

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

José Checa Beltrán (ed.): *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (La Cuestión Palpitante. Los siglos XVII y XIX en España, 19) 2012. 304 páginas.

Masson de Morvilliers, en su artículo para la *Encyclopédie methodique* (1782) se preguntaba qué se le debía a España, “qu’a-t-elle fait pour l’Europe?”. Esta provocadora *boutade* suele citarse para referirse a la poca consideración –incluso desprecio– que la Ilustración francesa (y europea) tenía por España, y que no era más que la continuación en el Siglo de las Luces de la Leyenda Negra antiespañola desarrollada en el continente desde el siglo XVI. Desde que Julián Juderías popularizara la expresión a principios del siglo XX, un buen número de historiadores, tanto españoles como extranjeros –Sverker Arnoldson, Joseph Pérez, William Maltby o Ricardo García Cárcel, por nombrar solo algunos nombres– han dedicado miles de páginas a examinar la Leyenda Negra. Este libro, en cambio, es una aproximación al tema desde el campo de los estudios literarios. De su lectura se obtiene la impresión de que detrás de la mala imagen internacional de España se encontraba el escaso interés que existía por su cultura, más que su desprecio, a pesar de las actividades de algunos hispanófilos para corregir esta ignorancia. El análisis literario aquí presentado es valioso, pero viene acompañado de ciertos inconvenientes interpretativos, al menos desde el punto de vista de un historiador, como es el autor de esta reseña.

Conviene aclarar que el libro no es una reivindicación de las aportaciones culturales españolas durante la Edad Moderna

–como bien deja claro en el primer capítulo Jesús Pérez Magallón, que se muestra además escéptico, como lo hiciera Juan Pablo Forner en el siglo XVIII, de la posibilidad de cambiar una imagen tan incrustada en el imaginario colectivo–, sino que ofrece una mirada que trata de ir más allá del tópico del descrédito mostrado por la Europa de la Ilustración hacia España, para rastrear las visiones positivas que desde el continente se le dedicaron durante el siglo XVIII. No se trata, por tanto, de oponer una “leyenda rosa” (o blanca, o dorada), a la Leyenda Negra.

Que las visiones positivas de España provinieran mayoritariamente de ilustrados reformistas cercanos al poder –aunque no reaccionarios– algunos de ellos religiosos, puede quizá explicar que no hayan ocupado un lugar destacado en la escritura de la historia de la modernidad ilustrada y de la posición que España ocupó en ella, desplazadas por las interpretaciones de los *philosophes*, mucho más críticos con España, y ellos mismos máximos protagonistas del relato del progreso ilustrado del que algunos estaban apartando a España. En los términos que establece el editor del tomo, José Checa Beltrán, la crítica de los *philosophes* hay que entenderla encuadrada en el espacio demarcado por “el nacionalismo, el canon y la ideología”, aspectos que determinaron “su idea de una España fanática, inquisitorial, intolerante y enemiga del progreso”, que les llenó de “prejuicios ideológicos” que “obstaculizaron un verdadero acercamiento a la cultura española” (119). El reparo proviene del hecho de que ni Checa Beltrán ni el resto de los participantes en el libro ofrecen un análisis histórico preciso de estos términos centrales –nacionalismo, canon e ideología– con la excepción del repaso que

Pérez Magallón realiza de algunos estudios clásicos sobre el nacionalismo. Esto da lugar, por ejemplo, a usos descuidados del término “nacionalismo” y a su frecuente empleo como sinónimo de “patriotismo”, un término históricamente más adecuado. Así ocurre por ejemplo en el instructivo capítulo de Miguel Ángel Lama, en el que queda nítidamente reflejada la voluntad de vindicación patriótica que animó a los ilustrados españoles a realizar diversas antologías poéticas, ideadas tanto para “servir de modelo a la juventud estudiosa”, como para ofrecer “una completa e irrefragable apología de nuestro Parnaso, tan injustamente calumniado por los extranjeros”, en palabras del filólogo Pedro Estala citadas por Lama. El historiador echa en falta una problematización (léase historización) de algunos conceptos claves, como la terna ya mencionada, pero también otros controvertidos como el mismo de “Ilustración”, o de fuerte carga conceptual como “progreso” o “identidad”. Checa Beltrán anuncia que este libro es solo el primer paso de un proyecto más amplio, en el que esperamos que puedan ser desarrollados estos aspectos de carácter historiográfico que darían más envergadura a esta estimable revisión de un tema importante.

En su ilustrativa aportación individual Checa Beltrán marca la línea del volumen, desvelando “la existencia de una corriente francesa reconocedora del legado cultural español, coexistente con otra, la de los *philosophes*”. El reconocimiento de las aportaciones españolas a la cultura francesa no es un tema nuevo; Jean-Frédéric Schaub ya desveló “las raíces hispanas del absolutismo francés” durante el Grand Siècle. En cambio, este volumen se centra en el siglo de la Ilustración y en la literatura, aunque con la vista puesta en sus repercusiones políticas, en lo que hoy se definiría como poder blando, es decir, en su participación en la construcción de

hegemonías culturales que acompañan a la política o militar. En cualquier caso, tampoco los *philosophes* fueron tan duros con España como se suele creer, como demuestra Françoise Étienvre en su análisis de la presencia de lo español en la obra de Montesquieu y Voltaire. Especialmente este último procuró siempre ofrecer una equilibrada visión histórica de España, aunque en ocasiones le dedicara duras condenas, no del todo distintas de las que presentaba de otros países, incluida Francia. La abusiva sentencia de Masson de Morvilliers no puede por tanto considerarse como una representación genuina de la opinión general que la Ilustración francesa tenía de España.

Las aportaciones de los especialistas que tratan la querrela que respecto a España y su cultura se vivió en Italia resultan particularmente interesantes. Muchos italianos encontraron en el dominio español la puerta de entrada del mal gusto artístico, así como del fanatismo religioso y de las prácticas despóticas de gobierno. Maurizio Fabbri analiza las refutaciones a estas opiniones llegadas desde plumas españolas, pero escritas en italiano y publicadas en Italia. Muchas de ellas fueron obra de jesuitas expulsados de España, como Javier Llampillas o Juan Francisco Masdeu, que no hicieron más que incrementar la polémica. Pero también hubo italianos y españoles que intentaron calmar los ánimos y “volver a un clima de pacífica discusión y de concordia intelectual” (143), en especial el jesuita valenciano Juan Andrés y el poeta y traductor véneto Giambattista Conti. Ambos coincidían en que “en la base de tantas equivocaciones y animosidades estaban principalmente la ignorancia y la falta de conocimiento del objeto de la contienda, es decir, del patrimonio cultural español” (154). Por su parte, Patrizia Garelli estudia las actividades en defensa de la cultura española llevadas a cabo por

los jesuitas en Italia, centrándose en su producción teatral. A través de estas obras, querían “mostrar (...) al público italiano, y también europeo, no solo los adelantos españoles en el arte dramático, sino también sus progresos políticos, civiles y morales” (163). Adoptando una perspectiva triangular, Manuel Garrido Palazón considera que los italianos mantuvieron por lo general una posición de neutralidad frente a los ataques franceses a España.

El volumen amplía su espectro geográfico con capítulos dedicados a la recepción de la Ilustración española en Alemania, Rumania o Nueva España, y el temático con un brillante análisis del papel de los “materiales paraliterarios” en la formación de la imagen de España a cargo de Fernando García Lara.

En definitiva, la historiografía reciente sobre el siglo XVIII español ha refutado las interpretaciones que presentaban una España monolíticamente atrasada, y se ha interesado en mostrar la vitalidad de la Ilustración española y sus logros en ámbitos como la ciencia o la gobernanza. El problema planteado en la historiografía internacional entre la tesis de las muchas ilustraciones nacionales frente a la visión que destaca el cosmopolitismo de la República de las Letras encuentra en el caso español una relevancia especial, como este volumen ayuda a poner de manifiesto.

Juan Luis Sima
(*Universität Potsdam, Alemania*)

Juan Ramón Jiménez: *Idilios*. Prólogo de Antonio Colinas; edición de Rocío Fernández Berrocal. Sevilla: La Isla de Siltolá 2012. 223 páginas.

Juan Ramón Jiménez escoge este título, breve, tan solo una palabra, para un libro que nunca fue publicado como tal y

que contiene los primeros ensayos de una poesía pura que se consolida en su obra posterior.

Idilios no es solamente un título que aporte semánticamente el asunto que vertebra los textos que lo componen, el amor. El “idilio” es un motivo literario clásico en el que se reconoce un subgénero bucólico de carácter metafísico. Se recupera para asociarlo a momentos de crisis personal, aunque también el idilio es la arcadia, el pastor que cuenta sus cuitas amorosas. Apuntes que proporciona Rocío Fernández Berrocal, editora del volumen, a los lectores, quienes pueden ver en él un ejemplo más del escaso azar que es la obra juanramoniana.

Apuntar la relevancia o impacto de este libro, lejos de ser innecesario se presenta imprescindible en las letras hispánicas. Tan solo en el mercado editorial unos meses y ya recibió una grata acogida y una más que suficiente noticia en blogs literarios, diarios, revistas culturales y páginas que se hicieron eco de la publicación.

Sabida es la profusa edición de la obra juanramoniana, incontables los volúmenes que a uno y otro lado del Atlántico se publican sobre distintas obras. Los lectores de Juan Ramón, a los que se nos puede considerar acólitos del poeta, sabemos de la incontable aparición de ediciones que apenas añaden algún aspecto novedoso para hacerse un hueco en el ingente panorama literario del de Moguer, todos consideramos que tenemos algo nuevo que decir. Una obra tan extensa ha dado y dará abundantes publicaciones. Sin embargo, la edición de *Idilios* es más que justificada. En la “Introducción”, Rocío Fernández Berrocal desentraña con claridad la desconocida composición de los textos. Rescatado de la ingente documentación del poeta depositada en el Archivo Histórico Nacional y proveniente de la Universidad de Río Piedras, el libro

se encontraba, en parte, preparado para su publicación. Atribuye la especialista la no difusión de los poemas, entre otros, a motivos de perfección poética, ya que los más revisados se incluyeron en otros volúmenes del autor.

Se compone de un total de 97¹ poemas que se organizan en dos partes: “Idilios clásicos” e “Idilios románticos” (“plásticos” y “plácidos” fueron otros términos que barajó el autor), reunidos dentro de un sobre, el numerado como 104, que conserva 12 poemas de “Idilios clásicos” y 25 de “Idilios románticos”. Pero fuera de esa carpeta también encuentra la autora otros poemas asignados a *Idilios*, libro que según ordenación del de Moguer iría situado en el número XXI dentro de su obra total.

Los textos fueron escritos entre 1912, en Moguer, y 1913, en Madrid (aunque posteriormente incorporara algunos otros), en un período de angustia vital, época depresiva debido a la enfermedad mental que le acompañó toda su vida con distinta intensidad. Pero es en julio de 1913 cuando conoce a Zenobia y el amor cambia su vida.

En *Idilios* se encuentran motivos literarios que anticipan la evolución del autor que se encamina hacia la poesía desnuda. Así estimo que son elegidos los pocos títulos que añade (quizá por esa no terminación formal del volumen), tan solo 36 de 97, de los que 23 contienen un único vocablo: sustantivación primordialmente de contenido relacionado con la naturaleza, estación del año (primavera, invierno, otoño) o ubicación espacial (estancia, sur, campo, salón, jardín). Espacios antitéticos que metaforizan el contexto de una obra en que busca la esencialidad.

Prologa el volumen Antonio Colinas, quien encuentra y resalta en estos poemas fundamentalmente la voz natural de los primeros años del poeta, que posteriormente se va complicando. La devoción de Colinas por el de Moguer aprecia este libro como uno de los mejores de su autor (asunto que puntualiza Arturo del Villar en “Lectura compartida: los *Idilios* de Juan Ramón”²).

Dada la eterna obra en marcha, rectificada y revisada y la archiconocida laboriosidad poética de Juan Ramón, se hace necesaria la explicación de Rocío Fernández al aclarar la metodología a la hora de escoger la versión a reproducir: siguiendo a Sánchez Romeralo, el texto base prima sobre cualquier anotación encima o debajo si el escrito inicial no está tachado. Si hay dos anotaciones, se elige la más cercana al texto base.

