición vale igualmente «para la catacresis barroca: 'un teorema en el que salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión'» (p. 232). Ese «salto ecuestre» viene a definir de modo preciso la catacresis conceptista, elemento retórico que resulta determinante también para la estética-poética de *Poeta en Nueva York*. Para una comprensión cabal de sus poemas, el poeta reitera la necesidad de poseer «la noción de una lógica poética, que es capaz de relacionar de forma comprensible para el lector imágenes aventuradas, inspiradas siempre en la realidad y no necesariamente rescatadas de los abismos del sueño o el inconsciente» (p. 234). Esta noción a la que el lector debe recurrir, aleja al poeta del mundo irracional e inconsciente de los su-

realistas y lo sitúa en los planteamientos expresionistas. Su indudable voluntad ecléctica —manifiesta mediante la reiteración del nombre de la ciudad y la precisa inserción de muchos de sus enclaves más representativos—, junto a una impronta visual y cinemática de sus imágenes, es una «característica de la vanguardia europea de la que Lorca, lector de Epstein, procedía, para la que la imagen significaba el definitivo punto de encuentro entre la poesía y el séptimo arte» (p. 245).

Aquí finaliza el recorrido de Villanueva por las vanguardias, que albergan imágenes de la ciudad y en las que se advierte la clara impronta de *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Se trata de un ensayo interdisciplinar, cuyo objetivo principal es doble: por un lado, observar la influencia del poeta norteamericano en las obras más representativas del arte vanguardista y con ello seguir de cerca el fecundo diálogo mantenido entre poesía y cine; y por otro, ofrecer —mediante un análisis exhaustivo de «La aurora», poema síntesis de *Poeta en Nueva York* de Lorca—, una interpretación cabal de este poemario, que hasta ahora se había considerado surrealista. A través de un estudio honesto del texto, Villanueva demuestra que se trata de una de las manifestaciones más logradas del expresionismo internacional, que logra convertir la metrópolis moderna en tema poético fundamental. De este modo el profesor Villanueva invita a los lectores a llevar a cabo una nueva lectura no sólo de la obra neoyorquina de Lorca, sino también de muchas otras obras poéticas.

Villanueva elabora su investigación procurando presentar planteamientos teóricos claros, pero al mismo tiempo bien desarrollados. Ofrece asimismo un número elevado de materiales ordenados, sistematizados, analizados e interpretados de forma impecable. Son muchas las virtudes del presente libro, del que destacaríamos en particular tres aspectos: el primero —y desde nuestro punto de vista, el más sig-

nificativo— es el mérito por haber llevado a cabo un estudio comparativo mediante el cual pone de manifiesto la calidad y el nivel de la literatura hispánica, la cual lideró, en compañía de las literaturas inglesa y francesa, la vanguardia internacional. En segundo lugar, los planteamientos teóricos se ilustran siempre con ejemplos concretos extraídos, tanto de la literatura como del séptimo arte. No hay que perder de vista en este mismo sentido que, pese a la existencia de un número elevado de estudios comparativos realizados en estos últimos veinte años en España, en realidad muy pocos de ellos logran demostrar sus planteamientos de forma práctica, es decir, mediante el estudio exhaustivo de los préstamos entre las diferentes disciplinas. Por último, queremos destacar la admirable capacidad del autor para llevar a cabo recapitulaciones muy acertadas y de enorme utilidad a lo largo de la obra. Este esfuerzo tan loable responde a su afán personal por hacerse comprender, no sólo en círculos académicos especializados, sino también por el gran público.

Por todo lo expuesto anteriormente, es justo concluir que este último libro de Darío Villanueva es una joya, que viene a enriquecer el campo de los estudios comparativos fílmico-literarios. Estamos convencidos de que el concepto de imagen que en él hallamos, será la llave que permitirá abrir futuras vías de investigación en el ámbito de la literatura comparada.

KWANG-HEE KIM

NEIRA, Julio. *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*. Málaga: Veramar, 2009, 128 pp.

