

## RESEÑAS DE LIBROS

## BOOKS REVIEWS

PALENQUE, MARTA

*La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)*

Sevilla: ICAS, 2011; 266 pp.

En España, el Romanticismo llegó tarde, una vez muerto Fernando VII, y su vigencia duró poco. A mediados del XIX, se producirá un vacío en las letras españolas muy considerable al no surgir una nueva estética que sustituya a la romántica. Será un período de atonía, claramente de transición. Sólo habrá dos grandes excepciones, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro; poetas marginales, además, en su tiempo. En Europa, mientras, estaba triunfando el Realismo: Dickens, Flaubert...

En este contexto hay que comprender a Bécquer. De nombre Gustavo Adolfo Domínguez Bastida –firmó literariamente con el segundo apellido materno, oriundo de Flandes– nació en Sevilla (1836) en medio de este panorama prosaico, gris, mediocre; y representará –un poco tardíamente– la culminación romántica en España: nadie reflejará tan claramente como él la influencia del Romanticismo alemán (Heine, principalmente), si bien su obra presenta rasgos, sobre todo formales, que ya no son románticos. En esta situación, entre dos sistemas estéticos en proceso de transición, se moverán otras dos grandes figuras internacionales: Allan Poe y Baudelaire.

Bécquer es tradicional. Hay un cierto clasicismo en su obra, sin que mostrase evolución a lo largo de su trayectoria –murió en 1870, con tan solo 34 años–. Una de las

grandes influencias que hubo en Bécquer fue la copla popular, sobre todo andaluza. Muchas de sus *Rimas* son de hecho coplas, copluchuelas. También los cuentos fantásticos –sus famosas *Leyendas*– suelen tener como origen el folklore popular. Lo tradicional es una respuesta de la modernidad frente a un mundo moderno. Bécquer fue crítico con la sociedad moderna e incomprendido en su época. La poesía, al gusto burgués decimonónico, era prosaica y falsamente trascendente, pero él y unos pocos poetas eludirían esa actitud. Tampoco les gustaba la poesía del primer Romanticismo, la de Espronceda, tan exaltada y gesticulante. No les atrajo el modelo inglés (de Byron) o francés: preferirán la lírica alemana, que leían en traducciones. Este modelo es el de un lirismo intimista, sencillo de forma y parco de ornamento para dar mayor realce al profundo sentir del poeta.

Tras su fallecimiento, fue un grupo de amigos y admiradores becquerianos (Ramón Rodríguez Correa, Casado del Alisal, Julio Nombela...) quien editaría póstumamente sus composiciones, prosa y verso, reunidas en un volumen, pues pocos de sus contemporáneos, en realidad, lo estimaban entonces: Núñez de Arce, por ejemplo, llamó a las *Rimas* "suspirillos germánicos"; y en la misma ciudad de Sevilla, los primeros intentos de sus paisanos por honrar su me-

moria tuvieron que esperar a que cambiase el juicio de ciertos sectores conservadores de la oligarquía hispalense respecto a Bécquer, acusado de una supuesta heterodoxia e impiedad –de escepticismo "atormentado por la duda"– por algunos de sus versos. El reconocimiento pleno de su arte y su influjo se produjo con poetas nacidos poco después de su muerte (Antonio Machado, Juan Ramón) y más tarde (Salinas, Cernuda, etc.) Actualmente, la crítica lo sitúa como cabeza de la lírica contemporánea, y hay que remontarse a los grandes escritores del XVI y del XVII para encontrar parangón a Bécquer.

Coincidiendo con el 175 aniversario del nacimiento del poeta, y el centenario de la erección de su monumento en el sevillano Parque de María Luisa, el Instituto de la Cultura y de las Artes de la ciudad hispalense publicó a finales de 2011 el presente ensayo sobre *La construcción del mito Bécquer*, al que ha acompañado una exposición del mismo nombre. Gestado a lo largo de varios años de investigación –cuyos frutos previos habían sido anticipados en diferentes artículos–, su autora, Marta Palenque, profesora titular de la Universidad de Sevilla, disecciona, con buena dosis de amenidad y el rigor y pulcritud propios de una visión objetiva, carente de tópicos, los avatares de la fama becqueriana en su propia ciudad: desde un más o menos

velado rechazo inicial tras su muerte en 1870, hasta el reconocimiento definitivo de su genio lírico a comienzos del XX. La obra, cuidadosamente editada con gran número de ilustraciones, notas y bibliografía, reconstruye este proceso partiendo de documentos oficiales, cartas o escritos privados y textos periodísticos de la misma época. En la gran mayoría, se trata de documentos e imágenes inéditas, que resultarán de gran valor para los estudiosos de la familia Bécquer.

