

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra, 2021. 345 pp.

Luis Beltrán Almería, catedrático de literatura comparada de la Universidad de Zaragoza, es desde hace tiempo bien conocido en el campo de los estudios literarios. Ha publicado, entre otros libros, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela* (1992), *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, (2002), *Estética y literatura* (2005), *Qué es la historia literaria* (2007), *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario* (2016), *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la Tradición a la Modernidad* (2017). Y recientemente ha editado *La novela como género literario* (2019), de Mijaíl Bajtín, y *La novela. Destinos de la teoría de la novela* (2020), de György Lukács.

La obra que nos ocupa es fruto de una indagación de largos años en la novela como género o «archigénero» literario. Dice el autor que «uno de los grandes retos de los estudios literarios –si no el mayor– es el de comprender la gran evolución de la novela». A ello dedica este trabajo, ambicioso en sus propósitos, logrado en su resultado. Beltrán lleva su reflexión al terreno de la estética, es decir, de la filosofía de la historia, de la antropología de la imaginación literaria. Trata de superar así lo que considera aproximaciones parciales a la novela, surgidas desde los estudios formalistas, el historicismo clásico o el neohistoricismo. Las teorías de Lukács, de Thomas Pavel y, sobre todo, de Bajtín constituyen los principales fundamentos sobre los que desarrolla su propia interpretación. El autor reconoce además aportaciones de mérito en Ortega y Gasset, José Bergamín o Baquero Goyanes, entre otros estudiosos. En torno a trescientos cincuenta títulos revi-

sa en estas páginas, que no presenta como definitivas, dado el carácter proteico consustancial a la novela, pero que suponen una novedosa y muy clarificadora aproximación a un género literario que condensa como ningún otro las posibilidades del pensamiento y de la imaginación del ser humano.

Sostiene Beltrán que la novela nace con la Historia, es consecuencia de la transformación de la sociedad tradicional en una sociedad abierta, compleja, basada en la idea de libertad y caracterizada por el cultivo de la tierra, la desigualdad social, el comercio, el monetarismo, la acumulación de la riqueza. La novela surge de la escritura, pero retoma y recrea numerosos aspectos de la tradición oral. Desempeña, pues, una función fronteriza entre oralidad y escritura, entre cultura popular y cultura sabia. Ahí encuentra Beltrán el verdadero origen de la novela y no en actualización burguesa de la epopeya tradicional, como han apuntado otros teóricos. Para explicar este periodo de transición Beltrán incorpora el concepto de *protonovela*, que aplica a obras que surgen de un contexto tradicional que sobrepasan y que, con frecuencia, aparecen traducidas en otros entornos culturales. La primera obra que puede calificarse de novela, en opinión del autor, es la *Ciropedia*, de Jenofonte (s. IV a. C.), una crítica al sistema político ateniense. La sociedad abierta tiende a la especialización, a la fragmentación del conocimiento. Frente a ello, Beltrán trata de entender la novela en el marco de la evolución general de la humanidad, de lo que se conoce como «gran historia». Como hija transparente de la imaginación, la novela da cuenta en lo fundamental del discurrir general del ser humano a lo largo de los siglos.

En cuanto género literario, la novela se compone, a juicio de Beltrán, de tres elementos estructurales: la imagen del personaje, la

del mundo y la de la palabra. En virtud del tratamiento que se otorga a estos componentes se constituyen las distintas modalidades del género. En su estudio, el investigador evita la creación de neologismos y el uso de una terminología que pueda dificultar u oscurecer el análisis de las obras. Tampoco las categorías conceptuales de que se sirve son nuevas, según él mismo confiesa. La tarea del estudioso en este aspecto es fundamentalmente la de precisar y delimitar los términos, cuya genealogía crítica traza en muchos casos.

Beltrán concibe la estética como filosofía, como «forma interna», de acuerdo con Schiller. Y reconoce en la estética de la novela tres grandes dimensiones: el tiempo, la risa y la palabra. En la Prehistoria o Tradición el tiempo no era más que la constatación de los cambios naturales, día y noche, las estaciones, los ciclos productivos, etc. Con la Historia el tiempo da cuenta de los procesos culturales; se organiza ya en pasado, presente y futuro. Ahí encuentra su terreno más propio la novela. Del tiempo de la Tradición perduran diferentes formas de la risa; el tiempo de la Historia impone la seriedad. La novela, que mantiene expresiones relevantes de la cultura popular, se desenvuelve en la esfera de lo serio-cómico. Además, el nuevo género se constituye como espacio propicio de confluencia entre la palabra convencional, expresión de lo serio, y la anticonvencional, los discursos del humorismo, la sátira, lo grotesco.

El autor dedica la primera parte de su obra –capítulos I al VII– a lo que denomina «estéticas novelísticas premodernas», que se extienden desde los inicios de la Historia hasta el comienzo de la Modernidad (c. 1800). En la premodernidad domina un pensamiento dogmático, centrado en la idea de Dios como dueño y señor del mundo. La imagen del personaje se resiste a aceptar cambios. Los cambios no afectan a su identidad. No obstante, las novelas de corte humorístico sortean a menudo el dogmatismo imperante. Rabelais o Cervantes aportan

grandes ejemplos de ello. La segunda mitad del estudio –capítulos VIII al XII– se centra en la novela moderna. La Modernidad sitúa al ser humano en el centro del universo. El individualismo es la gran expresión del nuevo pensamiento. Para Beltrán la estética moderna entraña tres grandes dimensiones o facetas, en buena parte fusionadas entre sí: el hermetismo, el humorismo y el ensimismamiento. El hermetismo, que ha perdurado en manifestaciones como las sectas o la masonería, se expresa en la novela fundamentalmente mediante la lucha por la supervivencia, el enfrentamiento feroz entre el bien y el mal, una confrontación que a menudo no afecta solo al individuo sino a la humanidad como tal. En este sentido, también el humorismo forma parte de la cultura de la supervivencia. Lo humorístico va vinculado a la cultura de la fiesta, a la oralidad, a la tradición desde los orígenes de la humanidad. Por último, el individualismo característico de la Modernidad se expresa a modo de ensimismamiento: la inclinación a lo autobiográfico, la llamada *autoficción*, en sus múltiples modalidades, son buena prueba de ello. El despliegue simbólico de la novela moderna emerge de estas tres dimensiones.

Con lo dicho, es obligado concluir que *Estética de la novela* de Luis Beltrán Almería es una indagación admirable, novedosa y clarificadora en un género literario que expresa como ningún otro la evolución cultural de la humanidad, como apunta el propio autor al finalizar su estudio: «El carácter abierto de la novela no permite una definición formal. Es un género proteico que expresa las tendencias a la igualdad y a la libertad. De ahí su explosión en la Modernidad, la etapa de la sociedad de los individuos basada en la igualdad y la libertad».

JOSÉ DOMINGO DUEÑAS LORENTE  
Universidad de Zaragoza

QUEVEDO, Francisco de. *El Parnaso español*, compilado por José Antonio González de Salas; edición de Ignacio Arellano. Madrid: Real Academia Española, 2020. 2 vols.

Compuesta por dos volúmenes, esta es la primera edición moderna y completa de *El Parnaso español*, recopilación de la poesía de Francisco de Quevedo que publicó su amigo el humanista José Antonio González de Salas en 1648. Tal como las lopescas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* o el conocido como *Manuscrito Chacón* que recoge la poesía de Góngora, *El Parnaso español* es un libro poético según los particulares criterios del Siglo de Oro; dicho esto a contrapelo del criterio contemporáneo que, bajo la influyente sombra de José Manuel Blecua, prefiere agrupar los poemas en base a sus temas. Para un editor del siglo XVII, como González de Salas, la agrupación preferida se basaba, en cambio, en géneros, cada uno de los cuales identificó con una de las nueve musas del monte Parnaso, concepto que da título y engloba la distribución de los textos. Ello, hasta donde se sabe, era una preferencia compartida por Quevedo. Sin embargo, debido a la extensión de la obra quevediana, González de Salas solo pudo publicar las seis primeras «musas» o partes de su poesía, por lo que las otras tres salieron a la luz años después, bajo el título de *Las tres Musas últimas castellanias* (1670), a cargo del sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete.

La originalidad de la edición de Ignacio Arellano consiste entonces, en primer lugar, en recuperar un artefacto poético que se mantuvo inédito por siglos, lo cual impedía leer estos poemas en su contexto de publicación original. A ello se aúna el mérito de fijar y anotar, con la mayor precisión posible, este vasto corpus de poemas quevedianos. Durante el siglo XX varios especialistas (como el propio Arellano en trabajos previos) emprendieron empresas similares, pero sus proyectos eran parciales (como la edición por sepa-

rado de algunas «musas») o bien se propusieron trabajar con la mayor cantidad de testimonios, como hizo Blecua con la encomiable *Poesía original*, en desmedro de la anotación. Esta edición de *El Parnaso español* supone, por ende, un nutrido intercambio de saberes con una tradición de notables editores y anotadores (Blecua, Crosby, Schwartz, Rey, entre otros), incluido el mismo Arellano, quien ha recuperado y reevaluado su propia trayectoria de editor de Quevedo para esta publicación.