Julio Neira nos ofrece un compendio de lo mejor que se ha escrito sobre el 27, o el Veintisiete, como propone indistintamente, añadiéndole aportaciones propias y

reflexiones sobre aquellas polémicas y estudios más importantes que se han vertido sobre esta ya amplísima materia. Sobre la obra de Federico García Lorca, por citar al más famoso de las letras españolas del siglo XX, se ha escrito más que nadie, sólo superado por la obra de Cervantes. Curiosamente en la cubierta de este libro que reseñamos está escrito *Claves de la poesía del 27* en número mientras que en la portada reza *Veintisiete* en letra. Esta diferencia parece ser que para Julio Neira no es demasiado significativa, aunque este asunto ha dado mucho que hablar. Neira nos propone una mezcla gráfica entre el 27 con número y la eliminación del término «generación» (aunque, repetimos, el término «Veintisiete» no le parece tampoco mal del todo), pues está claro que el sintagma «Generación del 27» ha quedado abandonado casi definitivamente por los especialistas, aunque por razones prácticas se sigue utilizando en manuales y otros escritos de divulgación. Neira desecha «generación», por tanto, y en las primeras veinte páginas de este volumen, sin entrar de lleno en este debate de lleno, porque lo han abordado otros o ya lo da por superado, sin embargo lo cita, lo explica sumariamente y señala los casos que más sobresalen, dejándolos apuntados, por si alguien quiere meterse de lleno en el asunto. Nos muestra un resumen bien documentado de esta diatriba en el que no olvida ningún argumento de peso o consideración, apuntando además su opinión más que autorizada (recordemos que nuestro autor ha dedicado toda su vida a estudiar este periodo de nuestra reciente historia literaria).

Cuando se habla de «generación» hay que tener especial cuidado porque no sólo se alude a la Generación del 98 sino sobre todo a la del 27, que es sin duda la que más fama le ha dado a esta inexacta noción en nuestras letras, noción que por otro lado hay que reconocer que ha calado como ninguna otra en las periodizacio-

nes literarias y artísticas del siglo XX, no sólo en España sino en Occidente (recordemos: Lost Generation, Beat Generation, etc.) Que los críticos se hayan volcado plenamente a criticar el término generación para las alusiones al 27, y que el 98 haya quedado en un segundo plano, puede resultar explicativo dada la importancia que para las letras españolas tiene este periodo y la ingente bibliografía que se mueve en torno. Su canonización es indiscutible, poseyendo además un plus de atractivo para las «generaciones» venideras, que se acercan a estos poetas que en su día fueron calificados como la «joven literatura». Sí, cuando los del 27 tenían alrededor de treinta años de media, disfrutaron de responsabilidades (algunos eran catedráticos), gozaron del apoyo institucional (recordemos La Barraca, pero por extensión las Misiones Pedagógicas), o se embarcaron en proyectos privados (la Imprenta Sur) de especial trascendencia. La juventud de esta época poseyó un impulso que en ninguna otra época se ha vuelto a ver en España, consecuencia directa y cierta de una política ideológica muy extendida en la época —en ese sentido los del 27 profesaban una modernolatría evidente, junto a una vanguardiolatría más acusada aún— consistente en primar a la juventud sobre el resto de factores físicos del hombre (gimnasia y deporte, vigor, fuerza, agilidad, diligencia, resistencia, etc., junto a la disciplina, el orden o la sumisión a las normas), que no sólo potenció el fascismo o los totalitarismos de izquierdas y de derechas, sino Occidente en general. El hombre subsumido en la masa debía re-situarse en una sociedad donde se había disuelto, desaparecido.

Sea como fuere, y sin querer abundar más en estas problemáticas que han hecho correr ríos de tinta, nos quedamos con esta síntesis:

En la actualidad tendemos a emplear el término Generación del 27, en un sentido amplio, para denominar el mo-

vimiento intelectual y artístico que se produce en España en la década de los años veinte con un sentido renovador y modernizador de la sociedad y la cultura española. Abarca tanto el arte como la literatura, la ciencia, la investigación, etc. Así, historiadores y filólogos, geógrafos, científicos, naturalistas, pintores, cineastas, etc., forman parte todos de la Generación del 27 —o, de modo aún más genérico, el Veintisiete—. Y nos referimos a ellos específicamente como los poetas del 27, los pintores del 27, los músicos del 27, etc.; si bien los musicólogos emplean de manera generalizada la denominación «Generación de la República» para no hacerles parecer subordinados a los escritores. (pp. 26-27).