Varias generaciones de artistas y escritores estuvieron implicadas en conseguir la glorificación del poeta en Sevilla, lo que no fue, ni mucho menos, una empresa fácil. Para el público actual, la historia de amor y rechazo entre Bécquer y su ciudad podría resultar sorprendente, dado el reconocimiento unánime de su obra hoy día; pero no siempre fue así. El primer proyecto frustrado en honor de Gustavo Adolfo fue colocar su retrato en la Galería de Sevillanos Ilustres de la Biblioteca Capitul-Colombina. El erudito local José Gestoso –personaje clave en este relato– encargó un lienzo al pintor Salvador Sánchez Bermudo que, de acuerdo con los responsables bibliotecarios, se colgó en la Galería entre 1879 y 1880; sin embargo, tras la intervención del Cabildo catedralicio (propietario del centro), y el apoyo de algunos religiosos ultracatólicos, fue finalmente retirado. Gestoso lo envió en depósito a la Biblioteca de la Sociedad Económica de Sevilla, de donde no regresaría a la Colombina hasta 1909.

Las diligencias de los seguidores de Gustavo Adolfo darían fruto –más modesto– en 1881, al rotularse con su apellido una calle en Sevilla cuya ubicación, no obstante, frente a la zona de la Barqueta, no fue del agrado de sus defensores. Poco después, en abril de 1884, la Sociedad Económica de Amigos del País crearía una comisión

encabezada por Gestoso para estudiar el posible traslado del cadáver del poeta de Madrid a Sevilla. Logrado el permiso del ministerio de la Gobernación, la comisión juzgaba como lugar idóneo para depositar los restos la cripta de la capilla universitaria, en la Iglesia de la Anunciación, por lo que debía obtener, asimismo, la aquiescencia de la Universidad para mudar el cadáver y no la obtuvo a causa del informe negativo del Rector. La llegada de los restos de los hermanos Bécquer a su patria chica tardaría aún tres décadas; y según nos explica la profesora Palenque, los mismos argumentos de heterodoxia usados por los miembros del Cabildo para rehusar el cuadro de Bécquer fueron los esgrimidos entonces para vedar el enterramiento en la cripta universitaria.

La idea de ofrendarle una estatua surgiría hacia el otoño de 1885, tras activarse las gestiones de la Sociedad Económica, llegando incluso a ponerse la primera piedra de la escultura encargada a Antonio Susillo, el día 9 de enero de 1887, a orillas del río Guadalquivir, ante la presencia de una amplia representación oficial que seguidamente se trasladaría a la calle conde de Barajas donde, en el hoy número 28, en medio de aplausos y vitores se descubrió la lápida que conmemoraba su nacimiento. El festejo se prolongó al día siguiente con una velada literario-musical en el teatro San Fernando, dispuesta asimismo con el objeto de reunir fondos para el monumento. Y, aunque transcurrida una semana, la comisión convocó un banquete para celebrar el éxito de sus gestiones, la construcción de la estatua no se llevaría finalmente a cabo... Al respecto, resulta muy escasa la información que se puede localizar hasta el final de siglo; tal vez, el desánimo había logrado frenar el aliento de todas las voluntades. Faltando el debido apoyo institucional, ¿por qué los miembros de la comisión no decidieron

costear ellos mismos la escultura, dado su elevado estatus económico y poder social?

Como afirma la autora de este apasionante ensayo, los sucesos que rodean esta crónica tienen rango de novela histórico-fantástica, con atisbos de ficción gótica: en una especie de combate entre fuerzas del bien y del mal, determinadas sombras urden intrigas frente a paladines de la lucha por la memoria de un poeta ideal y triste. En 1911, los hermanos Quintero –grandes admiradores de todo lo becqueriano– consiguieron cerrar el ciclo y sufragaron el conjunto escultórico actual, obra de Lorenzo Coullaut Valera, dedicado a Gustavo Adolfo en su ciudad. Para entonces, su fama y estimación como poeta no habían hecho sino aumentar. La poesía hispánica del Modernismo inició una lectura distinta de las *Rimas* y las relacionaron con el simbolismo de Baudelaire y con el sentimiento de la poesía como malditismo. El momento y el lugar, además, eran los idóneos pues en todo el país se había despertado un ideal común de honrar a la cultura a través de sus representantes; un ideal que coincidía con las aspiraciones de grupos como, por ejemplo, la llamada “Academia de la Poesía Española”, que en 1910 lanzaría la idea de construir monumentos para honrar a los escritores españoles.