En efecto, esta edición de *El Parnaso español* puede entenderse como el producto de una investigación de casi cuatro décadas, que se remonta al primer libro de Ignacio Arellano (1984) dedicado a la poesía satírico-burlesca (de la que trabajó exhaustivamente los sonetos) y pasa por la edición al alimón con Lia Schwartz de la selección titulada *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas* (1998), la edición del *Teatro completo* (2011) de Quevedo (donde fijó y anotó los bailes, junto a Celsa Carmen García Valdés) y los poemas de la «musa» *Clío* que editó con Victoriano Roncero (2001). A los volúmenes mencionados (que no son todos, tan solo los más destacados) hay que añadir una cantidad de artículos y capítulos de libros en los que, a la luz de tal o cual poema, ha elaborado modelos de lectura y anotación filológica (entre ellos su notable artículo de 1985 sobre el romance «Hagamos cuenta con pago»).

La edición se distribuye en dos tomos. El primero, el más voluminoso, constituye la edición propiamente dicha, con una introducción ligera (más literaria, sintética y estimulante para un «curioso lector») y una cuidada anotación que acompaña el texto y lo explica de la forma más exacta posible. El segundo tomo o «Volumen complementario» incluye lo que en otras ediciones supondría el estudio preliminar, así como las notas complementarias (necesarias para el investigador que quiera explorar más a profundidad un poema) y la bibliografía empleada; esto último dentro de la organización típica de las

obras de la colección Biblioteca Clásica. Con millar y medio de páginas, el primer volumen ofrece el texto integral de *El Parnaso español* con la mayor cantidad de explicaciones (tanto sobre los poemas como sobre los grabados de las «Musas») y materiales que facilitan su comprensión. Tras los 554 poemas de la edición original de 1648 se añade un apéndice que intenta, como señala el editor, satisfacer al ávido lector de Quevedo incluyendo un puñado de poemas, de los más famosos, que no estaban incluidos en *El Parnaso español*: cinco poemas de corte moral de *Un Heráclito cristiano* (cuatro provenientes de la tradición impresa de *Las tres musas últimas* y otro de fuente manuscrita); tres poemas amorosos de *Las tres musas*; y dos poemas antigongorinos populares (la «Receta para hacer soledades en un día» y el soneto «Yo te untaré mis obras con tocino...»).

Los alcances e implicancias del ejercicio de anotación que se plasma en el primer volumen de *El Parnaso español* se comprenden a cabalidad en el estudio, de alrededor de un centenar de páginas, que se encuentra en el volumen complementario; por ello, lo comentaré a continuación en detalle. Dicho estudio condensa un análisis sutil de toda la poesía contenida en *El Parnaso español*, así como una auténtica poética de la lectura de textos barrocos, la cual queda reflejada en los criterios de anotación que despliega Arellano aquí. Para empezar, la poesía de Quevedo se estudia a partir de tres grupos: los poemas heroicos, morales y religiosos; los poemas amorosos; y los poemas satíricos y burlescos. Esta división permite no solo emprender lecturas coherentes de los textos dentro de un conjunto de convenciones literarias y culturales (que Arellano desmenuza con eficacia ejemplificándolas constantemente), sino que asimismo revela la gran habilidad del poeta (no por nada sumamente alabado en su tiempo) para reinventar, mezclar y expandir todas las posibilidades que ofrece el lenguaje poético y sus recursos de acuerdo con los paradigmas estéticos del periodo barroco. A la comprensión de dicha estética se dedica la sección «Sobre

el conceptismo de Quevedo y la estrategia de la doble lectura», en la que Arellano expone algunos postulados en torno a los cuales ha ido publicando trabajos esclarecedores y que guían su oficio filológico. De hecho, el planteamiento de «la doble lectura» ya ha brindado buenos resultados al aplicarlo en su edición de las *Rimas* de Tomé de Burguillos. A partir de Baltasar Gracián, Arellano distingue entre una lectura «retórica» y una lectura «conceptista». La primera está enfocada en la materia y puede ser tan necesaria como limitante: consistiría en la identificación de tópicos, pasajes paralelos, fuentes y otros hallazgos que pueden revelar los materiales con los que el escritor barroco elabora un texto; sin embargo, este tipo de lectura no indaga en torno a la forma, es decir al cómo estos materiales se encuentran engarzados y resultan operativos en varios niveles de significación. En otras palabras, la lectura que, con el apoyo del arsenal «retórico», se propone Arellano poner en primer plano es la que podemos considerar «conceptista», en la medida en que explora exhaustivamente los mecanismos de los que el ingenio barroco se vale para producir un artefacto que transmita determinados efectos de goce estético en el lector entrenado en la decodificación del lenguaje literario de la época. Con esta propuesta, Arellano recupera la naturaleza de la lectura literaria propia del Siglo de Oro, a cuya audiencia se remitían los esfuerzos de Quevedo. Esto quedaría patente en uno de los comentarios del propio González de Salas, su primer anotador, quien se mostraba cauto en torno a lo que debía anotar o dejar de anotar, plenamente consciente de que los lectores disfrutaban de aquel ejercicio decodificador del lenguaje conceptista. Al editor de entonces le costaba calibrar cuánto había que explicar, pues a nadie le agradaba que le revelaran lo que por sus propios medios podía descubrir, quitándole toda la gracia a su lectura.

Naturalmente, los lectores actuales carecemos de la competencia literaria de los lectores del Siglo de Oro. En consecuencia, la labor de anotación de Arellano con los poe-

mas de *El Parnaso español* consiste en explicar las alusiones, juegos de palabras, elusiones y connotaciones que operan en los versos, apoyándose siempre en evidencia textual y una tradición cultural y literaria que deja en claro la rotunda originalidad y hasta genialidad, a veces, del ingenio quevediano. De paso, al enfatizar la lectura «conceptista», otorgando a la lectura «retórica» su justo espacio, ni más ni menos que eso, Arellano logra romper una lanza, bastante rotunda y persuasiva, para combatir la vieja costumbre de anotar todo. Entre sus muchas ventajas, la lectura «conceptista» pondera la precisión de la nota, pues se enfoca en explicar el funcionamiento de los recursos aplicados a determinada palabra, frase o verso, desprendiéndose de erudición que solo haría la nota más larga, pero que no iría al grano.

Por todo ello, esta edición de *El Parnaso español* configura la puesta en práctica de una poética de la anotación y explicación de textos áureos. Una de las conclusiones que podría extraerse de su lectura es que si hay algo de oscuro o misterioso en los textos del Siglo de Oro, como lo demostraría la poesía quevediana, no es aquello que de vez en cuando los enfoques postmodernos o culturalistas actuales se esfuerzan en identificar como lo reprimido o lo subversivo (que a veces resulta insostenible con un conocimiento somero de la lengua o la cultura de la época), sino lo que un autor de entonces (llámese Quevedo, Cervantes, Lope, Sor Juana, etc.) elaboró con plena consciencia para que el «cándido lector» lo descifrara (que puede ser, en efecto, procaz o subversivo, pero para los cánones de entonces y no los de ahora) y que a los críticos actuales nos resulta doblemente oscuro (por la distancia y falta de medios para comprenderlo).

En suma, *El Parnaso español* anotado y explicado por Ignacio Arellano ofrece al investigador una herramienta imprescindible para acceder a una parcela notable de la literatura aurisecular (la obra poética quevediana) a la vez que propone planteamientos de sentido común, coherencia y rigor filológico para el

debate crítico. Finalmente, la lectura «conceptista» que se postula debería ser la lápida definitiva de la anquilosada visión de Quevedo como «contradictorio» o «esquizoide» por, supestando, tocar palos tan distintos. La colección de poemas de *El Parnaso español*, como demuestra Ignacio Arellano, refleja la vocación quevediana de mixtura, reinvención y expansión que quedaría bien representada por la figura de la «hidra bocal» que decía Gracián.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA  
Hobart and William Smith Colleges  
New York

DURÁN LÓPEZ, Fernando y Eva María FLORES RUIZ (eds.). *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, 280 pp.

Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz coordinan un interesante volumen de ensayos que tiene como hilo conductor las representaciones literarias del ocultismo entre el siglo XVIII y el XX, concretamente, aquellas que tienen que ver con la comunicación entre vivos y muertos. En esta genuina propuesta, organizada en trece calas, se aúnan diferentes aproximaciones al complejo fenómeno de las ciencias ocultas desde diversos grados de afinidad: la parodia, el recurso, la conceptualización, la identidad, la curiosidad, la analogía y la comunidad.

El primer bloque de capítulos lo forman aquellos trabajos que analizan la presencia de lo esotérico en textos literarios del siglo XVIII. Lo abre María Dolores Gimeno Puyol con «Un más allá cercano: autor, narrador y personajes literarios en los pronósticos astrológicos dieciochescos», donde la autora estudia de qué manera se muestra lo sobrenatural en un conjunto de almanaques y pronósticos astrológicos configurados sobre

el modelo burlesco de Torres Villarroel y poblados por personajes populares (entre los que destacan demonios o duendes), tomados del repertorio culto (con los *Sueños* de Quevedo y la mitología clásica como referentes) y seres extraños. El siguiente texto, «De héroe de la briba a gurú: borrosas imágenes de Cagliostro en España», de Fernando Durán López, examina la figura controvertida del que, como explica el investigador «tal vez [sea] el primer gurú moderno de Occidente» (40): Cagliostro. Embaucador, estafador, proxeneta, curandero, masón y espiritista, finalizó sus días en las cárceles pontificias en 1795, después de que la Inquisición de Roma le echara el lazo. Para ello, el autor se centra en la percepción española de esta leyenda, fundamentalmente escéptica o racionalista, y distingue en esta cuatro etapas: una inicial en la que predomina una imagen favorecedora; la segunda, en la que se difunde una visión desmitificadora; la tercera, en la que conviven las lecturas conspirativas que lo sitúan al frente de una confabulación para derribar el Altar y el Trono con aquellas que lo convierten en un referente de la masonería y el espiritismo; y la cuarta en la que se transforma en un referente de ficción en textos publicados entre el siglo XVIII y el XX.