La quimera de los sueños es un muy interesante compendio a todos los niveles acerca de los estudios realizados sobre el 27. Los capítulos muestran los temas más candentes y debatidos, desde «El canon y las mujeres del 27» (pp. 36-46), hasta «Exilio y poesía. Luis Cernuda» (pp. 200-224), pasando por el desarrollo de archifamosos asuntos asociados a la cuestión, sea el cine, el surrealismo, las posiciones políticas o las actitudes vitales, etc. Desembocando en la siguiente afirmación: «No hay un Guillén, ni un Alberti, ni un Cernuda, ni un Prados. Hay muchos, o al menos varios. Tampoco hay una Poesía del 27. Ésa es su riqueza.» (p. 39).

Con más de cuatrocientas notas a pie de página, que ponen a disposición una bibliografía inaccesible a todos aquellos que no sean iniciados en la materia (por amplia y especializada), y que demuestra el extraordinario conocimiento de alguien que lleva toda una carrera investigadora dedicándose a la materia, citas sutiles, detalles especialmente significativos, sin olvidar algún desacuerdo o refutación de ciertas opiniones, Julio Neira nos ofrece esta imprescindible panorama para el estudio de este movimiento, época, y autores, de una manera amena. En efecto, la prosa de Julio Neira es realmente atractiva, haciendo de la investigación un texto que se lee solo, a veces como una aven-

tura. De entre todos los estudios destacaríamos, por divertido y curioso, el titulado «Poder y poesía en la posguerra. Gerardo Diego y los premios literarios» (pp. 176-199), donde se describen los avatares del santanderino por conseguir premios literarios, desde los pequeños a los grandes, desde los años del hambre en los años cuarenta hasta el Premio Cervantes. No suelen ir juntas en los estudios de literatura española las dos partes de la célebre máxima horaciana, y ésta es la gran virtud de Neira en *La quimera de los sueños. Claves de la poesía del 27*, aunque a decir verdad no sólo forma parte de este volumen sino que es una constante de su singular y divertida forma de enseñar.

JUAN CARLOS ABRIL

SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. *La amargura del triunfo. Novela inédita*. Amorós, Andrés (ed. e intr.). Córdoba: Berenice, 2009, LXXVIII + 76 pp.

A la peculiar figura del torero Ignacio Sánchez Mejías se añade ahora un elemento nuevo en su retrato. Si además de torero fue mecenas de los poetas del 27, dramaturgo, animador cultural desde las páginas de los periódicos, deportista, razón de uno de los más hermosos poemas de la literatura española, y otra serie de cosas que detalla Andrés Amorós en su introducción, ahora se nos descubre como novelista.

Se tenía noticia vaga y fragmentaria de esta obra, a la que a veces se referían los estudiosos por otro título, pero la buena fortuna ha hecho que su editor diera con estos papeles y con otros inéditos. Andrés Amorós detalla en su introducción, amena y circunstanciada, cómo fue el descubrimiento y el trabajo que debió hacer para poner orden en un manuscrito que no lo tenía, redactado en diferentes lugares y

sobre distintos papeles, por lo que es posible seguir el itinerario del matador mientras escribía y de qué forma esos lugares influían o determinaban su escritura (como cuando está en el hotel María Cristina de San Sebastián y escribe el capítulo titulado «El Hotel Real de Santander», o está a bordo del Mauretania y escribe «El viaje a México»). El relato parece inacabado pero quizá el modo en que se interrumpe sea un buen final para una historia que trata sobre el mundo del toro, y tiene la peculiaridad de que quien lo hace es alguien que realmente conoce de lo que habla. Una de las razones para que Sánchez Mejías se decidiera a escribir esta novela está ahí, en que había bastantes historias de toreros pero pocas conseguían la calidad necesaria, y pocas son las que muestran realmente cómo es ese mundo por dentro. Es lo mismo que sucede con las películas que se han dedicado al arte de los toros: muy pocas realmente dan cuenta de su realidad. A un lado el personal modo narrativo de Sánchez Mejías, la gran diferencia de esta historia respecto de otras como las de López Pinillos, «Parmeno», y Blasco Ibáñez, o las que vinieron después de Hemingway y Barnaby Conrad, por ejemplo, estriba en que presenta al torero como a un individuo común, con sus problemas e inseguridades, con sus deseos, pero que, además, se juega la vida en los ruedos y no concibe su existencia sin torear. No cae en el tremendismo de algunos autores, ni en los tópicos que suelen acompañar al imaginario taurino, aunque se aluda a ellos de forma inteligente y sutil: los aficionados aprovechados, los toreros juerguistas, las mujeres fatales.