La bibliografía que aporta es breve. Son 22 noticias bibliográficas, las más relacionadas con los textos compilados. Sería labor desbordante recoger aquí la totalidad de la bibliografía juanramoniana, que ocuparía uno o varios volúmenes tan solo dedicados a este menester³ y que la autora, especialista en el poeta, a quien dedicó su tesis doctoral⁴ maneja con asiduidad. Reduce en ella al mínimo unos cuantos apuntes sobre esta etapa incluyendo algún volumen genérico y tradicional en la bibliografía juanramoniana como las *Conversaciones con Juan Ramón*

1 En origen 98 porque uno de ellos es ilegible. Nos recuerda Rocío Fernández la observación juanramoniana de que los libros de poesía no contuvieran más de 98 poemas.

2 Publicado en Escritores.org (<<http://escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/8143-lectura-compartida-los-idilios-de-juan-ramon->>) con fecha 28 de marzo de 2013 y muy recomendable lectura, que complementa con otros datos el volumen que reseñamos.

3 Como el recogido por Antonio Campoamor, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Juan Ramón Jiménez, 1999.

4 *Juan Ramón Jiménez y Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

de Ricardo Gullón, así como una de las últimas aportaciones sobre el poeta, *Los vagamundos*⁵ de Andrés Trapiello.

Dada la procedencia diversa de los textos y la aparición de cada uno de los poemas de *Idilios* en distintas publicaciones, complementa la edición con rigor y exhaustividad. Añade varios anexos en los que relaciona: los poemas inéditos (anexo I); los poemas que habían sido publicados antes de este volumen (anexo II); la procedencia de los poemas (anexo III) y un índice alfabético (anexo IV).

¿Qué contienen los poemas de *Idilios*? Fundamentalmente los sublimes pensamientos del poeta sobre el amor. Alrededor de él, la trascendencia, la belleza, la emoción estética, la música, la abrumadora presencia de la Luna, el estímulo de los elementos naturales, motivado todo ello por la presencia de la mujer. O mujeres, ya que nos explica Rocío Fernández que son varias a las que se refieren los textos. Los primeros son referencias juveniles y los segundos tienen a Zenobia como absoluta protagonista, su gran amor y punto de inflexión en su vida.⁶ Una Zenobia que, no obstante, desdeña el libro y se lo hace saber a Juan Ramón. La “americanita”, así conocida y así tildada reiteradamente por Rocío Fernández, censura el erotismo que se asoma a estos versos. Un erotismo que nos sorprende en el poeta con un intenso regocijo sonoro a través de la aliteración y la continua rima asonante en el poema “Desnuda”.

Este “orfebre absoluto entregado a la belleza”, en palabras de la autora (86), utiliza la silva libre impar para dar forma a un libro que, según el autor, se distinguirá por su “brevedad, gracia y espiritualidad”.

Arturo del Villar, inmenso conocedor de

la obra juanramoniana y arriesgado editor de muy recomendables volúmenes, al que la autora cita en la página 47 al hablar de Zenobia,⁷ encuentra algunos datos erróneos en el libro de Rocío Fernández. Aunque le dedica unas elogiosas palabras por su laborioso trabajo apunta algunos errores: la fecha en el encuentro entre Juan Ramón y Berta Singerman en Argentina (1932 para Fernández; sin embargo, Juan Ramón no viaja a Argentina hasta 1948) o la edición de *Poemas y cartas de amor* (Buenos Aires, Sur, 1986, para la autora, pero Santander: La Isla de los Ratones, para Del Villar).⁸ Y finalmente le aconseja que incluya en el libro, ya que realmente se echa de menos (es de suponer que con objeto de facilitar la lectura), la aclaración bibliográfica de sus citas a lo largo de la “Introducción”.

Rocío Fernández presenta un libro accesible y grato de leer. La editorial imprime en un formato en sintonía con la trayectoria editorial del moguerense. El color verde de los ojos de Zenobia para el título y la inicial de la editorial pone la nota de color, sobria como las ediciones cuidadas por el poeta, a una textura de papel nada arbitrario.

Desnudez, concepto platónico de la belleza (búsqueda a través de lo corporal),

5 Barcelona: Barril & Barral, 2011.

6 Tan solo otro nombre en el poemario, Berta (Singerman, “la argentinita”).

7 A quien había dedicado un pequeño volumen ya en 1986, en el que, aparte de reproducir dos diarios de Zenobia, reconstruye la historia de su encuentro y proceso de enamoramiento como “Una historia de amor con Tagore de testigo” (Arturo del Villar, *Vivir con Juan Ramón*. Madrid: Los Libros de Fausto, pp. 7-30). Es este un libro temprano que ha sido fundamental para otras actualizaciones posteriores sobre el tema.

8 Un último apunte sobre el atuendo de su regreso a Madrid en 1912. Del Villar afirma que ya en *Platero y yo* afirma haber vestido de luto, con barba y sombrero negro.

decadentismo en la presentación de la mujer: desnudas y muertas son elementos recurrentes en este libro, que plasma la peculiar percepción del universo juanramoniano. La esencialidad que marca su vida y su obra se condensa en el último poema: el poeta, asomado a la baranda de la vida, imagina para las “cosas” otra circunstancia mientras acontece la realidad que no ve. Dice el poeta: “La sueño”. Y “ella” (mujer o vida) lo observa contrapuesto: “corriendo, cada noche, muerto” e imagina otra realidad para él.

Una realidad imposible sin el amor, sin el idilio, en palabras del autor:

Al encontrarte, Amor, hallé el Idilio
leve, cual tú, gracioso,
como una mariposa que aleteara
con tus dos ojos verdes/
por los nardos.
¡El idilio eras tú! (171).

Juana Murillo Rubio
(*Universidad Complutense de Madrid,*
España)

José Paulino Ayuso: *Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada*. Murcia: Editum-Universidad de Murcia 2012. 189 páginas.

Cuando uno se plantea la tarea de determinar la nómina de grandes dramaturgos españoles de comienzos del siglo xx, el nombre de Ramón Gómez de la Serna no es quizás el que surja de forma espontánea, sobrepasado quizás por otros escritores que le aventajan en trascendencia. Su temprano abandono de la actividad dramática tiene como consecuencia que solo un número reducido de sus obras haya tenido la oportunidad de cobrar vida sobre las tablas, consiguiendo una falta de reconocimiento por parte de la tradición que ha provocado que

su dramaturgia pase en muchas ocasiones de puntillas por la habitación de nuestros conocimientos teatrales. Precisamente por eso se agradecen estudios como este *Ramón Gómez de la Serna: la vida dramatizada* de José Paulino Ayuso, obra que bucea no solo en un mar estrictamente filológico, sino que también aborda las relaciones entre vida y literatura, esenciales para comprender la poética, motores y finalidad creativa del autor.

Consciente del reto que supone para el lector consumir el entendimiento del teatro de Gómez de la Serna, Paulino Ayuso nos inicia en la aventura a partir de un repaso por la situación teatral española de principios de siglo, la relación que el autor establece con las circunstancias literarias e históricas que le rodean y la definición de un panorama general de su producción dramática, señalándose a grandes rasgos algunas de las características su producción sobre los que profundizará en el resto del estudio.

Apostando siempre por la claridad expositiva y la fácil comprensión, Paulino Ayuso guía al lector siguiendo un esquema de acontecimientos lineal y estableciendo una sencilla división por etapas. Así, la primera parte del libro comprende la etapa dramática de juventud, la más fructífera teatralmente hablando de toda su trayectoria. En primer lugar se nos presenta un planteamiento inicial basado en la definición de la poética del autor y las consecuencias que esta tiene en la caracterización de las obras dramáticas. Sin embargo, lo que realmente dota de gran originalidad a este estudio es la concepción del primer auto-descubrimiento literario de Ramón como una acción que corre paralela al descubrimiento de su yo completo, a su relación con Carmen de Burgos *Colombine*, la activista y escritora que impulsa definitivamente su carrera y ansias creativas.

Como colofón de este primer acercamiento a la figura de Gómez de la Serna,

nos encontramos con *La formación del intelectual y sus fuentes*, fragmento que nos permite establecer un telar de relaciones literarias a partir de los hilos que establece don Ramón con otros pensadores y literatos de la época, tanto españoles como internacionales, así como desvelar cuáles fueron sus modelos literarios y, en íntima relación con este último aspecto, de dónde nacen sus deseos de transgresión.

Una vez se ha establecido un mapa complejo del punto de partida de Gómez de la Serna, sus relaciones e influencias, la intención de sus obras y la importancia de sus experiencias personales sobre las tablas, Paulino Ayuso procede a estudiar de manera profunda y pormenorizada todas y cada una de las obras comprendidas entre los años 1908-1912. De esta manera, el lector es capaz de establecer una evolución en el autor a partir de múltiples aspectos, desde los recursos literarios, imágenes o temas recurrentes hasta su relación e incursión en diversos movimientos o tendencias literarias. Este profundo repaso permite que concibamos de una manera muy visual el avance y cambio que se produce en Gómez de la Serna, lo cual lleva a una rápida comprensión del camino y evolución que se estaba desarrollando en sus obras dramáticas.

Como colofón de la primera parte del estudio se establece una recopilación de las características de esa etapa teatral iniciática, así como la clasificación de cada una de las obras. A pesar de que ya se había realizado un estudio previo sobre las mismas, en esta parte se procede a detallar de manera mucho más exhaustiva los aspectos que se habían presentado anteriormente. Así, este capítulo se articula a partir de los elementos presentados en el anterior pero estableciendo un campo de conceptos más claro, mucho más relacional y conciso, permitiéndonos acceder rápidamente a unas características muy

específicas de cada una de las obras pero contando con el anclaje referencial de su presentación previa.

Cumpliendo casi con la disposición de los acontecimientos de la vida del autor, el corte que se establece entre la primera y la segunda parte del estudio responde a la producción dramática del autor, dividida en dos grandes etapas. De este modo, mientras que la primera parte responde a la explicación de la etapa de juventud de Gómez de la Serna, de 1908 a 1912, la segunda parte comienza con su retorno al cultivo teatral en 1929, tras una larga pausa de 17 años.

La segunda etapa de producción de don Ramón se nos presenta con el estudio de *Los medios seres*, la única aventura teatral del autor que consigue representar sobre las tablas en vida. Como punto de partida, Paulino Ayuso intenta desvelar las razones de su vuelta al género dramático tras un abandono tan duradero, teniendo en cuenta tanto los motivos literarios como personales que pudieron influir en esa decisión. Del mismo modo, al ser considerada una obra de gran importancia en la carrera de Gómez de la Serna, *Los medios seres* se configura como meritoria de un estudio bastante más profundo que el resto de las obras que conforman su trayectoria.

Aparte de una explicación de las características de la obra, así como su situación y diálogo con respecto a las creaciones anteriores, se establece como uno de los elementos más interesantes la exposición exhaustiva de la escenografía e incluso el vestuario de la representación, elementos que no aparecían de manera tan detallada en la descripción del resto de las obras y que ayuda al lector a entender exactamente cuáles son los efectos que el avance del estilo del autor tienen físicamente en la representación y no solo en elementos como la trama o el tratamiento del lenguaje. Como no podía ser menos, Paulino Ayuso

vuelve a traspasar los niveles de lo meramente filológico, relacionando de nuevo todos esos enigmas y cuestiones literarias con el devenir de la vida del autor y la aparición de nuevo de Carmen de Burgos.