Los siete capítulos que aparecen a continuación, se centran en representaciones literarias del ocultismo en el siglo XIX: el primero de ellos, escrito por Diego Saglia y titulado «“A favourite residence of magicians”: magia y esoterismo peninsulares en el Romanticismo inglés», estudia las dos vertientes de asociación entre España y lo esotérico en la literatura romántica inglesa: la primera, representada por Shelley y Lord Byron, interesada desde un punto de vista filosófico, estético y simbólico existencial por la tradición literaria hispánica; la segunda, predominante en textos de Walter Scott, Thomas Bourke, Matthew Gregory Lewis, Charlotte Dacre, Eliza B. Norton, Robert Maturin o Edward Bulwer Lytton, que percibe a España como tierra en la que lo sobrenatural está estrechamente relacionado

con la realidad, como un lugar privilegiado para la magia y una desviación de las normas culturales occidentales; en el segundo, «Romanticismo y ciencias ocultas en la novela histórica española», Enrique Rubio Cremades examina la presencia de la magia, la superstición y la brujería, así como de personajes relacionados con el mundo de lo sobrenatural, como duendes, espíritus, brujas, adivinos, ocultistas, demonios, magos, exorcistas y astrólogos, en la novela romántica histórica española que cultivan autores de la talla de Larra, Espronceda, Martínez de la Rosa, López Soler o Gil y Carrasco; «El *Almanaque del espiritismo*: pronósticos, literatura y otros textos sobre el más allá» es el título del siguiente capítulo, firmado por David Loyola López, que analiza el contenido literario, ensayístico y didáctico del *Almanaque del espiritismo*, una publicación que surge en el contexto de la renovación de un género tan poco estudiado como este, pero que se revela de tremenda importancia para conocer la evolución del espiritismo en la segunda parte del siglo XIX y su vinculación con la ideología progresista; a continuación, se sitúa «Voces y conceptos del ocultismo decimonónico: en torno al *Diccionario enciclopédico hispano-americano* (1887-1910)», de Alberto Montaner Frutos, un texto que estudia, desde una perspectiva lingüística, el contenido de las entradas léxicas y enciclopédicas relacionadas con el mundo de lo sobrenatural que aparecen en esta reconocida obra de referencia, en la que colaboraron como redactores intelectuales como Menéndez Pelayo, Juan Valera, José Echegaray, Francisco Pi y Margall, González Serrano o Azcárate, los cuales muestran un variado repertorio de actitudes respecto a estas cuestiones; Eva María Flores Ruiz es la autora del quinto texto de este bloque, «*Morsamor*, o de “Cuanto puede hacinar la fantasía”» en el que analiza el complejo entramado de referencias históricas, filosóficas, religiosas y literarias que es la última novela del gran novelista cordobés, Juan Valera, en la que el ambiente mágico, ocul-

tista, teosófico, exótico, heterodoxo, refleja la crisis espiritual que se produce en la segunda parte del siglo XIX como consecuencia del desprestigio en el que habían caído las instituciones religiosas tradicionales; el sexto, «*Los espíritus parlantes (Memorias de un difunto)*», de Manuel Fernández y González, ¿una novela espiritista?, es de Marieta Cantos Casenave: en él la autora reflexiona sobre el componente ocultista, que se manifiesta en temáticas como la reencarnación, el magnetismo o el amor libre y en la utilización de técnicas como el desdoblamiento narrativo o la escritura automática, en esta obra del escritor sevillano en la que el protagonista narra su historia al borde de la muerte; finalmente, este segundo apartado se cierra con «Rubén Darío: la atracción y el temor ante el más allá» de José Carlos Rovira, en el que el investigador rastrea las huellas del elemento ocultista, espiritualista y esotérico en la obra del célebre poeta nicaragüense, en la que, como en otras de sus contemporáneos modernistas, el sincretismo surge como una alternativa a la insuficiencia de la religión para responder a los misterios de la vida.

El tercer apartado aborda textos literarios del siglo XX en los que aparecen de forma más o menos explícita cuestiones relacionadas con las ciencias ocultas. Salvador García Castañeda explica en el primero, «Unas comedias de Muñoz Seca y el mundo de más allá», que en la obra del dramaturgo tienen cabida cuestiones como la relación entre los vivos y los muertos, los fenómenos paranormales, la hipnosis, el magnetismo o el paralelismo –invención del autor– desde una perspectiva burlesca, paródica y satírica compatible con su catolicismo y su ideología conservadora. Le sigue «El espiritismo (reparador) en escena: *Más allá de la muerte*, de Jacinto Benavente» de Emilio Peral Vega, en el que el investigador reivindica la figura de este controvertido creador, el cual mediante esta pieza espiritista configurada en un momento de crisis existencial y creativa, recobra «la senda de la inspiración teatral» (238). Y fi-

naliza con «Las revelaciones mesméricas de *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño» de Nieves Vázquez Recio, que se aproxima a una de las primeras novelas del admirado escritor chileno (reeditada al final de su vida, cuando el autor se encontraba ya enfermo) en la que se cuentan los últimos días de César Vallejo y el intento que hizo su mujer, acudiendo a un reputado especialista en mesmerismo, de salvarlo, dentro de una trama detectivesca enmarcada en la supuesta conspiración para acabar con la vida del poeta.

Por último, pone el broche final a este sugerente trabajo Pascual Riesco Chueca con «¿Visual, vidente o visionario? Ocultismo y artes plásticas en el siglo XIX» en el que rastrea la presencia de lo esotérico, mágico, espiritualista y exótico en diferentes manifestaciones artísticas, que desde la ocultación hermetista o el ansia de divulgación masiva, impregna movimientos como el *art nouveau*, el simbolismo, el surrealismo, la abstracción o la *performance*.

En definitiva, *Renglones de otro mundo* se revela como una propuesta singular que a través de los estudios que compila incide en una cuestión poco tratada críticamente, pero de tremendo atractivo, como es la de la presencia del elemento sobrenatural en las letras modernas.

Laura Palomo Alepuz  
Universidad de Alicante

URRUTIA, Jorge. *El espejo empañado. Sobre el realismo y el testimonio (desde la literatura hispanoamericana)*. Madrid: Cátedra, 2021, 379 pp.

*El espejo y la lámpara* (1962) de M. H. Abrams ha sido para muchos de los filólogos de la segunda mitad del siglo XX el libro de referencia desde el que se ha mirado la crítica del romanticismo. Me parece a mí que *El espejo empañado* con título, intencionalmente o no, evocador de aquel, quiere ser

el libro de referencia cuando se trate de estudiar a partir de ahora un subgénero literario, *la novela de plantación*, establecido aquí por Jorge Urrutia como corpus delimitado de la literatura hispanoamericana.

Urrutia, además de reconocido poeta, pertenece al grupo de catedráticos de la literatura en español que a partir del último cuarto de siglo ha realizado una notable investigación caracterizada por el *feedback* entre producto literario y teoría literaria, poética y sociología, propiciada por el clima con que la indagación semiótica, búsqueda del sentido en todas direcciones, ha enriquecido mucho el análisis del discurso en nuestros días. Acomete, pues, una obra mayor que suma a los muchos logros de su dilatada carrera.

La primera parte, «Supuesto teóricos» (pp. 17-148) repasa las instancias involucradas en el estudio de este subgénero de la literatura en español: lengua española («parler n'est jamais neutre», Luce Irigaray), literatura poscolonial (José de la Riva-Agüero), realismo literario («llamamos realismo a una suerte de imagen reflejada, pero sabemos que no es nuestra imagen real, sino inversión de sus componentes; además el vaho del agua caliente empañó su superficie antes de que nos mirásemos en él», p. 50) y antecedentes como *La Vorágine* de José Eustasio Rivera.

Jorge Urrutia afirma que literariamente importa más el autor (como y desde donde se escribe) que el personaje, más la ideología contextualizada desde la que habla el escritor, que los hechos narrados y su exactitud. El tema (¿literario?) del trabajo en las plantaciones, concretamente entre 1930 y 1950, no se pueda desligar de un hecho: que el fin de las dictaduras de Argentina, Uruguay y Chile y el surgir de la preocupación por las poblaciones de origen indígena dan lugar a una nueva especie de realismo literario, de novelas de testimonio.

Y tras el repaso de los *lugares* teóricos: literatura e historia, verdad y composición, discurso y contexto, intrahistoria y pueblo; todo ilustrado con una abrumadora cantidad

de ejemplos. Se llega a la conclusión de este apartado:

Desde el espejo. Hemos afirmado páginas atrás que se escribe para interpretar y entender el mundo. Con esta intención se manejan materiales autobiográficos, testimonios y la tradición, en sus límites y posibilidades. La novela realista responde perfectamente a ese deseo de resolver lo que parece un caos o, al menos, intelectualmente inasible. Las ideologías y las religiones ofrecen un mundo ya escrito o, al menos, ya organizado e interpretado. No por nosotros, sino por un interpretante abstracto que, además, exige obediencia. En esa tesitura se encuentra gran parte de la literatura de los años treinta del siglo XX y, por lo tanto, puede decirse que toda la *novela de plantación*. La lucha de los mejores será por apoderarse de la fuerza de ese interpretante. Porque el realismo viene a ser lo que, en cada momento, creemos que mejor se corresponde con lo real, incluso lo que queríamos que lo fuese. Por eso gustó el rinoceronte de Dürero (p. 148).