A veces, en las conversaciones que el protagonista mantiene con su mozo de espadas, el lector parece encontrar un trasunto de los diálogos que mantenían don Quijote y Sancho Panza por los caminos de España. No es solo por las personalidades que cada uno transparenta y por la

relación que establecen, es también por cómo el criado entiende y conoce más y mejor al señor que éste a su criado, por los silencios y pensamientos que el mozo de espadas, como Sancho, se guarda para sí pero nosotros conocemos gracias a la generosidad del autor.

Por otro lado, el texto está lleno de jugosas apreciaciones psicológicas y de reflexiones sobre la vida y sobre los individuos. Frases como «No hay nada que produzca más alegría que practicar la gratitud», «Sólo me preocupa el premio del esfuerzo», ilustran sobre la condición moral del personaje y, seguramente, de su autor, dado el alto contenido biográfico del relato. Junto a estas y otras, hay momentos, sin embargo, en que el discurso del matador cae en la expresión de algunos lugares comunes, como cuando muestra su disconformidad con la estructura de clases sociales que le obliga a mantenerse dentro de su grupo y no aspirar a aquello que está fuera de su alcance.

A pesar de ser un relato inconcluso, *La amargura del triunfo* parece una narración cerrada, como señalé más arriba; seguramente sea así gracias al sentido narrativo de Amorós, ya que no hay indicación alguna acerca del orden en que se han de presentar los capítulos. El mismo hecho de que el último sea la marcha del matador a México, como un anuncio de cambio, es un buen final para el relato porque, además, es el momento en que se rebela contra esos dictados sociales que le obligan a conformarse. Escena que se desarrolla bajo «las notas fuertes de la marcha triunfal de *Tannhäuser*».

La novela, por otro lado, como parte de la vida de su autor, es el resultado de la inconformidad y la insatisfacción. A Sánchez Mejías, talento difícil de acomodar en el ortodoxo y encajonado organigrama cultural, que consiguió el bachillerato con treinta y ocho años, pero que estaba lleno de saberes e inquietudes, se le quedaron pequeños los ruedos y los dejó

para dedicarse a otras actividades que bullían en su interior, aunque sin olvidarlos, pues volvió para morir en ellos. En este sentido, la novela es también la historia de varias insatisfacciones personales y sociales y de su inconformidad con el entorno.

Andrés Amorós, que conoce muy bien al autor, pues no en vano le dedicó una biografía y estudió el poema que Federico García Lorca escribió tras su muerte, ha ordenado el desordenado manuscrito, lo ha transcrito y llevado a cabo las labores que requiere la edición de un texto como este; y ha situado la figura y la obra en el momento de su escritura, mediados de los años veinte, en un prólogo de amplio espectro que tanto atiende al fondo como al detalle. Ejemplo de esto último es que localiza los lugares en que se desenvuelve la acción y da las explicaciones necesarias para que el lector sitúe mejor los ambientes taurinos que desfilan por el relato: la cervecería Alemana en la plaza de Santa Ana de Madrid, el tablado Villa Rosa, el restaurante Los Burgaleses, las calles que los rodean, etc., y lo mismo hace con Sevilla y otras ciudades, como Santander. De igual modo, ha corregido el título de la novela, pues se la conocía como *Marujilla, la de las perlas negras*, que es el de un capítulo, y no por el que ahora figura al frente de la misma. Todo lo cual documenta pertinentemente.

Dos cosas me parecen esenciales de entre las que destaca el editor en esta novela que tiene mucho de autoficción. Por un lado, que Sánchez Mejías —en personal y artístico ajuste de cuentas— denuncia la venalidad de parte de la crítica taurina, y, por otro, y más importante, el intento del autor de dignificar la profesión de matador de toros, lo que lleva anejo la dignificación cultural y social de la Tauromaquia.

