

RESEÑAS DE LIBROS

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, José Luis GARCÍA BARRIENTOS, Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ y Ana SUÁREZ MIRAMÓN (coords.). *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: CSIC, 2019, 1232 pp.

La carrera del doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo (Lubrín, 1945), catedrático de universidad y profesor de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, concluye alcanzando la cima de su trayectoria académica. Con motivo de este hecho, un numeroso grupo de alumnos, admiradores, seguidores y amigos ofrecen un florido ramillete de estudios de muy diversa índole como una suerte de homenaje al que es uno de los grandes nombres de la Teoría Literaria dentro y fuera de nuestras fronteras.

Tras la obligada presentación del volumen por parte de los editores, donde explican las motivaciones del mismo, se nos ofrece un detallado –aunque evidentemente resumido– *currículum vitae* del homenajeado en el que se destacan los últimos veinte años de su fecunda trayectoria: el profesor Garrido Gallardo ha impulsado interesantes proyectos en el ámbito de la investigación como son el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica y la cátedra Dámaso Alonso. Además, su carrera ha sido merecidamente aplaudida con el Premio Julián Marías de Investigación, otorgado por la Comunidad de Madrid, el Premio Internacional Menéndez Pelayo a lo que debemos añadir su nombramiento como académico correspondiente de las Academias de la Lengua de Argentina, Chile y Uruguay. En palabras de los editores: «Investigador riguroso, profesor de amabilidad y dedicación ejemplares, escritor pulcro y responsable, el doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo [...] es por encima de todo

ello un hombre inteligente y, en el mejor sentido de la palabra, bueno» (p. 19). Bueno e inteligente es, del mismo modo, este libro que se nos presenta ahora; un buen e inteligente sillar en la siempre inacabable arquitectura humanística.

Los artículos de los más de un centenar de estudiosos se articulan en torno a tres bloques. Dadas las dimensiones del volumen (más de mil doscientas páginas) sería imposible referirnos a cada uno de ellos en particular y no sería de recibo destacar algunos sobre los demás, así que me limitaré a referir las constantes que se abordan en cada apartado. Si que debemos destacar las intachables carreras de los profesores que intervienen, provenientes de multitud de universidades nacionales y extranjeras, así como su experiencia en los temas que abordan, aval que, unido al vínculo afectivo entre el homenajeado y los escritores, hacen de su presencia en este volumen casi una necesidad imperiosa.

En «De la Edad Media a la Edad de Oro» (pp. 43-412), se nos ofrecen varios trabajos que se centran en la poesía y cuyas líneas versan sobre los cancioneros medievales, versos encomiásticos de Antonio Lull, sonetos del Marqués de Santillana, aspectos de la retórica gongorina, la imaginación en la poesía de Sor Juana o reflexiones en torno a fray Luis de León, entre otros. Diferentes textos analizan cuestiones referentes a la ecdótica, don Juan Manuel, la narrativa cervantina con particular atención al *Quijote* o la obra de Francisco Delicado. Por lo que respecta al teatro, los artículos inciden sobre *La Celestina*, el metateatro en Cervantes, el amor y la enajenación en Tirso o diversas cuestiones del teatro lopesco. Retórica, estilo, semiótica, (re)interpretación literaria o intertextualidad son las constantes que recorren la mayoría de los artículos ofrecidos.

El bloque dedicado al período que abarca desde la Ilustración a la Posmodernidad (pp. 413-808) abunda en distintos autores de la Generación del 27, teatro actual, poesía hispanoamericana y muestra especial predilección por la poesía y la narrativa contemporánea. Borges, Mayorga, Claudio Rodríguez, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Javier Cercas, Vallejo, Pardo Bazán o Juan Ramón Jiménez son algunos de los autores analizados en este apartado. Se incide, en general, en aportar nuevas lecturas de aspectos ya estudiados por la crítica, ofrecer nuevos datos e interpretaciones de la obra de los escritores tratados, vincular la lengua y la literatura en análisis interdisciplinares respecto de autores y obras, así como abordar perspectivas y tópicos literarios alrededor de motivos concretos.

Finalmente, el último apartado, «Teoría/Varia» (pp. 809-1232), se centra en la teoría literaria y suma diversos estudios sobre otras cuestiones no recogidas en los otros bloques. La miscelánea ofrecida permite reflexionar sobre problemas de canon, perspectivas retóricas, cuentística y relato breve, literatura colonial, lexicografía, narratología, filosofía, semiótica, relaciones interdisciplinares y disputas extrafilológicas. También se analizan cuestiones periodísticas, se rescatan asuntos olvidados por la crítica y se recopilan otros artículos de carácter más ensayístico sobre diversos asuntos literarios. Despuntan ciertos autores objeto de análisis, –algunos ya tratados en los otros apartados, pero en esta ocasión abordados desde otros puntos de vista– como son Cervantes, Menéndez Pelayo, Ramón Llull, Ortega y Gasset o Umberto Eco.

En suma, el conjunto de estudios que nos ofrece este monumental volumen aborda un amplísimo abanico humanístico. Este *Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo* no es solo una emotiva reivindicación de la figura de un maestro de las letras sino que quedará para la posteridad como el recipiente contenedor de grandes artículos académicos, muchos de ellos, de

seguro, de referencia obligada para la crítica filológica actual.

DANIEL MIGUELÁNEZ

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. CSIC

BAJTÍN, Mijaíl Mijaïlovich. *La novela como género literario*. Traducción de Carlos Ginés Orta, edición de Luis Beltrán Almería. San José (Costa Rica): Editorial Universidad Nacional; Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2019, 694 p.

La reciente publicación de *La novela como género literario* constituye un triple motivo de celebración. Lo es, en primer lugar, la aparición de todos los escritos de Mijaíl Bajtín sobre teoría de la novela reunidos en un solo volumen. Esta puesta en paralelo de textos como *Cuestiones de teoría de la novela* y *Hacia «una novela de educación»*, que comparten objeto pero proponen herramientas metodológicas distintas, es indispensable para comprender las ideas bajtinianas tanto en su totalidad como en su especificidad. En segundo lugar, el alto número de inéditos que contiene esta edición supone un evento en sí mismo. Se trata de once textos, de los dieciséis que agrupa el volumen, anteriormente no disponibles en castellano y difícilmente accesibles en el conjunto de las lenguas romances. Si unimos esto a las numerosas adiciones efectuadas aquí a textos ya traducidos, pero hasta ahora incompletos, tenemos ante nosotros más de un quinto de material nuevo con respecto al total de páginas –a decir de su editor, Luis Beltrán Almería (25)–. Un último hecho a celebrar, y a nuestro juicio el de mayor importancia, es el exquisito cuidado con que se ha ejecutado un proyecto tan ambicioso como el que nos ocupa.

La novela como género literario consiste fundamentalmente en la traducción al castellano del tercer tomo de las *Obras completas* del autor, publicado en 2012 en el original ruso. A pesar de que existen importantes diferencias entre ambos, especialmente en lo que respecta a los criterios editoriales, coinciden en el total de textos agrupados: todos los escritos de Bajtín acerca de la novela en tanto género. Advértase, por tanto, que no figuran aquí textos como el clásico *Problemas de la poética de Dostoievski*, sino todos aquellos que toman la novela *en sí* como el fenómeno a investigar. Lo que no es, por cierto, poca cosa. Se trata de un corpus verdaderamente amplio, que excede con mucho las seiscientas páginas y que incluye dieciséis títulos distintos –desde breves apuntes esquemáticos hasta libros completos–. Un proyecto de tal envergadura debe ser calificado, de nuevo, como ambicioso, difícil de imaginar sin un gran esfuerzo colectivo sustentándolo. Este es, efectivamente, el caso que nos ocupa. Primero, porque es el resultado de la investigación del grupo Genus Novel, dirigido por el propio Beltrán Almería y varios de cuyos miembros figuran en calidad de colaboradores; entre ellos Carlos Ginés Orta, el encargado de la magnífica traducción. Pero además, para su realización se ha contado con el apoyo y la supervisión de múltiples especialistas procedentes de distintas universidades y contextos nacionales. La necesidad de retraducir algunos textos ya anteriormente disponibles en castellano se debe a que presentaban numerosos errores, algunos de bulto; la versión de Ginés Orta de *La novela como género literario* parte, antes de más, de un conocimiento profundo de los aciertos e inconsistencias de la tradición previa. En definitiva, y dado el rigor con que se ha ejecutado este volumen en todos los aspectos posibles, resulta evidente que se trata de un producto específicamente confeccionado para ser durable o incluso definitivo.

No es este, el de la duración, el único objetivo que persigue la *La novela como género literario*. Si bien quiere cubrir una serie

de necesidades eminentemente prácticas (subsanan los citados errores, disponibilizar textos aún no traducidos), no resulta difícil darse cuenta de que su publicación obedece también a otro tipo de razones. Es decir, que la invitación a volver a Bajtín se explica por un diagnóstico determinado de los estudios actuales sobre la novela. No nos estamos dejando llevar por una excesiva suspicacia traductológica, pues lo que el presente libro tiene de, si se quiere, toma de posición, se explicita con bastante claridad en la propia introducción que firma Beltrán Almería. Propone ahí el editor la vía bajtiniana como solución al «sociologismo culturalista» y al «superficial retoricismo» (11); vía holística que contempla los personajes, el tiempo-espacio y la dimensión discursiva como manifestaciones de un mismo fenómeno, la aparición de la conciencia histórica y su incidencia sobre el sistema de géneros literarios y la imaginación narrativa.

El detalle puesto en esta edición se explica también por la búsqueda de las condiciones óptimas para difundir las ideas que contiene. La reunión de todos los escritos sobre teoría de la novela apela naturalmente a su lectura conjunta; no porque todos ellos sean uniformes o sistemáticos, sino porque son, en fin, coherentes. Es posible que no haya una simetría absoluta entre el recorrido histórico que propone Bajtín para estudiar los cronotopos y el que traza al discutir la aparición de la heteroglosia. Esas asimetrías existen, pero el objeto de fondo –es decir, de nuevo, la relación entre la aparición de la novela y la aparición de la historicidad–, enormemente complejo y esquivo, es solo uno, y no debemos olvidar que el fin de las herramientas propuestas por el autor ruso es su conocimiento exhaustivo. La mirada global a los distintos esfuerzos iniciados por Bajtín para dar cuenta de ese fenómeno ayuda a prevenir la tentación de extraer herramientas como la de *cronotopo* de su función y objeto natural. En esa misma dirección actúan los inéditos añadidos, que a veces arrojan información muy necesaria para comprender el alcance y sentido de las pro-

puestas del autor. También ayuda el modelo de traducción escogido, principalmente orientado a entregar un texto claro, respetando la literalidad del ruso cuando ha sido posible pero sin miedo a privilegiar el sentido en aras de una mayor transparencia global. Con ese fin, se ha optado por suprimir el denso aparato crítico presente en el original de las *Obras completas*. El resultado es un texto limpio, tan solo acompañado de las notas del propio autor o de sus apuntes personales; algo de agradecer dadas la extensión de la obra y la posibilidad que ofrece de leerla en su conjunto, uno de los principales atractivos del proyecto.

El criterio seguido para ordenar los textos es tal vez el aspecto que menos convincente resulta, a pesar de encontrar una argumentación sólida en la propia introducción. En lugar de mantener el orden cronológico de presentación que se había empleado en las *Obras completas*, se divide el total en cinco capítulos temáticos en el interior de cada cual se han antepuesto los textos más breves (conjuntos de tesis, resúmenes), que hacen las veces de introducción al capítulo. Es probable que la elección tomada sea la más sensata y la más práctica, dada la magnitud del volumen que nos ocupa y la existencia, desde los años ochenta, de otras traducciones circulantes en español. Pero el coste a pagar es el sacrificio de una visión más clara de la evolución de las ideas del autor, así como su puesta en relacionamiento. En cualquier caso, la preferencia por el criterio escogido o por otro cronológico dependerá exclusivamente de lo que se busque en este volumen; estamos, sin duda, ante una cuestión de gustos que en nada desmerece el conjunto.

Me arriesgo a incurrir en la insistencia: creo que la mejor manera de concebir y valorar *La novela como género literario* es en tanto que instrumento orientado a fines concretos: darle nueva vida al pensamiento de Bajtín sobre la novela, asegurar que esa vida cuente con las mejores herramientas y recursos posibles, y hacer que estos últimos duren todo lo posible. Todos esos objetivos han sido cumplidos, y estamos, por tanto, no solo ante un título in-

discutible, sino ante un título necesario. Antes definimos el resultado del trabajo del grupo Genus Novel y sus colaboradores como *definitivo*; palabra que, cuando aplicada a una traducción, debe usarse siempre con cierta cautela. El caso que nos ocupa resiste, sin embargo, la prudencia. Estamos ante una obra hecha a prueba del paso del tiempo que, esperamos, contribuya a renovar el pensamiento sobre la novela en las próximas décadas.

PABLO PESADO RODRÍGUEZ

Universidad de Santiago de Compostela

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2020, 136 pp.

«The higher critics, Williamowitz or Wellhausen, were anatomists; to get at the heart of a thing they took it to pieces. We, like the men of the sixteenth century, incline to regard mental processes as organic and integral. [...] in the life of art, as in that of organic matter, there are complications of design and autonomous energies which cannot be dissected. Whenever possible, we prefer to have a thing whole» (George Steiner, *Language and Silence*, «Homer and the Scholars», Faber & Faber, London, 1985, p. 199.)

Después del pluritidado y pluritraducido *Cómo se comenta una obra de teatro*, de *Drama y tiempo*, *Teatro y ficción*, *La razón pertinaz*, *Drama y narración*, de *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método* y de los diez volúmenes dedicados al análisis de la dramaturgia actual en español, García Barrientos vuelve a publicar sus ideas sobre la teoría del teatro en este libro de la editorial Punto de Vista. Aunque la parte teórica expuesta aquí de modo más sintético y conciso no cambia considerablemente respecto a las obras anteriores, lo que sí cambia es que, por primera vez, está plasmada en una escritura de tipo ensayístico. La elección genérica pa-

rece determinada por el sutil contrapunto conceptual entre título y subtítulo (la contraposición de índole casi conceptista entre drama y teatro, por un lado, y entre anatomía y teoría, por otro), lo cual produce una densa metáfora epistemológica a la que solo la libertad (responsable, en este caso) del ensayo en cuanto género crítico y creativo puede dar cauce.

En el título se oye un eco del famoso libro *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye (citado en este a la hora de definir el concepto de *teatro*). García Barrientos comparte con el crítico canadiense una visión analítica y «anatómica» que no corta ni aísla las partes observadas del conjunto vivo, sino que apunta a volver a integrarlas en dicho conjunto (el «cuerpo» de la literatura, en el caso de Frye). *Anatomía* no vale aquí como ‘disección’, sino como ‘ciencia que estudia la estructura y forma de los seres vivos y las relaciones entre las diversas partes que los constituyen’ (DRAE). Así, para García Barrientos la observación del drama permite aprehender y definir el teatro, el cual a su vez vierte luz sobre la literatura y, en última instancia, añadiría yo, la experiencia del sentido y de la verdad. En otras palabras, el análisis de las partes que constituyen los elementos fundamentales del teatro según el autor – tiempo, espacio, personaje y «visión» (término más adecuado al estudio del teatro que el más genérico *recepción*)– se lleva a cabo a través de una idea teórica del conjunto. En ello consiste la lucidez de la empresa.

La concepción del teatro de García Barrientos parte de la distinción aristotélica entre los dos modos de imitación: narrativo y dramático. Dicha diferencia permite subrayar el carácter *inmediato* del teatro frente a la mediación que rige los géneros narrativos. En segundo lugar, el teórico define el teatro como una actuación, es decir, como un acontecimiento único e irreproducible en el que producción y consumo ocurren simultáneamente. El teatro en cuanto actuación se opone en este sentido a la escritura en general, categoría que comprende la literatura o las artes plásticas y alcanza al cine, el cual se revela entonces

narración y escritura, es decir, como un género más emparentado con el carácter mediado de la novela, por ejemplo, que con la experiencia de la presencia y del presente en que consiste el teatro. Se consigue de este modo una definición específica y diferenciada del teatro como espectáculo. Sin embargo, cabe decir que dicha definición no excluye la escritura (acotación, diálogo, paratextos, etc.), sino que la considera a través del prisma de lo que a continuación define como drama.