Pero *páginas atrás* se ha dicho: «hay que decidir si importa más cuál sea la función social de la obra literaria o la búsqueda de lucidez y entendimiento por parte del autor. La primera opción incita a la acción directa. La segunda a la comprensión. Hay que saber si importa o no la existencia o no de algo, o el concepto que la persona tiene de ese algo. Es la problemática de que lo verídico responde a la verdad o a la veracidad» (p. 105). La cuestión del *compromiso* queda al juicio del lector.

La segunda parte, «Contar sobre el hombre y la tierra» (pp. 151-250) tiene muy en cuenta que el hombre y la tierra son el componente temático del género, aunque el género consiste en *contar*: «La literatura es primero una construcción, no es volcar sobre el papel nuestro dolor, nuestros miedos, nuestro deseo. Por eso creo que la crítica



debe estudiar los modos de construir una realidad que, como construcción y no como realidad, testimonia lo sucedido. De ahí la importancia de la filología, en cuanto ciencia de interpretación de los enunciados» (p. 161).

Tras un interesante paréntesis personal por la cultura de la pobreza, sigue un itinerario, de acuerdo con la afirmación de Pedro Henríquez Ureña de que la literatura descriptiva había de ser la luz del Nuevo Mundo. Y se nos recuerda que el sentimiento literario del paisaje es un invento de la Ilustración.

Así, despliega el subgénero narrativo que se inicia en el realismo periodístico, se empaapa del irracionalismo de Quiroga y termina en lo que se ha venido a llamar el realismo mágico.

Desfilan los yerbales, la selva, el caucho, el salitre, *Mamita Yunai*, la tan poco conocida como interesante novela costarricense que publicó en 1941 Carlos Luis Fallas, con el omnipresente tema/problema de la *United Fruit Company*. (Y aquí, la distinción entre literatura obrera/literatura proletaria. No es lo mismo el obrero que la estructura social analizada *modo* Terry Eagleton). En fin, el ciclo novelesco de la novela de la caña en la literatura dominicana, situada cronológicamente al principio de la etapa del dictador Trujillo. Y otras plantaciones: plátano, tabaco, cacao.

Las *novelas de la plantación*, se escriben principalmente entre 1930 y 1950, aunque haya antecedentes como las precursoras *La Vorágine* y *Don Segundo Sombra*. Irrumpen en la época de estética vanguardista de Alejo Carpentier: «el importante redescubrimiento de la narración en primera persona, la voluntad de testimonio y la dureza de las experiencias vitales recogidas en la narrativa de la Primera Guerra Mundial fueron desencadenantes de un modo de narrar que se fijó en la novelística de la plantación y que se situaba en condiciones sociales y políticas distintas a las puramente proletarias» (p. 231).

Por lo que hace al componente temático, Urrutia aporta que una de las primeras veces, si no la primera, que el tema frutero aparece en la literatura americana de lengua española con una visión proletaria, es en los cuentos de la costarricense Carmen Lira, seudónimo de María Isabel Carvajal, publicados en 1931 bajo el título *Bananos y hombres*. En la justificación que la autora hace de ese título está el resumen de lo que sucederá en ese subgénero de novela:

Pongo primero BANANOS que HOMBRES, porque, en las fincas de bananos, la fruta ocupa el primer lugar o, más bien, el único. En realidad, el HOMBRE es una entidad que en esas regiones tiene un valor mínimo y no está en segundo puesto, sino en la punta de cola de los valores que allí se cuentan (p. 233).

En fin, esclavos y trabajadores. «En Hispanoamérica es la novela campesina centrada en las plantaciones la que proporciona un espíritu unitario a la producción literaria en los años treinta, cuarenta e incluso cincuenta el siglo XX» (p. 250).

La caracterización del subgénero acaba aquí, pero todavía hay otra parte, «La Copia borrosa» (pp. 253-329) en que Urrutia repasa distintos flecos que se pudieran echar en falta en su investigación atinente a *realismo* y *testimonio*. O Teoría y praxis, la cubana Casas de las Américas y la significación del maestro Fernández de Retamar. O el caso de la premio nobel Rigoberta Menchú. Pero, insisto, lo principal, la caracterización de un género no detectado y su mapa, queda hecho.

No terminaremos, sin embargo, sin llamar la atención sobre el elenco construido por Urrutia con las novelas del subgénero establecido en su Cronología de las *novelas de plantación* (p. 235): son medio centenar, con antecedentes incluidos, y terminan con Miguel Ángel Asturias. El autor hace constar su correo electrónico por si hay lectores que pueden colaborar a ampliar su elenco, antecedentes incluidos.

También queremos transcribir, por fin, este corolario de su apartado *Consumación o Política poética*:

Se quiso imponer en Iberoamérica un nuevo género literario. No la confesión cuyas características ontológicas estudiaría María Zambrano, no la autobiografía, no la transcripción de un relato, sino un producto que no es oral pero cuya escritura no se justifica por sí misma, tampoco por su historicidad, ni por una verdad contrastable con otros discursos, sino con una remisión a un sujeto que no escribió y que no sabemos qué dijo salvo por lo que nos asegura un transcriptor. Como tantas veces, el poderoso es dueño de los recursos de escritura, publicación y difusión, realiza la acción y hace responsable al menesteroso (p. 341).

Como he escrito al principio, la obra constituye un empeño mayor.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO  
Instituto de Lengua, Literatura y  
Antropología. CSIC

NING, Siwen. *Fragments del Celeste Imperio: La representación de China y su imagen literaria en la España del siglo XIX*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2020, 384 pp.

No hay muchos estudios sobre la imagen y la representación de China en España aunque los críticos han mostrado recientemente más interés y han dado más importancia al tema. *Fragments del Celeste Imperio* atiende precisamente la necesidad de analizar el encuentro de China y España en un momento crítico para ambos países. Se centra en la representación de China que ofrecen la prensa y la narrativa española en el siglo XIX. Más concretamente, se toman como objeto de investigación textos españoles derivados

de tres ámbitos: la prensa ilustrada, los libros de diplomáticos españoles y, por último, las obras de ficción sobre el imperio celestial.

La autora Siwen Ning divide el libro en tres capítulos principales, precedido de un marco teórico en el que explica las tres corrientes teóricas que han guiado su investigación: la representación, la imagología, y el estereotipo, contextualizando las teorías en el enfoque poscolonial.

El primer capítulo se dedica a la prensa ilustrada, un campo fecundo para la exploración de la imagen de China. Examina la representación del país oriental en las revistas emblemáticas: *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana*. Se presentan los materiales relacionados con China, abarcando textos como noticias, reseñas, semblanzas, artículos de opinión, de usos y costumbres, crónicas de viaje, relatos de ficción, etc. La autora sostiene que las revistas se van alejando de su estrecho vínculo original con la prensa extranjera, para convertirse en un modo de publicación con noticias actualizadas, con voces analíticas, y con identidad e ideología propias. Concretamente, *El Semanario Pintoresco Español* representa a China desde un plano lejano y costumbrista y bajo una visión eurocéntrica. *El Museo Universal* abre paso a un análisis de la actualidad china y empieza a tener un discurso propio, aunque la perspectiva sigue siendo lejana. En *La Ilustración Española y Americana*, a su vez, prolifera la representación. El país oriental es fotografiado, descrito, comentado y analizado con mayor realismo.

El segundo capítulo se centra en los libros de diplomáticos en China, ya sean crónicas de viaje u obras narrativas de ficción. Analiza detalladamente varios aspectos en los libros de Adolfo de Mentaberry, Eduardo Toda, Enrique Gaspar, y Luis Valera, incluyendo las ciudades, la representación de los chinos, su estado profesional, usos y costumbres, el arte, problemas sociales, etc. Ning afirma que estos escritores adoptan un tono nacionalista y observa similitudes en unos

aspectos, aunque las opiniones sobre la sociedad y cultura chinas puedan ser muy distintas. En general muestran una perspectiva idéntica, propia de la época, pues justifican las intervenciones occidentales en nombre de la comercialización, evangelización y civilización. Al mismo tiempo, la autora reconoce dos factores que perturban esta convicción política común: la condición de España como un país observador y no competidor, y la peculiaridad de China por ser una antigua civilización admirable y una sociedad semi-colonial en la actualidad. Además, Ning intenta trazar ciertos movimientos evolutivos de las crónicas. Sugiere que la representación de China es cada vez más vívida, más verídica, más individual, y la imagen del país deviene cada vez más desolada y negativa. En cuanto a las ficciones de los cronistas, la autora apunta que Enrique Gaspar, al ser admirador de la civilización antigua y estar descontento con la realidad que observa, realiza un viaje fantástico hacia el pasado lujoso, mientras que Luis Valera busca la confluencia entre la representación en su crónica y la imagen que retrata en sus relatos.