No siempre es recomendable recuperar textos olvidados o perdidos, una vez hallados; sin embargo, en esta ocasión ha sido una suerte encontrarlo y un acierto publi-

carlo con el cuidado y la pulcritud con que se ha hecho, mientras se espera la exposición que sobre el torero prepara Andrés Amorós. No sólo se completa la figura de Sánchez Mejías —figura que tiene él mismo una novela e individuo original cuya fama póstuma habría corrido mejor suerte en otro lugar—, sino que además se tiene una pieza más del mundo intelectual en el que se movieron Lorca, Alberti, *La Argentina*, Villalón, Gerardo Diego y tantos otros que transitaron la Edad de Plata, para los que la tauromaquia no disonaba entre las actividades culturales.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

VV.AA. *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*. Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (sel. pról. y bibl.). Madrid: Hiperión, 2007, 539 pp.

La mirada que preside y enmarca esta nueva y voluminosa *Antología de poesía española*, ubicada en un «cambio de siglo» que a su vez lo fue de milenio, se distingue de ciertos prismas antológicos, a los que tan proclive se muestra el mercado editorial de poesía en nuestro país, mediante dos aspectos que de entrada quisiera resaltar. En primer lugar, por la franja temporal en la que se dirime el abanico de los poetas seleccionados. En segundo lugar, por la absoluta disponibilidad y apertura en el gesto mismo de la selección.

A menudo, la mecánica de las antologías obedece a una polaridad que, o bien trata de identificar y ordenar el voraz surgimiento de las nuevas hornadas de jóvenes poetas, o bien recopila, en cuanto legado imprescindible de nuestra cultura, un catálogo de autores entronizados en el panteón de las letras. Podríamos decir que la tentación periodística, y su afán de novedad, se contraponen o entremezclan con cierta liturgia de reconocimiento ante el

canon, como si la confusa pluralidad del tiempo presente requiriera de la firmeza de lo histórico, erigiéndose por encima de los frágiles altares de las modas. Por supuesto, la peculiar fortuna de las antologías de poesía en la literatura española contemporánea, por dejarlo en estos términos, tampoco resulta ajena a la frecuencia con que se ensayan nuevos panoramas en el ámbito de un género que, supuestamente, casi nadie lee, aunque tal vez en ello radique el *quid* de la cuestión y de su paradójica vitalidad.

En este sentido, la selección de Domingo Sánchez-Mesa, profesor de teoría literaria en la Universidad Carlos III de Madrid, no añade ni revela una nueva rúbrica de poesía joven, pero tampoco abarca un elenco de autores consagrados. Se sitúa más bien entre medias, siguiendo el movimiento de unos poetas cuyo estilo ha alcanzado su madurez, es decir, cuya voz resulta reconocible a través de sus modulaciones y mutaciones, dentro de una trayectoria que nos permite empezar a calificarla como obra. Como señala el profesor Sánchez-Mesa, «nos limitamos en este trabajo a tratar de marcar las líneas poéticas principales que se vislumbran en la obra de un conjunto heterogéneo de poetas que, nacidos entre 1960 y 1975, publicaron su obra de primera madurez ya en la década de los 90 (si bien la mayoría ya habían salido a la luz de la letra impresa en los 80) y que hoy se nos presentan como algunas de las voces decisivas en el giro experimentado por la poesía en español en este cambio de siglo» (p. 15). Por ello, la lectura de esta antología me recordó, desde las inevitables diferencias del tiempo transcurrido, a la que Miguel García-Posada publicó en 1996 en la editorial Crítica (*La nueva poesía: 1975-1992*), y que, haciéndose eco del predominio alcanzado entonces por la llamada poesía de la experiencia, servía de colofón al extenso paisaje de la poesía española, en diez tomos, de la muy prestigiosa «Biblioteca clásica».

Resulta de alguna forma lógico que la presente antología incorpore a autores que marcaban el final del recorrido de García-Posada, como Almudena Guzmán, cuya precocidad ya contaba en su haber con *Usted* (1986) y *El libro de Tamar* (1989), y Álvaro García, que desde las estampas de *La noche junto al álbum* (1989) ha conquistado la reflexiva amplitud de poemarios como *Caída* (2002) o *El río de agua* (2005). Ciñéndonos a su orden cronológico, *Cambio de siglo* comienza con los versos de Jesús Aguado y finaliza con uno de los poetas más destacados de los últimos años, Martín López-Vega, incluido en la mayoría de las recientes antologías. Entre medias, van desgranándose los poemas de Benjamín Prado, Amalia Bautista, Aurora Luque, Jorge Riechmann, Vicente Gallego, Fermín Herrero, Miguel Ángel Velasco, Juan Antonio González Iglesias, Ángela Vallvey, Lorenzo Plana, Ada Salas, Luisa Castro, Luis Muñoz, Antonio Méndez Rubio, Lorenzo Oliván, Ana Merino, Tina Suárez Rojas, además de los ya citados Almudena Guzmán y Álvaro García. En total, veintiuna velas o llamas que celebran con su emblemática cifra los dígitos de nuestro siglo apenas estrenado.