A partir de su definición de teatro, García Barrientos pasa a definir el núcleo de lo que será su teoría, que denomina *dramatología*, y su método de análisis. Se trata, en mi opinión, de uno de los conceptos más ingeniosos y fecundos que existen en la teoría literaria. Al definir el «drama» como el encuentro entre el universo imaginado y representado de la fábula (la historia o lo diegético) y el universo representante y físico de la escena (lo escénico), García Barrientos nos invita a superar cualquier concepción binaria y a contemplar un proceso semiótico continuamente abierto, intrínsecamente rico y preñado de significados. El concepto teórico que así se perfila no congela el material observado, sino que invita a un escrutinio continuamente renovado del sentido potencial de cada gesto, mímica, acción, palabra, decorado y de cada uno de los elementos que componen la experiencia del drama así definido. La fórmula «drama=escenificación/fábula» se aplica a los cuatro elementos fundamentales del teatro e incluso al elemento textual (con resultados tan epistemológicamente útiles como la distinción entre *texto dramático* y *obra dramática*, la cual resuelve con sutileza el *impasse* de la tendencialmente estéril oposición texto-espectáculo), dando lugar en cada caso a numerosos matices y diferenciaciones que se convierten en eficaces herramientas hermenéuticas a través de las cuales el análisis gana en profundidad. En otras palabras, la teoría no minimiza el objeto de estudio, sino al revés: aplicada a cada una de las partes, la visión penetrante de conjunto permite una aprensión cada vez más detallada de cada una de ellas y, a través de su relación con el todo,

una percepción más aguda de su significado. Se consigue de este modo la anatomía tanto estructural como orgánica anhelada por Frye en *Anatomía de la crítica* y a la que se refiere indirectamente Steiner en el epígrafe aquí citado.

No estamos, pues, ante a un tratado descriptivo (como era de esperar siendo el título «Anatomía»), sino que se trata de una tentativa de revelar mediante una visión –sentido etimológico de *teoría*– personal, verificable y comunicable el modo en el que la experiencia teatral se produce y se consume. Si alguien dudara de la aplicabilidad de dicha teoría, bastaría remitirle no solo a las citas prestigiosas (desde Schaeffer en el *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*) sino especialmente a la sustantiva y contundente bibliografía de estudios dramáticos publicados en los últimos años que toman dicha teoría como pivote estructural y procesador hermenéutico de significados. Algo quizás inédito en este ámbito y en este siglo y que comprueba lo imprescindible que resulta la búsqueda de la verdad (término cuestionado y casi tabú hoy en día, que el autor enarbola sin complejos) o del «significado del significado» (expresión que remite a las últimas obras de George Steiner, en particular *Presencias reales*) en la investigación que se quiere humanística. En el pórtico, el autor se propone encontrar una respuesta a la crisis epistemológica haciendo la sencilla e inevitable pregunta «¿qué hacer?». Con testa con un tono cuya mordaz perspicacia y vehemencia juvenil han sorprendido favorablemente incluso al conocedor de su obra que escribe estas líneas. Lo que se oye a través de la voz de García Barrientos es el grito del humanista que rechaza el fin de la razón, apelando a una apuesta pascaliana por el sentido apoyada en los principios de racionalidad y honradez intelectual.

Hay que reconocerle al autor el coraje de volver a contextualizar dicha apuesta subrayando la urgencia del asunto. Porque si se establecen y explicitan las bases teóricas de aquello sobre lo que se quiere hablar, el de-

bate humanístico sigue siendo posible y fecundo. Si nos acercamos al teatro (a la literatura o al arte en general) con una concepción lúcida de lo que *es* o *puede ser*, será posible enfrentarse a su crisis actual y vislumbrar su posible desarrollo futuro. De ahí que, arraigado en su definición del teatro como actuación presente e inmediata, García Barrientos se pronuncie sobre la crisis actual del teatro poniéndolo en relación con la literatura (de la que se distingue aunque no puede ni debe prescindir de ella), con el cine y con las nuevas tecnologías y llegue a concluir con una profecía optimista: «A lo largo del siglo XXI, es más que probable que desaparezca el cine como espacio público y que la televisión sucumba al desarrollo de la realidad virtual, pero el teatro seguirá colmando la necesidad de experimentar sensaciones realmente vivas» (p. 35). Quizás no exista prueba más contundente de la validez y *fuerza* (otro término destacado en el título) de dicha teoría que el hecho de que sea portadora de esperanza. Este librito tan denso es probablemente el mejor remedio para cualquier estudio desorientado por el pensamiento débil que, sufriendo de vértigos nihilistas y desilusiones deconstruccionistas, acudiera en busca de algo *fuerte* para aliviar su escepticismo. Nada tan indicado como la *Anatomía del drama* de García Barrientos.

CHRISTOPHE HERZOG
Université de Lausanne

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.^a Teresa y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.). *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Madrid: Pigmalión, 2019, 429 pp.

La relación que el cine y el teatro han ido forjando a lo largo de la historia ha sido tan productiva como intensa y, como se explicita en el párrafo inicial de este libro, «se ha traducido en múltiples operaciones de reescritura, en innumerables fenómenos de intercam-

bio y en no menos abundantes prácticas de intermedialidad artística» (9). El carácter audiovisual, así como el mero concepto de representatividad del género escénico, ha provocado que entre películas y obras de teatro se hayan producido innumerables conexiones y que, en cierto modo, la evolución de ambos medios haya tendido a su progresiva diferenciación, haciendo en un caso del cine algo más que un mero drama filmado y otorgando en otro al teatro un halo de inmediatez, libertad creativa, cercanía con el espectador y «pureza artesanal» que contrasta con la mercadotecnia de la industria cinematográfica.

Semejantes diferencias no han sido óbice para que el trasvase de creadores e intérpretes del cine al teatro y viceversa haya sido y siga siendo frecuente, y que no sea nada excepcional descubrir el nombre de dramaturgos entre los títulos de créditos del guion de una película o ver encima de las tablas a actores que comenzaron su trayectoria en el ámbito filmico. Y, asimismo, es habitual que los directores de cine lo sean también de teatro. La introducción del libro da cuenta de ello, enumerando un exhaustivo listado de ejemplos que se complementa con una lúcida y sintética reflexión comparatista que demuestra que estudiar el papel de los cineastas en el medio dramático no es simplemente una anécdota con la que ver cómo se han comportado una serie de creadores en un ámbito que no es el suyo, sino que, al contrario, «problematiza los conceptos de autor, medio, circuitos de representación o recepción de público y crítica, así como la configuración de nuevos cánones, géneros y prácticas culturales» (27). O, lo que es lo mismo, que *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera* es, más que un compendio de estudios que se ocupan de la experiencia de los directores en el medio teatral, un intento de exponer la complejidad de las relaciones entre cine y drama.

En consecuencia, la pluralidad es una de las notas distintivas del libro, tanto por la variedad de metodologías y perspectivas empleadas como, sobre todo, por la heterogeneidad de los creadores de que se ocupa,

entre los que, trascendiendo la variedad de cultura, época o estética, hay algunos que han mantenido una estrecha vinculación con el teatro, dirigiendo diversos montajes, y otros que solo se han aproximado a él de forma puntual. Asimismo, los acercamientos de los distintos cineastas al medio dramático han sido diferentes, puesto que en algunas ocasiones han supuesto una ruptura con su trayectoria anterior, mientras que en otras han tenido un cariz continuista que ha permitido reforzar sus principales marcas autoriales.

La diversidad provoca el carácter plurinacional de las directores estudiados, entre los que hay nueve españoles y tres internacionales, cuyos estudios ocupan los dos primeros y último capítulos. En el que abre la compilación, de Annalisa Mirizio, se analiza la única experiencia teatral de Pier Paolo Pasolini, que llevó a las tablas un texto propio: *Orgia* (1969). Más que el estudio de caso en sí, lo que resulta interesante de la aportación es que permite ejemplificar, a través del ejemplo concreto del director italiano, cuestiones inherentes al comparatismo filmoliterario como la concepción del medio filmico y del literario, o el uso de recursos nacidos de uno en el otro. Por su parte, Anxo Abuín lleva a cabo el estudio de un montaje de finales de la década de 1980 de David Lynch, incardinándolo, por un lado, en una trayectoria artística marcada por su carácter interdisciplinar y rupturista con la que dialoga hasta dotarse de un carácter transmedial que le hace incorporar elementos de obras anteriores como *Twin Peaks*, y, por otro, en las lógicas del teatro posmoderno. El tercer trabajo que se ocupa de un director extranjero está firmado por David Vázquez Couto y se dedica a Ingmar Bergman, cuya presencia es especialmente simbólica por tratarse de uno de los autores que de forma más habitual simultaneó su trabajo en el cine y en el teatro, así como por las múltiples conexiones que entre ambos medios muestra su obra. No en vano, la propia cubierta del libro está ilustrada con un fotograma de *Fanny y Alexander* (1982).

Por lo que se refiere a los realizadores españoles, Carmen Becerra disecciona el proceso por el que Gonzalo Suárez trasvasó a las tablas la obra de Joseph Kesselring *Arsénico, por favor* (1939), caracterizado, en su opinión, por el intento de abstraerse de la influencia de la popular adaptación cinematográfica de Frank Capra y por el afán de dotarlo de su singular sello artístico, manifestado a lo largo de los años en su fecunda trayectoria como creador literario y cinematográfico. Mientras, M.^a Teresa García-Abad García se encarga de Fernando Trueba y su dirección de *El trío en mi bemol*, la única obra teatral que escribió Eric Rohmer (1991). De esa forma, su capítulo es un doble análisis sobre las relaciones entre cine y teatro que termina por convertirse en una reflexión que contrasta a ambos directores, pues si por un lado se examina de forma práctica la labor llevada a cabo por el español, por otro se reflexiona sobre el modo en que aparecen en la pieza las principales características del francés. La misma idea circular de la creación puede detectarse en la aportación de Julia Sabina Gutiérrez, que, aplicando la teoría de la transtextualidad de Genette, estudia el montaje de *El pisito* llevado a cabo en 2009 por Pedro Olea partiendo tanto de la novela corta original de Rafael Azcona como de la película que a partir de ella hizo Marco Ferretti en 1958. Por su parte, Juan Antonio Ríos Carratalá centra su capítulo en los acercamientos al teatro de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, exponiendo los problemas a los que el primero se tuvo que enfrentar al llevar a las tablas la comedia de Eduardo Escalante *Tres forasters de Madrid* (1876) y mostrando los contactos con el medio escénico del segundo.

Los cuatro últimos acercamientos a realizadores españoles posan su atención en Julio Dimanante, Josefina Molina, Pilar Miró y Jaime Chávarri, cuya relación con el teatro ha sido constante. José Antonio Pérez Bowie analiza el caso de Diamante, centrándose en su fecunda relación con el teatro, que le ha llevado a dirigir una decena de montajes, y en la amplia experiencia en el medio escéni-

co que alcanzó en el teatro universitario durante el franquismo. De Molina se ocupa Margarita del Hoyo, que, desde una óptica feminista, hace un recorrido por su trayectoria que se detiene en algunos de sus principales hitos en el ámbito dramático, entre los que destacan la adaptación de *Cinco horas con Mario* (1966) o la revisión de clásicos de Tirso de Molina. La actividad escénica de Miró es diseccionada por Simone Trecca, quien sitúa la relación de la directora con el teatro –que hizo que dirigiera montajes de autores tan dispares como Arthur Miller o Lope de Vega– en el más amplio marco del interés por la literatura que caracteriza toda su obra. Y, por último, Victoria Arandas Arriba y Rafael Bonilla Cerezo estudian la vinculación con el medio teatral de Chávarri y, de forma especial, la adaptación que realizó en 2016 de *Salomé* (1891) de Oscar Wilde.

En definitiva, *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera* muestra desde enfoques muy diferentes las diversas formas que ha tenido una nómina de directores, si no exhaustiva, sí representativa –especialmente en lo que se refiere al cine español–. Así, el libro viene a sumarse a la ingente labor científica del Grupo de Estudios de Literatura y Cine (GELYC) que formó hace años José Antonio Pérez Bowie en la Universidad de Salamanca, al que pertenece también la co-editora del libro y con el que han colaborado en numerosas ocasiones muchos de los autores de las contribuciones.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
Universidad de Salamanca

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar y Belén MAI-
NER BLANCO (coords.). *Lecturas del
pasado. Poética y usos culturales de la
leyenda literaria*. Madrid: Iberoamerica-
na, 2019, 236 pp.

Lecturas del pasado es un libro compues-
to de siete capítulos pergeñados por seis in-
vestigadores en el marco del segundo pro-

yecto «Diseño de un Legionario Literario Hispánico del siglo XIX accesible online» (Proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, 2018-2020). Se trata de un proyecto interdisciplinar en el que se dan cita aspectos como el folclore, la geografía, el patrimonio, el turismo, la construcción de la nación, la docencia de español para extranjeros, los medios audiovisuales o los nuevos soportes digitales. Todos ellos asoman en una u otra medida en los trabajos recogidos en el volumen, centrados en la leyenda literaria del siglo XIX (el siglo de oro del género), en su naturaleza y características y en «su actualización en usos culturales posibles» (p. 11).

El libro está estrechamente vinculado con la página web <<http://www.descubreleyendas.es>>, que era el objetivo primordial del primer proyecto de investigación del grupo liderado por la Dra. Pilar Vega (I+D, 2013-2017), y que en este momento ofrece ya interesantes resultados. Es una página de fácil consulta y de gran atractivo, en la que es posible hacer búsquedas por autor, por título y por ubicación geográfica, y rescatar los textos cuidadosamente maquetados con una ilustración, el texto y la localización precisa de la fuente; la inclusión de un mapa en el que se pueden localizar las leyendas geográficamente es uno de los grandes aciertos de la página, ya que esa vinculación espacial da sentido al género de la leyenda literaria.

Dos de los artículos del volumen son obra de Pilar Vega Rodríguez, investigadora principal del proyecto, que ha llevado a cabo una importante contribución a la historia de ese patrimonio inmaterial que es la leyenda literaria en trabajos como «La leyenda de Macías en la obra de Larra» (2009), «La leyenda histórica y la leyenda urbana: Rivas en “El cuento de un veterano”» (2011), «Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada» (2013), «Todas las hadas tienen su lago: Geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español» (2014), «Mitología del hada acuática en el lago de Carucedo» (2015) y «Dinamiza-

ción del patrimonio literario: usos culturales de la leyenda» (2019).

Los dos capítulos de Pilar Vega en el libro versan sobre «La leyenda literaria en el siglo XIX. Poética y lectura del pasado» y «Poética de la leyenda literaria en el siglo XIX». El primero constituye un excelente ejercicio de síntesis sobre el concepto de leyenda y otros géneros fronterizos (cuento, mito, poema épico), apoyada en abundante bibliografía decimonónica, ya que desde su aparición en torno a 1833 este «género literario histórico» (p. 27) está presente a lo largo de todo el siglo, adaptándose a las distintas estéticas que se suceden en el tiempo (romanticismo, costumbrismo, realismo, simbolismo); sus relaciones con la historia son especialmente interesantes, ya que la leyenda literaria se nutre de las tradiciones de la colectividad, y constituyó en el XIX uno de los medios de expresión de la identidad nacional a través de la recreación del pasado en diversos periodos de la historia de España, en particular la Edad Media. El segundo trata de esbozar una poética de la leyenda literaria hasta 1860, apoyándose en numerosos ejemplos del corpus del proyecto; de ello resulta un modelo de análisis muy útil para la interpretación de cualquier leyenda. Con ser excelentes estos dos capítulos creo sin embargo que podría afinarse más en lo que concierne a la relación de la leyenda con el cuento oral o con el literario, realista o fantástico, porque las fronteras de aquella con respecto a estos son con frecuencia muy difusas; también sería útil traer a colación otros términos colindantes con el de leyenda: episodio, crónica, novela o balada, todos ellos muy próximos según puede comprobarse en la página web del proyecto GICES XIX, dirigida por Montserrat Amores.

Excelente es el capítulo que M.^a del Rosario Álvarez Rubio dedica a las leyendas españolas en algunos libros de viaje franceses y españoles del siglo XIX; con el rigor que caracteriza su trabajo, Álvarez Rubio hace una cala en un ámbito literario de gran

riqueza para el que sugiere varias posibles vías de aprovechamiento.