El tercer capítulo estudia las narraciones de escritores españoles que no viajan a China, sino que conocen el país a través de la prensa y los libros de viaje. Examina varios relatos recogidos en la prensa, obras publicadas por la editorial Bastinos, y dos cuentos de Emilia Pardo Bazán. Ning señala que la proyección ficticia es un proceso heterogéneo, aunque en los textos destacan elementos culturales y están condicionados por el entorno histórico y social. La autora concluye que durante la época de las Guerras del Opio la imagen de China es legendaria y anacrónica. A partir de los años sesenta del siglo XIX, algunos escritores toman las costumbres y el modo de China como motivos para su irrisión y divertimento, revelando una connotación de rareza y otredad, mientras que los otros autores aluden a los problemas propios de España. A finales del siglo XIX, como excepción a las obras de este periodo, *El Anacronópete* y *Un viaje a Júpiter* mues-

tran cierta actitud de «manía», puesto que buscan amparo en el mundo antiguo y la civilización avanzada del pueblo chino. Sin embargo, el relato «Fo-hí» publicado a principios del siglo XX sugiere el pesimismo de la escritora sobre la cuestión china.

En el apartado de conclusiones, Ning primero demuestra las relaciones interactivas entre el entorno histórico y social, la representación, el estereotipo, la imagen, y el imaginario colectivo. Luego ordena los textos estudiados cronológicamente para trazar la evolución de la imagen de China. De hecho, es un mérito muy notable del libro. La autora intenta analizar la imagen de China tanto en el eje horizontal como en el vertical. No sólo incorpora un corpus de materiales de varios géneros para ofrecer su análisis desde distintos ángulos y de una manera más comprensiva, sino que también presta atención a los movimientos del proceso evolutivo de los textos dentro de cada género en el eje temporal.

Para concluir, *Fragments del Celeste Imperio* ha explorado elocuentemente la imagen de China en la España del siglo XIX. Como uno de los pioneros en el campo, el libro ha aportado al estudio de la representación de la otredad y la imagología, así como al estudio historiográfico de la interculturalidad entre Occidente y Oriente. Es una fuente muy importante para los lectores aficionados al Oriente y al siglo XIX español, y para los que tienen interés en las relaciones sino-españolas, los estudios culturales y la literatura comparada.

QING AI  
Farmingdale State College  
New York

PONCE CÁRDENAS, Jesús. *El embajador parnasiano. Poesía y pintura en Antonio de Zayas*. Jaén: Universidad, 2020, 565 pp.

El título de la monografía, en un alarde de prudencia y sabiduría por parte de su autor, peca de modestia, puesto que en ella no

solo se destaca la querencia parnasiana del duque de Amalfi, Antonio de Zayas (1871-1945), el carácter pionero de su inclinación en la lírica española a inicios del Novecientos, o la relación entre sus versos y las artes visuales, sino que se ofrece un completo estudio de la vida, figura y obra de Zayas, y se evidencia la significación –pocas veces ponderada– de su poesía en la tradición hispana de *fin-de-siècle*. De este modo, el libro cumple con creces con el deseo de Jesús Ponce Cárdenas de dignificar la labor poética del duque de Amalfi y de reivindicar la trascendencia de sus versos, que llamaron la atención de Juan Valera o Manuel Machado, y que permiten situarlo a la altura, cuando menos, de un Manuel Reina, de un Salvador Rueda o de un Francisco Villaespesa.

Los dos capítulos centrales del libro, «4. *Joyeles bizantinos*: sensualidad y sensorialismo en un “cuaderno de viaje”» y «5. *Retratos antiguos*: galerías de un ‘museo rimado’», remiten específicamente al título. Ambos abundan en la importancia de las dos obras mayores publicadas por Antonio de Zayas en 1902 para la penetración de las estéticas parnasiana y decadentista en la literatura española, y en sus conexiones con diferentes cuadros y corrientes artísticas. El capítulo dedicado a *Joyeles bizantinos* evidencia, en concreto, el interés del poeta, y mediano dibujante, por las imágenes de viajeros como Théophile Gautier, Pierre Loti o Edmondo de Amicis, y el Orientalismo pictórico que debió de conocer durante su misión diplomática en Estambul (1897). Las concomitancias argumentales y temáticas señaladas en los poemas de *Joyeles bizantinos* demuestran el conocimiento directo de Zayas de «los lugares que evocan sus versos para configurar así una poesía “auténtica”, no inspirada por un exotismo gratuito» (19). Sirvan de ejemplo, entre los numerosísimos referidos por Ponce Cárdenas, con su acostumbrada erudición y finura, los paralelismos del soneto titulado «Narghilé» con textos de De Amicis y con las figuras de las tres primeras imágenes reproducidas en el libro:

*Turkish idles*, de Stephen Wilson Van Shaick; *Fumador oriental*, de José Villegas; y *Il sogno dell'arabo*, de Fabio Fabbi (153-155). A medida que se desgranar estas y otras similitudes, los lectores constatan a su vez la excelencia de las composiciones citadas de Zayas, acreedor, pues, de una mayor gloria literaria dentro de la literatura finisecular española.

Las éfrasis de los sonetos de *Retratos antiguos* espigados en el capítulo 5 ratifican las virtudes poéticas del duque de Amalfi y el acierto de Ponce Cárdenas al plantear el estudio comparado de los versos de Zayas con distintas pinturas. Sobresalen el soneto dedicado a la efigie del humanista flamenco pintada por Hans Holbein, «Erasmus de Rotterdam (Holbein)», y el titulado «Retrato de un hombre», basado en el *Ritratto d'uomo (il condottiero)*, de Antonello de Messina. Sobre el primero Jesús Ponce subraya la manera en que Zayas insinúa, sutilmente, «la condena de la heterodoxia de un intelectual díscolo, partidario –no sin reservas– de ciertos postulados de la Iglesia reformada» (254). El «Retrato de un hombre», con versos como «Pecho de gladiador, cuello de atleta, / licenciosas costumbres de asesino / y dúctil corazón de artista grande» (vv. 9-11), ilustra la excelencia de Zayas como retratista, «el más alto grado de su capacidad» (306). No obstante, la sección más abundante de *Retratos antiguos* se consagra a lienzos de pintores españoles y en especial a los de Velázquez y Goya, con trece y siete composiciones respectivamente. Aunque varias de esas relaciones ya fueron estudiadas, Ponce Cárdenas aporta precisas y sugerentes interpretaciones. Así, a propósito del terceto final del soneto de Zayas «Doña Mariana de Austria» explica: «la presencia de sendos cultismos en el cierre del soneto (“emula”, “tálamo”) no parece obedecer tan solo al gusto modernista por las voces proparoxítonas, sino que podría ser indicio de una voluntad de aproximarse al lenguaje poético de los tiempos del retrato» (351-352). El terceto en cuestión es tal como si-

gue: «la diestra en un sillón deja apoyada / y émula digna del monarca hispano, / parte con él el tálamo y el trono» (vv. 12-14).

El grueso del libro revela, pues, cómo las dos obras magnas de Zayas, *Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, se nutren en gran medida de los paisajes urbanos y rurales, y de ritos, hábitos y costumbres religiosos y eróticos de la pintura orientalista, y de distintas efigies de pintores europeos y españoles que inspiran notables écfrasis poéticas. En estas écfrasis se conjugan, al decir de Jesús Ponce, «tres facetas afines de la *descriptio*: prosopografía, etopeya y pragmatografía» (212). En palabras de Guillermo Carnero: «Cuando Jesús Ponce entra en el análisis detallado de las obras de arte que sirvieron de inspiración y estímulo a Zayas, nos está ofreciendo dos cosas: primera, un ejemplo convincente de la fecundidad de su metodología en la tarea de reconstruir el diálogo *epocal* entre arte y literatura; segunda, una reveladora incursión en el terreno, poco colonizado por nuestra historiografía, de las relaciones de la cultura española con la británica, con el arte y la literatura de la época victoriana en esos decenios que tienen un pie en el fin del siglo XIX y otro en el comienzo del XX, en el que florece ante todo el Pre-rrafaelismo» («We dissect to enliven», 2021, *Revista de Libros* [Blogs], 11 de febrero <https://www.revistadelibros.com/blogs/blog-rdl/we-dissect-to-enliven>).

Los tres capítulos restantes dan cuenta de la magnitud de la obra y de los fértiles intereses de investigación de Jesús Ponce Cárdenas, profesor titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, concienzudo editor de Góngora y de otros poetas áureos y contemporáneos. De hecho, el profesor de la Universidad Complutense de Madrid podría haberse reservado las consideraciones de «1. Vida en poesía: azares de un diplomático andaluz», «2. Una trayectoria lírica en tres ciclos» y «6. Sobre la tradición áurea: presencias gongorinas en la obra de Zayas» para futuros estudios, pero generosamente los engarza en *El embajador parnasiano. Poesía y*

*pintura en Antonio de Zayas*. Como en los dos apartados centrales del libro, Ponce Cárdenas introduce planteamientos y precisiones de gran provecho: «El influjo de Góngora en la poesía del duque de Amalfi no se limitó al ejercicio de transposición artística inspirado en el retrato velazqueño, sino que puede rastrearse en otros vectores, más allá de la écfrasis» (435). Y es que más allá de las reminiscencias de Góngora en los versos del duque de Amalfi, el capítulo sexto resulta de especial interés porque permite entrever las similitudes de las rupturas estéticas suscitadas por la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, por la suntuosidad modernista de Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Manuel Machado y el propio Zayas, y por los atrevimientos *novísimos* de, pongamos por caso, Pere Gimferrer, el mencionado Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión, Luis Antonio de Villena o Luis Alberto de Cuenca: «1 – uso de un estilo excesivamente ampuloso, ornamental y recargado; 2 – innovaciones léxicas que algunos contemplan como extranjerismos inaceptables (latinismos, fundamentalmente, y en menor grado italianismos); 3 – obscuridad; 4 – planteamientos elitistas basados en una dificultad que raya con el hermetismo» (405).