Para cubrir los gastos, los Quintero cedieron los derechos de una pieza dramática escrita para la ocasión, *La rima eterna*, e impulsaron una suscripción pública nacional con el mismo objeto. Ellos eligieron, asimismo, al marchenero Coullaut Valera como ejecutor del proyecto. El 9 de diciembre de 1911 se inauguraba el grupo monumental –cifra de la leyenda como poeta del amor, el dolor y la naturaleza– que simbolizaba el triunfo de sus fervientes lectores; lo cual no fue óbice para que surgiesen los celos entre los representantes

de la primera generación reivindicadora del poeta. Sintiendo ninguna (‐las comparaciones –señala Palenque– son siempre odiosas, sobre todo cuando no se sopesan los condicionantes de cada época‐), la Real Academia de Buenas Letras, con José Gestoso a la cabeza, perseveraría en su intento y en la primavera de 1913 conseguiría por fin la repatriación de los restos de Gustavo Adolfo y Valeriano, con la cripta de la Universidad como sepultura. Lejos de producirse entonces la conciliación y fraternidad en torno a un poeta y un pintor admirados, de nuevo Bécquer se convirtió en la causa –o excusa– de enfados y recelos y, pese a los desmentidos en la prensa, los Quintero

no fueron invitados a la exhumación del cadáver ni al traslado.

Si, desde entonces, el hombre quedó sepulto en una cripta ‐sombria y tenebrosa‐ –en palabras de la propia Marta Palenque–, su memoria y el prestigio de su obra han crecido hasta convertirse en inspiración para numerosas voces poéticas que ‐...le alejaron de la lectura ñoña y cursi para acercarle a las fuentes de la tradición popular y del símbolo‐. Con un carácter más oficial, en Sevilla continuaron las iniciativas para glorificar a Gustavo Adolfo Bécquer: con el fin de coordinar la conmemoración del nacimiento del poeta, en 1934 se fundó

la asociación ‐Amigos de Bécquer‐, con Santiago Montoto a la cabeza, que dos años después organizó diversos actos de homenaje. Y hasta hoy. Cabe afirmar, por tanto, de acuerdo con el presente ensayo, que también sus enemigos, en la medida en que las distintas comisiones creadas al efecto fueron dando testimonio de la continua oposición a cuantos proyectos de homenaje emprendían, coadyuvaron a la construcción del mito becqueriano, un genio sevillano incomprendido en su propia tierra, figura popular y ya de permanente referencia en la literatura española.

Por José Miguel González Soriano

## HOWICK, JEREMY

### *The Philosophy of Evidence-Based Medicine*

**Chichester (UK): Wiley-Blackwell; 248 pp.**

El lector de ‐The Philosophy of Evidence-Based Medicine‐ tiene en sus manos un análisis de los principios filosóficos subyacentes a la medicina basada en la evidencia (‐MBE‐ en adelante). El autor del análisis, Jeremy Howick, es uno de los investigadores que más tiempo ha dedicado a aclarar los supuestos epistemológicos, ontológicos y metodológicos de la MBE.

Adscrito al *Department of Public Health and Primary Care* de la *University of Oxford*, Jeremy Howick también forma parte de la plantilla del *Centre for Evidence Based Medicine*, asociado a dicha universidad. Entre sus publicaciones más recientes de las relacionadas con la MBE pueden citarse: ‐Evidence-based mechanistic reasoning‐ (con Paul Glasziou y Jeffrey Aronson), *Journal for the Royal Society of Medicine*, 2010, vol. 103, pp. 433-441; o ‐Questioning the Methodologic Superiority of ‐Placebo‐ Over

‐Active‐ Controlled Trials‐, *American Journal of Bioethics*, 2009, vol. 9 (9), pp. 34-48.

Jeremy Howick ha colaborado y estudiado bajo la tutela de filósofos de la ciencia de la reputación de John Worrall y Nancy Cartwright, que a su vez han hecho aportaciones en forma de consejos a distintos capítulos del libro que presentamos. El prólogo corre a cargo de Paul Glasziou, director del *Centre for Evidence-Based Medicine*.

‐The Philosophy of Evidence-Based Medicine‐ se divide en cuatro partes. Una primera propedéutica donde se introduce al lector en el significado y alcance de la MBE, así como en la filosofía que hay detrás de ella. Merece mención especial en esta primera parte del libro, por su importancia en la práctica clínica, la sección dedicada a la evidencia: ¿Qué cuenta como evidencia digna de crédito? ¿Qué cosas de interés

nos dice la evidencia en relación con la efectividad clínica?