Continuando con la vía abierta por el trabajo anterior, Christelle Schreiber-di Cesare aborda el análisis de la leyenda desde una perspectiva económica, la del turismo, pero instalándose ahora en el siglo XXI cuando empiezan a plantearse nuevos usos de lo legendario; se apoya en algunas de las rutas turísticas ya establecidas en las que la leyenda constituye el hilo conductor; pasa revista también a la presencia de lo legendario como reclamo en la publicidad turística, principalmente en las guías de viaje, a través de los textos, pero también de los mapas, la iconografía, la música y los videos.

Otros dos capítulos versan sobre la utilidad de la leyenda en el ámbito docente. Carmen Cazorla revisa el uso de la leyenda en su aplicación didáctica a la enseñanza del español para extranjeros, para lo cual explora diversos materiales docentes y plantea algunas propuestas didácticas concretas. Y Lorena Valera repasa la presencia del género en los manuales de Lengua Castellana y Literatura de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, a partir de las indicaciones del Real Decreto de ESO y Bachillerato y de las concreciones curriculares que cada comunidad autónoma hace de dicho Real Decreto; sus conclusiones revelan que las leyendas no están bien definidas en muchos manuales, que la selección de las fuentes textuales a menudo es poco fiable y que solo en el ámbito andaluz se ha hecho un uso frecuente de ellas porque el decreto andaluz insistía en el estudio de este material literario; aporta también, al igual que Cazorla, propuestas didácticas concretas.

El último capítulo es obra de Belén Mainar y versa sobre la continuidad del Legendario Literario Hispánico en la cultura emergente actual. Este trabajo es el más endeble del conjunto: es demasiado teórico y está muy poco referido al proyecto sobre el que se construye, si bien es cierto que explica cómo funciona la página web del mismo. Probablemente esta reflexión será muy ren-

table en futuras investigaciones sobre el modo en que las nuevas tecnologías (en particular el video juego educativo) pueden ayudar a una nueva reinterpretación del legendario, pero aquí apenas se vislumbra lo que podría llegar a ser este desarrollo.

En su conjunto este libro ofrece una imagen de las diversas perspectivas desde las que puede ser abordado el estudio de la leyenda, más allá de su condición de texto literario exento, hasta integrarse en otros géneros como el libro de viaje, y adquirir otras finalidades que tienen que ver con el turismo, la docencia o los juegos virtuales, en un ejercicio continuo de actualización y reinterpretación.

ÁNGELES EZAMA GIL
Universidad de Zaragoza

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y Javier MARÍN LÓPEZ (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019, 627 pp.

Aunar el esfuerzo de investigadores que, desde distintos ámbitos, abordan una misma realidad, suele dar jugosos frutos y hacerlo con temas que requieren atención como el villancico es de celebrar. Debemos la iniciativa a Esther Borrego y Javier Marín que han sabido concederle el protagonismo merecido en este volumen que concita letra y música, un binomio que se antojaba necesario. En la base está el Congreso Internacional «Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (siglos XV-XIX)», celebrado a finales de 2014 en Baeza.

Se estructura en veintidós capítulos, divididos en cinco apartados: «Conformación y evolución», «Dimensión social y material», «Contexto catedralicio», «Otros contextos» y «Aproximaciones analíticas». Una pregunta sirve de marco a todos ellos, «¿Hacia una historia del villancico? Problemas

historiográficos de un género musical». La plantea Andrea Bombi apuntando a que tal labor debe hacerse atendiendo, sobre todo, a la variedad de formas empleadas, la relación con el público y su dimensión literaria.

El primer bloque comienza con el análisis que Alain Bègue hace de «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». Alude a sus características formales, estilísticas, métricas e incluso a su vinculación con la imprenta y a la controversia sobre su licitud. Tras esta primera exposición, Esther Borrego se adentra en el estudio de los «Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía» a partir de un corpus de mil cuarenta y seis villancicos incluidos en ciento treinta y dos pliegos, procedentes de las tres Capillas Reales de Carlos II. Por otro lado, aunque el villancico paralitúrgico desapareció en el siglo XIX de las instituciones religiosas, sobrevivió fuera de ellas con otro sentido. Este es el aspecto que aborda Eva Llergo en «Siglo XIX: ¿el fin del villancico (paralitúrgico)?». Y en lo que respecta a la propia estructura de esta forma poético-musical, Álvaro Torrente se centra en el estribillo, es sus características y en su denominación en el sugerente capítulo «Cuando un “estribillo” no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVII».

Importa y mucho la dimensión social y material del villancico para lograr comprenderlo en su contexto. Este es el objetivo del segundo de los bloques, que se abre con un trabajo de Carmelo Caballero Fernández-Rufete, «¡Ande la rueda! ¡Va de canción! Apuntes históricos, literarios y musicales sobre el villancico *Mundinovi*». Dicho texto, escrito en 1662 por Tomás de Oña, no esquivó la censura. Hasta ahora se conocía el expediente inquisitorial, pero no se había reparado en la importancia del documento de calificación. Le sigue el capítulo «Villancicos, *performance* y comunidades», en el que Drew Edward Davis analiza la historia editorial y de grabación de la composición na-

videña *Convidando está la noche* de Juan García de Céspedes.

La manera de coleccionar y conservar los pliegos de villancico evidencia que este no se circunscribía al espacio religioso para el que había sido creado. Sobre esta premisa, Anastasia Krutitskaya se adentra en los «Pliegos de villancicos conservados en bibliotecas mexicanas», teniendo en cuenta ciento cuarenta y dos composiciones. Por su parte, Susana E. Rodríguez de Tembleque, en «La distribución de pliegos de villancicos en la catedral de Málaga en los siglos XVII y XVIII», incide en que dicha práctica contribuía a que los feligreses siguieran mejor la celebración al tiempo que se les adoctrinaba.

El tercero de los bloques se centra en el contexto catedralicio y mira, en un primer lugar, hacia México. Así, Ileri E. Chávez («Villancicos de Navidad y espiritualidad posttridentina en Puebla de los Ángeles a inicios del siglo XVII») estudia cómo el villancico no solo es un ejemplo de la adopción de algunos ideales vinculados con la corporalidad espiritual o la inmanencia sagrada, sino también reflejo de estereotipos raciales generados por la limpieza de sangre. En el mismo contexto, Javier Marín López («El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales») señala, a partir del análisis de un inventario de obras en romance del 20 de junio de 1718, que el villancico poblano no es tan conservador como se creía. De vuelta a la Península, R. Javier Moreno aborda la «Evolución, pervivencia y desaparición del villancico en la catedral de Toledo (1775-1846)». Su continuidad pudo deberse a que la catedral era el epicentro social y cultural de la ciudad, a su cultivo constante por parte de los maestros de capilla y tal vez a la influencia del cardenal Antonio de Lorenzana. Cierra este apartado el trabajo «*Aggiornamento* del villancico en España durante el primer tercio del siglo XVIII. El caso de la catedral de Málaga», firmado por Antonio Tomás del Pino. La italianización del

villancico en esta sede se dio con retraso por las reticencias del maestro de música Francisco Sanz; situación que cambió con la llegada de Francés de Iribarren.

Cinco estudios componen el cuarto apartado dedicado a «Otros contextos». En el primero, «Cronología y mecenazgo de *Nunca fue pena mayor* y sus “reelaboraciones” en latín», Soterraña Aguirre reivindica la inclusión de dicho texto en el selecto grupo de canciones polifónicas del XV, consideradas por la crítica como exclusivamente franco-flamencas e italianas. Por otro lado, Alfonso Colella apunta a la novela sentimental en «A musical interpretation of a sixteenth-century chronicle novel: the love songs of *Cuestión de Amor* (Valencia, 1513)» y pone el acento en los seis villancicos castellanos incluidos, cuya presencia en otros repertorios muestra el interés que suscitaron en aquel contexto nobiliario. El magisterio del recordado Víctor Infantes queda patente en «La cartografía poética (y narrativa) de un villancico tardomedieval: *Abras me tú el hermitaño*, soñar lírico en Navidad (con un prosímetro)». Gracias al hallazgo de un pliego suelto poético desconocido de comienzos del XVI completa esta pieza de la que solo se conocía su enunciado. Le sigue el capítulo «Huellas de oralidad en un villancico portugués del siglo XVI con versos de Luís de Camões: *Menina dos olhos verdes*», en el que Giorgio Monarrie estudia la transmisión de la música de esta pieza incluida en dos versiones diferentes en el *Chansonnier Masson 56*. Y cierra el apartado Cristina Roldán («Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII») para aborda un tema poco tratado como es la presencia de villancicos y pastorelas en comedias de santos y en sainetes y tonadillas en los teatros del Príncipe y de la Cruz.

Cuatro «Aproximaciones Analíticas» cierran el volumen, como la de José Duce quien, en «*Mortales que amáis*: aspectos del lenguaje de Juan Bautista Cabanilles en el marco de su producción vocal», muestra una nueva faceta de este músico y organista a

través del estudio de una de sus diez obras vocales menos conocidas y de factura más atrevida que sus composiciones para tecla. El análisis de Claudia Fallarero se centra en los «Villancicos tardíos en la catedral de Santiago de Cuba. Estética clásica, tópicos musicales y figuras retóricas en el *Oid cielos piadosos* (1809) de Juan Paris», en concreto, en uno de sus autógrafos que muestra la huella de elementos del lenguaje instrumental sinfónico de f. XVIII de estética vienesa. También hay lugar para Tomás de Torrejón y Velasco y para los procedimientos (cercaños a las agudezas verbales de Gracián) con que potenció la capacidad semántica de la música, gracias al empeño de Bernardo Illari («Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón»). Y, finalmente, Carolina Sacristán («En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad»), sostiene que ambos son géneros relacionados entre sí y se basa, para ello, en la consideración del llanto del Niño al nacer y en la respuesta emocional en el espectador.

En suma, la variedad temática y de enfoque de esta veintena de trabajos hacen de este volumen un compendio utilísimo para conocer la identidad, estructura y deriva del villancico, y para mostrar, además, el buen estado de salud de los estudios sobre dicha materia.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ
Universidad de Jaén

ÉTIENVRE, Jean-Pierre. *Envites del talante literario en tiempos áureos*. Madrid – Fráncfort: Iberoamericana – Vervuert: 2019, 269 pp.

A lo largo de once artículos, refundidos para la ocasión y concluidos por un epílogo inédito, Jean-Pierre Étienne, catedrático emérito de la Universidad de Paris-Sorbonne y antiguo director de la Casa de Velázquez, arroja una nueva luz sobre la consabida equi-

paración de la literatura con el juego. El objeto principal de su estudio no son los juegos en la literatura sino la práctica literaria examinada como una actividad 'lúdica' que supone una cierta disposición de ánimo y una determinada manera de pensar y escribir. Su libro se inscribe de este modo en la estela de los trabajos pioneros de Huizinga y Caillois, que han teorizado el fenómeno lúdico, pero también asume, siguiendo a Antoine Compagnon, cierta desconfianza respecto al «demonio de la teoría» a la vez que reivindica una vuelta al «sentido común».

El primer capítulo («I. Barajas poéticas en la Edad de Oro», pp. 21-43) es el único que incluye una reflexión sobre los juegos propiamente dichos (los «a veces mal llamados “juegos de sociedad”»). Muestra cómo el motivo naipesco, polisémico y plurifuncional, sirve para la elaboración de varios temas y contribuye a la expresividad de numerosos textos poéticos. Los tres capítulos siguientes están dedicados a Góngora y en ellos se explora más en profundidad en qué consiste el juego de hacer versos para el poeta cordobés. Partiendo del cuarteto inicial de la dedicatoria al duque de Béjar, se examina en el primero («II. Los pasos perdidos del peregrino en la *Soledades*», pp. 45-53) la equiparación de los versos del poeta con los pasos del peregrino y sus diversas implicaciones en la obra. Esto lleva a interpretar los pasos del protagonista como un peregrinaje a través de distintas tradiciones literarias. El segundo («III. Soledad y melancolía en la *Soledades*», pp. 55-67) examina luego cómo el poeta hace presente la melancolía sin nombrarla a secas y eludiendo, asimismo, las principales imágenes al uso. La melancolía gongorina aparece entonces como una melancolía «velada», que se expresa con una fuerza poética inédita mediante la metáfora del sol negro. El tercer y último capítulo dedicado al autor de *Las Soledades* («IV. Más allá de Mallarmé. El paradigma gongorino en la Francia del siglo XX», pp. 70-91) versa en realidad sobre la recepción de Góngora al norte de los Pirineos. Muestra cómo el

poeta andaluz consiguió abrirse paso en la Francia del siglo XX a través y a pesar de un malentendido, es decir, a partir de la trampa comparación con Mallarmé.

Los dos capítulos siguientes se centran en Francisco de Quevedo y en la irreprimible propensión lúdica observable a lo largo de sus obras. En el primero («V. Quevedo *ludens*: la letra del tahúr», pp. 93-106), se muestra que lo lúdico en la escritura de Quevedo no reside solo en el enunciado, ni siquiera en la enunciación, sino que estriba en una concepción global de la ficción literaria. Este recorrido por varias obras quevedescas, desde sus poesías amorosas y satíricas hasta el *Buscón* pasando por *La Hora de todos*, demuestra cómo lo lúdico abarca desde la alusión –*alludere* es «traer al juego»– hasta la construcción de una obra de ficción, a la vez al arrimo y al margen de un código literario. En cuanto a los *Sueños*, en los que se centra el siguiente capítulo («VI. En los umbrales de los *Sueños*: entre provocación y juego», pp. 107-118), si no acogen mucho vocabulario del naipes en los cinco 'discursos', ostentan en cambio una extraordinaria armazón lúdica en sus diversos preliminares, donde la provocación corre parejas con el juego.

Los dos siguientes capítulos están dedicados a *La Dorotea*, una de las obras cumbre del llamado ciclo *de senectute* de Lope de Vega, en la que asoma otra modalidad del juego. En el primero de ellos (VII. «Castigo y venganza en *La Dorotea*», pp. 119-140), se analiza el juego dialéctico entre castigo y venganza en la «acción en prosa», que parece inclinarse más claramente hacia el segundo término, a diferencia de lo que ocurría en la famosa tragedia lopesca protagonizada por Casandra y el duque de Ferrara. No obstante, esta impresión se matiza al final de la obra en la medida en que Lope acaba otorgando a esta loca juventud –y a sí mismo– «un benévolo e implícito perdón» de poeta y enamorado. El segundo estudio («VIII. Lope “fiscal de la lengua” en *La Dorotea* o las dos patrias del Fénix», pp. 141-157) está dedicado a un epi-

sodio centrado en la rivalidad con los «pájaros nuevos» partidarios de la expresión culterana, y demuestra que, en esta polémica en torno a la nueva «religión poética» que practican los (malos) seguidores de Góngora, Lope ejerce de «fiscal de la lengua», aunque el dramaturgo juegue este papel con buen humor, absteniéndose de una condena radical.

El capítulo noveno («IX. Más acá de la nada. Huecos y vacíos en la escritura barroca», pp. 159-181), más extenso que los anteriores, no se centra en ningún autor ni texto en particular, sino que trata de definir unos términos con los que juegan a menudo los autores barrocos, aunque su uso resulte a veces problemático: por una parte, la «nada», a la que se trata de dar una eficacia estética o moral, y, por otra, lo «hueco» y lo «vacío», que el crítico considera necesario distinguir en su aplicación textual, sobre todo cuando hacen juego. Muy esclarecedoras y sugestivas resultan, desde luego, estas puntualizaciones que permiten circunscribir con mayor claridad estos conceptos clave en la época considerada.

El décimo capítulo («X. Primores de lo jocoserio») está dedicado por completo a otra noción problemática, lo «jocoserio», acuñada ya en tiempos de Quevedo, que tiende a confundirse con otros términos lindantes (como la burla, lo burlesco o lo satírico-burlesco). Tras un detallado análisis de su origen y de su aplicación textual se muestra cómo esta palabra compuesta de dos términos opuestos (a veces con ordenación inversa) remite a fin de cuentas a un «estilo», en el sentido en que es una manera absoluta de ver y decir las cosas. Una manera absoluta, pero no unívoca, siendo «la primorosa mezcla de lo trágico con lo cómico, y de las veras con las burlas». Esto lleva al autor a preguntarse finalmente si esta manera no podría pensarse como una propensión y quizá como una especificidad de la literatura española.