La falta de acogida de *Los medios seres* por parte de público y crítica, así como los feroces ataques a los que se vio sometido, provocan la decepción de don Ramón con respecto a la creación dramática. De ahí que solo se produzcan dos incursiones más en este género y de manera heterogénea; acierta, en consecuencia, Paulino Ayuso al denominarlas como “intentos dramáticos” más que obras dramáticas plenas. Así, la segunda etapa en la producción teatral de Gómez de la Serna culmina con un repaso de los cambios que se han dado tanto en las circunstancias vitales como literarias en las que hay que circunscribir estas obras, ambos elementos de nuevo totalmente esenciales, ya que nos encontramos ante unas creaciones que sorprenden por lo experimental de su configuración literaria pero también por la gran carga ideológica que el autor vierte en ellas. Al hablar de estas obras nos referimos a *Charlot*, una ópera moderna escrita en 1932 en la que se conjuga una importante carga musical con la influencia del cine, en pleno desarrollo durante estos años, y a *Escaleras*, creación concebida más como cauce de expresión de ideas literarias, muy cercana al ensayo, ya que el propio autor no confiaba en la posibilidad de su estreno. En su definición, además del estudio del ideario literario característico, se vuelve a establecer un correlato entre la creación y los acontecimientos personales de la vida del autor, situando esta vez el nacimiento de la obra una consecuencia de su relación amorosa con Luisa Sofovich.

Tras este completísimo retrato de la creación dramática de Gómez de la Serna, actúa como broche de cierre un capítulo conclusivo que recoge todas las ideas

principales desarrolladas a lo largo del estudio. Se establecen, así, unas premisas e ideas que nos ayudan a comprender de manera rápida cuáles son los fines del teatro del autor, pero también todos los puntos de llegada hacia los que se nos ha estado guiando a través de las páginas. A pesar de ese cierre filológico, de la conclusión del estudio como tal, en las últimas páginas del volumen José Paulino cede su voz a la del propio Gómez de la Serna a partir de una selección de textos personales del autor. Esta es una excelente manera de rescatar de primera mano la concepción que este tenía sobre el teatro pero también sobre sus infinitas lecturas e influencias, que abarcan desde Beethoven a Nietzsche u Oscar Wilde. Del mismo modo, se recogen testimonios personales sobre la imagen que tenía de Carmen de Burgos, *Colombine*, las ideas resultantes de esa relación, o los prólogos personales a varias de sus obras teatrales. Estos textos, aparte de aportarnos esas opiniones desde la visión exclusiva del autor, ayudan a afianzar las teorías y explicaciones de José Paulino, que parecen respaldadas directamente por el propio Gómez de la Serna, en un diálogo a dos voces.

Ramón Gómez de la Serna. La vida dramatizada se configura como la expresión de dos vías comunicantes: vida y literatura, vida y teatro. Y es que, como decía el propio Gómez de la Serna, su teatro cabe definirse como “la lucha por hallar el significado de la vida y poder transcribirlo primero para solución de mi alma y después para mostrárselo a los demás” (31), dualidad de vida y literatura que hasta ahora no había sido contemplada pero sobre la que José Paulino Ayuso, al más puro estilo ramoniano, arroja una luz, develándonos todos los misterios subyacentes en las palabras y regalándonos una nueva realidad: el profundo entendimiento del verdadero significado que se esconde

en esas obras tras el envoltorio de la palabra, así como la conjunción forzosa de vida y literatura que las conforman.

Ana Isabel Galán Llano
(Universidad Complutense de Madrid,
España)

Gabriel Insausti: Miguel Hernández. La invención de una leyenda. Lopismo y popularismo en “El labrador de más aire”. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert 2013. 166 páginas.

Con *Miguel Hernández: la invención de una leyenda. Lopismo y popularismo en “El labrador de más aire”*, Gabriel Insausti estudia la mitificación del poeta orcelitano en la medida en que los acontecimientos de la España de los años treinta influyeron en la composición de su corpus literario y en la formación de una conciencia ideológica comprometida con la revolución social. El ensayo se aborda desde siete aspectos claves en la vida y obra de Miguel Hernández: desde sus primeras manifestaciones literarias, influido por la formación católica a la que le empujaba su amigo Ramón Sijé, hasta la construcción de la propia identidad legendaria y, por supuesto, la huella de Lope de Vega en todo el proceso de maduración ideológica. Para una mayor profundización en la vena popularista y la tradición lopesca, Insausti se detiene en el análisis de *El labrador de más aire* (1937), obra anterior al conocido *Teatro de guerra* de Hernández, en la que reconocemos ciertas características propias de los dramas de honor del siglo XVII entrelazadas con preocupaciones sociales de la España bélica.

En el primer punto (“Miguel Hernández: material para una leyenda”), Gabriel Insausti se pregunta por el concepto de “leyenda” surgido en torno al poeta de Ori-

huela. Concluye que es posible hablar de hasta tres tópicos como pilares de la identidad legendaria del autor: “poeta pastor”, “poeta del pueblo” y, especialmente, “poeta del sacrificio”. Insausti reconoce que la “leyenda” empezó, no obstante, a ser divulgada deliberadamente por el propio Hernández en lo que el crítico califica como una “vindicación del autor como poeta”. Es decir, que el propio Miguel *se reconocía* como poeta y, por eso, solicitaba el reconocimiento popular como un aliciente más para dar voz a sus versos.

A continuación, el trazo de claves biográficas (“Miguel Hernández, perplejo”) tiene como fin comprender en mayor medida la inmensidad de la personalidad que va progresivamente cobrando sombra. Para ello, Insausti regresa al período anterior a 1935, año en el que Hernández empezaría a manifestar públicamente la búsqueda del éxito en el mundo literario. Se introduce su relación con Josefina Manresa y Ramón Sijé —quien incentivaría su primitiva formación católica cuando Hernández labraba los campos de Alicante— y sus nuevas amistades a su llegada a la capital, entre las que destacan María Zambrano, José Bergamín y Pablo Neruda. A partir de este momento, comienza la “escisión” interior del poeta, alentado por nuevas corrientes ideológicas. El catolicismo, tan arraigado en las zonas rurales, no era precisamente el plato fuerte de Madrid y la mentalidad de Miguel Hernández dio paso a otras dimensiones sobre las que proyectar sus inquietudes literarias. Insausti señala algunos rasgos temáticos comunes entre *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, ambas escritas antes de la guerra y con un margen temporal escaso entre ellas: la visión del mundo agrario y los abusos asociados al mismo o la exaltación del oficio del labrador. De este modo, comienza a dibujarse la influencia de los dramas lopescos en la imaginaria hernandiana.

El siguiente apartado (“El autor, el autor”) incluye tres subepígrafes en los que Insausti coteja el porqué de Lope en Hernández. Por qué Lope y qué podría aportar la figura del autor más prolífico de la literatura española a la construcción de la poética hernandiana. En *Los hijos de la piedra* y en *El labrador de más aire* podemos reconocer algunos aspectos ideológicamente distintos a los esbozados en sus primeras manifestaciones literarias (el auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* adolecía de un marcado carácter católico), acercándolo paulatinamente al culmen de su dramaturgia, el teatro social de *Teatro de guerra* y *Pastor de la muerte*. Para Insausti, la recurrencia a Lope podría ser explicada como un proceso totalmente “intuitivo”, natural, ya que suponía la recuperación de una actividad literaria que al autor le era conocida desde joven. Insausti concreta los tres motivos principales por los que quizá Hernández se detuviera a la hora de elegir a Lope de Vega como mentor: la corriente neopopularista, recuperadora de las formas tradicionales y que a Hernández le llegaría de la mano de Lorca o Alberti; la multiplicidad de actos culturales celebrados con motivo del tercer centenario de la muerte del Fénix (1635-1935); y la acuciante necesidad de “sanear” las salas teatrales de la capital, para lo que se recurrió en buena medida a dramas lopescos. Para Gabriel Insausti, Lope suponía un modelo indiscutible de padre literario por haberse atrevido a integrar las corrientes más tradicionales y sus propias innovaciones estilísticas, teniendo siempre presente el gusto del público. No pudiendo ser de otro modo, las obras del Fénix traspasaron fronteras y llegaron a las salas de teatros europeos, principalmente rusos, en donde fue leído al calor del incipiente socialismo revolucionario.

El punto clave del ensayo sirve a Gabriel Insausti para meterse de lleno en el análisis de la obra hernandiana a la luz de

la herencia lopesca. Para contemplar “La huella de Lope en *El labrador de más aire*” analiza el drama atendiendo a aspectos estructurales y de la trama, aspectos estilísticos y elementos temáticos, y concluye en un cuarto epígrafe en el que intenta responder a la categorización de la obra de Hernández como un supuesto “drama de honor a la lopesca”. El crítico reconoce que los rasgos de ruralidad entroncan la obra directamente con las comedias campesinas de Lope, al igual que la mezcla de lo cómico y lo trágico, muy al estilo del Siglo de Oro. También en la trama existe una confluencia de dos conflictos, el amoroso y el social, que quedan entrelazados desde el inicio de la obra y hasta más allá del desenlace en un llamamiento a la formación de una conciencia social. No obstante, este desenlace dista mucho del prototípico de los dramas lopescos, en donde siempre había hueco para la restitución de la justicia. En cuanto a los elementos formales, Insausti atiende sobre todo a la versificación del drama, aspecto en el que Hernández parece seguir casi al pie de la letra las instrucciones del *Arte nuevo*, si bien introduce algunas innovaciones, como el empleo de coplas de pie quebrado, estribillos que intensifican la expresión doliente o el uso del romance en los momentos de mayor lirismo. Insausti se cuestiona en qué medida los dramas lopescos del XVII resultaban apropiados para representar los conflictos sociales del siglo XX. Parece evidente que el concepto del “honor villanesco” resucita en esta obra de Miguel Hernández: la jerarquía social del medio rural había sido motivo de las comedias campesinas de Lope, que desarrollaban los abusos de los comendadores sobre los habitantes de las aldeas, ya fuera a nivel laboral o personal. De modo que sí, podríamos entender *El labrador de más aire* como heredera de los conflictos de la *Fuenteovejuna* de Lope, por ejemplo.

En “La revolución ritual”, quinto apartado del ensayo, Gabriel Insausti analiza el carácter ritual de la obra hernandiana en relación con el trasfondo del conflicto agrario (“la tierra para el que la trabaja”, decía el poeta). Insausti habla de ciertos elementos simbólicos con los que el drama invitaría al “rito” final de la escena. En esta ocasión, la ideología socialista de un Hernández abiertamente revolucionario se proyecta en el texto en las imágenes de la hoz y el martillo. Es evidente que las connotaciones políticas han de traspasar los escenarios porque el auténtico drama se vive a pie de calle y campo. De este modo, Hernández invitaba a los espectadores a una especie de “comunidad en masa” que enaltecería los valores ideológicos de la obra. No podemos hablar propiamente de “teatro revolucionario” puesto que la victoria final favorece a los terratenientes, pero la concepción de la obra como una muestra de “tragedia sacrificial” resulta acertada si la leemos con la mira puesta en los acontecimientos de la España bélica. Así, encontramos en *El labrador de más aire* la idea revolucionaria de “la muerte por la causa” (política, se entiende), que conferiría al personaje la condición de héroe inmortal.

En el penúltimo apartado, Gabriel Insausti se hace la pregunta que había intentado responder en un principio y cuya respuesta parece ahora más oportuna: “Miguel Hernández, ¿poeta del pueblo?”. Argumenta Insausti que la auténtica tradición no se pierde, sino que permanece soterrada durante largo tiempo hasta que aparece un alma digno de encarnarla de nuevo. Para este crítico, es posible reconocer en Hernández claras muestras del tradicionalismo español conservadas gracias a la labor protectora –y creadora, al fin– del medio rural, origen del hombre. Por eso, podemos hablar de Miguel Hernández como un poeta *auténticamente*

popular, heredero último de esa suerte de corriente cultural tras recoger el testigo de Federico García Lorca. Al fin y al cabo, era el propio Hernández quien ayudaba a la mitificación de su propia figura mediante la identificación con la España sufriente, esa “escisión” ya introducida; y, sobre todo, por verificar “con la sangre y con la boca”, como rezaba su voz, la idea de “latencia” de la poesía popular.

En conclusión, el ensayo de Gabriel Insausti plantea un desarrollo acertado y exhaustivo de las cuestiones principales, relativas a la evolución personal e ideológica del poeta orcelitano en los años inmediatamente anteriores a la guerra. Resulta curioso cómo todo indica que fue gracias a estos motivos que Miguel Hernández logró la formación de su propia leyenda hasta superponer esta, la del poeta del pueblo, la identidad de un joven labrador alicantino que silbaba por las calles de la capital, tal vez recordando el calor del sol entre las espigas.