La segunda parte del libro se encamina a poner de manifiesto las condiciones que favorecen la validez interna del ensayo clínico controlado con asignación aleatoria (‐ECA‐ en adelante). Se exponen los sesgos o factores de confusión que pueden echar a perder un ECA y las técnicas utilizadas para minimizar el impacto de tales factores. Nos referimos a técnicas consistentes en el uso del placebo o la apuesta por el doble enmascaramiento y la asignación aleatoria de los participantes en el ensayo.

La tercera parte de ‐The Philosophy of Evidence-Based Medicine‐ describe el papel otorgado por los partidarios de la MBE al razonamiento mecanicista y la pericia del experto clínico.

La cuarta parte del volumen se reserva al apartado de conclusiones y expectativas en relación con la MBE. Asimismo, "The Philosophy of Evidence-Based Medicine" cuenta con un apéndice de no menos de treinta páginas dedicadas a referencias bibliográficas y, a modo de cierre, un siempre útil glosario terminológico y onomástico.

El movimiento de la MBE obtuvo carta de naturaleza a principios de los años '90 en la *McMaster University*, Ontario, Canadá. Este enfoque, liderado por David Sackett y Gordon Guyatt entre otros, nació con la vocación de incorporar los resultados de la investigación biomédica a la práctica clínica rutinaria. Se trataba, así pues, de que, en su toma de decisiones cotidianas, los médicos clínicos tuvieran en cuenta la mejor evidencia disponible.

A día de hoy, las propuestas de la MBE gozan de no poca aceptación en el mundo de la medicina: se han fundado instituciones consagradas a clasificar la literatura médica en función del tipo de evidencia aportada, se ha integrado la enseñanza de la MBE en numerosos programas universitarios, se edita un buen puñado de revistas enfocadas sobre el particular y, lo más importante, son legión los clínicos que ya han hecho suyas las herramientas promovidas por este enfoque revolucionario en medicina.

Dicho lo cual, no olvidamos mencionar la cantidad de guías, manuales y recetas que vienen reflejando el creciente interés por la MBE. En vista de ello, y en respuesta a las a veces controvertidas propuestas de la MBE, aparece "The Philosophy of Evidence-Based Medicine", de Jeremy Howick.

El filósofo británico renuncia a soslayar en su libro los principales temas de polémica suscitados por las tesis de la MBE. Así las cosas, entra a analizar las discusiones referidas al razonamiento mecanicista, el efecto placebo o la jerarquía de evidencias (de acuerdo con la MBE, las evidencias de más o menos crédito o fiabilidad son las facilitadas, en este orden, por los ECAs, los estudios observacionales y, en igual medida, el juicio de los expertos y el razonamiento mecanicista). En líneas generales, el planteamiento de Howick simpatiza con el programa abanderado por los partidarios de la MBE.

El libro, en palabras del propio autor (véase p. 187), tiene tres argumentos básicos, a saber:

- a) los partidarios de la MBE están indiscutiblemente en lo cierto cuando dicen que las decisiones clínicas deben tomarse en atención a la evidencia proporcionada por la mejor investigación conocida;
- b) la jerarquía de evidencias, pertinente en lo esencial, debe incluir un criterio así: la hipótesis relativa a los efectos de un tratamiento tiene la misma credibilidad que el conjunto de evidencias suficientemente fiables que la apoyan; y
- c) las técnicas de doble enmascaramiento y uso del placebo están más expuestas al error y la manipulación de lo que puede parecer a simple vista.

Merece la pena que nos paremos un momento a glosar con más detalle el argumento *b)*. Howick parte de la base de que,

en ocasiones, los sesgos, por notorios que sean, no llegan a distorsionar los efectos observados del tratamiento (véase p. 56). Así sucede en el caso de la reanimación cardiopulmonar, la anestesia y el uso del paracaídas, por ejemplo. Lo común a las intervenciones señaladas es que la evidencia de sus efectos positivos se vuelve invulnerable a los sesgos de tan aplastante.

Si, por otra parte, reparamos en que la presunta superioridad de los ECAs sobre los estudios observacionales reside en su capacidad para anular sesgos, estamos obligados a reconocer que, en el caso de ciertos tratamientos, las evidencias proporcionadas por los estudios observacionales pueden ser tan fiables como las facilitadas por los ECAs. De ahí que, en opinión del autor, la asignación de los niveles de evidencia deba proceder *a posteriori*, una vez evaluamos la consistencia de los experimentos y sus efectos terapéuticos (véase p. 30).