El último capítulo (XI. «La literatura como juego: de Gil de Biedma al *Lazarillo*») propone una recapitulación de todo lo expuesto anteriormente y profundiza en la analogía entre la literatura y el juego para for-

mular algunas propuestas de alcance más teórico. Superando una concepción trivial y empobrecedora del juego (concebido como el mero respeto de unas reglas con el fin de ganar la partida), el auténtico juego de la literatura se contempla como envite y apuesta, «un envite contra el albur de la vida, y una apuesta por el sentido del mundo, a pesar y más allá de las contradicciones del discurso». Resulta especialmente sugerente, en el marco de estas páginas, la distinción entre «juegos finitos» e «infinitos», y sus corolarios literarios: en los primeros predomina la competición y las reglas están perfectamente aceptadas, mientras que en los segundos prevalece la innovación y, por tanto, la transgresión de las reglas al uso, lo que supone una toma de riesgo mucho mayor. Este enjundioso capítulo termina con unas sugerentes consideraciones acerca de la alusión como proceder literalmente vinculado con el juego (*ad-ludere*) y se llega entonces a definir la literatura, que genera un placer inquieto, mediante una hermosa metáfora, como «el mundo de las alusiones perdidas».

El libro se cierra con un epílogo inédito, un conmovedor homenaje a Claudio Guillén, distinguido comparatista desaparecido en 2007. En esta breve semblanza se recuerda al entrañable amigo, a ese «gentleman» erudito, modelo de *fair play* en el gremio universitario, como un hombre generoso que «abría caminos».

En este libro impecable, puede decirse que Jean-Pierre Étienve también abre a su manera muchos caminos. Partiendo de un análisis muy riguroso de los textos, rehuyendo siempre de las deducciones apresuradas y de las generalizaciones tramposas, cada uno de estos estudios ofrece una nueva mirada sobre las complejas y nada trilladas relaciones entre literatura y juego. La cuidadosa ordenación de los artículos y el sutil trabajo de engarce entre los capítulos permiten convertir a esta colectánea en un auténtico libro, que aborda siempre de forma muy dialéctica y matizada el problema tratado. Tras detenerse en varios autores precisos (Quevedo, Gón-

gora y Lope en particular) propone un creciente grado de teorización para desembocar en el magistral capítulo final, auténtico florilegio de intuiciones fértils. *Envites del talante literario en tiempos áureos*, no se presenta, empero, como una conclusión definitiva sobre esta rica materia sino que invita al lector a sumarse al juego de la interpretación haciendo sus propias apuestas y asumiendo a su vez el desafío.

DAVID ALVAREZ ROBLIN
 Université de Picardie - Jules Verne

FEIJOO, Benito Jerónimo. *Poesía. Obras completas, tomo VII*. Edición crítica, estudio introductorio y notas de Rodrigo Olay Valdés. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII – Universidad de Oviedo – Ayuntamiento de Oviedo, 2019, 876 pp.

Hay pocos poetas españoles del siglo XVIII cuya obra poética haya vuelto a ser editada críticamente en los últimos cien años, y no hay ninguno cuya poesía sea menos conocida que la de Feijoo. Un aspecto destacado del volumen ahora dado a luz es que el responsable ha rastreado publicaciones anteriores, lo guardado en bibliotecas y archivos públicos, y más importante, el contenido de bibliotecas privadas, cuyos manuscritos e impresos han permitido compilar un corpus de ciento siete poemas originales, trece traducciones e identificar un poema perdido. Solo podría imaginar una empresa tan grande como la de Rodrigo Olay Valdés el dieciochista que sepa de sus múltiples estudios en revistas y otros volúmenes en la última década. La nueva edición no solo se beneficia de la elegante impresión de Ediciones Trea, para el Instituto Feijoo, sino que su contenido supone una inesperada novedad tanto para la filología hispana como para los investigadores del siglo XVIII español.

Durante su vida la obra poética del benedictino pasó casi desapercibida para el mundo cultural nacional; en el siglo XIX lo más importante fue la publicación de poemas desconocidos en revistas de circulación limitada. Más tarde Dionisio Gamallo Fierros empezó en la década de 1960 una tesis doctoral, inacabada, sobre la poesía de Feijoo (27-28), y dos décadas después Isabel Visedo Orden estudió los poemas en su tesis sobre la lengua poética española de la primera mitad del XVIII (28). Más recientemente la producción poética de principios del XVIII ha sido analizada por especialistas de la talla de Alain Bègue, Jesús Pérez-Magallón y Pedro Ruiz Pérez; el último califica el periodo como «bajo barroco», que para la historia literaria es de renovación, término con el que Olay en dos momentos caracteriza las composiciones de Feijoo (49), subrayando lo anterior al setecientos además de las nuevas tendencias ya en sus inicios. En la Universidad de Oviedo Xuan Busto Cortina ha establecido significativos enlaces de Feijoo con la poesía asturiana coetánea de Francisco Bernaldo de Quirós y Benavides, mientras que Inmaculada Urzainqui, directora de la edición ovetense en curso de las obras del benedictino, ha publicado trabajos imprescindibles sobre su producción, incluyendo las poéticas.

Sin embargo, faltaba una edición crítica basada en la reunión más completa posible de los versos, y un repaso somero del nuevo volumen supera con creces las expectativas. Empieza con un «Prólogo» de ochenta y nueve páginas, seguido por un pormenorizado listado de veintiocho páginas de los testimonios manuscritos e impresos manejados, acompañados por diez páginas que detallan las características de la edición. A continuación de las composiciones poéticas (147-776), y con el rigor ya evidente, se encuentra la bibliografía general (777-834). Los índices finales (857-868) detallan las composiciones, uno comparativo entre la nueva edición y publicaciones anteriores del editor que intentaban fecharlas, índices métricos, de primeros versos, de ilustraciones (faceta ilumina-

dora de esta edición), onomástico, y la esperada tabla que resume el contenido del volumen. Desde esa indicación breve, es esencial detallar el tratamiento de cada poema por grupos, p. ej. «poesía satírico-burlesca», con las cuestiones necesarias sobre sus características y naturaleza histórico-poética al principio (60-79). Cada poema tiene una introducción textual y contextual, y tras toda composición se encuentran detalles de testimonios, un aparato crítico y pormenores sobre cómo se estableció el texto. Es decir, que cada composición se individualiza en todos los sentidos, facilitando detalles del proceso al lector, lo que agiliza y permite una lectura contextualizada y plena. La Poesía de Feijoo no carece de ninguno de los elementos deseados por el lector más exigente e incluso el menos especializado. Desde una perspectiva técnica, el análisis de la materia prima –los manuscritos (27 de ellos) y publicaciones raras– es de sumo cuidado. El tener más de una versión del mismo poema ha permitido corregir errores en textos ya publicados, pero el descubrimiento de nuevas lecturas ha posibilitado sujetarlos a una criba textual rigurosa, como las últimas matizaciones del método de Lachmann.

No falta en la tarea crítico-histórica de Rodrigo Olay la consideración histórica de la poesía y desde perspectivas recientes fieles a los versos. En cuanto a la herencia barroca el editor percibe un «barroco clásico» (47). Al precisar su relación con el estilo dominante Olay afirma que «lo que Feijoo no tolerará es la afectación, la acumulación oportunista de retruécanos; pues según él todo debe estar presidido en el poema por la conciencia clara de simetría y organicidad» (47-48). Por escribir en una época dominada por los conceptos de barroco y clasicismo, Olay considera a Feijoo «en buena medida clasicista», y revela «antecedentes barrocos, aunque con ciertas notas de renovación» (49). Precizando más, nota que, en sesenta y nueve poemas, dos tercios de su quehacer poético, las formas dominantes son romances, villancicos y décimas

(57), con rima asonante en más del 70 % de los versos (58). La ordenación temática tiende a subrayar la deuda con el pasado, aunque los versos demuestran el carácter de transición hacia el clasicismo; los núcleos temáticos son: poesía religiosa, fúnebre, encomiástica, amorosa y satírico-burlesca, categorías que mezclan el carácter circunstancial de los tres primeros grupos con características dominantes en el siglo XVII, mientras que los dos finales destacan por su número y, a mi juicio, interés y calidad. No duda Olay en reconocer la presencia de Quevedo y Antonio de Solís en estos últimos grupos; en cuanto a la vena satírica quevedesca Olay atinadamente señala que la Constitución benedictina prohibía la composición de versos satíricos y picantes, por lo que Feijoo suele evitar referencias explícitas a la sátira (72). Para el benedictino el poeta debe exhibir, según Olay, «virtud moral, la vocación reformadora y el reconocimiento más allá de nuestras fronteras» (36). El análisis de poemas individuales demuestra la influencia también de escritores coetáneos como Bernaldo de Quirós, Eugenio Gerardo Lobo y José Tafalla Negrete, aunque Feijoo se presenta como «más clásico y despojado» (12). Olay encuentra en dos Cartas eruditas y curiosas (Cartas V, 19 y 23) los elementos más nítidos de la teoría poética del autor. Basándose en la literatura clásica antigua muestra una preferencia por la realidad, que concibe como la ausencia de la fábula. Consecuentemente Feijoo destaca la función docente que debe tener (42-43), por lo que hace gala de la naturalidad (43). Al concentrarse en la técnica poética a menor escala el editor señala los modelos que el autor parece seguir, sus tropos y métrica, notando un empleo casi constante de la ternura además de la naturalidad. Olay no posterga la influencia de la realidad histórica de la época y descubre la influencia del contexto personal clerical en elementos religiosos e institucionales de varios poemas. Igualmente importante es la presencia de

Asturias, cuya vida religiosa, política y social es extensamente revelada por el responsable de la edición, que pone de manifiesto sucesos locales, personajes clericales y la vida universitaria entre los que se desarrolló la biografía del benedictino.

No es extraño topar con aspectos del humanismo creciente de la época, evidente cuando el poeta subraya en sus versos valores como la ternura y el entusiasmo (40-43). Rodrigo Olay enfatiza más la originalidad del poeta de Oviedo al identificar composiciones estrechamente relacionadas con sus ideas en prosa, especialmente en relación con el tema candente de la distinción entre realidad y superstición. Al igual que en ciertos ensayos y cartas del Teatro crítico universal y Cartas eruditas y curiosas (38) la obra poética del benedictino permite verle como hombre de su tiempo aunque con ideas enfocadas hacia el futuro.

La calidad fundamental de esta meticulosa e importante edición radica en la investigación de Rodrigo Olay que descubrió una multitud de impresos y manuscritos y multiplicó las fuentes de las poesías originales y traducidas de Feijoo. El impecable trabajo crítico ha desembocado en un prólogo de gran erudición, cuyo complemento innovador es la introducción a cada grupo temático y la presentación informativa de cada poema. Por su integridad en la teoría poética, metodología e historia cultural, el nuevo volumen permite matizar la imagen del panorama literario de las primeras décadas del siglo XVIII y enriquecer el conocimiento limitado de la carrera de Feijoo como poeta, que ha quedado en la sombra hasta ahora. Su importancia destaca para el lector de hoy, reforzada por el cuidado y acierto en el lenguaje empleado por Rodrigo Olay Valdés, que expresa los datos, métodos, juicios e ideas con suma claridad y elegancia. Poesía constituye ahora un elemento esencial para cualquier biblioteca de la literatura de España.

PHILIP DEACON
Universidad de Sheffield

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *Política Angélica*. Edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin. Huelva: Universidad de Huelva, 2019, 294 pp.

En 2019 la editorial de la Universidad de Huelva dio a la imprenta, en la colección Bibliotheca Montaniana, la primera edición crítica de la *Política Angélica* (1647) de Antonio Enríquez Gómez, elaborada por Felice Gambin, reputado estudioso de los Siglos de Oro y catedrático de la Universidad de Verona. El volumen se publicó en el ámbito del proyecto de investigación *Contextos y posteridad de la obra de Diego de Saavedra Fajardo: estética literaria y revolución científica (1600-1750)* (FFI2015-64021-P), dirigido por Jorge García López de la Universitat de Girona.

El editor, apoyándose en una amplia y actualizada bibliografía, ofrece un profundizado estudio sobre Antonio Enríquez Gómez, analizando su figura bajo un enfoque nuevo, más completo respecto a las perspectivas anteriores, que habían destacado su procedencia judeoconversa como el rasgo más significativo de su personalidad. Felice Gambin pone de relieve la importancia de su actividad literaria, retratando, a la vez, la sugerente imagen de «un autor entregado voluntariamente a construir un laberinto de identidades y de máscaras, disfrazando su existencia» (p. 14), a partir de su exitosa producción teatral bajo el seudónimo de Fernando de Zárate. Son numerosos los acontecimientos de su vida que plantean unos misterios para los investigadores y sobre los cuales se ha creado un intenso debate entre teorías distintas que Felice Gambin se dedica a desenredar: las mismas razones por su autoexilio a Francia en 1636 o 1637 parecen dudosas, entre motivos religiosos y económico, aunque es cierto y comprobado que en Francia vivió bajo otra de sus máscaras, la de mercader portugués judaizante. La ambigüedad de sus motivos concierne también a su regreso a España en 1649, que puede haber sido causado por la condición económica

deteriorada de la colonia de judeoconversos de Ruan, donde vivía, o, según otra hipótesis, por la quiebra de la compañía teatral con la que estuvo colaborando.

Bajo el punto de vista de la producción literaria de Antonio Enríquez Gómez, Felice Gambin destaca «la variedad de géneros literarios con los que se mide el autor y lo mucho que escribió» (p. 24), entre comedias teatrales (*El Cardenal Albornoz*, *Engañar para reinar*, *Diego de Camas*, *El capitán Chinchilla*, *Cellos no ofenden al sol*, *El rayo de Palestina*, *A lo que obligan los celos*, *Lo que pasa en media noche*, *Contra el amor no hay engaños*, etc.). generalmente poco estudiadas, con varias piezas que se han quedado sin editar, y relaciones de viaje con trasfondo diplomático-político, como *El triunfo lusitano*; la mayoría de las obras del autor son formas misceláneas, caracterizadas por una «contaminación de los paradigmas» (p. 32), entre ellas *Academias morales de las musas*, que abraza producción poética y teatral, *La culpa del primero peregrino*, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, y el reloj de príncipe de inspiración religiosa, *Luis dado de Dios a Luis y Ana*.

El profundizado estudio sobre el autor y su labor literaria está acompañado por un riguroso trabajo filológico sobre la *Política angélica*, que da como resultado una edición textual muy cuidada. La obra se compone de cinco diálogos donde se relaciona el gobierno de Dios con la política humana, atribuyendo al hombre la capacidad de construir una estructura civil de convivencia que tiene dignidad divina, asociando el microcosmo con el macrocosmo como parte de un único organismo (diálogos primero y quinto). El autor explora asimismo el papel del monarca y su relación con el cuerpo de los súbditos (diálogo segundo), ofreciendo una serie de preceptos sobre las virtudes que tienen que adornar al príncipe, a partir de la prudencia y de la capacidad de disimular cuando necesario (diálogo tercero), para llegar a la sabiduría, que permite encontrar el justo medio en la administración de la justicia, evitando

tanto los excesos de intransigencia como de tolerancia (cuarto diálogo). La propuesta de Enríquez Gómez es, entonces, una «ciencia de gobierno» (p. 43) fundada en el racionalismo de inspiración divina, pero según una interpretación innovadora, incluso transgresora por la época, puesto que se aparta de la doctrina cristiana para abrazar una visión abiertamente judía, que expresa un mensaje mesiánico arraigando en la situación político-económica del reino de Portugal.

Se acompaña la edición por un rico aparato de notas complementarias con observaciones históricas y literarias que permiten al lector explorar el significado del texto y sus relaciones con el contexto literario en el que nació y con sus fuentes. Se trata de una de las aportaciones más significativas del volumen, donde el editor se adentra en cuestiones ecdóticas y de historia textual, apuntando al trabajo de reescritura de materiales heterogéneos de segunda mano que fundamenta la composición de la obra; el resultado es un juego de referencias internas más o menos ocultadas que el editor se dedica a desenredar «para subrayar cómo la contaminación y el sincretismo alimentan el desafiante tejido no siempre fácil de descifrar de la *Política angélica*» (p. 50).