La nómina de los autores incluidos en una antología poética suele convertirse en materia de discusión, señalando las ausencias que menoscaban su carácter representativo. Prestándonos al juego, cabría señalar que la exclusión de Carlos Marzal, aunque venga justificada y se atenga al criterio de la antología, plantea alguna dificultad, pues, iniciando su obra a lo largo de los 80, opera un giro que podría calificarse de madurez con la publicación de *Metales pesados* (2001) y *Fuera de mí* (2004), cuya dinámica contemplativa se asemeja a las metamorfosis que, a partir de *Santa deriva* (2002), también experimenta la poesía de Vicente Gallego, sí recogida en la selección. Es de agradecer, por ello, que Domingo Sánchez-Mesa incluya, al final de su estudio preliminar, una lista de poetas ubicados en las «co-

ordenadas» de la antología, señalando que «no pocos de ellos podrían estar presentes en un libro como éste» (p. 61). De entre los «nominados», creo que Jordi Doce habría sido el más firme candidato para ampliar un elenco acertado en su totalidad, aun a riesgo de quebrar el redondeo de un autor por cada siglo. Cabe igualmente señalar algún rescate, frente a los nombres que se imponían con mayor evidencia, como el de Ángela Vallvey, más conocida por su obra narrativa, pero cuya penetración y originalidad lírica se nos invita a (re)descubrir. En todo caso, como señala Sánchez-Mesa, conviene evitar el «efecto centón» y concebir la tendencia canonizadora del procedimiento antológico desde una dinámica coherente que lo aleje de las efigies museísticas. Nadie puede pensar en serio, cuando saca una foto, que logra detener y abarcar la totalidad del tiempo representado. En este sentido, la voluntad del antólogo por alejarse cuanto puede del personalismo al que tiende cierta crítica de los postulados poéticos, y de las tomas de partido a rebato de cada escuela o corriente, es digna de los mejores encomios.

A ello me refería cuando definía el segundo rasgo de libro como disponibilidad o apertura. En efecto, cuando atrás quedaron las perennes disputas en torno la poesía de la experiencia u otra sentimentalidad, como se quiera llamar, las antologías más recientes fueron reivindicando, con toda lógica, las corrientes críticas o marginales soterradas, o que han ido brotando, en la última década, al amparo de un resurgimiento de las pequeñas editoriales (DVD, Calambur, Igitur, Bartleby, etc.). Desde el éxito de *Feroces* (1998), editado por Isla Correyero, hasta la recopilación de Enrique Falcón (*Once poetas críticos en la poesía española reciente*, 2007), ha podido observarse una vuelta de tuerca en la militancia poética, que ha desembocado en el reconocimiento de una nueva pluralidad. La habilidad de Domingo Sánchez-Mesa consiste en dar cabida tanto a aquellos autores que han trazado su obra desde el influjo de la

«experiencia», como Luis Muñoz o Vicente Gallego, pero cuya evolución ha convertido la etiqueta en algo obsoleto e inservible más allá de cierta apelación a lo «figurativo», como a aquellas voces que han ido despuntado y conformándose a raíz de la puesta en tela de juicio del artefacto poético (Méndez Rubio, Riechmann, Ada Salas...), por evitar colocarles de nuevo el broche de lo «hermético», la «poesía de la conciencia» o el «silencio», entre otros. Asimismo, esta pluralidad, erigida en signo de los tiempos, parece haber disuelto, esperemos que definitivamente, el espejismo de una teoría crítica omnicomprendiva, y muchos de los poetas aquí presentes, desde tradiciones y encrucijadas tan particulares como las que separan a Fermín Herrero de Tina Suárez Rojas o Ana Merino, ofrecerían arduas dificultades para reconocer su parentesco en la «foto de familia».