Si acaso, el único reparo al libro podría derivar precisamente de la minuciosidad del texto, lo que en ocasiones obliga a reiterar ciertos formulismos o a acumular citas que entorpecen un tanto la progresión o el ritmo de la lectura, de lo que el autor es consciente: «En definitiva [...] En definitiva» (26-27); «Quizá el recuerdo haya sido un poco largo, con todo, nos ha permitido levantar un poquito el telón de la literatura solemne [...]» (30, n. 18); «Antes de realizar algunas calas significativas en las principales obras de Antonio de Zayas conviene que nos detengamos [...]» (83); «Reconduciendo nuestro discurso hacia la figura de Zayas, lo primero que podría señalarse es [...]» (181).

Por último, conviene destacar las 57 láminas a color situadas al final con las pinturas aludidas en el estudio, así como la inserción de todas ellas en blanco y negro en el

cuerpo del texto para confrontar las imágenes con los poemas de Zayas y con los comentarios de Jesús Ponce, e igualmente, cabe mencionar el cuidado del volumen y de la colección Estudios literarios de la Universidad de Jaén en la que se publica, dirigida por el profesor Rafael Alarcón Sierra y avezado lector del original.

Todo ello hace de *El embajador parnasiano. Poesía y pintura en Antonio de Zayas*, de Jesús Ponce Cárdenas, una completísima monografía sobre la figura y obra del duque de Amalfi, y no solo un examen de su parnasianismo y de su práctica *ecfrástica*.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ  
Universidad de León

FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina. *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert. Colección: La Casa de la Riqueza, 2020, 336 pp.

Se hace ineludible en este caso recurrir al tópico para decir que *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social* es un libro necesario. Lo es para obtener del escritor un retrato intelectual más cabal y complejo que el que comúnmente se tiene, pero también para comprender mucho mejor su época, que no es solo la segunda mitad del siglo XIX, sino también los primeros dos decenios del siglo XX. La monografía de Carolina Fernández lleva a cabo con éxito el reto de ofrecer una mirada renovadora sobre un escritor con una bibliografía tan inmensa como Benito Pérez Galdós. Para ello, calibra con justeza a Galdós como hombre de su tiempo, que incluye también una parte del siglo XX, lo cual ha sido demasiadas veces olvidado por la crítica. El análisis que se hace de la obra tardía de Galdós es la de un intelectual inquieto que comprende bien su mundo social y lo hace con una mirada crítica a menudo desencantada, pero también huma-

nista, honesta y sensible; que alcanza a ver la complejidad de las transformaciones sociales que están teniendo lugar, la emergencia de nuevos movimientos revolucionarios y el fracaso de los proyectos reformistas burgueses, pero cuyos análisis y planteamientos, no obstante, tienen ciertas limitaciones propias de su perspectiva de clase y generación.

En efecto, si bien es una laguna que poco a poco va paliándose, los estudios galdosianos adolecen de la poca atención percibida al Galdós mayor, el que durante los últimos veinte años de su vida fue desarrollando posturas ideológicas más concretas y materialistas, el intelectual que puso su autoridad al servicio de causas públicas, el que se acercó a las posibilidades de la literatura modernista para superar algunas aporías de su novelística. La clave fundamental para aclarar esta última etapa de la biografía intelectual de Galdós está en dirimir hacia dónde se dirigió y hasta dónde llegó su evolución ideológica y estética. Y, junto a ello, plantear si hubo rupturas más allá del desencanto con los pobres resultados que el regeneracionismo burgués le había ofrecido hasta entonces y con el angostamiento de la fórmula naturalista. El reto que sume Fernández Cordero consiste en sacar a Galdós de abstracciones individualistas, colocarlo en un paisaje intelectual complejo y variado y tratar de encontrar los lugares que ocupó en él, las redes entre las que se movió y el papel que le cupo desempeñar.

Para explicar ese periodo cenital, Fernández Cordero parte de la hipótesis de que a partir de 1901 se verifican en la obra y en la acción pública de Galdós nuevos problemas y lenguajes expresivos con los que aclarar contradicciones a las que lo han abocado sus novelas de las décadas anteriores. El libro se estructura en dos partes que se explican mutuamente, tituladas «Galdós en diálogo con su siglo XX» y «Búsqueda y creación de una nueva novela».

En la primera de ellas, que comienza con el escándalo de *Electra*, ideología y contexto se conjugan para comprender la posición

de Galdós en el nuevo siglo. Se explica el proceso que llevó a Galdós, como a otros intelectuales de su época, de ser meros intermediarios de movimientos sociales a involucrarse activamente en la actividad política. Para ello, la autora brinda una síntesis muy completa de las reconfiguraciones del campo intelectual español en el cambio de siglo y se ofrecen algunas claves significativas que matizan el tan manido relevo generacional operado con el cambio de siglo. Uno de los pilares de este trabajo consiste, precisamente, en relativizar el supuesto punto y aparte que supuso la irrupción de una generación nueva de escritores llamados noventayochistas. Lejos de someter a Galdós al anquilosamiento de los viejos, la autora ubica entre 1906 y 1909 el paso de Galdós a su condición de «intelectual total» moderno, años en los que se ha producido un retraimiento de la involucración política de las figuras intelectuales del noventa y ocho y en los que se aglutina en torno al novelista la misión de cohesionar a los intelectuales ante los graves acontecimientos políticos y sociales que tienen lugar por entonces. El estudio atiende a varias evidencias que vienen a demostrar todo ello. Por un lado, la emergencia y desarrollo de la figura del intelectual del siglo xx, cuya historia en España está muy marcada por el estreno, en 1901, de *Electra*. Relacionado con ese estreno, se aduce también la necesidad de dialogar públicamente con la renovación literaria protagonizada por una joven generación de autores que un año después, en 1902, irrumpen con cuatro novelas señeras con las que se cuestiona el paradigma realista naturalista del que Galdós es el representante más destacado en nuestro país. Por otra parte, es central la paulatina asunción por Galdós de la ideología republicana, en la que ve la salida a su progresismo y, en concreto, el movimiento que de una manera más directa atiende a las cuestiones en las que convergía el pensamiento literario de toda su obra literaria: la religión, la educación, el estatuto social del pueblo y la cuestión nacional.

La segunda parte ahonda en la superación por Galdós de la novela naturalista y del realismo burgués del siglo XXI. En la multitud de direcciones que experimentó la novela a partir de aquella crisis, los autores más jóvenes encuentran en Galdós, si no una inspiración, sí un interlocutor que asiste con inusitado interés a la renovación estética del género. En este sentido, la necesidad de trascender los límites de su ideología se corresponde con urgencia estética análoga. El libro explica con solvencia cómo ello no implica una renuncia a los viejos postulados realistas, sino la exigencia de incluir en ellos lo maravilloso y lo onírico, así como nuevas formas de experimentación formal y la inclusión de temas y tipos inéditos. Hay una hábil vinculación entre esta evolución ideológica y los temas y las novedades retóricas que Galdós incluye en sus últimas obras. La autora, por ejemplo, destaca la presencia de América, la incorporación en sus novelas de escenas dialogadas —que había ya en obras anteriores, pero sobre las que experimenta hasta los límites en *La incógnita/Realidad*— y la inserción de elementos fantásticos y mitológicos. Todo ello traspasa los límites de la novela realista y sitúa a Galdós mucho más cerca de las novedades modernistas, ávido de no ser un anacronismo, sino de mantenerse vivo en medio de los cambios sociales y estéticos de su tiempo.

El estudio de Fernández Cordero enfoca la intensa movilización política y estética de un autor sexagenario, burgués, acomodado y reconocido en una fórmula literaria. Aunque no llegará a posiciones revolucionarias, se descubre a un Galdós comprometido con la acción política, inequívocamente republicano y anticlerical y que en torno a 1909 tiene una activa militancia socialista que lo lleva a crear, a diferencia del Galdós más joven, que toda esperanza de cambio ha de venir de los de abajo. Sobre las bases de una antigua fe en la burguesía ilustrada, trabajadora y progresista y previo paso por una actitud más espiritualizada, este Galdós es un intelectual que ha desembocado en la incapacidad casi

fatal de regeneración de una burguesía individualista, abúllica y explotadora.

En conclusión, *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social* ejemplifica la relación entre literatura e historia. Es un ejercicio de crítica social de la obra de Galdós que, más allá de reivindicar su mérito, permite un conocimiento cabal y despreciado de su sentido y llama la atención sobre el interés que tiene su último periodo de actividad intelectual, que quedó opacado por la emergencia de los libros de la generación posterior, irracionalista y antipositivista, y colgó sobre Galdós el rótulo de escritor decimonónico. También ayuda a combatir clichés: sobre todo, el anquilosamiento del escritor en un siglo, una ideología y una estética que, como queda sobradamente demostrado, tuvo el coraje de someter a crítica y revisión. En este retrato del Galdós tardío, Fernández Cordero demuestra tener cualidades fundamentales como investigadora en su afán de cuestionar los discursos terminantes sobre un autor canónico fijándose, precisamente, en lo que ocurre a partir del momento en el que la crítica ha decretado precipitada y prejuiciosamente el fin de su obra, todo ello sin caer en idealizaciones ni exageraciones. *Galdós en su siglo XX* traspasa el campo del galdosismo: es un iluminador ensayo de interpretación historia de la intelectualidad española de los primeros años del siglo a la luz de una de sus figuras centrales.