En conclusión, con esta edición Felice Gambin nos restituye una pieza importante de la literatura utópica de los Siglos de Oro que, junto con la *Política de Dios* de Quedovo o *El político don Fernando el Católico* de Gracián, forma parte de una tradición europea a la que pertenecen también Maquiavelo y Bodin; el aporte de Antonio Enríquez Gómez a este género es, entonces, un programa de reformas que contrasta la injusticia del mundo contemporáneo para la constitución de una sociedad que respete a los individuos prescindiendo de su religión y clase social, una lección de modernidad y desafío al tiempo que nos llega de un autor condenado a la marginación, que se pronuncia en contra de toda clase de prejuicio.

FEDERICA ZOPPI
Universidad de Zaragoza

MURRAY, Michelle N. y Akiko TSUCHIYA (eds). *Unsettling Colonialism: Gender and Race in the Nineteenth-Century Global Hispanic World*. Albany: SUNY, 2019, 291 pp.

Este volumen editado por Michelle Murray y Akiko Tsuchiya emprende un estudio novedoso que rastrea los discursos de género y raza que se manifiestan en el imperialismo español a lo largo del siglo XIX. Como se discute en la introducción de Murray y Tsuchiya, a pesar de la crisis de imperio que experimenta España en este siglo, participar en la empresa colonial se muestra como una condición necesaria para la modernidad tanto en España como en Europa. Hasta ahora, España no ha tenido un papel importante en los estudios poscoloniales feministas. Los ensayos de esta colección vindican no solo el valor sino la necesidad intelectual de indagar en las intersecciones de colonialismo, género y raza en la producción cultural española de la época. Como sugiere su título, este libro pretende desestabilizar cualquier narración totalizadora o paradigma simplista, trazando las múltiples funciones de género en los discursos imperiales españoles del siglo XIX.

La primera parte del libro consta de tres capítulos que analizan varias formas de movilidad femenina en las antiguas colonias a finales del siglo, trayendo a la luz vínculos problemáticos entre las posibilidades tanto de agencia como de explotación femenina y el imperialismo español. En el primer capítulo, Benita Sampedro Vizcaya pone de manifiesto el trabajo científico llevado a cabo por las hermanas Isabel y Manuela Urquiola en la isla de Elobey Chico (Gabón), donde pasaron siete solitarios meses en 1875. Aunque la labor realizada por ambas ha pasado desapercibida para la historia, la amplia y detallada información meteorológica que recogieron formó la base del conocimiento científico español-europeo sobre el territorio africano. En el siguiente capítulo, Lisa Surwillo descubre el protagonismo de otra mujer española poco conocida, Eva Canel, al

analizar su narrativa de viaje, *Lo que vi en Cuba, a través de la isla* (1916). Contra la incipiente amenaza de la aculturación estadounidense en Cuba, el texto de Canel encuentra en la vida cotidiana cubana una «Hispanidad» compartida con España, la cual justifica la intervención continua de esta en cuestiones económicas y culturales en las excolonias hispanohablantes. Por su parte, el ensayo de Tsuchiya analiza la representación literaria de la trata de blancas en dos novelas naturalistas de Eugenio Flores y Eduardo López Bago, autores que critican esa práctica al compararla con el tráfico de esclavos africanos. No obstante, en cada texto las prostitutas se ven convertidas en objetos que reflejan ansiedades de raza, género y la pérdida del imperio, preocupaciones abordadas siempre desde la perspectiva del colonizador.

El concepto de la raza como *performance* forma el eje temático de la segunda parte del libro, en la cual se exploran la construcción social de la raza y las percepciones racistas en la España finisecular. El texto de Ana Mateos se centra en una novela folletín de Sáez de Melgar mientras que el capítulo de Mar Soria analiza dos obras teatrales del género chico, una escrita en castellano y otra en catalán. A pesar de sus distintos enfoques, ambos ensayos abordan la práctica de *blackface*, examinando las maneras en las que el pintarse la cara de negro funciona en cada obra. En la novela folletín *Los miserables* (1862-63), de Faustina Sáez de Melgar, la protagonista aristócrata lo hace para esconder su identidad en la alta sociedad madrileña, estableciendo, según Mateos, paralelismos entre la situación de la mujer española casada y la de los esclavos negros en las colonias. Aunque las acciones de la protagonista sintetizan el protofeminismo y el abolicionismo de una manera poco común en la España de la época, Mateos reconoce la naturaleza problemática de las maniobras raciales representadas en la novela. No obstante, *Los miserables* descubre, quizá inadvertidamente, la identidad racial como construcción social. En cambio, las obras

teatrales de género chico que analiza Soria emplean el acto de *blackface* para establecer la supremacía de las naciones ibéricas con respecto a Cuba. Como demuestra Soria, incluso una obra teatral que se supone abolicionista e incluso anticolonialista acaba privilegiando una masculinidad exclusivamente española, blanca e imperialista.

La última sección del libro se dedica a la importancia del género en los debates literarios y políticos sobre cuestiones de imperio y colonialismo en España de finales de siglo. En su ensayo, Julia Chang revela los discursos de género, raza y, sobre todo, de capacidad física (*ablebodiedness*) que influyen en la construcción de la masculinidad militar, cuyo carácter representa la personificación del poder del imperio español. Dicha personificación es quizás irónica, pues como revela Chang, la máquina militar termina destruyendo la misma masculinidad que favorece. Nuria Godón ofrece una convincente lectura de *La Regenta* (1884-1885), novela canónica de Leopoldo Alas, como alegoría de los vigorosos debates sobre la cuestión femenina y la independencia de Cuba. El ensayo de Joyce Tolliver examina dos textos de miembros de la intelectualidad filipina, José Rizal y Pedro Paterno, que ejemplifican «las interacciones complejas» (232) de género, identidad indígena, lengua y religión en el movimiento filipino anticolonial. Tolliver demuestra que ambos textos, a pesar de sus diferencias, colocan simbólicamente a las mujeres filipinas en un pasado nostálgico, donde se privilegia tanto la identidad indígena femenina (precolonial) como la pureza sexual de la mujer. En el último ensayo del libro, Aurélie Vialette investiga la participación decisiva de Concepción Arenal en los debates decimonónicos sobre la eficacia de las colonias penales en el siglo XIX. Las intervenciones de Arenal logran que el gobierno español rechace la implementación de colonias penales en las Filipinas y en Fernando Poo (Guinea Ecuatorial).

Unsettling Colonialism representa una valiosa aportación tanto para los estudios cultu-

rales y literarios hispánicos como para los estudios poscoloniales. Incluso para un público no especialista, cada ensayo ofrece una amplia contextualización histórica y teórica que facilita su lectura. Como hilo conductor, el análisis del género y los discursos que produce dan forma al libro, abanico diverso de temas, tierras y textos. Situado dentro del nuevo marco teórico de los estudios hispánicos globales, varios capítulos consideran el impacto del colonialismo español fuera de las Américas, lo cual le otorga al libro una mirada crítica más íntegra. Los textos culturales analizados abarcan una variedad de géneros (cartas, obras jurídicas y científicas, narrativas de viaje, obras teatrales, novelas canónicas y algunas poco conocidas) que demuestran lo profundamente arraigados que estuvieron los discursos coloniales de raza y de género en la cultura española finisecular. Sin embargo, son las variadas experiencias femeninas y sus diversas representaciones las que sobresalen a lo largo de este volumen, donde las mujeres son «objetos y sujetos de representación» (5). Algunas se ven sometidas a las fuerzas colonizadoras, otras se vuelven agentes propios que contribuyen activamente a los fines imperialistas, mientras que otras los rechazan definitivamente. Aunque el volumen también invita a conversaciones productivas sobre cuestiones de masculinidad, su contribución más importante quizá radique en la detallada investigación sobre los varios posicionamientos de las mujeres con respecto a la colonización española y sus discursos de imperio durante el siglo XIX.

GABRIELLE MILLER
Baylor University

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Las novelas de Torquemada (1889-1895)*. Edición de Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2019, 614 pp.

El nombre de Ignacio Javier López no debería resultar desconocido para los investi-

gadores de la literatura española decimonónica ni probablemente tampoco para los aficionados a Benito Pérez Galdós (1843-1920), a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) o a Emilia Pardo Bazán (1851-1921). No, al menos, si se tiene en cuenta que el crítico y catedrático de la Universidad de Pensilvania ha dedicado buena parte de sus esfuerzos de los últimos años al estudio y edición de sus obras. En 1992 colaboró con Cátedra en la edición de *La madre naturaleza*, de Pardo Bazán; en 2014 editó *El niño de la bola*, de Alarcón; y hace poco, en 2017, sacó a la luz una nueva edición de *Doña Perfecta*, de Galdós, también en Cátedra. Mientras tanto, ha tenido tiempo de investigar, entre otros asuntos, sobre la llamada novela de tesis decimonónica. A ella ha dedicado su libro *La novela ideológica (1875-1880): La literatura de ideas en la España de la Restauración* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2014). Por último, en 2019, y a las puertas de la conmemoración del primer centenario del fallecimiento de Galdós, Ignacio Javier López ha reunido y editado *Las novelas de Torquemada (1889-1895)*, una serie de cuatro obras que, a pesar de compartir protagonista y coherencia narrativa, acostumbraron a publicarse por separado hasta «casi treinta años después de muerto el autor» (25).

Este apellido, el de Torquemada, alberga en el imaginario colectivo hispánico oscuras connotaciones a las que tampoco eran ajenos los lectores del XIX. Sin embargo Galdós, en un giro cómico, no convierte en protagonista de su tetralogía al temido inquisidor castellano Tomás de Torquemada, sino al ficticio prestamista madrileño Francisco de Torquemada, también conocido como *Torquemada el Peor* entre las gentes populares que más sufrían su incorregible culto al dinero y su apego al interés. Este Torquemada no es, por tanto, aquel perseguidor de judíos y herejes del siglo XVI, sino el moderno usurero «que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en cazuela bien mechados, y a los demás los achicharró por partes, a fuego lento, con re-

buscada y metódica saña» (79). Pero tampoco es esta, realmente, la imagen que se desprende del avaro tras la lectura de *Torquemada en la hoguera* (1889), primera de las novelas de la serie. Aunque Galdós concibió en origen la obra como un cuadro de costumbres centrado en la figura del usurero (así lo explica Ignacio Javier López en su introducción), la historia pronto se convierte en el drama –humorístico, pero drama, sin duda– de un «pobre» hombre al que la vida arrebatada de un plumazo lo que más quería: su hijo, su Valentinito; un niño prodigio de extraordinaria inteligencia llamado a ocupar los primeros puestos del escalafón de la ciencia mundial («Newton resucitado», le apodaban sus maestros). Debido a este triste suceso, el lector, que acaso en las primeras líneas solo había contemplado la figura caricaturesca de un prestamista que recorría el centro de Madrid con «los recibos en una mano, en otra el bastón» (80), no tarda en empatizar con el malhadado padre.

Galdós cuenta que el chico cayó malo una tarde y que Torquemada, turbado por las teorías de José Bailón (uno de esos curiosos y excéntricos curas exclaustros que pueblan la literatura hispánica decimonónica), se lanzó a la calle a tratar de purgar en poco tiempo todos los pecados que, supuestamente, estaban causando la enfermedad de su hijo (así lo creía, al menos, atendiendo a las prédicas del ex-sacerdote, del que había aprendido que «*Dios es la Humanidad*, y que la Humanidad es la que nos hace pagar nuestras picardías o nos premia por nuestras buenas obras», 96). Sin embargo, las limosnas, las palabras amables, la cancelación de intereses y, en definitiva, las pocas buenas acciones que el usurero pudo acumular en las horas que duró la agonía de Valentinito, no fueron suficientes para evitar que la muerte se lo llevara consigo («esa muy pindonga de la muerte, que no se acuerda de tanto pillo, de tanto farsante, de tanto imbécil, y se le antoja mi niño, por ser lo mejor que hay en el mundo», 132). En ese momento, el caricaturesco Torquemada empezará a trascender su

condición de *tipo literario* y se convertirá, como interpreta Ignacio Javier López, en «alegoría del drama del hombre moderno que lucha contra fuerzas que no puede controlar y ante las que, sin una fe firme y sin creencias válidas, se encuentra desarmado y sin consuelo» (37). Así es, efectivamente, como se le observa en el quinto capítulo de la novela, cuando regresa a casa por la noche, con la mirada puesta en el firmamento y acongojado por «la idea de que todo aquel cielo estuviese indiferente a su gran dolor, o más bien ignorante de él» (108).

Muerto el pobre niño, Galdós dedica las dos novelas centrales de la tetralogía, *Torquemada en la cruz* (1893) y *Torquemada en el purgatorio* (1894), a narrar el ascenso social del prestamista, auspiciado por su matrimonio con la aristócrata arruinada Fidela del Águila (en segundas nupcias, pues Torquemada era viudo). Tal ascenso, que culminará con la compra del título de marqués de San Eloy, es descrito en términos fundamentalmente humorísticos: desde que entable contacto con su futura esposa y con los hermanos de esta, Cruz y Rafael del Águila, Torquemada empezará a entender (gracias a la pedagogía de Donoso, un funcionario de Hacienda jubilado que también hará las veces de celestino para la boda) que su escalada en la pirámide social no podrá producirse sin una mudanza de formas, de vestimenta y, especialmente, de lenguaje. A partir de entonces, el rudo prestamista poblará su magín y su discurso de *puntos*, *elementos*, *fisonomía*, *inter nos*, *velis nolis*, *maquiavelismo*, *lógica de los hechos*, *dar pábulo* y, en definitiva, de todas cuantas palabras y expresiones pudieran –en términos de Ignacio Javier López– «producirle mayor rédito» (50).

Pero la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro* (1895), transcurre en un ambiente sombrío, muy diferente al de las anteriores. A Francisco de Torquemada, que ya había visto fallecer a su niño prodigio (sin que de nada sirviesen sus súplicas ni su *negociación* con Dios, con la Huma-

nidad, con el Todo o con lo que fuera), que había asistido al suicidio de su empecinado cuñado Rafael, y que había superado la muerte de su segunda esposa, le llegará su hora. El lector asiste entonces a su tragedia íntima y a su rebeldía final: Francisco de Torquemada (como después Augusto Pérez en *Niebla*, de Miguel de Unamuno), se negará a morir y también a abjurar de toda su forma de vida anterior. Así se lo había pedido Luis de Gamborena (confesor de la familia y su *San Pedro* particular) para redimirle de sus pecados y asegurarle la salvación. Pero el avaro no entendía «en qué tablas de la ley, o en qué misal, o en qué doctrina cristiana o mahometana se dice que el obrero no debe cobrar nada por su trabajo» (581) y se escandalizaba por el doble rasero con que aparentemente se juzgaban otros pecados: «Es muy raro esto, señores beatos: que en cuanto se habla de dinero, del santo dinero, habéis de poner la cara muy compungida. ¡Biblias! O el Señor tira de la cuerda para todos, o para ninguno. Ahí tiene usted a los militares, cuyo oficio es matar gente, y nos hablan del *Dios de las Batallas*. Pues, ¿por qué, ¡por vida de ñales!, no hemos de tener también el *Dios de las Haciendas*?» (599).

La serie se cierra, en fin, con el interrogante de si el testarudo prestamista habría atravesado o no la dichosa puerta de San Pedro (el autor se limita a consignar que «bien pudo Torquemada salvarse. Bien pudo condenarse. Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡cuidado!», 614). También con la grata sensación en el lector –así lo creemos– de haber asistido a un ejemplo más de maestría narrativa de Benito Pérez Galdós y de haber tenido entre sus manos una edición pulcra, seria, y que ojalá contribuya al mejor conocimiento y goce de su obra en tiempos de centenario.

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN-HERVÁS
Universidad Complutense de Madrid

AI, Qing. *Nostalgia imperial. Crónicas de viajeros españoles por China (1870-1910)*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2019, 191 pp.

La idea de orientalismo, consolidada tras la publicación del libro homónimo de Edward Said en 1978, ha monopolizado las perspectivas teóricas sobre la alteridad y las relaciones entre culturas y literaturas del mundo. El libro de Said se centra explícitamente en el discurso colonial de los imperios británico y francés en Oriente Medio. Pero su impacto teórico –propulsado por los estudios poscoloniales, sobre todo en la academia anglosajona, a partir de la década de 1980– trascendió este marco geopolítico específico. El resultado: la polarización derivada del binomio colonizador/colonizado en la obra Said es aún –a pesar de los esfuerzos de hibridaciones y deconstrucciones posteriores– punto de referencia en los marcos interpretativos de cierto alcance espacial. Tendencias recientes como la «literatura mundial» o los «estudios globales» siguen funcionando bajo una inercia binaria de centros y periferias que Stuart Hall sintetizó con lucidez bajo la expresión «the West and the Rest».