Así pues, desde nuestro punto de vista, "The Philosophy of Evidence-Based Medicine" es un libro no sólo sugestivo, sino también necesario en vista de la influencia ejercida por la MBE en el mundo médico-sanitario. Como indica John Worrall ("Evidence in Medicine and Evidence-Based Medicine", *Philosophy Compass*, 2007, 2/6: 981-1022, p. 981), la MBE abre no pocos espacios al debate en filosofía de la ciencia.

Por último, sólo nos queda animar a los editores especializados a que apuesten por la traducción y publicación de este libro en lengua castellana.

Por César Rodríguez Orgaz

**PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA**

*La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*

**Madrid: Castalia, 2012; 318 pp.**

Valle-Inclán no suele figurar en las relaciones en que se nombra a los principales innovadores del teatro del pasado siglo, donde aparecen a menudo, y con toda justicia, los dramaturgos expresionistas Hasenclever y Kaiser, e indefectiblemente se dan cita Pirandello y el metateatro, y Bertolt Brecht y su teatro épico junto con Ionesco y Beckett como cultivadores del teatro del absurdo. Asimismo, son enumerados con frecuencia los directores Piscator, teórico del teatro político; Artaud, representante del teatro de la crueldad; Grotowski, defensor del "teatro pobre"; Appia, promotor de la integración de actor y espectador en un espacio común; Craig, que maneja el concepto de "supermarioneta"; Stanislavski, partidario del realismo psicológico en la formación de actores; Meyerhold, iniciador del escenario vertical; o Reinhardt, propulsor de los efectos de iluminación antinaturalistas.

Esta llamativa omisión no sorprende tanto si pensamos que Balzac ha alcanzado mucho mayor predicamento allende las fronteras de su país que Clarín o Pérez Galdós fuera de España (¿hay una sola novela de la *Comedia humana* que resista la comparación con *La Regenta*?); cuando, por poner un ejemplo, comprobamos que en nuestros días no se encuentran traducciones inglesas de narradores españoles de la talla de un Torrente Ballester; o cuando, volviendo al tercer género, sigue sin reconocerse a Mihura el papel de pionero del teatro del absurdo (*Tres sombreros de copa* se estrena en 1952, tan sólo dos años más tarde que *La cantante calva* y antes incluso que *Esperando a Godot*, pero en cualquier caso la

obra del madrileño llevaba ya veinte años escrita).

Tal vez la crítica patria de los últimos lustros, al son de los vientos americanos, ande demasiado obsesionada buscando postergadas voces femeninas que exhumar, episodios coloniales de las letras hispánicas sobre los que focalizar el análisis o autores nacionales susceptibles de acoger una lectura ecocrítica. Aunque supongan estos muy legítimos empeños, más urgente me parece, ante la constatación de negligencias tan notorias como la que concierne a Valle, que persistamos en "aprender a vendernos" y en propugnar la dimensión universal de aquellos de nuestros autores que sobradamente la conquistaron. Tal es el primer propósito que anima la obra reseñada. José María Paz Gago, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de La Coruña, se había centrado en libros anteriores en aspectos más intrínsecamente teóricos, como la pragmática y la estilística, y en los géneros de la poesía lírica y de la novela. Ahora, en cambio, su investigación transita en mayor medida los terrenos de lo audiovisual y lo espectacular, y como resultado de dichas preocupaciones viene publicando en los últimos años una serie de trabajos virados hacia los géneros cinematográficos y teatrales, entre los cuales se inscribe la monografía consagrada al creador del esperpento.

Valle-Inclán es uno de los escasísimos autores de nuestra literatura a los que se ha colocado tradicionalmente el marchamo de expresionista, esto es, de formar en las

filas de uno de los primeros y más prolíficos ismos que afloran en el XX, capital para el advenimiento de las demás vanguardias. En las letras españolas, y al margen del escritor gallego, engrosa a veces la nómina Dámaso Alonso en el campo de la lírica, y, en no pocas ocasiones, entre los novelistas, surge el nombre de Baroja (se silencia sistemática o ignorantemente a José M.<sup>o</sup> Gironella, quien merece la designación tanto o más que el narrador vasco).

Sin embargo, el calificativo de expresionista referido al teatro de Valle está ya sólidamente asentado en pagos académicos, toda vez que incluso el estudioso germano Harald Wentzlaff-Eggebert (p. 12) suscribe esta atribución. Han existido dos formas distintas de concebir el expresionismo: si la primera, enarbolada principalmente por Weisstein, restringe la denominación a un movimiento estético que se desarrolla en Alemania en fechas muy precisas del primer tercio del siglo pasado, la segunda tendencia, a la que se adhiere Guillermo de Torre, es la que lo entiende como una visión de mundo, interrogante, angustiada, subjetiva y distorsionada, en definitiva una visión de mundo característica del hombre del siglo XX que se transmite en las artes a través de diferentes recursos retóricos básicamente antinaturalistas.