En consecuencia, los rasgos que señala Domingo Sánchez-Mesa en este paisaje cambiante de la poesía española actual se desbrozan «sin foto de familia» y, como bien nos anuncia, «han de compartirse, combinarse y trasferirse con mucha mayor flexibilidad de lo que acostumbramos a percibir» (p. 29). Esta «radiografía» se inspira de los dúctiles vectores de Italo Calvino en sus *Seis lecciones para el próximo milenio*, para ir desgranando un «decálogo» conformado por once propuestas que admiten innumerables matices. Tendríamos una revisión de los modelos de la tradición, con especial hincapié en las vanguardias, en un sentido «reticular» donde tendría cabida la «posibilidad de un sentido de la originalidad» (p. 29), un «afán de trascendencia» que supone ante todo un reconocimiento ante los misterio de lo real, ajeno a la «vía del hermetismo» (p. 34), cierto «despojamiento formal y cierta tendencia a la condensación y al fragmento» (p. 38), una «conciencia del lenguaje» atenta a la dimensión ideológica con que moldea nuestras representaciones

y que, en ocasiones, encara y afronta sus «límites» (p. 39), un «menor confesionalismo», donde el «yo se retrae y pierde peso, fragmentándose y metamorfoseándose» (p. 42), una «suerte de nihilismo o sereno escepticismo», aunque persistan los «puntos de fuga» de cierta resistencia utópica o de la afirmación de un nuevo vitalismo (p. 46), nuevas «formas de radicalidad» que identifican su combate político en las estrategias lingüísticas del sentido o en el compromiso con las víctimas del capitalismo (p. 49), un «nuevo culturalismo» que se nutre de «facetas muy contemporáneas de lo real» (p. 53), «nuevas formas de visualidad» que marcan el diálogo de la poesía con su entorno (ciber)cultural y rompen las estrictas delimitaciones entre géneros (p. 55), así como la «profundización en la flexibilidad del coloquialismo que enlaza perfectamente con el retorno al principio simbolista del abrazo en espiral entre pensamiento y emoción» (p. 57).

El undécimo rasgo, por su parte, supone casi una justificación del decálogo, pues señala las implicaciones teóricas de buena parte de la poesía actual, que rechaza las polarizaciones pero experimenta a su vez la necesidad de reflexionar sobre sus logros. Esta «preocupación por evitar la ‘resistencia a la teoría’» (p. 59) se ilustra y completa mediante un cuestionario que Domingo Sánchez-Mesa sometió a cada poeta antologado, y que, tras una breve semblanza biográfica, nos introduce en la lectura de sus textos. Las preguntas abarcan «las funciones que puede cumplir la poesía en el comienzo de siglo», los significados que para cada uno revisten los términos de «tradición, lengua e identidad», la percepción de su propio trabajo como escritor y «los posibles cambios, la continuidad de algunas líneas en (sus) búsquedas», los entusiasmos y decepciones frente «al panorama actual de la poesía en nuestro país», y por último una breve mención de «los tres grandes poemas que

(les) hubiera gustado escribir». Las respuestas son por supuesto variadas pero siempre sugerentes, y ofrecen una serie de pistas para comprender mejor y profundizar en la visión inevitablemente reducida que toda antología suministra del conjunto de una obra. Con todo, la extensión del volumen permite incluir, para cada autor, una selección de poemas que, por un lado, restituye de forma mínima la evolución en su trayectoria, y por otro permite al lector impregnarse de su tonalidad y atisbar el mundo en el que nos envuelve su voz. El ritmo de esta antología exige por ello una lectura demorada, en la medida en que las voces poéticas que recorre se hallan concentradas pero no desdibujadas, propiciando el impulso para adentrarse en la extensión mayor de sus libros y prolongar los ecos de la visión. En semejante invitación al descubrimiento radica, a mi juicio, una de las mejores virtudes del presente libro.