En *Nostalgia imperial*, Qing Ai impugna el reduccionismo de estas visiones teóricas a partir de la relación singular entre España y China expresada en las crónicas de viajeros españoles al país asiático entre 1870 y 1910: cronistas que no proceden de un país claramente colonizador en aquella época (a pesar del pasado colonial y de la presencia en Filipinas hasta 1898) y que nos describen una China que tampoco es exactamente un territorio colonizado (a pesar de su debilidad geopolítica y las recientes concesiones a algunas potencias extranjeras tras las Guerras del Opio). Así, la autora sostiene que, a diferencia de otras crónicas occidentales marcadas claramente por la experiencia colonial, los escritos de estos viajeros españoles pretenden restaurar el prestigio imperial perdido y superar una decadencia que se percibe como prácticamente irremediable. A lo largo

de estas crónicas, pues, se nos muestran unas visiones del otro (chino) que no dejan de ser un espejo que proyecta un yo (español) decadente y atrasado. *Nostalgia imperial* desvela la ambigüedad de distintas actitudes hacia el colonialismo y, por consiguiente, la difícil conciliación entre distintos valores relacionados con la modernidad y el progreso que no dejan de articularse, ineludiblemente, a partir de la propia empresa colonial. Se nos ofrece así una perspectiva distinta que contrasta y complementa –sin remplazar– la que deriva del orientalismo de Said.

Nostalgia imperial abre con dos capítulos de interés básicamente referencial. En «Marco teórico e histórico» se repasan las relaciones entre España y China hasta siglo XIX. En «Crónicas de viajeros españoles a China» se detalla la identidad de estos cronistas (misioneros, diplomáticos, militares, artistas, aristócratas, comerciantes) y las rutas que siguieron para llegar a China. También se resume la difusión de estos relatos de viaje en España por medio de múltiples formatos: libros, folletos, revistas, informes, diarios, cartas, conferencias, fotografías o grabados. En síntesis, ambos capítulos muestran cómo estas relaciones y representaciones crearon un imaginario social sobre China en España. Así, el libro sugiere –aunque no desarrolla del todo– un detalle que no debería pasar desapercibido: la notable presencia de españoles en China no equivale a la aún más destacable presencia de China en la España de la época. Los breves apuntes sobre las crónicas de viaje ficticias de Alfred Opisso i Vinyas, Pedro Novo y Colson o Apelles Mestres permiten intuir que la presencia de China en el imaginario español fue mucho más densa que las crónicas surgidas de los viajes en primera persona. (De hecho, el *Archivo China-España, 1800-1950* <<http://ace.uoc.edu>> atesora ya más de un millar de documentos que evidencian la riqueza y heterogeneidad de estas imágenes de China en España.)

La principal aportación del libro radica en los tres capítulos siguientes, que conforman su cuerpo central previo a las conclusiones y a los apéndices con la genealogía bibliográfica

de las crónicas analizadas y los cargos diplomáticos de sus autores. A partir de fragmentos de cronistas como Eduardo Toda, Adolfo de Mentaberry, Enrique Gaspar, Luis Valera, José Alcalá Galiano o Francisco de Reynoso, entre muchos otros, Ai disecciona con método una serie de ideas interesantes distribuidas en tres capítulos que no siguen una progresión cronológica, sino que se estructuran alrededor de tres tesis que, en la práctica, se superponen y se potencian mutuamente. El capítulo «En busca de prestigio: el discurso colonial» analiza la problemática voz española en los relatos de viajes por China a finales del siglo XIX: por un lado, la capacidad española de identificarse como poder imperial se encuentra ciertamente en crisis; pero, por el otro, los textos intentan proyectar igualmente un discurso colonial que reconstruya la identidad poderosa perdida. Lo hacen por medio de estrategias retóricas y discursivas como la apropiación, la clasificación, la estereotipación de China o la europeización de España. Las apelaciones al pasado glorioso de España y las comparaciones con otros países europeos son también recurrentes. El capítulo «Todo bajo el cielo» muestra más concretamente las resistencias a dichos discursos coloniales. A la luz de las reflexiones planteadas por Michel Foucault, Marie Louise Pratt o Homi Bhabha, Ai examina representaciones de China que muestran el mimetismo del colonizado o las miradas inversas –la hostilidad o la indiferencia de China a la sociedad europea–. Estos discursos de resistencia se tornan aún más complejos al convivir con el poso de la sinofilia, expresada mediante el exotismo y la tradicional admiración por China como civilización sofisticada. De hecho, Ai sugiere que, al tratarse precisamente de un intento de recuperación de los valores tradicionales perdidos frente a la modernización y el progreso, el exotismo hacia China se adecúa al proyecto nostálgico español. Finalmente, el capítulo «Ansiedades imperiales» revela la frustración que los viajeros españoles experimentaron ante la menor presencia de España en China (comparada con la de otros países) y la falta de modernización de

estos contactos diplomáticos o comerciales, que contrasta con los discursos coloniales que pretenden encubrir la decadencia nacional y restaurar el prestigio imperial. Estas visiones críticas convierten la representación de China en un proceso introspectivo que, ante la creciente prosperidad de las empresas anglosajonas en territorio chino, albergan una cierta esperanza de renacimiento.

Nostalgia imperial es una obra sugerente, rigurosa y con numerosas virtudes. Destaca muy especialmente por la voluntad de trascender el catálogo referencial de representaciones de China en España e intervenir en un debate teórico más amplio como es el del orientalismo, el exotismo y los discursos coloniales entre contextos geopolíticamente heterogéneos. Ai utiliza la hermenéutica textual con intención y la pone al servicio de un hilo argumental significativo: traslada la especificidad de las representaciones de China en España a un territorio teórico en el que aún quedan amplios espacios por explorar y múltiples interrogantes sin resolver. *Nostalgia imperial* se incorpora de modo destacado a los numerosos proyectos individuales y colectivos que desde la academia europea, americana y asiática están analizando la imagen de Oriente en España y América Latina en los siglos XIX y XX. El conjunto conforma un campo efervescente que, como bien demuestra el libro de Ai Qing, puede aportar nuevas reflexiones a viejos problemas y una mirada más plural a las relaciones entre las culturas del mundo.

CARLES PRADO-FONTS

Universitat Oberta de Catalunya

RIVERO, Carmen. *Humanismus, Utopie und Tragödie*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020, 311 pp.

A primera vista la asociación de los conceptos de humanismo, utopía y tragedia resulta insólita y extraña, sin embargo, la lectura del libro revela que es un feliz maridaje

capaz de mostrar las íntimas relaciones que existen entre la filosofía y el arte, entre los intrínsecos condicionamientos de la naturaleza humana, sus efectos en la reflexión filosófica y sus exteriorizaciones artísticas. El humanismo desemboca en una particular historia de la humanidad.

Después de un capítulo introductorio, en el cual la autora resume el propósito de su trabajo y presenta un repaso de los tópicos característicos del humanismo, divide el corpus de su estudio en dos partes tituladas «Humanismo y utopía» la primera y «Humanismo y tragedia» la segunda.

La primera parte constituye un utilísimo repaso de las múltiples facetas y transformaciones que ha experimentado la reflexión sobre el hombre y las formas de gobernarse. Ofrece una revisión crítica del concepto de humanismo desde sus inicios griegos y romanos hasta sus acepciones en el siglo XX pasando por las modificaciones a las que ha sido sometido en el Renacimiento y la Ilustración.

La segunda parte se centra en las interrelaciones entre el humanismo y la tragedia dedicando especial interés a la repercusión de los mitos antiguos en la literatura y la filosofía del siglo XX. El estudio pormenorizado de la obra dramática y crítica de Buero Vallejo desempeña un papel destacado en este capítulo.

Al final, la autora condensa los resultados de su investigación en dos resúmenes que revelan las relaciones entre humanismo y utopía y humanismo y tragedia.

No hay que obviar las numerosas notas a pie de página que aportan matices y profundizaciones al texto y también la extensísima bibliografía subdividida en un apartado de literatura primaria y otro de secundaria, además, cosa loable, añade un registro onomástico no menos útil.

«Ante estos antecedentes el humanismo puede entenderse como un ideal configurado por la razón del cual surge un programa político, antropológico, ético y estético fundado en el saber de la antigüedad que aspira a la

realización del hombre» (p.7). Sobre esta base definitoria la autora intenta mostrar cuales pueden ser los derroteros a través de los cuales el hombre puede escoger las vías que le permiten evolucionar del «homo barbarus» al «homo humanus» o en otros términos de la «feritas» a la «humanitas». La permanente lucha entre el deseo de satisfacer necesidades y aspiraciones individuales y egoístas y los empeños de procurar el bien común constituye una controversia permanente en las reflexiones filosóficas y las configuraciones artísticas sobre los adecuados anhelos y vías de «humanización» a lo largo de la historia. Dan lugar a las utopías pacíficas al igual que a los maquiavelismos en todas las épocas y tanto en la filosofía como en la literatura.

Que eso es así lo demuestra magistralmente la autora en la segunda parte de su estudio en la cual expone cómo las preocupaciones y especulaciones humanísticas no pierden nunca su atractivo ni entre filósofos ni entre artistas. Así es también cómo los mitos de la antigüedad renacen y se reformulan en las obras dramáticas del siglo XX en Francia y en España, particularmente en los dramas de Buero Vallejo.

El análisis de las obras de este dramaturgo español forma una muestra excelente de la compenetración de reflexiones humanísticas con la sensible interpretación de obras literarias que la autora logra presentar con extraordinaria claridad y capacidad crítica. Que no solamente se revela en este capítulo sino a lo largo de todo el estudio.

En mis tiempos de postulante académico era imprescindible mencionar en las reseñas también los tropezos con la gramática y las meteduras de pata de los duendecillos de la imprenta para demostrar que uno había leído el libro reseñado. Para que no se pierda la costumbre o simplemente para recordar viejos tiempos mencionaré algunos pocos casos como el de la p. 99 donde la autora aduce que la *Encyclopédie* demuestra sus afanes modernizadores afirmando que «Bousset» hace olvidar a Demóstenes. Sospecho que

debe decir «Bossuet». Otras meteduras se refieren a la alemanidad del texto: en la p. 154 habla de una literatura «die nicht dem «Statt» en vez de «Staat» dient, en la p. 186 alude a la «Besetzung der Nationalsozialisten» en vez de «Besatzung» y finalmente en la p. 209 menciona el «dinoysische Temperament» que debería rezar «dionysische».

Dicho sea de paso: el libro parece estar escrito solo para lectores políglotas porque se amontonan en él citas en latín, francés, español, italiano e inglés sin ofrecer al lector multilingualmente menos dotado unas traducciones auxiliares.

De todos modos, este estudio es de una calidad extraordinaria y de suma importancia no solamente para la comprensión del humanismo y su, a veces, aventurera evolución cuyo conocimiento no deja de ser imprescindible para la comprensión de la historia de la humanidad y hasta de nuestro tiempo actual. La autora demuestra también sus dotes críticas e interpretativas de las tragedias de nuestro tiempo. Es una obra maestra filosófica y filológica digna de figurar en todas las bibliotecas y bibliografías correspondientes.

KURT SPANG
Universidad de Navarra

ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Nuestro futuro está en el aire. Aviones en la literatura española (hasta 1936)*. Sevilla: Renacimiento, 2020, 395 pp.

El profesor de la Universidad de Jaén Rafael Alarcón Sierra publica su nuevo ensayo, *Nuestro futuro está en el aire*, en la colección «Los cuatro vientos» de la editorial Renacimiento. No pasa inadvertida la cuidada edición, que cuenta con una potente ilustración en la cubierta, muy en sintonía con el contenido del libro. Asimismo, otro acierto es el título, traducción de un eslogan de tres lienzos que Picasso pintó en 1912.

¿Qué encuentra el lector en este ensayo? Un panorama general sobre la presencia de la aviación en la literatura española durante las tres primeras décadas del siglo XX, aunque también indaga en su tratamiento en la pintura, la fotografía o el cine. El libro se estructura en tres bloques principales. El primero de ellos es un estudio conformado por nueve puntos, donde se abordan los vuelos imaginarios y los primeros trayectos reales en globo aerostático, para pasar enseguida a tratar la edad de oro de la aviación. A partir de este momento, el estudio se impregna del espíritu de las vanguardias, sobre todo de futurismo, movimiento que defendió la idea de que la velocidad iba a cambiar la percepción de la realidad y a anular las coordenadas espaciotemporales. Nuestro periplo cambia su rumbo y se dirige hacia las primeras novelas que adoptan como tema la aviación. Además, se analiza el papel que tuvo en la Gran Guerra. Fue en este momento cuando el sueño mitológico sucumbió a la sombra bélica. Por último, se cede el protagonismo a la propia experiencia de vuelo por parte de aquellos cronistas y escritores que decidieron narrar lo que se veía y sentía «desde el cielo».

El estudio va acompañado de una antología de los principales textos que se estudian, principalmente crónicas y capítulos de libros. Sobre su estructura se puede decir que hay una relativa circularidad, pues esta empieza con crónicas que tratan sobre la importancia de la aviación y acaba con textos de la misma naturaleza en donde se describe el tema desde de la propia experiencia aérea. Asimismo, esta sensación de vuelta al comienzo se potencia con la presencia de autores que aparecen en ambas partes (*desde abajo y desde arriba*, podríamos decir), como Corpus Barga y César González-Ruano. La articulación de los textos de la antología sigue un orden similar al del estudio introductorio. De esta forma, se consigue trazar una correspondencia entre ambos bloques, conformando un conjunto armónico.

Tanto el estudio como la antología cuentan con notas que enriquecen el conociemien-

to del lector e invitan a conocer de manera pormenorizada las obras literarias que se aluden. La escritura es envolvente. El estilo, limpio y preciso, carece de cualquier floritura que pueda entorpecer la amenidad del análisis. No obstante, este desprende rigor y erudición. Se agradece la presencia de explicaciones que arrojan luz sobre los aspectos menos conocidos para el lector no especializado.

Con el avance de la lectura vamos haciendo descubrimientos de gran interés. Como destaca Alarcón, las metáforas aéreas están en la tradición escrita de todos los tiempos, y el hombre admira asombrado los vuelos que realizan seres mitológicos, como Ícaro o Faetón. Ante la imposibilidad real de llevarlos a cabo, se conforma con lo que ofrecen la literatura y los sueños. A finales del XVIII se alcanza la «conquista del espacio aéreo» gracias a la creación del globo aerostático. Las diversas manifestaciones del arte se hacen eco del invento. Sin embargo, no llegan a modificar la forma de describir, pues siguen vigentes los modelos literarios antiguos, como el del sueño satírico. A pesar de ello, va a estar presente desde el siglo XIX un tópico que va a ser muy frecuente en la siguiente centuria: la tierra como mapa o la técnica del empequeñecimiento. En distintos de los fragmentos que se recogen en la antología se puede apreciar, como el los de Julio Camba y Ramón J. Sender, entre otros. Asimismo, en estos primeros escritos queda reflejado el paralelismo que muchos cronistas establecieron entre los primeros vuelos y las imágenes ascensionales de la mística, como es el caso de Corpus Barga al citar a Santa Teresa de Jesús.

Se analiza y antologa *Los nietos de Ícaro* (1911), obra de Julio Camba que es considerada como la primera novela española extensa que trata el motivo de la aviación. Es una historia de amor, realista, folletinesca y con algunos elementos modernistas. Quizá Concha Espina fue la primera escritora española en volar y contarlo. Sus experiencias de vuelo las recoge en la novela lírica *Talín* (1918).

La protagonista es una muchacha coja que se enamora de un piloto. En esta breve obra narrativa y lírica se da una especie de muerte que enaltece el amor.

A pesar de la neutralidad de España en la Gran Guerra, hubo grandes cronistas que acudieron a los frentes. Uno de ellos fue Valle-Inclán, quien hizo un vuelo nocturno sobre el frente y, en sus *visiones estelares* describe los bombardeos y un duelo entre aviones franceses y alemanes. Además, relata con crudeza cómo el piloto de un avión francés muere entre llamas. En las palabras del escritor se dibuja el avión como monstruo de destrucción, una corneja metálica portadora del mal augurio. Azorín acude a París y se queda notablemente impresionado por los bombardeos aéreos sobre la ciudad. El frente alemán es cubierto por Ricardo León, quien ofrece un punto de vista diferente a los anteriores. En el ensayo están recogidos los testimonios escritos de todos ellos, y de otros como *Gaziel*, de manera que se puede conocer de primera mano sus descripciones y las impresiones que les suscitan.