Esta más arraigada y laxa acepción del término, permite a Wentzlaff-Eggebert afirmar que, aunque no haya pruebas de que Valle conociese directamente el drama "de forma abierta" alemán de finales de siglo XIX (Klotz), embrión del expresionista, sí que es posible hablar de analogías

de ejecución entre el tipo de antirrealismo practicado por el dramaturgo español y el de sus coetáneos alemanes. La ausencia de contactos demostrados entre procesos simultáneos torna a estos aún más interesantes: los convierte en síntomas de época solidarios con el devenir de la historia del pensamiento y de la estética, y corrobora el estatuto de precursor de Valle (precursor además aislado en su contexto nacional, como subraya Paz Gago).

El libro sintetiza en tres las aportaciones más innovadoras que Valle-Inclán incorporó al arte de Talía: "la visualidad plástica, la estructura dinámica en cuadros rápidos y variables –el teatro de escenarios– y la interpretación antinaturalista, de tono expresionista con procedimientos de distanciamiento y deformación como la animalización o la marionetización, en paralelismo con las teorías escénicas de la primera mitad del pasado siglo". Para apreciar tales componentes, Paz Gago aborda en buena lógica el medio teatral desde un plano tan especiosamente reivindicado por los tratadistas contemporáneos como a menudo desatendido en la praxis por los críticos. La teórica del teatro Anne Übersfeld, no ha mucho fallecida, difundió en los años 70 el par Texto/Representación para referirse a las dos caras que conforman la obra teatral, y no menos relevantes que las de la autora francesa han resultado las acuñaciones de la española Carmen Bobes Naves, quien propone a su vez hablar de Texto Literario y Texto Espectacular en tanto coordinadas que se funden en el por ella llamado Texto Dramático.

Mientras en tiempos pretéritos, y sobre todo a partir del Humanismo, prevaleció el estudio filológico del Texto y primaba en la Representación el principio de fidelidad, los investigadores de las últimas décadas convergen sin embargo en la concepción del Texto como un integrante de la Re-

presentación, idea que se hermana con la preponderancia adquirida en el siglo XX por la figura del director. Hay amplio consenso en estimar que la lectura autónoma de una pieza dramática, desligada de su representación, constituye una forma de recepción *manqué* y casi aberrante, pero pese a ello no proliferan las aplicaciones prácticas que encaren la producción de un dramaturgo desde el enfoque escogido por el profesor gallego, esto es, atendiendo principalmente a la perspectiva espectacular. José María Paz, profundo conocedor de las dos semiólogas arriba mencionadas (no en vano es discípulo de Carmen Bobes), alega también en tal sentido el apotegma vehementemente expresado por Ricard Salvat (p. 25), mas lo cierto es que estas candentes inquietudes teóricas alumbran tratados y análisis parciales, y por lo común no se traducen en obras de conjunto. El motivo más notorio de ese abandono reside, sobra decirlo, en la larga y difícil tarea que exige la búsqueda, compilación y escrutinio de los documentos (caso de existir estos) que permitan reconstruir dichos actos performativos.

Es verdad, y así lo señala el propio Paz Gago, que el teatro valleinclaniano ya había sido objeto de estudio en esta vertiente por parte de César Oliva (p. 22), pero Oliva acotaba su campo a las representaciones de Valle realizadas en España, en tanto que Paz Gago, según ya en su título desvela, persigue ante todo mostrar el lugar del autor de *Luces de Bohemia* en la escena mundial.

En procura de este fin acomete un prolijo recorrido por la crítica inmediata que las representaciones de Valle generaron, pormenorizando así los comentarios sobre la puesta en escena como los juicios de valor emitidos por los críticos y las reacciones del público que estos recogen. Cuentan entre los escritores señeros interesados en

el teatro valleinclanescos, Zamacois, Gómez de Baquero, González Ruano, Díez-Canedo o Pérez de Ayala: los intelectuales de su tiempo ya saludaron la audacia y originalidad de la dramaturgia del manco de Arosa. También se entrecruzan o se interfieren en la valoración estética de la crítica militante fenómenos de naturaleza ideológica o política, por ejemplo el carlismo manifiesto del joven Valle que preside la controversia desatada en torno al estreno de *Voces de gesta*.