Sandra Mora Díaz
(Universidad Complutense de Madrid,
España)

Emilio Peral Vega: Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España, 25) 2013. 286 páginas.

Ofrece la nueva investigación de Emilio Peral Vega un interesante mosaico de las iniciativas culturales nacidas durante la Guerra Civil española, focalizándose en la actividad teatral orientada a la propaganda que desarrollaron las dos facciones ideológicamente enfrentadas y que, como señala el autor, “pese a su importancia, han

ocupado un lugar menor y, a veces irrelevante, en los estudios críticos publicados hasta la fecha”.

El libro, que se estructura en dos partes, “La España Republicana” y “La España Nacional”, reflejando en su organización las dos líneas ideológicas opuestas, presenta tres experiencias de propaganda ligadas a actividades culturales –teatrales en particular– desarrolladas por cada uno de los bandos.

En la “Introducción”, Peral Vega hace un recorrido por la bibliografía existente referida al tema, incluso hace ingresar antecedentes de su propia autoría, poniendo de manifiesto un profundo conocimiento de la cuestión e imprimiéndole originalidad a partir de una mirada personal que echa luz sobre zonas casi inexploradas por la crítica.

Define su trabajo con un lúdico sentido teatral al presentarlo como una loa o un entremés cuyo propósito es despertar el interés del lector / espectador por la comedia principal, es decir, por investigaciones futuras en esta misma línea.

La declaración de Peral Vega en la “Introducción”: “Es tiempo de memoria”, breve y contundente, ubica este trabajo en un panorama global de recuperación y reconstrucción de las etapas más oscuras de nuestras sociedades: la Guerra Civil en España, las últimas dictaduras militares en Latinoamérica, por citar solo dos casos paradigmáticos de procesos históricos que han atravesado nuestras comunidades y cuyas consecuencias profundas son visibles pero no siempre dimensionadas en nuestro presente.

En la primera parte, “La España Republicana”, se da cuenta de tres experiencias culturales de militancia roja: Altavoz del Frente, La Barraca y el Teatro-Guñol de las Milicias de la Cultura.

Altavoz del Frente es, como se aclara en el título de este apartado, una experiencia multidisciplinaria. Con una mirada

integral del arte al servicio de la República, Altavoz del Frente, nacido inmediatamente después del estallido de la guerra, resulta una iniciativa de propaganda vinculada al Partido Comunista que puso en juego una variedad de empresas artísticas en función de una ideología. Representaciones teatrales, exposiciones (de fotografías, carteles y objetos recogidos en el campo de batalla), proyección de documentales y filmes (tanto extranjeros, principalmente rusos, como de factura propia), conciertos y recitales de poesía son parte de las variadas actividades, destinadas tanto a niños como a adultos, llevadas adelante por este colectivo. En las presentaciones del grupo se ofrecían, por lo general, un ramillete de las prácticas antes mencionadas acompañadas por la alocución de algún referente civil y / o militar del bando republicano.

En su afán por no desaprovechar ningún frente, Altavoz se ocupó también de la propaganda dirigida a las filas enemigas. Esta se llevó a cabo por medio de altavoces adosados a camiones blindados desde los cuales, diariamente, se brindaban charlas a quienes luchaban en el bando contrario con el fin de hacerles comprender que estaban siendo utilizados para defender intereses foráneos, es decir, los de Italia y Alemania.

En relación con lo estrictamente teatral, el equipo de Altavoz, bajo la dirección del actor Manuel González, ofreció funciones en los principales frentes, en los cuarteles y hospitales con “más entusiasmo que medios”, según indica Peral Vega. Con sede en el Teatro Lara de Madrid, desarrolló además sus actividades en Valencia, Alicante, Andalucía y Extremadura y en sus filas se destacó la participación de ilustres figuras como el poeta Miguel Hernández. En la rigurosa reconstrucción emprendida por el autor sobresale, entre las acciones llevadas adelante por Altavoz, “El gran acto de ayuda a Madrid” de abril de 1937, que consistió en una velada que

unió música, poesía, literatura, teatro y cine a la manera de una “fiesta barroca”. Asimismo, es necesario mencionar la tarea incansable de Retablo Rojo (uno de los grupos teatrales de Altavoz) brindando numerosas funciones diarias en espacios no convencionales; como así también la existencia de un grupo de teatro denominado Titiribí y dedicado al público infantil.

La segunda de las experiencias culturales republicanas en las que focaliza Peral Vega es La Barraca, en su etapa posterior a Lorca, lo que constituye un valioso aporte en tanto no existen prácticamente estudios dedicados a este período del grupo universitario.

Como señala el autor, La Barraca, asumió muy pronto su función agitadora en defensa de los intereses del bando republicano y esto se tradujo en una serie de funciones gratuitas en distintos puntos de la geografía española a cargo, no ya de estudiantes universitarios –a la sazón enrolados en el Ejército del Pueblo– sino de alumnos de bachillerato. No obstante la nueva conformación, los antiguos *barracos*, tuvieron alguna incidencia en esta empresa, por ejemplo, con una representación de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca en homenaje a su malogrado autor, llevada a cabo en julio de 1937 y que contó con la participación del poeta Luis Cernuda a cargo de uno de los roles.

Sobre la nueva etapa de La Barraca durante la guerra, reflexiona con lucidez Peral Vega en torno a dos hechos principales: la frustrada presentación del grupo en el pabellón español de la Exposición Internacional de París y las dudas acerca de las fechas del ofrecimiento a Miguel Hernández para que asumiera la dirección del grupo.

En relación a la exposición parisina, se especulaba con que la agrupación española participara con una representación del clásico lopesco *Fuenteovejuna* bajo la dirección de Edwin Piscator, destacado

director teatral alemán, comunista y vinculado a la Unión Soviética. Aunque el proyecto no prosperó, los *barracos* ofrecieron puestas en suelo español, tanto de *Fuenteovejuna* –emblema de la etapa lorquiana de la agrupación– como de otros clásicos áureos, tal es el caso de algunos entremeses de Cervantes.

Culmina Peral Vega esta primera parte correspondiente a la España republicana, con reflexiones pertinentes al Teatro-Guñol de las Milicias de la Cultura.

Las Milicias de la Cultura, organización creada en enero de 1937, tenían como finalidad “extirpar el analfabetismo de todas las secciones del ejército republicano”. Con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública, editaron la *Cartilla escolar antifascista*, que cumplía una doble función: como vehículo de propaganda y como método de aprendizaje en la lectoescritura. Las Milicias de la Cultura se sirvieron también del cine y el teatro como medios privilegiados para cumplir sus objetivos. En este apartado, da cuenta Peral Vega de las numerosas presentaciones de este grupo, con cuadros artísticos a base de guñol, música y recitación, que se llevaron a cabo en distintos frentes del territorio español, destacándose en los testimonios recogidos, tanto el compromiso ideológico como la calidad estética de lo realizado por los integrantes de las milicias.

Como bien se deja entrever en el texto de Peral Vega, las iniciativas republicanas, referidas en esta primera parte, nunca limitaron sus objetivos al fin propagandístico y, aunque este fuera una preocupación fundamental, estuvo enmarcado en todo momento por una concepción de cultura que implicaba no solo inculcar ideología sino, sobre todo, educar –en un sentido amplio– a los ciudadanos y prepararlos también para el después de la guerra. Deja en claro el texto que, ante la desventaja

militar, los rojos debieron potenciar el empleo de todas las armas simbólicas a su alcance.

En la segunda parte, “La España ‘nacional’”, se desarrollan tres ejes de propaganda, esta vez del bando azul. Los apartados “La Falange y el teatro: proyectos para una ideología común”, “Teatro ambulante de Campaña (T.A.C): implicación con voz femenina” y “Teatro infantil y adoctrinamiento: dos experiencias pioneras”, refieren las iniciativas de los sublevados en relación a la propagación de unos valores contrarios a los republicanos pero haciendo uso de, prácticamente, los mismos medios.

En el primer apartado, reconstruye el autor la trayectoria de cuatro agrupaciones teatrales falangistas, a saber: La Tarumba, el Teatro Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, la Sección de Arte del S.E.U. de Sevilla y El Retablo: Teatro de la Falange de Cáceres.

Algunas coincidencias se presentan entre los dos primeros grupos mencionados; estas radican en la recuperación y uso de los clásicos del Siglo de Oro en función de la ideología falangista y en la alta calidad de sus presentaciones artísticas. Sobre La Tarumba –cuyo nombre fuera tomado de una frustrada iniciativa de artistas de izquierdas– apunta el autor que “en un esfuerzo titánico” recorre esta compañía buena parte de la España nacional con el fin de propagar “un ideario centrado en los valores, sobre todo religiosos, de la España eterna”. Para esto se valieron de textos de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca entre otros, puestos en escena por medio de llamativos y grandilocuentes montajes que incluyeron, en algún caso, hasta un escenario giratorio. Así también, el Teatro Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS concentró sus esfuerzos en la reutilización de los consagrados áureos,

en particular, del auto sacramental, enmarcado en las fiestas del Corpus Christi, a la sazón revaloradas también en tanto contexto propicio para excitar el fervor religioso y patriótico cimentado en las glorias de la España católica e imperial. La magnificencia de las representaciones –resulta notable una realizada en Segovia– ponía en juego, para un numeroso público, todas las posibilidades del arte al servicio de la propaganda. Además de los autos el Teatro Nacional de la Falange ofreció un variado repertorio en distintas ciudades españolas no solo durante la contienda bélica sino también una vez finalizada la guerra.

Por su parte, la Sección de Arte del Sindicato Español Universitario de Sevilla, aunque con menos “altura artística y éxito” que los casos antes comentados, también se inclinó por la explotación de las posibilidades del auto sacramental como medio para transmitir el ideario de la España nacional. Sin embargo, como bien lo demuestra la documentación estudiada por Peral Vega, no faltaron en su repertorio, los menos solemnes entremeses cervantinos y la alternancia de música (popular y culta), poesía y danzas regionales. Y finalmente, aunque no abunda la información sobre las actividades de El Retablo, grupo de teatro de la Falange de Cáceres, señala el investigador que se trata de una iniciativa de la Delegación Provincial de Prensa y Propaganda que, como las anteriores, tomaría como base la obra de los clásicos españoles pero también autores modernos encolumnados ideológicamente, claro está. En su repertorio incluyeron diversos géneros, desde la comedia hasta el tan frecuentado auto sacramental, y la música, tanto coral como sinfónica, ocupaba un lugar de importancia como complemento de lo específicamente teatral. Un detalle que señala Peral Vega es la inclinación de esta empresa por ser reservorio de las

tradiciones folklóricas (bailes, cantos y hasta trajes típicos) más que por su vertiente teatral.

El cierre de este apartado lo constituyen Algunas reflexiones sobre el repertorio, en las que el autor realiza una ponderación del corpus principal de las agrupaciones teatrales antes comentadas, en función de su alejamiento del canon más convencional y de su permeabilidad desde lo temático-argumental para adaptarse a los intereses de la ideología falangista. Las obras consideradas son: *Farsa sacramental de “Las bodas de España”*, una pieza anónima del siglo XVI; *El hospital de los locos* de José de Valdivieso y *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca.

Acerca del Teatro Ambulante de Campaña –segunda parada en este recorrido por las vinculaciones entre Falange y actividad teatral– nos dice el investigador que fue una iniciativa nacida en Zaragoza a instancias del Quinto Cuerpo del Ejército, con el fin de llevar entretenimiento a los soldados, recaudar fondos y, demás está decirlo, reforzar la ideología del bando azul. Como notas salientes de esta compañía ambulante –cuyo medio de transporte y escenario era un camión– se apuntan una numerosa presencia femenina entre sus integrantes y el hecho de que apelaran a variados lenguajes escénicos para construir sus espectáculos. En este sentido, señala Peral Vega, a la representación de géneros populares como los pasos cómicos, el entremés y la zarzuela, agregaban momentos musicales al ritmo de himnos, flamenco y jotas, más números de saltimbanquis, títeres y *clowns*.