Gran importancia tiene el avión en la vanguardia, como analiza Alarcón de forma pormenorizada. De Ramón Gómez de la Serna se destacan y reproducen sus greguerías aéreas y, entre otras referencias narrativas, el último capítulo de *Policéfalo y señora*, de 1932. De Ramón Acín se seleccionan viñetas de su *novela gráfica*, como la llamaríamos hoy, *Las corridas de toros en 1970* (1923). Destaca, entre otras, tres novelas vanguardistas con tema aéreo: *Luna de copas* de Antonio Espina, *Tres mujeres más Equis* de Felipe Ximénez de Sandoval y *Puerto de sombras* de Juan Chabás. Como punto de unión entre todas, figura la conjunción del vuelo real con el onírico. Además, se introduce parte del libro *De Madrid a Oviedo, pasando por las Azores* (1933) novela satírica poco conocida de José María Pemán, donde se satiriza al hermano republicano de Francisco Franco.

Quizás la parte más interesante sea el compendio de libros de viaje y crónicas de

los escritores que se montaron en un avión para comentarlos. El ya citado Corpus Barga, en *París-Madrid. Un viaje en el año 19*, utiliza imágenes modernas para describir la tierra y las nubes. La calidad de esta obra es indiscutible; de hecho, Juan Ramón Jiménez financió la edición de su propio bolsillo. De Julio Camba se recogen tres crónicas divertidísimas de 1923 en donde refleja la sensación imperturbable durante el vuelo mediante reflexiones paradójicas de gran interés e inteligencia. En esta última parte aparecen libros de viaje y textos clave de Luis de Oteyza (*Al Senegal en avión*), César González-Ruano (*Un español en Portugal*), Manuel Chaves Nogales (*La vuelta a Europa en avión*), Jacinto Miquelarena (*El gusto de Holanda*), Ernesto Giménez Caballero «Sobre el signo avión») y Ramón J. Sender (*Casas viejas*).

Asimismo, en un apéndice final se incluyen las cubiertas a color de las diferentes ediciones que se han analizado en el estudio. Es una información gráfica, pocas veces tenida en cuenta, que pone el broche final al conjunto del libro.

En síntesis, *Nuestro futuro está en el aire* es el primer ensayo extenso que gira en torno al estudio de los aviones en la prosa española hasta 1936, sus medios de representación y producción textual. Del sueño a la guerra, de la aventura a la normalidad; un viaje extraordinario a través de un análisis riguroso y de una selección de textos de gran calidad.

JOSÉ OLMO LÓPEZ
Universidad de Jaén

BOTA, Miquel. *The Contestation of Patriarchy in Luis Martín-Santos' Work*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020, 167 pp.

El psiquiatra y escritor Luis Martín-Santos es uno de los grandes nombres de la cultura española de la segunda mitad del XX.

La dificultad sesuda de *Tiempo de silencio* (1962) lo situó en la tradición de la gran literatura europea. La militancia en el PSOE clandestino, con pena de prisión incluida, le concedió la aureola de resistente antifranquista, acomodado, pero resistente. Su muerte accidental y prematura terminó de definir una figura brillante y misteriosa. Su prestigio es tan rotundo que incluso Gregorio Morán lo absuelve explícitamente de la condena feroz y algo sesgada del mundo intelectual español que opera en *El cura y los mandarines* (2014). Sin embargo, todos estos méritos, los tangibles y los intangibles, no han bastado para que los críticos hayan frecuentado su obra, más allá de algunas valiosas excepciones, como las ya lejanas de Sobejano, Mainer o Labanyi. Las sucesivas oleadas de académicos dedicados a agotar el estudio del mundo cultural del franquismo apenas han mostrado ánimos de intentarlo.

En *The Contestation of Patriarchy in Luis Martín-Santos' Work*, Miquel Bota no solo afronta el análisis de su obra, sino que lo hace además desde una perspectiva original y comprensiva. Comprensiva porque toma el conjunto de sus escritos ficcionales (*Tiempo de silencio*, la inacabada *Tiempo de destrucción* [1974] y su narrativa breve, los *Apólogos y prosas inéditas* [1970]) y no ficcionales (*Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* [1964], además de otros textos menores en extensión) para explicar el mundo novelesco de Martín-Santos en relación con sus intereses psiquiátricos, psicoanalíticos y filosóficos. Novedosa precisamente por este acercamiento totalizador y por identificar el patriarcado, y especialmente una determinada concepción de la masculinidad occidental, como uno de los elementos que Martín-Santos aspira a desmitificar para generar nuevos mitos colectivos. Bota asume el reto de revelar la concepción desmitificadora y sacrogenética de la novela en el conjunto de textos del autor.

El primer capítulo, «In an Arid Landscape», le sirve a Bota para presentar la trayectoria formativa de Martín-Santos y las posi-

bilidades que tuvo en el páramo intelectual franquista. Bien situado socioeconómicamente, pudo acceder a algunos autores prohibidos, como Sartre o Freud, y viajar a Heidelberg, donde entró en contacto con la filosofía de Heidegger. Bota repasa los escritos teóricos de Martín-Santos, claramente influenciados por estos autores, bajo la premisa (raramente aceptada, pero que él demostrará hábilmente en los capítulos posteriores) de que son imprescindibles para un entendimiento cabal no solo de *Tiempo de silencio*, sino del proyecto literario de Martín-Santos, que incluye la inacabada *Tiempo de destrucción*, muy probablemente una tercera novela que cerraría el ciclo y la colección de *Apólogos*. Bota extrae algunos de los conceptos clave de esos escritos teóricos: ‘en-sí’ y ‘para-sí’, facticidades, mala fe, comprender y hacerse cargo, y sobre todo, la posibilidad heideggeriana de exponerse a la nada, a la libertad, más allá de las convenciones heredadas y asumidas sin discusión, y cambiar. Ese sería, para el Martín-Santos psiquiatra, el camino hacia la cura, combinación, que no mezcla indiscriminada, de psicoanálisis y existencialismo.

En los dos siguientes capítulos, «It Is in their Head» and «It Is a Man's World», seguramente los más sólidos y originales del volumen, Bota aplica estos conceptos al análisis de Pedro y Agustín, protagonistas respectivos de *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción*. Este acercamiento manifestará el desigual desarrollo de uno y otro en la vía hacia su curación. Una de las virtudes del libro es que Bota no pretende ser tajante, no fuerza los conceptos y no trata de imponer su lectura frente a la de los críticos anteriores, como Labanyi, que habían descartado esta lectura. Cruza eficazmente fragmentos de ficción y no ficción de Luis Martín-Santos para demostrar su propuesta.

Pedro, protagonista de *Tiempo de silencio*, estaría atrapado en el ‘en-sí’, en sí mismo, y en la mala fe existencial, que le permite intuir su situación: soledad, desapego, ambición frustrada..., pero no superarla.

Martín-Santos, señala Bota, lo habría despojado en la novela (no haciendo alusión a ellas) de las facticidades que lo arrojarían al mundo: cuerpo, familia, pasado, relaciones amistosas sanas y amor. Pedro no es descrito físicamente, no tiene apellido, no se relaciona con otros, más allá del desprecio (Amador o el Muecas) o la competitividad homosocial (su amigo Matías), y su única relación afectiva, con Dorita, es puramente sexual (que Martín-Santos distingue claramente del amor, volcado hacia la satisfacción de la otra persona). Pedro vive en el presente, sin comprender su pasado, y es por tanto incapaz de hacerse cargo de su situación y abrirse al futuro cambio, iniciar la cura. Como repasa concisamente Bota, Pedro vaga por Madrid solo o acompañado, y le van sucediendo cosas (la carrera frustrada como investigador; el aborto y muerte de Florita; la prisión; el sexo con Dorita y su asesinato) que lo conducen a la derrota, a su muerte particular como médico de provincias, lejos de los soñados premios a su actividad investigadora.

La cura se iniciaría con el ‘pre-serse’, que propicia la apertura del ser, en sentido heideggeriano, la comprensión de la propia situación en el mundo y el anhelo de cambiarla. Agustín, el juez protagonista de la inacabada *Tiempo de destrucción* (editada en los setenta por Mainer y que merecería una edición crítica actual, que tal vez el propio Bota podría acometer) sí habría alcanzado ese estadio. Estaría incluso en vías de alcanzar el ‘para-sí’. Adivina (no olvidemos que es una novela inacabada) y expone Bota algunos de los elementos que permitirían el cambio. Las facticidades están presentes en el relato y marcan la vida de Agustín: su pasado (sus recuerdos de infancia y juventud) y su familia (sus padres, Demetrios y Paula), y su búsqueda efectiva del amor (que no del sexo, insisto, porque aquel incluye, entre otras cosas, lo social), encarnado en la figura de Constanza, le permitirían comprender, hacerse cargo e iniciar la cura.

En el cuarto capítulo, «Holding out for a Hero(ine)», Bota identifica la función del

heteropatriarcado en la novela, y la masculinidad negativa que este engendraría, como uno de los mitos que la novela de Martín-Santos estaría tratando de destruir. El autor había definido su obra novelística, no lo olvidemos, como desacralizadora y sacro-genética. Los hombres, especialmente Pedro, en las novelas de Martín-Santos presentan una serie de rasgos bien definidos: heterosexualidad (que no excluye la homosexualidad), desapego emocional (que se muestra en las propias relaciones afectivas y sexuales que mantienen), competitividad, y en ocasiones violencia explícita. El varón parece ocupar el centro de la sociedad, pero, sobre todo, puntualiza Bota, que evita la tentación de caer en el psicoanálisis colectivo explícito, de la familia, al menos durante el franquismo.

No parece gratuito, por tanto, que en el centro del relato de *Tiempo de silencio* figure el episodio más conocido de la novela: la éfrasis del *Gran Buco*, de Goya. Pedro parece impresionado con este «capricho», con la centralidad del diabólico cabrón, del macho erguido, rodeado de brujas. La pequeña maldad de Martín-Santos introducirá inmediatamente después al Ortega conferenciante ante el que se agolpan acotrradas señoras de la alta sociedad madrileña. El gran hombre, como el buco, en el centro, dirigiendo la ceremonia. La ironía en *Tiempo de silencio*, según se deduce de la interpretación de Bota, es que Pedro el ensimismado, Pedro el centro de la trama, Pedro el futuro médico e investigador, Pedro el proyecto de cabeza de familia, no parece identificar las características ni las limitaciones de este modelo de masculinidad, de ahí que, a diferencia Agustín, ni siquiera inicie la cura.

Es importante notar que, para Bota, el único personaje que habría completado la cura, el paso del ‘en-sí’ al ‘para-sí’, es Ricarda, la mujer del Muecas en *Tiempo de silencio*, que pasa a llamarse Encarna al final de la novela, en lo que a menudo ha sido considerado simple error o despiste de Martín-Santos. Un camino, el de la cura, que ni

Pedro habría iniciado, ni Agustín habría culminado (no en el estado en el que quedó *Tiempo de destrucción*). Encarna, finalmente, sí se enfrentaría a su opresión de esposa ninguneada y maltratada por su marido, y de madre cuya hija era violada sin tapujos por su padre. Ricarda logra renacer como Encarna y toma la palabra por primera en el texto para exculpar a Pedro. Comprende, se hace cargo, supera la mala fe y cambia drásticamente. A falta de aquella tercera novela proyectada por el autor, en la que tal vez habría conseguido proponer un nuevo modelo de masculinidad, Ricarda-Encarna figura oprimida y finalmente liberada (al menos de su connivencia con una situación insoportable) le sirve a Bota para sugerir la creación, sacrogénesis, en Martín-Santos de un mito no masculino, previa desmitificación de la masculinidad heteropatriarcal.

En definitiva, el volumen de Bota supone una aportación valiosa a la interpretación de un autor que no ha recibido toda la atención que merece. Un acercamiento comprensivo, centrado en la cura, derivada del psicoanálisis existencial, que nos permite entender la permeabilidad entre el psiquiatra y el novelista que fue Martín-Santos.

LUIS BAUTISTA BONED
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

CHIRINOS, Eduardo. *Cuando suena la música*. Selección y palabras preliminares de Azucena López Cobo. Lima: Lumen, 2019, 357 pp.

«Es / la música quien ordena, ella quien decide, / y las palabras obedecen». Con estos versos de «No es la musa quien habla», perteneciente al poemario póstumo de Chirinos, *Naturaleza muerta con moscas* (2016), Azucena López Cobo desentraña el mundo poético que el escritor peruano comenzó a crear hace treinta y cinco años cuando publicó su primera obra, *Cuadernos de Horacio Morell*

(1981). De esta forma, la crítica literaria hace un recorrido minucioso, exhaustivo, dialogante y con un gran sentido de la coherencia por los veintidós títulos que Chirinos había publicado a lo largo de su carrera dando vida a un gran número de voces, imágenes y sonidos y creando así un universo poético único. Limeño de nacimiento y profesor de oficio, Chirinos ha pasado en cierta medida desapercibido ante la crítica a pesar de haber obtenido numerosos premios literarios, tales como el I Premio Casa de América de Poesía Americana en 2001 por su obra *Breve historia de la música* y el Premio de Poesía Generación del 27 en 2009 con *Mientras el lobo está*. No obstante, la antología propuesta por López Cobo presenta un mundo poético marcado por una variedad de tonos y elementos dicotómicos que reclaman una mayor atención por parte de la crítica.

La diferencia entre el ser y el estar se dibuja como uno de los ejes transversales del espacio poético de este escritor. Sumerge al lector en la búsqueda de un yo poético que aparece a lo largo de su obra. Así, en su primer libro encontramos «Poema» en el que el autor confronta el oficio de la escritura con la banalidad de la existencia: «Me une a tu boca el débil rastro de los días / y quiero terminar aquello que suponía un poema / mas no era esa mi intención. / Estoy fuera de juego / ahorrando para comprar un pasaje que me permita / continuar en la vida. / Mis disculpas a los lectores» (25). Esta indagación del yo poético puede rastrearse en poemas posteriores, tales como «A una máscara», del poemario *Rituales del conocimiento y del sueño*, y «De la pérdida por la poesía», que se encuentra en el *Abecedario del agua*. De esta forma, López Cobo realiza una selección de poemas que convergen a la perfección para mostrar las diferentes perspectivas de una esfera y los conflictos existenciales entre el oficio del poeta y la realidad que le rodea.

Esta búsqueda poética va más allá al emprender una búsqueda personal que se traduce en un examen de su mundo cultural inte-

rior que, posteriormente, va a verse reflejado en su obra literaria. Según la crítica, en ese mundo aparece un torrente de influencias literarias y culturales, bien provenientes de la literatura latinoamericana y norteamericana, desde la modernidad hasta el presente, o bien de la cultura pop, así como de la europea, la clásica grecorromana, la medieval occidental y oriental, sin faltar la de los siglos dorados y las vanguardias históricas. En este mundo de referencias literarias tanto la música como las artes plásticas juegan un papel importante ya que funcionan como vínculo entre los ámbitos culturales que representan y el presente del yo poético, como se refleja en poemas como «Rhapsody in blue», perteneciente a *Breve historia de la música*, «New York, New York...», que forma parte de *El equilibrista de Bayard Street*, o «Harmonices Mundi», del poemario con el mismo nombre. Así, *Cuando suena la música* se convierte en un repertorio de imágenes donde sirenas, rosas, mares, árboles, pájaros, playas, rocas, gatos y otro sinfín de seres y objetos bailan al ritmo de violines, serenatas y ruiseñores cuyo ritmo penetra los versos de los poemas.