De esta manera, *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial* ofrece ese flanco que no sólo cifra el *desideratum* de las teorías del teatro coevas, sino también de la Estética de la Recepción de Jauss (escuela más sugerente en lo teórico que fecunda en lo epistemológico) y de la sociología de la literatura, por lo que hay que aplaudir la pertinencia de la inclusión del libro en la prestigiosa y nutrida colección de Castalia, justamente llamada "Literatura y sociedad". De hecho, el autor declara su intención de trazar esta historia de los montajes de Valle a través de las recensiones de éstos, evitando en lo posible su intervención personal (p. 28), una objetividad muy plausible en territorios sociológicos pero que aquí no deriva desde luego en un frío positivismo ayuno de conclusiones. Sistematizar y describir las representaciones efectuadas de las piezas de Valle-Inclán informa sobre las posibilidades escenográficas que Valle-Inclán brinda, pero también sobre el desarrollo del teatro y la evolución de la crítica teatral en el siglo XX y los albores del XXI.

Estructura Paz Gago su estudio en cuatro partes: tras la introducción dedica un primer capítulo a las representaciones que se llevaron a cabo en vida del autor, y selecciona como corpus para rastrear ya sin límites de tiempo ni lugar las escenificaciones de las más destacadas obras

de Valle: *Divinas palabras*, las *Comedias bárbaras* y *Luces de bohemia*, a las que destina sendos capítulos. Deduciremos que el material consultado y aducido es copiosísimo habida cuenta de que, como Paz Gago expone, Valle "es el dramaturgo más representado por nuestras instituciones teatrales nacionales y uno de los preferidos por teatros nacionales o estatales de Francia, Italia o Alemania, Argentina y México" (p. 28); sabemos, a mayor abundamiento,

que sus estrenos provocaban siempre ávida expectación en los medios.

El libro de José María Paz es muy útil: tan laborioso de escribir como fácil de leer, provee de datos de historia literaria probablemente inéditos en la actualidad para muchos lectores aun entre los aficionados al teatro de Valle. Sus relaciones con directores (la colaboración y amistad con Cipriano Rivas Cherif, el cuñado de

Azaña), autores (Jacinto Benavente), o actores (los desencuentros con la celeberrima María Guerrero), sus parcas y tempranas incursiones como actor, su actividad de escenógrafo y hasta su mismo matrimonio con la actriz Josefina Blanco coadyuvan a perfilar la semblanza de un hombre de teatro total.

Por **Rosa Eugenia Montes Doncel**  
*Universidad de Extremadura*

## GONZÁLEZ LEJÁRRAGA, ANTONIO

### *La Novela Rosa*

**Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011; 343 pp. (Literatura Breve, 20)**

Pocos fenómenos literarios han gozado del éxito comercial del que disfrutó –y con ciertos matices, aún disfruta– el denominado «género rosa». Y probablemente llevados por la curiosidad de tal fenómeno social, no han sido pocos los estudios que han puesto su atención sobre este popular género novelesco. No obstante, este volumen titulado *La Novela Rosa*, que aparece dentro de la colección Literatura Breve del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se ocupa de la colección que llevó tal nombre –*La Novela Rosa*–, la cual surgió en 1924 a imitación de otros modelos franceses que la precedieron como *Stella y Fama* y costaba algo más de una peseta el ejemplar, tal como desgrana Antonio González Lejárraga, autor de esta obra.

Un excelente estudio de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa prologa la edición bajo el título: "La novela rosa y la construcción narrativa de la identidad femenina". En él, su autor ahonda en el componente moral que impera en este género narrativo y en la importancia que adquiere el matrimonio

en estas novelas como meta de toda mujer ejemplar regida por los principios bienpensantes de la sociedad. A través de ese concepto puritano del matrimonio, Alberto Sánchez relaciona con mucho tino la moralidad propia de este género con algunas de las producciones norteamericanas de la actualidad dentro de la llamada *Chick Lit*, ejemplificada con novelas como *El diario de Bridget Jones* (tan popular por su versión cinematográfica), de Helen Fielding, en las que la bella heroína es ahora una muchacha corriente, pero cuyo último fin sigue siendo hallar el amor y una pareja estable. Paralelamente, el autor realiza un breve recorrido del «género rosa» en España así como de su evolución hacia distintas formas narrativas prodigadas en toda Europa. Se esboza así un significativo panorama que incluye desde tebeos femeninos de los años setenta como *Esther* o series televisivas como *Yo soy Bea* a narraciones que nada tienen que ver con esa visión mojonada de la identidad femenina, realizadas por autores y autoras como Almudena Grandes, Stieg Larsson o

–extremando su ejecución provocativa– Charlette Roche.