El último apartado de estos “retablos de agitación política”, se ocupa de los modos en los que la Falange Española hizo llegar su propaganda a los niños, depositarios de la España futura. Principalmente esta tarea se llevó a cabo por medio de publicaciones –revistas principalmente– destinadas al

público infantil que contaban con distintas secciones, cómic y actividades recreativas incluidas, todas ellas con un claro mensaje ideológico. Indica Peral Vega que el ejemplo paradigmático lo constituye *Flechas. Semanario infantil de la Falange Española de las JONS de Aragón*. En lo que respecta al teatro, señala el autor que, pese a la falta de mayor documentación, se puede considerar al Teatro Escolar Juan de la Cueva –cuya conducción recaía en manos eclesiásticas– como la iniciativa más importante en este sentido. El grupo se especializó en espectáculos musicales y completaba sus funciones con la proyección de algún film. Otra iniciativa de la que se da cuenta en este segmento es la compañía de la actriz Carmen Díaz, que desarrolló sus actividades principalmente en Sevilla y Granada, y cuyo variado repertorio se nutría de adaptaciones de clásicos infantiles a los que se adosaban fragmentos líricos.

Se destacan en el libro de Peral Vega jugosas notas a pie de página y la reproducción de programas de las funciones teatrales, que evidencian un profundo trabajo de investigación sobre un vasto corpus, como así también las ilustraciones (principalmente fotografías de diarios y revistas de la época) con que cierra a modo de apéndice cada apartado.

Quien alguna vez haya presenciado una clase impartida por el doctor Peral Vega, notará en este texto la voz del autor, que resuena en los diferentes capítulos con la rigurosidad del que sabe y, al mismo tiempo, con la elocuencia del que se apasiona por lo que investiga. Los que no, encontrarán, a lo largo de más de 270 páginas, una amena pluma en busca de un atento lector invitado a compartir el siempre necesario ejercicio de la memoria. En la “Coda” que cierra este volumen, el autor realiza una brevísima síntesis –a modo de metonimia– del recorrido llevado

a cabo, anclándose, como al inicio, en el concepto de memoria, para dejar abierto el juego a nuevas investigaciones puesto que, sin lugar a dudas, el pasado todavía tiene mucho por decir.

Valeria Mozzoni
(Universidad Nacional de Tucumán,
Argentina)

Francisca Vilches de Frutos / Pilar Nieva de la Paz (coords. y eds.): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies 2012. 367 páginas.

La presente compilación contiene más de lo que su título anuncia: no se trata de un mero análisis de las “imágenes femeninas” concebidas por autores masculinos a manera de la crítica literaria feminista allá por los años sesenta y setenta del pasado siglo. El tomo reúne más bien análisis de construcciones de género, así como aspectos pragmáticos de la situación profesional de las mujeres en el ámbito de la cultura, juntando los resultados de dos proyectos españoles de investigación, “Mujer y Esfera Pública en la Literatura española” y “Representaciones de Género en la Industria Cultural”. Resulta así una revisión del camino recorrido en España a lo largo del siglo xx, con un claro compromiso feminista, si bien dejando de lado otros registros de diversidad.

El ensayo introductorio de las editoras, “Representaciones de género en la industria cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico”, es paradigmático para el tomo entero en su combinación de factores pragmáticos (porcentaje de hombres y mujeres en los distintos procesos de creación, producción y distribución) y factores ideológicos de la construcción de género.

Los estudios que siguen tienen un orden diacrónico, resultado de los dos proyectos que motivaron el tomo. En la primera parte, se discute el modelo de “mujer moderna” surgido en las tres primeras décadas del siglo xx, las construcciones de género transgresoras de sus representantes, pero también los recelos pervivientes con respecto a la producción cultural femenina. Se da un recorrido por construcciones de la “mujer nueva” desde Emilia Pardo Bazán hasta Elisabeth Mulder (Ángela Ena Bordonada), se presenta a Concha Méndez en su vida y obra (Margherita Bernard), se destaca la “exclusión del recuento generacional” (72) de una treintena de mujeres relacionadas con la generación del 27 (Mercedes Gómez Blesa), así como la pervivencia de los prejuicios relacionados con la escritura femenina como sensibilidad, maternidad, autobiografismo, sencillez en los paratextos de poemarios femeninos de preguerra (Inmaculada Plaza-Agudo). Un rasgo reiterativo a lo largo de los ensayos es el hincapié que las creadoras de la época hicieron en la corporalidad y en la importancia de un cuerpo sexuado, todo lo contrario que la idealización inmaterial de lo femenino a lo largo de nuestra historia cultural.

El panorama se complementa con sendos estudios sobre la actriz Balbina Valverde y su representación de estereotipos femeninos en el género chico (Carmen Menéndez-Onrubia), la representación de género en las estrellas infantiles del cine mudo (Sarah Wright), la participación de las mujeres en los inicios de la radio (María del Carmen Simón Palmer), y con trabajos sobre autoras individuales, en parte poco estudiadas. Así, se tocan temas como la maternidad y la soltería (este último, de manera panorámica, por Amparo Quiles Faz), y se enfocan las obras de Concha Espina (Laura Burgos-Lejonaogitia), *Halma Angélico* (i. e. María Francisca Clar Margarit; Ivana Rota), Aurora de Albor-

noz que brinda con sus *Cantos de Guio-mar* una réplica intertextual a los *Cantos a Guio-mar* de Antonio Machado (Begoña Cambor Pandiella) y, finalmente, Susana March con su “pensamiento insumiso a los valores dominantes” (219), aún desde el género rosa (Lucía Montejo Gurruchaga).

El estudio de Nuria Capdevila-Argüelles sobre “[l]as madres del pensamiento feminista español” (235) funciona de bisagra hacia los estudios que examinan la actividad actual de las mujeres en las artes escénicas. Se presentan en su mayoría estudios sobre autoras y obras individuales que dan cuenta del compromiso tanto del teatro como de la televisión con la contemporaneidad político-social: la discusión de la ley de divorcio mediante la serie televisiva *Anillos de oro* de Ana Diosdado (Emeterio Díez Puertas), la preocupación por el abuso sexual infantil y el incesto a partir de *A vueltas con los clásicos* (2008) de Carmen Resino (Raquel García-Pascual), así como la indagación en “realidades problemáticas, como las relaciones laborales, la emigración, el terrorismo, la violencia política o la memoria” (p. 346) en el cine y el teatro de mujeres (Luisa García Manso, Marie-Soledad Rodríguez).

Constan también dos estudios con enfoques más teóricos desde los postulados posmodernos o deconstructivistas sobre los cibercuerpos y los autómatas femeninos (*ginoides*) que se centran en *Busto al cuerpo* de Ernesto Caballero (Sonia Núñez Puente) y *Máquinas de amar* de Pilar Pedraza (Teresa López Pellisa) respectivamente, y que se apartan un poco de la perspectiva mayoritariamente sociocultural de la compilación.

Para terminar, Julio E. Checa Puerta demuestra a partir de datos cuantitativos y del ejemplo de la dramaturga Lola Blasco la situación profesional todavía insuficiente para las dramaturgas femeninas, conectando así con el estudio preliminar de

las editoras. Queda patente que las mujeres buscan su “vía de empoderamiento” (p. 363) muy consciente y consecuentemente, por ejemplo asumiendo modos expresivos relacionados con la masculinidad como el rap y el *hip hop*.

El tomo aporta interesantes materiales tanto con respecto a los datos estadísticos y el marco legislativo de la actividad cultural en España desde la perspectiva de género, así como tajantes análisis de los discursos vigentes. La focalización temporal en las primeras décadas del siglo xx y las últimas del mismo / primeras del xxi se debe sobre todo a la infraestructura académica en la que surgieron las investigaciones y provoca un panorama algo desequilibrado que, sin embargo, puede servir para hacer memoria del colapso ocurrido durante la época franquista.

Annette Paatz

(Georg-August-Universität Göttingen,
Alemania)

Claudia Jünke: *Erinnerung – Mythos – Medialität. Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: E. Schmidt (Studienreihe Romania, 26) 2012. 378 páginas.

En el año 2007, el escritor Isaac Rosa publicó una novela que ya en su título y con una intención ante todo autocrítica reprochaba abiertamente la ola todavía creciente de obras ficticias sobre la contienda española de los años 1936-1939: *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Dada la cantidad considerable de trabajos de investigación que en los últimos años se han dedicado al tema de la representación de la Guerra Civil española en la literatura y el cine contemporáneos y tomando en cuenta que en la mayoría de los casos estos se basan en los paradigmas actualmente muy influyentes de la memoria

colectiva y de la cultura de la memoria (véase, por ejemplo, Luengo 2004, Bannasch / Holm 2005, Gómez López-Quñones 2006, Winter 2006 y Suntrup-Andresen 2008), la publicación de otro estudio con esta temática y este enfoque podría incitar, en un primer momento, a una exclamación semejante a la de Isaac Rosa.

Sin embargo, el trabajo de Claudia Jünke, fruto de una tesis de habilitación presentada en 2008 en la Universidad de Bonn, destaca de manera notable por un par de características que prometen animar a la vez la discusión sobre las funciones específicas del *boom* de la memoria novelística y cinematográfica de la Guerra Civil en la España de fin de milenio, así como la discusión general acerca de la teoría cultural de la memoria. Con vista al amplio panorama de seis novelas y seis películas aparecidas entre 1991 y 2003, el estudio de Jünke se puede calificar, en un inicio, como una suerte de suma de las ficciones recientes sobre la Guerra Civil. En cuanto al nivel teórico y metódico, su aporte más significativo e innovador, además de insistir en la necesidad de prestar más atención de la que se ha prestado hasta ahora a la dimensión transcultural y transnacional de la memoria colectiva de la Guerra Civil, consiste sin duda en la importancia que concede a la noción del “mito” o, más precisamente, al proceso de la “mitologización” que ve obrar en buena cantidad de textos literarios y audiovisuales actuales con el tema de la guerra.

Esa fuerte tendencia contemporánea a la mitopoiesis se traduce, según la autora, a través de una serie de estrategias narrativas y procedimientos de escenificación de la historia y de la memoria cuyo efecto común es la deshistorización, despolitización, descontextualización y desespecificación de los hechos históricos representados. La tesis principal de Jünke señala que justamente este efecto, de manera paradójica

solo en apariencia, sienta las bases mismas para que la Guerra Civil española se pueda transformar en un lugar de memoria consensual y convertirse en una pantalla de proyección de los menesteres y anhelos que atraviesan la época contemporánea, borrando así las fronteras entre un pasado ajeno y lejano y el presente.

Como Jünke no olvida subrayar esa tendencia tan patente y dominante en el ámbito de la literatura y del cine entra en contradicción con la tendencia no menos abierta a la repolitización y conflictividad que se puede observar desde fines de la década de 1990 en otros sectores de la sociedad española. Asimismo, recuerda que, teniendo presente la notoria dialéctica de la memoria y el olvido, hay buenos motivos para desconfiar de la retórica omnipresente y bienintencionada de la “recuperación de la memoria” en general. Incluso dentro del ámbito cultural la tendencia a la mitopoiesis o mitomotórica tampoco es tan inevitable como parece. De este modo, Jünke distingue entre las estrategias de la “renuncia al mito”, inspirada por un profundo escepticismo ante cualquier estructura mítica como se desprende por ejemplo de la novela polifónica *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes, la “mitopoiesis crítica” que combate mitos “negativos” mediante contramitos “positivos” como en el caso del filme *Madregilda* (1993) de Francisco Regueiro, y la “mitocrítica” que solo evoca los mitos para destruirlos aun más eficazmente como lo demuestra la *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán.