Como tal vez haya podido constatar, la disponibilidad o apertura que guía los pasos de esta antología no implican una acogida indiscriminada de la multiplicidad, como un cajón de sastre cuya amalgama impediría cualquier ejercicio de distinción. La apertura reclama amplitud para entender la complejidad del paisaje poético que nos ocupa, y a la vez un discernimiento de criterios que articule sus cruces y diferencias. La facilidad con la que la complejidad se acoge, hoy en día, al socorrido término de mestizaje, conlleva más bien la recaída en cierta mezcolanza indiferenciada. En este sentido, y para explicar estas afirmaciones, me gustaría situar las claves teóricas de esta antología desde la imagen de conjunto que se desprende de mi lectura crítica, ofreciendo, mediante este caso concreto, un ejemplo y una imagen de la coherencia que el libro reclama y defiende. Se trata asimismo de evitar, en el ámbito de una reseña, la prolija enumeración de los hallazgos de cada poeta, lo que no añadiría más que confusión al brillante bosquejo del estudio preliminar.

La generación que protagoniza esta antología, por definirla según el marco cronológico de sus fechas de nacimiento, nos muestra a las claras, entre la diversidad de sus figuras, el cambio operado en los planteamientos poéticos de los quince o veinte últimos años. Semejante cambio puede entenderse, en primer lugar, desde las estrictas coordenadas sociales y políticas que trazan el rumbo del nuevo milenio: si, como se nos dijo, el siglo XX, siendo el más corto de la historia, acaba con la caída del telón de acero, y si el XXI empieza con los atentados del 11 de septiembre, subyace un interregno de más de un decenio que se concibió como el «fin de la historia», pero donde en realidad tuvo lugar el desmantelamiento de buena parte de sus conquistas previas. En este sentido, la multiplicidad de las prácticas de escritura obedecería a la absoluta perplejidad alumbrada, no tanto por la carencia de un relato global, como sostiene una apresurada lectura de lo posmoderno, sino por la pluralidad de senderos aún por definir y explorar.

Así, la recurrencia de los conceptos de búsqueda, descubrimiento, revelación, resistencia, misterio, temblor, origen y enigma, con que se modulan buena parte de las posturas poéticas involucradas en este cambio, no obedece al balanceo de una oscilación que nos llevaría de nuevo de la comunicación al conocimiento, puesto que tales términos se refieren y practican siempre en el ámbito de una realidad por redefinir y compartir, desde la conciencia del lenguaje en que se cifra la tarea creadora del poeta. El esfuerzo de estas poesías contemporáneas por reconquistar el sentido de lo real constata la opacidad de un lenguaje viciado en la supuesta transparencia de sus operaciones de propaganda, desde la esfera pública. La conciencia individual que restaura y reclama la pureza de las palabras ya no anhela, por lo tanto, las altas esferas de la trascendencia perdida, ni lo hace para enclaustrarse en nue-

vas y devaluadas torres, sino porque concibe tal actividad como una urgencia del tiempo presente y como necesaria higiene de un lenguaje devaluado (reviviendo aquí una de las insurgencias claves de la vanguardia, cuyo influjo señala Sánchez-Mesa, mas articulando también la continuidad y ruptura con los planteamientos de la otra sentimentalidad, que se nutría precisamente de una concepción transparente del lenguaje). Conviene subrayar igualmente el absoluto rechazo que en el cuestionario genera la palabra identidad, como si el estallido con el que bregan los poemas disolviera cualquier frontera donde cabría establecer la firmeza autosuficiente de un sujeto entregado a sus evocaciones sentimentales. Asistimos por el contrario a las metamorfosis de la fragmentación, que en muchos momentos recurre al humor y la ligereza de lo lúdico, como uno de los mejores resortes para disolver y sustraerse a las trampas y formas prefijadas de lo cotidiano.

Estos rápidos apuntes indicarían un núcleo en la variedad de los poemas, sin duda discutible y en todo caso ajeno al respeto y la prudencia con que Domingo Sánchez-Mesa acoge y presenta su selección, pero que, no obstante, se desprende de su lectura y podría entenderse como el centro en torno al cual gravita. Quisieran señalar también la consistencia del aparato crítico manejado, que no se limita a la introducción: también concierne el hilo invisible que va enlazando los poemas, en la colocación de sus acentos y el dibujo de sus relieves, por así decirlo, configurando un mapa poético de enorme valía cuyos grandes trazos logra resaltar esta antología. En suma, estamos ante una galería que, a mi entender, habrá de servir como referencia y modelo para adentrarse, desde la imprescindible regeneración poética del lenguaje, en las mutaciones y horizontes donde nos hallamos inmersos.

DAVID CONTE