FERNANDO LARRAZ  
Universidad de Alcalá

UNAMUNO, Miguel de. *El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y Guerra Civil españolas*. Edición crítica de Colette y Jean-Claude Rabaté. Valencia: Pre-Textos, 2019, 264 pp.

El manuscrito redactado por Unamuno en el otoño de 1936 y titulado *El resentimiento trágico de la vida* quedó inédito hasta que en

1991 lo editase Alianza con un estudio preliminar de Carlos Feal. Vuelve a darse a la estampa ahora, en la cresta del interés por las actuaciones y manifestaciones de Unamuno en la Guerra Civil. Importa que el texto se halle a disposición de los lectores, y la ocasión se prestaba para rematar una edición crítica que avanzase lo explicado por Feal. La empresa no es nimia dada la intrincada evolución ideológica de Unamuno y la mucha complejidad del momento histórico en cuestión. Recogiendo el guante, los preparadores de esta edición han tomado el manuscrito y lo han revestido de paratextos varios. Abren el volumen sendos prólogos del nieto y el biznieto del autor y una «Introducción», seguida del texto anotado, reproducciones fotográficas de las cuartillas del manuscrito, un «Estudio crítico» y un «Índice onomástico». A ello se apostillan seis «anejos»: una carta del profesor Ignacio Serrano a Unamuno, cuatro brevísimos documentos redactados por Unamuno en diferentes épocas, y una carta de este a Nina Infante Ferraguti de diciembre de 1936. Rabaté y Rabaté habían publicado en 2009 una extensa biografía de Unamuno y en 2019 una segunda, además del libro *En el torbellino. Unamuno en la Guerra Civil* en 2018. Todos esos proyectos fundamentaban sus argumentos en el comentario de documentos dispersos de Unamuno, en su mayoría cartas, artículos periodísticos y notas volanderas. Esta edición sigue esa misma línea expositiva centrada en la paráfrasis de toda suerte de escritos del autor. A ese respecto, importa señalar ahora algunas coordinadas metodológicas para que ediciones futuras acierten a dilucidar las razones y las entrañas de *El resentimiento trágico de la vida*.

En la «Introducción» los preparadores se marcan por objetivo «aclarar en lo posible ciertos fragmentos enigmáticos de este borrador reponiéndolo en el contexto histórico» (p. 23) y «aclarar el texto» (p. 24), todo ello para explicar el «rechazo definitivo [de Unamuno] del bando nacional» (p. 24). Indican que, a tal fin, han anotado el texto, mas no exhaustivamente por no solapar la información expuesta



en el estudio crítico. De tal suerte, el lector avanzará la lectura de la obra asistido por algunas informaciones y privado de muchas otras. Por ejemplo, no se indica en la anotación qué es *Paz en la guerra* ni qué quiere decir Unamuno con *fajista*. Algunas frases importantes quedan sin la necesaria exégesis (tanto en las notas como en el estudio), incluso aquellas que precisan de matizaciones para corregir ciertos mitos. Tal es el caso de «Salgo a la plaza por no estar solo en casa y me encierro por no salir» (p. 43) en referencia al confinamiento hogareño de Unamuno después del 12 de octubre de 1936, que no fue un arresto domiciliario impuesto por las autoridades, como se suele decir. O de «luego me destituyen mis compañeros» (p. 51) sobre la decisión del claustro universitario de deponerle del rectorado, lo cual se suele atribuir erróneamente a Franco. Otros muchos «fragmentos enigmáticos» quedan huérfanos de análisis, como aquel del sapo y el oso.

El «Estudio crítico» comienza elucubrando la posible adscripción del manuscrito a diversos géneros literarios. Los preparadores lo califican de «texto inclasificable» (p. 102) y apuntan sus similitudes con el «diario» (p. 105) el «diario íntimo» (p. 106) e incluso con el «monodialogo» (106). El apunte no carece de interés, y bien podría tirarse de ese hilo a la luz de los estudios de, por ejemplo, Scotto di Carlo y González López sobre el *Diario íntimo* de Unamuno, o los de quien esto suscribe sobre el monólogo. En cualquier caso, el manuscrito no es más que unos primeros apuntes para la posterior redacción de un ensayo. No llega a ser, ni tan siquiera, un «borrador» como los editores lo designan. (Debemos advertir, asimismo, la imprecisión semántica de algunos de los términos empleados; tal es el caso de «borrador» empleado a menudo en lugar de «notas» o «anotaciones», «apuntes» o «apuntaciones»). Cada una de las frases escritas por Unamuno le habrían servido para elaborar un argumento concreto. Esto complica sobremanera el análisis crítico, pues exige atender constantemente no solo al pensamiento de Unamuno

en diacronía, sino al contexto histórico en toda su envergadura. Sea como fuere, la exégesis del texto no puede bastarse con reproducir tres o cuatro frases escritas por Unamuno en otros lugares y esgrimirlas para disparar afirmaciones absolutas. Ese es el caso, por ejemplo, de cuando se asevera que lo que autor había dicho en otros lugares (sin explicarlo) «invalida la tesis a menudo sostenida de una adhesión entusiasta y total al golpe militar» (p. 108). De otra parte, y al objeto de «aclarar el texto», los preparadores acometen un comentario de conceptos y neologismos forjados por Unamuno, en concreto de «guerra incivil», los «hunos» y los «hotros», y «altertrualidad». El estudio crítico acumula referencias de Unamuno sobre estas ideas antes estudiadas ampliamente por varios unamunistas. En definitiva, ediciones futuras habrán de explicar a los lectores las evoluciones del pensamiento político unamuniano, ya descrito y desmenuzado en estudios que en esta edición no se mencionan, desde *Revisión de Unamuno. Análisis crítico de su pensamiento político* (1968) de Elías Díaz hasta otros más recientes, como los del abajo firmante.

Los preparadores califican su labor de contextualización histórica de «recorrido histórico hecho con pequeños toques» (p. 130). Posee una honda trascendencia, para comprender *El resentimiento*, no ya recorrer la historia, sino conocerla honda y certeramente. En esta edición apenas se mencionan al paso cuestiones capitales de historia política que preocuparon especialmente a Unamuno. A la persecución religiosa, a pesar de los altilocuentes comentarios de Unamuno en *El resentimiento* y en escritos anteriores, se dedican en el estudio crítico apenas unas frases (p. 129). Igual complejidad presenta el conocimiento que Unamuno tuviese del marxismo, sobre lo cual se han escrito varios trabajos, y que aquí casi ni se toca. Curioso ejemplo de lo precipitado de ese «recorrido histórico» hallamos en la afirmación de las «relaciones tensas que existían entre los nacionales y ciertos intelectuales» (p. 148) pues no se atiende a la afinidad de los

más destacados intelectuales españoles con los nacionales, tema que, por ejemplo, dio a Julio Rodríguez Puértolas para buena parte de una *Historia de la literatura fascista española*, donde a Unamuno se dedican tres enjundiosas páginas y numerosas menciones. Igual problema plantean las represiones en ambas zonas. A menudo aluden los preparadores al espanto de Unamuno ante la represión en la zona nacional. Mas es en todo punto seguro que Unamuno conocía también la violencia en la retaguardia republicana a la que tanto aludió y que condenó recurrentemente. Esas sentidas alusiones merecen atención. En este sentido, los estudios recientes al respecto, especialmente los de Julius Ruiz, hubiesen proporcionado una perspectiva más completa de la postura de Unamuno ante ese tema. Llama también la atención que el «Índice onomástico» dé comentario a unas entradas sí y a otras no. Así, se nos presenta una contextualización selectiva que, cuando brinda información, incurre en simplificaciones de hechos y fenómenos históricos tan complejos como controvertidos. Véase el caso de «Badajoz», entre otros. A ese «recorrido histórico» le hubiese convenido no limitarse a pequeños toques» dado el hecho de que esta obra es precisamente una reacción contra el momento histórico. Cuestiones como el binomio marxistas-fascistas, que Unamuno emplea para aludir al sentido político de la guerra, exigen un análisis informado por estudios solventes de historia política, como los de Payne, Gil Pecharromán y González Cuevas entre otros.

Ese «recorrido» desemboca en aseveraciones categóricas, como que Unamuno «condena abundantemente su apoyo de primera hora [al ejército nacional]» (p. 150) y «se niega a pronunciarse de modo terminante en contra de los republicanos y a favor de los fascistas» (p. 153). Mas tan rotundas afirmaciones ni se demuestran en el estudio crítico ni tampoco se sostienen a la luz de lo escrito por Unamuno en los meses de la guerra y en toda su vida. Solo al final de sus días –en un texto reproducido en esta edición, pero no analizado– expresa Unamuno esa

condena, mas no «abundantemente». Antes al contrario, desde al menos 1933, se pronunciaba constantemente en contra de los republicanos. No deja de ser curioso que el estudio crítico ni sopesa ni siquiera mencione, por ejemplo, las muchas referencias de Unamuno a Azaña en esos meses. Los preparadores restan importancia a otros textos de Unamuno porque –presuponen sin pruebas– todo se le censuraba. Mas las críticas de Unamuno a Azaña coinciden con lo expuesto por Stanley Payne en *El camino al 18 de julio* (2016), estudio que no se menciona en esta edición. Es decir, que los reproches de Unamuno a Azaña reflejan una realidad constatada por las más solventes investigaciones históricas posteriores, lo cual pone en tela de juicio la tesis de una censura malintencionada.