El estudio de Jünke se divide en dos grandes partes. En la primera, de orientación teórica, se desarrollan sistemáticamente los conceptos clave de la “memoria”, del “mito” y de la “medialidad”. Aunque la teoría de la memoria colectiva desde hace ya algún tiempo se ha convertido en un

tópico imprescindible de los estudios culturales, Jünke acierta al marcar unas nuevas pautas, sobre todo cuando toca evoluciones recientes como la “glocalización”, la “comodificación” o la “espectacularización” del recuerdo o al diferenciar entre diferentes grados de intensidad en el acercamiento al pasado. Sin embargo, el capítulo que seguramente merece más atención es el que trata el mito. Siguiendo las definiciones de Roland Barthes y Hans Blumenberg, Jünke concibe un modelo para analizar a diferentes niveles de un texto literario o filmico las estructuras concretas, en realidad a menudo semejantes a la dramaturgia clásica de Hollywood (narración esquematizada, constelación antagonista de los personajes, heroización de los protagonistas, creación de imágenes simbólicas, etc.), que conducen a la reducción de la complejidad y a la condensación semántica que precisamente son las características principales de la mitologización en cuestión.

Bajo esta perspectiva, en la segunda parte de la obra se dedica un análisis admirablemente profundo y detallado a cada uno de los textos escogidos. Como precisa la autora, para la selección de los títulos analizados fue decisivo su presumido impacto en la conciencia colectiva tomando como base la cifra de ventas y entradas así como la recepción por parte de la crítica especializada. Los análisis se reparten en tres grandes capítulos centrados en las nociones clave de “memoria”, “mito” y “medialidad” respectivamente, dejando claro que estas no constituyen criterios exclusivos sino de prioridad para el agrupamiento de los textos.

Al primer grupo (“memoria”) pertenecen novelas y filmes mitologizantes que destacan por una fuerte tensión entre los niveles del presente y del pasado: *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Veinte años y un día* (2003) de Jorge Semprún, *La luz prodigiosa* (2003)

de Miguel Hermoso, y, como contrapunto ya mencionado, *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes. El segundo grupo (“mito”) se compone de textos en los que el proceso de mitologización pasa a un primer plano: *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *Libertario* (1996) de Vicente Aranda, *Silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz así como la *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán y *Madregilda* (1993) de Francisco Regueiro. En el tercer grupo (“medialidad”) se reúnen obras con un fuerte cuño intermediático: *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *La hora de los valientes* (1998) de Antonio Mercero y *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba.

No es por casualidad que el recorrido de las obras estudiadas se inicie y se termine con el mismo texto bajo diferentes formas mediáticas puesto que *Soldados de Salamina* integra de manera ejemplar toda la gama de señas particulares de la memoria mitologizante, consensual y reconciliadora que para Jünke constituye el rasgo prevalectante de las ficciones contemporáneas sobre la Guerra Civil. Si al final se le pudiera hacer una pregunta a este estudio que en su conjunto es excelente, convincente y contundente, sería la siguiente: teniendo en cuenta que el proceso de la mitologización de la Guerra Civil ya tiene su origen en la guerra misma, como lo demuestran tanto la propaganda del bando franquista como también, por ejemplo, la película *Sierra de Teruel* (1939) de André Malraux, ¿no se debería insistir menos en el hecho de la mitologización en sí y en los recursos que le son inherentes y concentrarse aún más en las funciones específicas que cumple bajo diferentes condiciones históricas y políticas?

Christian von Tschilschke
(Universität Siegen, Alemania)

Julio Neira: *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara 2012. 336 páginas.

Geometría y angustia. Términos dispares con los que Federico García Lorca plasma la impresión de viajero novel en la gran ciudad, Nueva York, en una conferencia del año 1932, como nos recuerda Julio Neira (catedrático de Literatura Española de la UNED y especializado en la poesía española del siglo xx¹), autor de esta antología que nos presentó la Fundación Manuel Lara en 2012.

El volumen reúne escritos de “poetas españoles en Nueva York” (subtítulo del libro), en los que predomina el verso, conocidos y publicados en distinto grado, ya que el autor en primicia incluye algunos textos inéditos. La elección del tema que vertebra la selección poética, lejos de parecer caprichosa, recoge el señuelo de otros libros anteriores, que bien cita en notas al pie Julio Neira (*Piel palabra. Muestra de la poesía española en Nueva York*, 2003), de Francisco Álvarez-Koki o los volúmenes de Gerardo Piña Rosales, Juan Luis Tapia o Darío Villanueva, quienes abordan la relación del poeta y la ciudad desde distintos enfoques).

Preludia la selección una introducción de en torno a 50 páginas que resumen y condensan de forma indiscutible las otras casi 400 que constituyen el volumen “gemelo” que complementa esta recopilación. Me refiero al publicado el mismo año 2012 de título *Historia poética de Nueva York en la España Contemporánea*², estudio exhaustivo del mismo autor que comparte año de publicación con *Geometría y angustia* y que

se gesta con seguridad a la par. Aunque este no es el volumen que nos ocupa, aconsejo leerlo previa, paralela o consecutivamente según preferencias de lectura. Con un gran conocimiento de la producción poética española del último siglo, analiza y estudia las composiciones elegidas en *Geometría y angustia* de acuerdo a criterios conceptuales y filológicos. Así, dice en su primer capítulo, el asunto que aborda se considera un *topos* que no es nuevo en la historia de la literatura hispánica. Recordemos el libro *El poeta y la ciudad* que Dionisio Cañas (autor omnipresente en el estudio de Julio Neira y en la introducción a *Geometría y angustia*, donde está representado con cinco poemas) publicara también en 1994, y que aborda de igual modo la relación entre el poeta y la ciudad (desde el Renacimiento hasta el siglo xx) y en especial Nueva York como mito en los textos de autores hispanos. El estudio de Neira, *Historia poética de Nueva York...*, añade gran cantidad de referencias culturales, biográficas, históricas, sociológicas, ambientales, entre otras al volumen que aquí nos ocupa. Se organiza de forma cronológica: construcción del *topos* con los primeros viajeros, los exiliados españoles en Nueva York, la recuperación de la democracia y los poetas tras el 11 de septiembre de 2001 y recoge una importante bibliografía que no aparece en *Geografía y angustia*. En este, Julio Neira ha optado por reflejar tan solo el apunte bibliográfico de las composiciones que constituyen la selección, excluyendo la extensa relación que el lector intuye forman parte de la construcción del texto y acompaña en *Historia poética de Nueva York...* Y al decir que son libros gemelos y que se han configurado a la par entendemos la inclusión del nicaragüense Rubén Darío entre los poetas españoles de la selección. Aparentemente sin sentido, lo recobra cuando el lector tiene en su mano *Historia poética de Nueva York...*, donde se explicita la importante relevancia de Darío

1 También ha sido director general de Libro, Archivos y Bibliotecas de la Junta de Andalucía y director del Centro Andaluz de las Letras.

2 Cátedra.

(y a su vez en Darío de Martí, a quien considera primer influyente en el *Diario de un poeta recién casado*) como antecesor de Juan Ramón Jiménez.

“Geografía” y “angustia” resumen la percepción del poeta granadino Federico García Lorca ante la ciudad de los rasca-cielos y preludian su presencia en la selección, que no abandona las páginas de ninguno de los dos volúmenes de Julio Neira. *Poeta en Nueva York* es un viaje trascendental para Lorca en la composición poética de un libro que, junto al *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez y *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro, se erigen en férreas referencias para el resto de los escritores.

“Fabulosa como un Leviatán”, (Luis Cernuda en *Ocnos* [1963]) resume los planteamientos que podemos desgranar de la introducción: “Nueva York en la poesía española” recoge la huella de los españoles más relevantes en la ciudad. Juan Ramón, Lorca, Alberti, Dionisio Cañas o Luis Cernuda invaden de sitios comunes la literatura que podremos encontrar después en las composiciones recogidas bajo el epígrafe “Una poesía de nómadas”. Y estos nómadas ya constituyen una extensa pléyade de escritores durante todo el siglo xx. Entre ellos vuelve a haber reiteradas presencias abrumadoras, Luis García Montero, José Hierro, Juan Bonilla, Andrés Neuman, Julio Alfredo Egea, pero también Carmen Martín Gaité, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Benjamín Prado, Jenaro Talens...

La introducción recoge un periplo sobre la concepción de la ciudad por parte del hombre desde Baudelaire, (origen citado anteriormente por Dionisio Cañas en *El poeta y la ciudad*) quien reconoce ya en sus descripciones de París la esclavitud del hombre en nombre del “interés económico”, visión cercana a la lucha de clases que dice Neira “será el modelo que [...] a lo largo

del siglo xx los poetas españoles adoptarán en mayor medida para su tratamiento de la ciudad” (10). Ya en este momento se percibe como lugar de conflicto. Los poetas del 27 la ven como el ámbito natural de su experiencia poética, Octavio Paz considera la ciudad como tema principal en la poesía de los años cuarenta a ochenta, los ochenta la acogen como “territorio personal propicio a sus aspiraciones de toda índole” (15) y la última década del siglo xx la considera “meta obligada del peregrinaje artístico e intelectual” (17). A pesar de la visión alienante del hombre del siglo xx ante el desarrollo urbanístico neoyorquino y su contraste con la naturaleza que encontramos en muchos de los primeros textos que elige Neira, la ciudad aparece como lugar de destino para muchos españoles, primero los huidos de la dictadura y reunidos en torno a la figura de Fernando de los Ríos y posteriormente otra remesa de viajeros intelectuales (de distintas edades y “generaciones” literarias) que arriban a la ciudad y disfrutan de la compañía y la acogida de unos apasionados y fructíferos Dionisio Cañas y José Olivio Jiménez.

La nómina de autores es extensa: 92 escritores heterogéneos con distinta representación (incluye diez composiciones inéditas, que también se recogen en *Historia poética de Nueva York...*, donde se añaden cinco más) suficiente exponente de los asuntos abordados, que se organizan en torno a cinco temas: “La llegada” en distintos medios de transporte de los escritores seleccionados (10 textos); “geografías” para describir lugares específicos, panorámicas o rincones de la ciudad, es el apartado más extenso con 51 textos; “la ciudad del cheque” (sintagma de Rubén Darío al que precede, fijémonos bien, el adjetivo “irresistible”) recoge la denuncia de la deshumanización de la vida ciudadana, de las injusticias sociales que caracterizan el sistema capitalista (40 textos), incluye textos dedicados al atentado terrorista del

11 de septiembre “por la intención de atacar el núcleo del sistema capitalista” (62); “culturas”, creación artística vinculada a la gran ciudad, metaliteratura y homenajes (32 textos) y “despedida” (5 textos). A su vez, dentro de cada apartado la ordenación es cronológica.

Julio Neira nos propone una mirada multicontemplativa: desde el juego poético de identificación entre naturaleza y ciudad en los primeros escritores como Juan Ramón Jiménez, la desolación de la visión deshumanizada en Jesús Arcenio a la visión cinematográfica de la ciudad de Concha Méndez, los textos elegidos abundan en la rememoración de lugares específicos de la ciudad, de artistas, políticos o intelectuales reconocidos o la comprensión en el desánimo producido tras el atentado terrorista. Ya en el año 2007 Gerardo Piña Rosales había recogido la obra de seis escritores (él entre ellos) en Estados Unidos³ y Juan Luis Tapia, otra selección de poetas hispanos, españoles e hispanoamericanos, con lo que la selección de Julio Neira se centra en poetas españoles (salvo la citada inclusión de Rubén Darío) y presenta una relación numerosa de composiciones. Sin olvidar otros autores que han escrito sobre la ciudad, Nueva York, y la poesía, como Dionisio Cañas, José Luis García Martín o Darío Villanueva (bibliografía que también se recoge en *Historia poética de Nueva York...* libro que ofrece un extenso panorama crítico).

De los textos que nos presenta Julio Neira en esta selección se puede extraer una conclusión, en palabras del autor: “casi todos presentan una gran homogeneidad temática, la disyuntiva entre atracción física y repulsión moral” (63) extrapolable a la generalidad de la vida contemporánea.

Así, más que encontrarnos con una selección de autores que hablan sobre Nueva York, pensemos en encontrarnos con un conjunto de textos que recorre la trayectoria de la literatura española del siglo xx y los primeros diez años del xxi (la antología no es reduccionista en sus planteamientos ni enfoca la selección a un grupo literario determinado o a una “generación”, sino que comienza con los primeros autores que testimonian su impresión en los primeros viajes) en los que ver reflejada la inquietud del hombre ante la construcción de un modelo social alienante representado en esa diosa de las ciudades, amada y admirada y a la vez subyugadora, símbolo de la sociedad actual que el hombre construye de espaldas a la naturaleza, amparado en los siempre buenos propósitos de la modernidad, a la vez que abrumado por la deriva de la realidad neoyorquina.