No obstante, como González Lejárraga se encarga de aclarar en la introducción a la obra, los criterios que regían la selección de novelas de la colección *La Novela Rosa* no eran los propios de lo que hoy se entiende por «novela rosa». El respeto a la moral era en efecto un requisito indispensable para formar parte de la Colección, pero junto a este criterio debía darse una considerable calidad literaria que hiciera la lectura de estas obras atractiva para toda la familia, tal como sucedía en las colecciones francesas ya nombradas en las que se inspiró la Colección, de forma que en ella tuvieron cabida autores hoy consagrados como Gabriel Miró, Ivan Turgueniev, Rosalía de Castro, Edith Wharton, Concha Espina o Blasco Ibáñez junto a otros de gran prestigio en la época como Armando Palacio Valdés, Rafael Pérez y Pérez o las hermanas Linares. Por ello, dentro de esta colección no solo fueron acogidas las llamadas «novelas rosas», sino que tam-

bién tuvieron cabida géneros novelescos tan dispares como la novela psicológica, la novela histórica, la novela costumbrista o la novela del Oeste.

La introducción del autor, además de desglosar algunas pautas de selección que siguió la Editorial *Juventud*, informa de cuanto se sabe sobre el origen del nombre de esta colección.

La obra se centra en la producción editorial que tuvo lugar entre los años 1924 y 1936, es decir, desde su inicio hasta el estallido de la Guerra Civil, aunque también incluye un listado de los títulos que se publicaron en San Sebastián de 1938 a 1939 y de la etapa posterior a la guerra, si bien muchas de estas novelas fueron reediciones de la primera etapa. También se incluyen dos apéndices que se ocupan de dos breves colecciones paralelas lanzadas por la misma editorial: El Cuento Rosa y Narraciones Rosa para la Juventud.

Al importante trabajo de catalogación que realiza Antonio González Lejárraga en esta obra se suma un detallado estudio en el que se comentan numerosos aspectos sobre *La Novela Rosa*. Al margen de los ya mencionados, como su inspiración francesa, resalta el seguimiento que se hace de los distintos autores y de su importancia dentro de la Colección. Se señalan, por ejemplo, aquellos que más obras publicaron como Berta Ruck o Rafael Pérez y

Pérez, aquellos que apenas publicaron por razones de decoro –como la entonces escandalosa Elinor Glyn– o cuál fue la obra predilecta durante casi cincuenta años, caso de *La Pasajera*, de Guy Chantepleure. Se realiza, además, un pulcro recorrido año a año que se detiene a examinar el origen de los autores, de forma que se va desmenuzando la tendencia que manifestó *La Novela Rosa*, desde una primera predilección por los autores foráneos –principalmente franceses– a una posterior preferencia por los autores nacionales, dada su mayor cercanía con el lector.

Destaca en la edición el cuidadoso esmero que el autor ha puesto en cada detalle del volumen, y que puede observarse incluso en las ilustraciones que adornan la cubierta y contracubierta de la obra, tan apropiadas al caso por su estética de época. De este modo, la catalogación incluye un apartado dedicado a los ilustradores en el que se da cuantiosa información sobre los artistas y se adjuntan numerosas ilustraciones empleadas en las novelas (que consistían exclusivamente en capitulares y adornos), otro apartado específico sobre los autores de las novelas al que acompaña una breve nota sobre cada uno de ellos, y otro apartado que se ocupa propiamente del catálogo de la colección, y que incluye desde el precio de cada ejemplar al tipo de cubierta, formato, traductor de la novela o autor de la portada. En este último, además, se reproducen literalmente notas

editoriales que contenían las ediciones, y que van desde biografías de los autores a críticas o alguna entrevista, y aportan al lector de hoy una información muy significativa sobre el contexto de esas ediciones, como es el caso de un curioso e interesante "Elogio del folletín" que firma Alberto Marín Alcalde.

Cada ejemplar contiene un CD con un programa buscador de libros de *La Novela Rosa* en el que puede localizarse información sobre las obras bien por título, autor, número o ilustrador.

En definitiva, esta obra aporta una valiosa información para quien pretenda investigar sobre esta línea temática y un espacio lleno de curiosidades para el lector que simplemente pretenda acercarse al mundo de estas colecciones de novelas, tan exitosas en su momento. Al tiempo, la obra ofrece una materia muy adecuada para la reflexión sobre la relación entre los principios morales imperantes y el éxito editorial, que bien podría ser trasladada a distintas formas narrativas que hoy triunfan; aderezadas en ocasiones con una estética que contrarresta su contenido –sirva el ejemplo de *La Saga Crepúsculo*–, y en otras, como sucedía en la colección *La Novela Rosa*, con una cierta calidad literaria que acicala su moralismo.

Por **Andrés Álvarez Touriño**  
*Universidad Complutense de Madrid*