El último de los binomios que destaca López Cobo como elemento clave de la obra de Chirinos es el creado por la palabra y el silencio que, en palabras de la crítica, «constituyen un eje formal y temático en la obra de Chirinos» (11). Así, el segundo poema de esta antología ya hace referencia a ello cuando leemos: «El silencio reposa locuaz en mis orejas / y escarbo como un topo bajo el cielo». La oposición entre la palabra y el silencio aparece al tener en cuenta el título del poema, «Arte poética», que invita al lector a interpretar la escritura como fruto del silencio, o al menos así se entiende en un primer momento. La unión de ambos elementos aparece en poemas posteriores como «Palabras que no dejan dormir», del poemario *Abecedario del agua*, u «Ordenado la biblioteca antes de dormir», de *Humo de incendios lejanos*. En el primero de estos Chirinos escribe: «El nombre que siempre queremos pronunciar. / El nombre que nunca debimos

pronunciar» (128). El escritor utiliza esta dicotomía como una máscara que le permite reflexionar sobre su propia visión de la vida, creando así un espacio donde silenciar el ruido de las palabras. Además, esta máscara cambia una y otra vez a lo largo de su carrera en búsqueda de una musa que no viene a ser otra que la música, elemento con el que comenzaba esta reseña y que resulta ser el principio jerarquizador –o mejor dicho– ordenador del impulso poético de Chirinos.

De esta forma, López Cobo lleva a cabo una tarea encomiable al crear un discurso poético fluido y coherente que repasa un mundo literario formado por más de mil poemas de los cuales la escritora nos ha regalado 198 obras de arte que nos permiten acercarnos al universo artístico de Eduardo Chirinos. Sin lugar a duda, el escritor peruano establece un marco literario en el que al lector solo le queda sentarse y disfrutar de su voz poética: «Ah, si tan solo escuchara tu voz. / Pero nunca me dirigiste la palabra / y lo que hubiera sido un gran amor / fue solo un beso furtivo, un abrazo en penumbra, / un silencioso dolor del cual nunca fui culpable. / No te he perdido porque nunca te tuve. / Detrás de cada palabra te oigo sollozar» (129).

JUAN ANTONIO GODOY PEÑAS
Harvard University

DOMÍNGUEZ SURIA, Sinesio. *Temas de la narrativa canaria de los siglos XX y XXI (G-21)*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2019, 528 pp.

A la hora de realizar un estudio explicativo sobre un periodo literario, nos encontramos con dificultades para delimitar los autores y autoras seleccionados, las temáticas de análisis y la organización del contenido para que el *corpus* tenga un sentido lógico con las hipótesis de las que se parten, pero cuando, además de estas contrariedades básicas, que realzan la labor del investigador, se realiza

un análisis contemporáneo sobre una época de autores que en la actualidad siguen escribiendo obras literarias, este tiene un sobrefuerzo añadido: la réplica, la alteración estilística del artista como vía de adaptabilidad o como nueva etapa creativa en su *yo* artístico y la interrelación entre generaciones de escritores que se entremezclan y crean sinergias con otros de reciente incorporación al mundo literario.

La vida implica movimiento, cambio. La literatura contemporánea tiene la virtud o el defecto de aglutinar en su composición las características de la celeridad y la mutabilidad, donde la ambigüedad y la combinación de formas aumentan la dificultad de una investigación que tiene como objetivo delimitar un compendio de textos para un posterior análisis. Y por estas circunstancias, la labor analítica desde un enfoque cualitativo del investigador y escritor Sinesio Domínguez Suria resulta tan interesante: por su capacidad de relacionar y delimitar, siempre con la perspectiva abierta a nuevas incorporaciones, un estudio de la narrativa canaria contemporánea. Más aún: establecer relaciones lógicas de causa-efecto entre la narrativa canaria de la primera mitad del siglo XX con la que se gestó a partir de la segunda mitad, concretamente desde la posguerra española, hasta llegar a nuestros días. Estudio explicativo, y comparativo en el último capítulo, para agrandar el canon de estudio de la literatura de esta región española, bastante limitado a partir de la literatura que surge en los años ochenta, hasta llegar a esta obra, que surge de su tesis «*Generación-21*»: *los temas de la narrativa canaria del siglo XX al XXI*, defendida en la Universidad de Salamanca.

El libro se estructura en bloques temáticos ordenados cronológicamente que finalmente desembocan en un capítulo de análisis en el que se compara y se coteja el tratamiento de los temas de la narrativa canaria, previamente presentados por el autor en los anteriores capítulos junto con la interpretación de estos por parte de los autores de cada generación literaria. De esta manera, nos en-

contramos ante una obra dividida en cinco capítulos con un prólogo introductorio en el que se asientan las bases referenciales de las que parte el escritor, los novelistas canarios que serán objeto de estudio, los criterios de selección de estos y los objetivos e hipótesis de las que parte.

Sinesio Domínguez Suria huye del encasillamiento, reconociendo, desde las primeras páginas, que «se entiende por narrativa canaria aquella que se escribe en Canarias, por autores canarios o por autores no canarios residentes en las islas» (p.13), incluyendo a «los autores canarios que, aunque viven en la Península, tienen una intensa relación con su tierra» (ibidem). La polémica insular que ha rodeado siempre las secuencias lingüísticas *literatura de o literatura hecha en Canarias* se rompe aquí para abordar de manera multicultural un espacio geográfico que ha dado pie a grandes escritores y artistas que agrandan el canon de la literatura española, véase, por ejemplo, los casos de Luis Alemany, Elsa López o Antonio Lozano, entre otros, que también se analizan en el libro. Partiendo de la premisa «la universalidad no tiene nada que ver con el sitio en donde se escribe, ni el sitio tiene nada que ver con la calidad de lo escrito» (p.121), Domínguez Suria realiza la calidad del patrimonio narrativo canario sin que esta valorización dependa del contexto espacial donde surge, ya que se centra meramente en el talento de los escritores y escritoras que, ya ubicados geográficamente, exploran posibilidades y se inspiran en el ambiente que los rodea, ya sea como temática central o como complemento de otros temas o géneros que le dan un peculiar tratamiento al espacio, véase la caracterización del paisaje y la importancia del concepto *ciudad* en la novela negra canaria del siglo XXI, también analizada en la obra.

Primeramente, Domínguez Suria sintetiza mediante ejemplos de fragmentos textuales el panorama de la narrativa canaria del siglo XX, generándose un coherente hilo conductor que presenta los temas y las generaciones que influyen a los escritores actuales

del Archipiélago. Resume los rasgos más relevantes de cada generación y menciona a cada uno de los autores suscritos: señalando y enfatizando la intertextualidad y la referencia cíclica a diversos tópicos o cuestiones que, en cada momento histórico, se representan con unas características de forma y un contexto diverso: desde el regionalismo y modernismo de principios del siglo XX, pasando por el *Grupo fetasiano* o la *Generación del traje virado* a mitad de siglo, hasta llegar al boom de la narrativa canaria en los años setenta y la *Generación del silencio*, durante las décadas de los ochenta y noventa, a la cual el propio Domínguez Suria pertenece como escritor por su reconocida producción y trayectoria literaria. Tampoco se olvida de mencionar a los escritores y escritoras que no se ubican en ninguna generación o grupo literario, pero que han tratado temas de la narrativa que se presentan en la obra.

En segundo lugar, se centra en los temas de la literatura del siglo XX en esta comunidad, donde refleja y evidencia las características geográficas como algo anímico en el escritor insular. Los conceptos *isla*, *mar*, *soledad*, el *hecho paisajístico* o la *distancia geográfica* establecen un diálogo interno entre el isleño y el paisaje. La isla como actitud moral, lingüística o cultural que según el movimiento literario de la década, adquirirá unas representaciones literarias u otras. Un estado emocional con la ínsula que Domínguez Suria busca interrelacionar entre las décadas: presentar el presente mediante la búsqueda del pasado para establecer un desarrollo evolutivo lógico de la narrativa de esta comunidad.

A partir de la mitad de la obra, nos encontramos con el primer estudio canónico de la literatura canaria actual. Una verdadera revolución y carta de presentación para abrir un amplio abanico a futuros estudios de estos escritores y escritoras que abordan nuevos temas o adaptan los del siglo pasado a la realidad que viven. Sin embargo, la innovación del estudio se contempla cuando el autor hace referencia a la voz de cada uno

de los autores coetáneos que están siendo analizados. Esta voz propia, en primera persona, Domínguez Suria la denomina *Poética*: los escritores canarios parten de su propia experiencia en la creación literaria para presentarse a sí mismos, reflejando qué sienten ante el concepto *literatura* y qué experimentan ante el ejercicio literario de crear historias. Las «poéticas» son la antesala a los temas tratados en las primeras décadas del nuevo milenio, destacando que incluso hay autores que han escrito en ambos siglos, estableciendo nuevas interacciones con escritores noveles que interpretan el mundo de una manera diferente. Tras este amplio panorama, el estudio finaliza con el análisis comparativo: las influencias, pérdidas, transformaciones y nuevas acepciones de los temas tratados en la narrativa de los siglos XX y principios del XXI.

«Somos coyuntura, encrucijada» (p.111), manifiesta Domínguez Suria. No puedo finalizar la reseña sin esta cita que tan bien representa la comunidad de escritores isleños del estudio: abrirse al mundo para conseguir un merecido reconocimiento internacional y para vernos a nosotros mismos con distancia, fundamental para llegar al origen y saber hacia dónde vamos literariamente. Esta obra es una forma de mirarse, un horizonte a nuevos estudios que contemplan la actualidad como un devenir histórico que está por cambiar.

BEATRIZ MORALES FERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

ROMERA CASTILLO, José. *Teatro de ayer y de hoy a escena*. Madrid: Verbum, 2020, 440 pp.

La editorial Verbum acaba de publicar *Teatro de ayer y de hoy a escena*, un nuevo estudio dentro de su colección dedicada al arte dramático. Su autor, el profesor José Romera Castillo, es uno de los mayores especialistas

en la materia tras décadas de investigación centradas en el teatro español. Su trayectoria académica acumula innumerables publicaciones, proyectos de investigación, dirección de tesis doctorales, congresos y seminarios que alimentan el debate en torno al teatro y sus puestas en escena. Una de sus grandes aportaciones en este sentido es el Centro de Investigación del SELITEN@T, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, fundado por él mismo en 1991, con alrededor de un centenar de investigadores. Dentro de sus numerosas actividades (que pueden consultarse en <<https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>>) el teatro es una de las ramas que más estudios ha generado, especialmente a través de los 28 seminarios internacionales que cada año celebra el centro bajo su dirección. La editorial Verbum, con la que el profesor Romera colabora desde 2011 (año en que vio la luz otro de sus libros, *Teatro español entre dos siglos a examen*), ha materializado varios de estos encuentros editando varias de sus actas bajo su coordinación. Es el caso de *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2013), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (2016), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (2017), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (2017) o *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* (2019). En esta ocasión contamos con un nuevo estudio dedicado al teatro español desarrollado en Europa y en América que se suma a otros trabajos anteriores, igualmente imprescindibles como, por ejemplo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011) y *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013). *Teatro de ayer y de hoy a escena* se articula en 18 capítulos, una completa «guía bibliográfica» de los estudios y ensayos más significativos del teatro español nacidos, principalmente, al amparo del SELITEN@T (esto es, tesis de doctorado,

proyectos de investigación, seminarios internacionales, artículos publicados en la revista *Signa* así como estudios firmados por el propio Romera Castillo). El teatro clásico, al que se le dedican los dos primeros capítulos, es uno de los grandes pilares de nuestras artes escénicas. A lo largo del siglo XIX tuvo especial relevancia en algunas ciudades españolas, entre ellas León, Barcelona y Toledo. Si bien el gran cambio se produjo en la segunda mitad del siglo XX, una nueva manera de entender a los clásicos que hoy sigue generando propuestas teatrales de lo más diversas. Un buen ejemplo de ello tuvo lugar en 2016 cuando se conmemoró el IV centenario de la muerte de Cervantes con la participación de Els Joglars, Ron Lalá o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El tercer capítulo, «Entrelíneas teatrales del XIX», ofrece una selección de estudios dedicados a la reconstrucción de la vida escénica en diversas ciudades españolas en cuyas carteleras destacaron determinadas figuras dramáticas que tuvieron una especial incidencia en el siglo XX. El teatro histórico y la pervivencia de lo medieval en nuestros escenarios es abordado en los capítulos 4 y 5 a través de las figuras de Fernán González y Guzmán el Bueno, sin olvidar el papel que ha desempeñado el trovador enamorado en el teatro y en la ópera. Los siguientes capítulos (6 y 7) se centran en los siglos XX y XXI cuya actividad teatral ha generado todo tipo de estudios en torno a la literatura dramática, la puesta en escena, la trayectoria de destacados dramaturgos, escenógrafos y directores, así como tendencias que se han ido consolidando con el paso de los años (teatro biográfico, teatro histórico, teatro breve, etc.). El octavo capítulo pone el foco en algunas modalidades peculiares del teatro actual, propuestas que en muchos casos buscan una mayor implicación del público en la experiencia teatral, así como romper con el *modus operandi* habitual para lo cual las nuevas tecnologías han desempeñado un papel determinante. El capítulo noveno atiende a uno de los principales premios de teatro, los premios Max, consi-

derados por el profesor Romera como uno de los mejores barómetros para conocer las creaciones teatrales más sobresalientes surgidas a lo largo de un año. El capítulo 10 ofrece un breve pero necesario esbozo de la actividad teatral internacional y el intercambio que desde hace años se produce entre España y Europa a través de festivales, adaptaciones y diversos montajes, muchos de ellos atendidos en el seno de tres instituciones: la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (<<https://theatre-plateau.unistra.fr/asociacion-internacional-de-teatro-siglo-21>>)—de la que es presidente de honor—, la Academia de las Artes Escénicas de España (<https://academiadelasartesescenicas.es/academia.php>)—a la que pertenece— y el SELITEN@T—que fundó y dirige—. El metateatro (capítulo 11) es uno de los temas que más interés ha despertado en este centro de investigación por las múltiples posibilidades que ofrece (dramaturgos que suben a escena, escritores que interpretan a uno de sus personajes o a sí mismos, etc.) y por haberse constituido como uno de los recursos más característicos del teatro contemporáneo. Otros fenómenos seguidos muy de cerca por el SELITEN@T son la dramaturgia femenina, el erotismo y la homosexualidad. Si bien la actividad de dramaturgas, directoras, actrices y escenógrafas se ha intensificado en los últimos años, su visibilidad en las tablas sigue siendo menor en comparación con la producción dramática masculina. De ahí la necesidad de conocer su obra para obtener una visión global del fenómeno teatral. También presta atención a las dramaturgas argentinas (capítulos 12 y 13). El 28 de junio de 2017 se celebró en Madrid el Día Internacional del Orgullo Gay, fecha elegida por el SELITEN@T para celebrar un seminario dedicado al teatro y los marginalismo(s), en el que se abordaron distintas cuestiones del panorama LGTBIQ+ (capítulo 14), una cita que puso de relieve la gran cantidad de obras y festivales que hay sobre el tema, una prueba más de cómo el teatro sirve para visibilizar y dar voz a un colectivo que aún sigue

reclamando respeto y tolerancia. El erotismo es otro de los temas de este volumen (capítulo 15) y aunque el tema haya sido estudiado especialmente en el Siglo de Oro, sin embargo, se le prestado menor atención en el teatro actual. Para solventarlo de alguna manera el SELITEN@T quiso dedicarle un seminario que permitiera conocer de cerca las posibilidades lingüísticas, visuales y metafóricas del erotismo en la literatura dramática y en los espectáculos teatrales con especial atención a la obra de Laila Ripoll, Paloma Pedrero, Jerónimo López Mozo y Raúl Hernández Garrido. Por último, hacemos hincapié en dos lenguajes, la música y el teatro, que han estado hermanados desde su nacimiento. Son muchas las fórmulas y los géneros que así lo han puesto de manifiesto. En algunos casos se han establecido lazos con otras artes como la poesía, como es el caso de Antonio Gala (al que el profesor

Romera ha dedicado múltiples estudios) cuya poesía ha sido interpretada por varios músicos y convertida a diversos géneros líricos y teatrales (capítulo 16). Asimismo, se examinan los musicales y su función dentro del panorama teatral actual (capítulo 17). Finalmente, el volumen concluye con unas «apostillas teatrales»: reflexiones en torno a la creación dramaturgica, los géneros teatrales y la necesidad de someter estos procesos a revisión, la presencia de mitos como *La Celestina* o *El Quijote* en las tablas, o la evolución que ha experimentado la cartelera malagueña en estos años.

En definitiva, estamos ante una obra muy completa que permite aproximarnos, con rigor académico y científico, a la intensa vida teatral dentro y fuera de nuestras fronteras.

OLIVIA NIETO YUSTA
UNED