Así resume el autor las aportaciones textuales de los escritores seleccionados para explicitar el sentido del título lorquiano: “Junto a la geometría de la arquitectura y la música, la angustia de las personas en una sociedad hostil que las ha convertido en víctimas irredimibles” (53): los negros, los vagabundos, los enajenados están poco lejos de cualquier metrópolis mundial.

Juana Murillo Rubio

(Universidad Complutense de Madrid,
España)

Aldo Ruffinatto / Guillermo Carrascón Iole Scamuzzi / Selena Simonatti (coords.): *Deletreros de armonía: ensayos de poesía española contemporánea*. Madrid: Calambur (Ensayo, 7) 2012. 324 páginas.

Título, estructura, disposición y temas se combinan en este volumen, donde nada es baladí, al modo de las piezas de un puzle

3 Gerardo Piña Rosales (ed.): *Escritores españoles en Estados Unidos*. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2007.

o al modo de una composición armónica que aúna música y poesía. “Deletreos de armonía”, preciso, evocador y sugerente juego poético, este verso machadiano da título a un volumen que recoge 15 artículos de los que uno, el 11¹, es inédito: “De la fragilidad y la existencia íntima” y el resto había sido publicado en la sección “Monographica” de la revista *Artifara*, publicación especializada en literatura hispánica ligada a la Cátedra de Literatura de la Universidad de Turín, que los había recogido en los números 3, 8 y 9, correspondientes a los años 2003, 2008 y 2009 respectivamente².

En la introducción nos aclara este “¡propósito ambicioso!”: “el de valorar los cimientos y *algunos* (importante especificación ya que son bastante más numerosas las vías de expresión poética de otros poetas relevantes para la historia de la poesía española del siglo xx) de los caminos y de los cantos que nos permiten detectar la armonía que se desprende de la creación poética” (17).

Deletreos de armonía aporta a los estudios literarios hispánicos una novedosa combinación de teoría poética y creación con relación a los autores elegidos (a los que se ordena cronológicamente en cada capítulo) organizada temáticamente en torno a tres ejes, “cimientos”, “caminos” y “cantos”, términos que no son fruto de elección aleatoria, sino que fragmentan los contenidos del volumen: los hitos de la poesía española de los primeros años del siglo xx, la poesía española después de los años treinta y la trascendentalidad de la función de música y poesía. Poéticamente comparten letras y sonidos en variadas combinaciones.

1 Fechado en 2010.

2 Si bien no en los últimos años como se dice en la introducción. El n° 3 corresponde a julio-diciembre de 2003, n° 8 (enero-diciembre de 2008) y n° 9 (enero-diciembre de 2009).

Primera piedra de este engranaje se fijan los cimientos en Andalucía. La profesora Daniela Capra (hispanista versátil que aborda distintos ámbitos de estudio, de Juan del Encina a Alejandro Sawa) fija su atención en la posición del poeta sevillano Antonio Machado ante el tiempo. Asunto primordial en la estudiada poética de Machado, como así recoge la bibliografía, la autora observa en *Soledades, galerías y otros poemas* la herencia bergsoniana de la relación dialéctica entre la presencia y la ausencia del yo poético. Aunque este es el segundo libro del sevillano (1907) el poeta expresa ya una percepción del tiempo pasado tomando la medida desde el yo, asunto que ejemplifica la autora con el uso de los tiempos verbales. Daniela Capra compara novedosamente el espacio del poema con un “respiradero abierto” donde hay un momento de conjunción de ambas: presencia y ausencia, para después desintegrarse fuera de los cánones de tiempo y espacio.

El libro “cimienta” por consecutiva y justificadísima la figura de Juan Ramón Jiménez, que no deja de aparecer en el resto del volumen, así deja su huella en Ángel González, a quien se dedica el artículo 9 y en la composición de Jordi Virallonga. En este sentido, Francisco Estévez nos sorprende al relacionar los poemas de *Arias Tristes* y el tratado de teoría poética *Il fanciullino* de Giovanni Pascoli (Forlì, 1855-Bolonia, 1912), ambos publicados en 1903. Aunque los dos autores no se conocieron, les une, según Estévez, la concepción de la lengua poética como una lengua “materna” que al representar el mundo lo recrea, lo construye. Primero titulado “Conciencia estética de los Arias Tristes de JRJ” en *Artifara* 8 (2008), el texto aquí recogido y traducido al español añade unas breves notas al comienzo que contextualiza la coincidencia temporal de ambos autores.

Polémico, como poco, el artículo de Francisco Silvera³ que le sigue. De entrada cuatro páginas para denostar la labor hermenéutica de la filología moderna. Aboga por el “artículo interpretativo como género literario” (61). En este que él denomina “microensayo”, se ofrece una “lectura limpia” (matiz imprescindible por parte de su autor al acercarse a un autor tan prolífico, estudiado y editado) para examinar los conceptos de “Belleza” y “Alma” en Juan Ramón hasta la publicación de *Laberinto* (1913), primera etapa en su obra. Dos conclusiones relevantes: la concepción de que la poesía metafísica de Juan Ramón atribuida a su última etapa ya se puede encontrar en los primeros libros y la no trascendentalidad de la misma.

Sin abandonar al poeta moguerense Teresa Gómez Trueba, reconocida especialista en Juan Ramón, tras recordar a los lectores la inmensa e inacabable reiterada “Obra en marcha” nos recomienda la posibilidad de una novedosa “edición electrónica” de su obra, que permitiría al lector combinar los textos a criterio propio, posibilidad tecnológica que le habría ahorrado numerosas horas de trabajo al de Moguer, aunque podría provocar asociaciones personales que no seguirían el curso real de los hechos poemáticos.

“Amor mi mosse che mi fa parlare”⁴ titula Valeria Scorpioni la síntesis que en la composición “Ven siempre, ven” de *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre encuentra sobre los motivos que desarrolla posteriormente el poeta; esto

es, la solidaridad afectiva del poeta con el universo. Desde el reconocimiento de la abundante bibliografía sobre el sevillano y la difícil originalidad que se puede esperar al respecto, encuentra dicha unión en la primera parte de su obra, hasta la publicación de *Historia del corazón* en 1954.

Y para finalizar los cimientos, en Luis Cernuda, el último sevillano del grupo, María Rosso Gallo encuentra una doble motivación en cuanto a la contemplación del paisaje por el poeta en el exilio, quien busca huir de la realidad y adentrarse en la “mirada interior”. La autora elige *La realidad y el deseo* para indagar en este aspecto de la construcción poemática de Cernuda, y vertebra su posición en cuatro aspectos de la relación del poeta con el paisaje: proyección alegórica del paisaje como metáfora de la creación poética-paisaje sonoro-visionario y *locus amoenus*-paisaje analógico (identificación poeta-paisaje) y paisaje de la memoria, aunque podríamos encontrarlo en un libro también del exilio como *Ocnos*.

Abandonamos el primer andamiaje para escalar hacia los caminos que nos propone este volumen. La ascensión deja a un lado la fructífera Andalucía para pasar primero por Madrid, donde Jesús Barraón rescata a José Hierro de la concepción de poeta social de los años cincuenta, diferenciándolo de estos un culturalismo singular que da título a este artículo: los “referentes culturales” en la poesía del madrileño no son la base del tema que trata sino acompañamiento del poeta. Atribuye Jesús Barraón (quien ya anteriormente había dedicado un extenso volumen al poeta⁵) estas referencias al pudor, la huida de lo sentimental y la búsqueda de una mayor sugerencia por lo alucinatorio, al modo de

3 Profesor de Filosofía y experto en Juan Ramón Jiménez, es también colaborador de la edición de 48 vols. para la editorial Visor de una “posible” obra completa del de Moguer, gestión que ha sido criticada por el diario *La Nueva España* (8-04-2013) en referencia al volumen *Poesía Escogida I (1908-1912)*, Conferencias I. Madrid: Visor, 2012.

4 “Amor me mueve, amor me lleva a hablarte”, Beatriz, canto II, *Divina Comedia*.

5 *La poesía de José Hierro, del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*. Cuencua: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

un acto de humildad en que las referencias iluminan la propia obra.

Guillermo Carrascón asciende la piel de toro para llegar a San Sebastián, donde la obra del poeta Joaquín Gurruchaga (San Sebastián, 1910-2000) vuelve a incidir en la relevancia del permanente ejercicio de construcción léxica. Es rescatada la obra, no muy difundida, de este poeta del que se traza una breve biografía (infancia, formación personal y compañía literaria en el escenario vasco junto a Gabriel Celaya y después la llegada a la Residencia de Estudiantes de Madrid) así como un breve resumen de su fortuna editorial⁶. Destaca Guillermo Carrascón en su obra la presencia del silencio y una cierta actitud contemplativa en las composiciones de su última etapa.

Continúa el camino en el norte español. Ángel González (Oviedo, 1925-Madrid, 2008) trae de nuevo a estas páginas la presencia del poeta de Moguer. González lee, absorbe, piensa y reescribe influido por Juan Ramón Jiménez, pero en el ejercicio retórico de búsqueda lingüística en el que coinciden el ovetense “abarca y supera la de Juan Ramón” (185). Selena Simonatti, autora del artículo, apunta la escisión que González marca al sentir la imposibilidad de pronunciar “el nombre exacto de las cosas”. Este, que admira más a Juan Ramón Jiménez en sus primeros libros, venera en *Segunda Antología Poética* e introduce una reflexión crítica sobre su última etapa, elige la dispersión eterna para resolver el conflicto de la coincidencia en la alteridad (descomposición de la identidad en Juan Ramón).

6 Esta misma editorial publica en 2000 la que hoy es casi la única disponible, *Primeros poemas (1929-1936)*. Contiene aquellos poemas que no se pudieron publicar a causa de la guerra y que había preparado Manuel Altolaguirre. Anteriormente se habían editado *El tiempo, el humo y el pasado* (1996) y *Últimos poemas* (1995).

En esta línea temática M^a Elena Arenas Cruz encuentra en la obra de Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) una reflexión sobre el papel del lenguaje poético como instrumento insuficiente para nombrar el mundo. Autor perteneciente a los Novísimos, elige una poesía prosaica y cercana al lenguaje coloquial. Destaca la autora cómo, a pesar de los temas elegidos en sus composiciones (la cultura grecolatina, la historia política, la mitología, la historia de la literatura), el poeta combina emoción personal y sátira e utiliza la cultura como un mecanismo imaginario que produce una confusión temporal que convierte en contemporáneos los mitos y personajes del pasado.

Finaliza este apartado con una breve incursión de Jordi Virallonga, quien titula “De la fragilidad y la inexistencia más íntima” esta aportación a solicitud de Aldo Ruffinatto en la que rememora el recuerdo de una estancia italiana con Cesare Acutis como protagonista en el poema “pretérito perfecto”.

Encaminada la poesía española del siglo xx y a salvo en manos de creadores como Jordi Virallonga, el libro se dirige hacia el momento final de la mano de cuatro apartados que realmente suponen la base teórica que alumbró la percibida asociación entre poesía y música. Juan Carlos Mestre aporta una interesante disquisición teórica. Músico y poeta el autor, le acompañan las musas y la reflexión poética en este vaivén conceptual que no deja indiferente. Aparece como una fresca sacudida que presenta la esencia de música y poesía como “palabras contra todas las formas de lo ominoso” (251). Compositores y cantantes españoles desfilan en estas apenas nueve páginas que seguidamente vuelve a retomar Rafael Morales Barba, quien repasa la canción española de los años sesenta a ochenta de este siglo en su relación con la reivindicación social y política del momento, para terminar con

una alabanza a la trayectoria del cantante Amancio Prada.

Música y poesía, ¿cómo deslindarlos de Federico García Lorca? Al final de este libro volvemos al espacio geográfico de sus primeras páginas, Andalucía. Dejaban para el final los compiladores un último momento gustoso que incluye el ejercicio combinatorio entre música y textos lorquianos que componen la “Missa Lorca”. Corrado Margutti compone esta pieza influido por la religiosidad “primitiva” de Lorca y su acercamiento al canto polifónico de Monteverdi, que se presenta en formato audio junto al volumen. Y Lorca vuelve en palabras de Iole Scamuzzi. La autora encuentra relación entre la filosofía de Theodor W. Adorno (Fráncfort, 1903-Viège, 1969) y el cante jondo de la obra lorquiana. Sustrae de la obra poética la concepción de Adorno de considerar la lírica la única vía de acercamiento a la pena, hermana de la soledad y la muerte (a diferencia de la prosa, quien no sobrevive al duro destino de la narración a partir de la segunda mitad del siglo xx, según Adorno), a lo que añade el “duende” español. En la obra del granadino encuentra una adecuación a los siglos xx y xxi que no se da en otros contemporáneos relevantes de la poesía española.

Juana Murillo Rubio
(Universidad Complutense de Madrid,
España)

José Jurado Morales (ed.): *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros 2012. 304 páginas.

Eduardo Mendicutti es posiblemente uno de los mejores narradores en castellano de nuestro tiempo. Y, con certeza, podríamos decir que se trata del autor que mejor ha sabido llevar a la novela la

voz del hombre gay de nuestra literatura. Pero, lamentablemente —y quizá precisamente por la temática de sus obras—, no ha recibido por parte de la crítica literaria la atención que merece. Este volumen que reseñamos, al cuidado de José Jurado Morales y conformado por artículos de algunas personas que se han atrevido a estudiar la voz que el mundo heterosexual teme siempre mencionar, viene, por fin, a saldar la deuda que la investigación tenía para con uno de los autores de más proyección de nuestras letras.

Tras una presentación del editor, José Jurado Morales, “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida” (9-21), donde no solo comenta brevemente los trabajos incluidos en el volumen, sino también resume la labor narrativa de Mendicutti y su historia literaria, además de remarcar la particularidad de su vínculo con su editorial de cabecera y los rasgos básicos que resumen su estilo; encontramos el verdadero comienzo del libro, que es un trabajo del propio Eduardo Mendicutti, “Recordando en Cádiz lo escrito y lo vivido” (23-27), donde agradece la preocupación de los que además de estudiosos de su obra son amigos, y resume en dos ideas fundamentales su producción literaria: la importancia de la autobiografía, sin que los sucesos que aparecen en sus novelas tengan por qué corresponderse con la realidad, defendiendo ser él mismo el niño que protagoniza *El palomo cojo*, y la divertida transexual La Madelón de *Una mala noche la tiene cualquiera*, pero sin tener por qué compartir con ellos, personajes-personas, los acontecimientos puntuales que el mismo Mendicutti nos cuenta; y, en segundo lugar, su compromiso con la libertad, con la defensa de los derechos, que realiza literariamente en la literatura, y vitalmente en la vida. A continuación de las palabras del autor estudiado, encontramos a otro gran nove-

lista, Luis Antonio de Villena, que con su “Eduardo Mendicutti, con sol y sombra (poca)” (29-33) realiza un retrato personal, quizá más de su relación con el autor que del autor mismo, increíblemente útil para conocer, en la distancia corta, los intereses de Mendicutti; añade, eso sí, una exigencia: recuperar una larguísima tradición literaria de la comicidad y la sátira, pues en ella, como se ubicaría a Jardiel Poncela, es preciso, según indica Villena y según compartimos, colocar a Eduardo Mendicutti como uno de sus grandes autores. También otro escritor, más adelante, Vicente Molina Foix, en “Los bichos raros en la obra de Eduardo Mendicutti” (141-147), se acerca a nuestro autor, interesándose por la zoología que emplea en su producción, siempre como reflejo de la naturaleza de sus personajes, y siempre con la intención de que el animal extraño y la persona extraña ofrezcan algún modo de dignidad, analizando además el origen de los “palomos cojos” en la literatura –que puede hallarse en André Gide–, y entendiendo la palabra rara también como bicho raro.

Comienzan a partir del texto de Villena los estudios más fieles a la crítica e interpretación literaria, con el trabajo de José Jurado “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria” (35-50), que realiza una relectura de su obra, reclamando de la crítica el olvido del prejuicio que mantiene a Mendicutti como autor frívolo para comprender mejor su producción, nada intrascendente, centrada en el análisis la actualidad, la incorporación y “normalización” –quizá fuera mejor decir “naturalización”– de las voces de las personas marginadas, la búsqueda de todas las caras posibles del personaje, ahondando en su complejidad, la importancia de lo popular, como habla y como espacio, y la revalorización del humor como mecanismo de expresión, que en unión conforman una

trayectoria literaria no frívola, sino absolutamente comprometida. Sigue el escritor Fernando Iwasaki con “¡A mí, Sabino, que me los follo!” (51-58), reivindicando la narrativa de Mendicutti como “la reserva moral de la ironía y el humorismo en la literatura española” (52), describiendo *Una mala noche la tiene cualquiera* como su personal “libro de autoayuda erótico-revolucionaria”, y defendiendo el valor de nuestro autor a afrontar la exposición de lo sexual sin mojigatería, como en *Duelo en Marilyn City*. A continuación Gilda Perretta, con “La obra de Eduardo Mendicutti: una propuesta de lectura para nuestra universidad” (59-64), defiende como estudiante de Filología la utilidad de la obra de Mendicutti para acercar a los jóvenes y futuros filólogos a la literatura actual, por su brevedad, buena estructuración externa y sus alusiones a hechos contemporáneos, dada la coetaneidad de autor y lectores, frente a obras clásicas preferidas por haber superado el filtro del tiempo frente al marasmo de la sobreproducción editorial actual, en que Mendicutti puede brillar como guía de acercamiento.

El trabajo sobre la narrativa breve como los inicios literarios de Mendicutti de Miguel Soler Gallo, “Los inicios literarios de Eduardo Mendicutti: sobre cuatro cuentos en *La Estafeta Literaria* (1970-1975)” (65-81), puede unirse a uno posterior sobre los últimos cuentos de nuestro autor, de María Teresa Navarrete Navarrete, “Cuentos para un nuevo milenio: la última narrativa breve de Eduardo Mendicutti” (225-238). En el primero, se nos ofrece una visión inicial de Mendicutti como niño y adolescente, con las influencias literarias recibidas por su familia, que luego empieza a colaborar con *La Estafeta Literaria*, publicando reseñas literarias y, al fin, breves relatos como son “El mismo pan”, “Champán”, “El viento verde” y “Cien nudos difíciles”. En el segundo trabajo,

centrado también en cuatro cuentos publicados en la primera década del siglo, “Las calenturas de Elena”, “Los cazadores de trenes”, “Hombrecitos” y “Estoy oyendo roncar a mi madre”, estudia la presencia de la voz narrativa ya aparecida en *El palomo cojo*, analizando las obras de este modo no en tanto a sí mismas, sino también como partes de un proceso narrativo global que incluye el resto de las obras de Mendicutti.

Siguen a partir de entonces trabajos más centrados en títulos concretos de nuestro autor. Así, el tema de la homosexualidad y la transexualidad es una constante en la producción narrativa de Eduardo Mendicutti, que centra los estudios de Rosa Tapia, en “Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*” (83-96), que ofrece una lectura de la obra centrada en un documentadísimo análisis psicosocial y político de la figura transexual, afirmando que es empleada por Mendicutti como un símbolo de la situación transitoria en que se encuentra la propia España, focalizando figura transexual con La Madelón y figura nacional en un momento crucial, el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981; de Rafael M. Mérida Jiménez, en “La topografía de la radicalidad en *El salto del ángel* (1985)” (97-109), que realiza, apoyándose en la clásica teoría de Gayle Rubin sobre el sistema de dominación que se construye sobre la sexualidad, una lectura de *El salto del ángel* como exposición y vindicación de un mundo marginal, del “sexo malo”, si bien anota, muy adecuadamente, cómo la intención de Mendicutti en su novela corta quizá no sea una revolución sexual; de Miguel Á. Teijeiro Fuentes, en “A vueltas con *Última conversación* de Eduardo Mendicutti” (127-139), llevando a cabo un análisis pormenorizado de la obra, donde la homosexualidad anticipa la novela *Ganas de hablar*; de Alfredo Martínez Expósito, en “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo

Mendicutti” (171-190), que analiza el empleo del humor, ligado a la homosexualidad que hace nuestro autor, después de la tradicional caracterización cómica del homosexual en la literatura y su condena al final infeliz, como un avance, analizando para ello su producción narrativa; de Dieter Ingenschay, en “Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti” (191-204), donde la novela se estudia por el empleo de los referentes religiosos que sirven como mecanismo de ironización y reanálisis de la realidad gay, diferenciando entre las estéticas del *camp* y el *kitsch*.

También, en este aspecto, Olga Rendón Infante, en “Narrar desde el laberinto de la infancia. Breves notas sobre *Fuego de marzo* y *El palomo cojo*”, (149-158), ofrece con el estudio de dichos textos el empleo que hace Mendicutti de la narración infantil, por un lado como primerísimo acercamiento a la autoconciencia de la homosexualidad y, por otra parte, como ejercicio de narrativa de la memoria y, por consecuencia, de la construcción de la identidad. La memoria, por su parte, y su aparición en Mendicutti, es estudiada por Manuel José Ramos Ortega, con “Novela y memoria: el caso de Eduardo Mendicutti” (159-170), definiendo a través de *El palomo cojo* y *Mae West y yo* la técnica de nuestro autor, muy cinematográficamente, como “de fundido”; y la construcción de la identidad aparece analizada; mientras que la identidad, ligada también a la transexualidad, aparece en el estudio de Francisca Paredes Méndez, “El trazo de la identidad posmoderna en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti” (205-223), que observa la construcción de Rebecca de Windsor, protagonista de la novela, como sujeto posmoderno, a través de la estética *camp* y de su deseo frustrado de ser santa.

También la cuestión del cine es un tema fundamental, que estudia Frank R. Links, con “¿No es de cine?”, Miradas intermediales en *Una mala noche la tiene cualquiera*” (111-126), analizando el empleo que hace Eduardo Mendicutti de los medios de comunicación audiovisuales que sirven a La Madelón para construirse como personaje y, además, para construir el filtro interpretativo con que observa el mundo a su alrededor. El mismo interés en el empleo del cine por nuestro autor lleva posteriormente a Alberto Mira en su “Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti” (261-278) a analizar *California* y *Mae West y yo* por su relación con él, a través de la cinefilia, en el primer caso, exponiéndose esta como un rasgo muy común del escritor gay; y de la cinefagia, en el segundo, a través de la “ventriloquia camp”, estudiada en sus insultos por Jorge González Jurado, en “Los insultos de *Mae West y yo*, de Eduardo Mendicutti” (239-248), que analiza los insultos que la figurada Mae West dedica a hasta 18 actrices, por su físico o sus dotes interpretativas; o por su propia voz ventrílocua y su interpretación de la realidad, hasta la futbolística, relacionándola siempre con el cine en el trabajo de Marco Kunz, “La final del Mundial, contada por Mae West” (249-260).

Por último, para terminar el volumen, José Jurado Morales y Gilda Perretta, con “De lo escrito y lo vivido. Bibliografía sobre Eduardo Mendicutti”, (279-304), presentan la bibliografía total sobre Eduardo Mendicutti, no deteniéndose únicamente en la crítica literaria, sino añadiendo diversos materiales del archivo personal del escritor, posibilitando así un análisis global de su interpretación.

Tenemos, así, en *Una ética de la libertad*, no solo el tan necesario ya manual colectivo para interpretar adecuadamente la producción literaria de Eduardo Men-

dicutti, sino todo un desafío a la crítica general, que se ha escondido en los armarios que nuestro Eduardo ha sabido romper durante 40 años de escritura. Resulta una invitación a la lectura de tantas novelas, además de una clarísima invitación a compartir con nuestro escritor no solo una ética de la libertad, sino también una ética del compromiso y la visibilidad.

Ramón Martínez
(Universidad Complutense de Madrid,
España)