Ediciones futuras harán bien en entregarse a analizar *El resentimiento* como fruto del pensamiento político de Unamuno en el devenir de su enrevesado encuadre histórico. Ciertamente inhacedero es encasillar, sin más, a Unamuno en uno u otro bando. Unamuno comulgaba, muy abstractamente y como él mismo repitió, con una suerte de «liberalismo clásico», erguido sobre una actitud esencialmente humanista. La cuestión no reside en tomar a Unamuno, en *El resentimiento* o en cualesquiera otros textos, para situarlo en una u otra trinchera, ondeando esta o aquella bandera, sino en leer sus obras ideológicas para entender mejor el momento más complejo de la historia reciente de España.

J. A. GARRIDO ARDILA  
University of Malta

JUAN, Marcela de. *La China que viví y entreví*, Madrid: La línea del Horizonte, 2021, 275 pp.

El contacto entre dos culturas tan diferentes como son la española y la china a principios del siglo XX es el testimonio que recogen las memorias de la autora euroasiá-

tica Marcela de Juan, traducción castellanzada de su nombre en chino: Huang Masai (1905-1981). La editorial La línea del horizonte las reedita ahora bajo el título *La China que viví y entreví*. Un libro que nos acerca de primera mano a un periodo convulso de la historia contemporánea en el que el acercamiento a lo oriental, exótico y extraño a través de los ojos de una mujer que fue responsable de la introducción de la literatura clásica china en nuestro país. Así, nos aproxima a un mundo que se desvanece, mientras otro se erige a lo largo de la vida de su autora, testigo privilegiado de una evolución vertiginosa en ambos países.

Estamos ante la hija de un diplomático chino y una mujer belga, nacida en La Habana, criada entre la España de Alfonso XIII y la China de la *República burguesa* y finalmente afincada en nuestro país, donde fundó junto a Consuela Berges, la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes durante el franquismo en 1955, aparte de trabajar en el cuerpo diplomático. Marcela de Juan reúne en esta publicación sus vivencias titulándolas *La China que ayer viví y la China que hoy entreví* en el año 1977, ya en los albores de la transición a la democracia.

Unas memorias que, si bien en su momento no tuvieron un gran éxito entre el público, hoy se recuperan con prólogo de Marisa Peiró, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, especialista en las relaciones Asia-Pacífico a lo largo del siglo XX. Con ello, el lector retorna a un mundo desconocido y lejano para el espectador contemporáneo mediante la recuperación de la memoria de autoras cuyas aportaciones en el ámbito cultural se actualizan hoy, para que se escuche su voz a través de sus obras.

El texto se estructura en tres partes a las que antecede el prólogo en el que se pone en antecedentes al público que se acerca a la obra sobre el origen del interés en la figura de esta peculiar mujer, quien trajo a nuestro país la cultura china a través tanto de su producción literaria desde su libro *Escenas populares de la vida china* de 1934, como de

sus traducciones de obras literarias chinas. Prueba de ello son las antologías de poesía que publicó en distintas editoriales, con el fin de dar a conocer un mundo impenetrable para los ojos del occidental blanco, al margen de los tópicos que pueblan su imaginario.

Su estatus dentro del mundo diplomático le permitió no solo conocer de primera mano el rico mundo de las letras y las artes hispanas de Pío Baroja, Mariano Benlliure o Emilia Pardo Bazán en su primera infancia, sino a un buen número de personalidades de todo el mundo y que dejarían una fuerte impronta en el siglo XX; caso del futuro Jorge VI de Inglaterra o un joven estudiante llamado Mao Zedong. Lo que la convierte en una testigo privilegiada para dar noticia de los entresijos de la vida social y cultural en Oriente y Occidente durante toda la centuria pasada.

Su voz inicia su periplo en el Madrid de inicios del siglo XX, en el ambiente donde se mezclan la cultura belga y la tradición china en su universo particular, en tanto que en España se contraponen la anquilosada tradición y los intentos de reformas modernizadoras de liberales como el Conde de Romanones. Un país que presenta agudos contrastes entre la élite y la pobreza manifiesta del pueblo. Aunque estos tampoco serían menores en la China de mujeres de pies vendados, finas porcelanas, culto a los ancestros, augurios, leyendas y proverbios, que pasa del Imperio a la República. Aspecto que el lector percibe en detalles en los que la autora se fija y que permiten conocer distintas facetas que se sobresalen entre su narración.

Su condición mestiza euroasiática, así como la percepción que de ello hace en sus memorias. Algo que recoge tanto por su propia experiencia, como en artículos de los que es objeto junto a su hermana y de las relaciones que mantiene a lo largo de su vida, que nos sirven para conocer la estructura social en Oriente y Occidente. La idea de la no pertenencia a ningún grupo en concreto supone un escollo en sociedades cerradas en torno a conceptos como el de clase y genealogía, donde la tradición tiene

un peso específico importante, muy evidente en países como Inglaterra y su comportamiento para con la administración de sus colonias asiáticas.

Es el momento en el que el mundo evoluciona a consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en la China del primer periodo republicano se mantienen las costumbres imperiales arraigadas en su cultura. Al tiempo que el resto de los países se alinean en bloques, unos contra otros. Perduran los fastos de los últimos emperadores. Ocurre lo mismo con un sistema educativo basado en un proceso de exámenes establecido desde hacía milenios, en el que una de sus máximas metas era la de conseguir el mandarinato, con el que la China de Mao acabó en su transformación del país. Se nos presenta una sociedad celosa de su intimidad en la que se manifiesta el choque cultural desde dentro del propio núcleo familiar de la autora.

La vida diplomática demuestra la afluencia de europeos al país asiático y la intensidad de las relaciones con él. La autora emplea el presente histórico a lo largo de toda la narración para aproximarnos, con un estilo ameno, sincero y nada artificioso sus vivencias en pequeños apartados en los que nos describe las ciudades en las que vive –caso de Pekín– el modo de vida de sus pobladores o el desfile de personajes relevantes a su alrededor en un periodo en el que China se atomiza en torno a figuras de “señores de la guerra” que van a tomar el poder en las diferentes ciudades y a derrocar unos a otros.

No faltan tampoco sus opiniones ni las analogías con España o con referencias que nos hablan del momento en el que ella escribe estas memorias. Estos saltos en el tiempo nos informan del destino de dos universos que conviven hasta la preponderancia de uno sobre otro. Lo mismo que ocurre con los restos del Antiguo Régimen en el viejo continente: desde Rusia hasta España, país a donde vuelve en 1928.

El viaje a través de estas memorias nos lleva a saltar cuarenta y siete años en su tercera parte, dedicada a la China contem-

poránea que es más conocida para el lector actual. En ella vemos cómo Marcela de Juan compara sus vivencias con aquellos relatos que recoge de amigos y ciudadanos chinos a los que se aproxima y que recogen el modo de vida de un país que ha sufrido una enorme transformación. De ahí que el sentido de “entrevi” en la segunda parte del título y que ocupa una menor proporción del libro.

Se acerca desde fuera y nos presenta una imagen moderna e industrializada en la que ahora el Partido marca el devenir del pueblo. Deben cumplir con su función asignada, como si se tratara de una maquinaria en la que cada pieza ha de funcionar en su lugar para cumplir el objetivo final, que no es otro que la marcha en orden del país. Percepción que la autora compara con el caos político y el desorden que vive en su primera etapa en él y a la comparación que hace a la otra China, Hong Kong.

El lector contemporáneo conoce desde los ojos de una mujer, si bien con un perfil único, la evolución del mundo en el que ha vivido con la distancia y experiencia que le dan los años. Escenario que no es otro que el de nuestro pasado más reciente. Narra el proceso que desembocó en el marco en el que ahora vivimos y cómo se relaciona a pesar de las diferencias de una manera alternativa a la de los manuales de historia, poniendo en valor las voces femeninas del periodo, menos escuchadas que las de los varones coetáneos.

CARMEN POBLETE TRICHILET

Universidad de Castilla-La Mancha

ROMERA CASTILLO, José. *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña (Granada): Alhulia / Mirto Academia, 2020, 156 pp.

El libro del profesor José Romera Castillo, catedrático emérito de la UNED, está dividido en cuatro partes más un epílogo y constituye un aporte necesario, ya que se

trata de un balance muy completo acerca de los caminos por donde transita el teatro español en la actualidad, en nuestro siglo XXI. En él se tienen en cuenta tanto los textos como las representaciones de los mismos, pues los unos sin las otras no pueden concebirse realmente como teatro. Además, este volumen es continuación de otro anterior del profesor Romera, *Teatro de ayer y de hoy a escena* (Madrid Verbum, 2020).

En la primera parte, «El caudaloso río teatral en el siglo XXI y algunos afluentes», el autor asume que será imposible hacerse cargo, de manera exhaustiva, de toda la producción teatral existente en nuestros días en España. No obstante, se ponen a disposición del lector algunas calas que resultan enormemente útiles a la hora de bogar por ese anchuroso caudal (para seguir con la metáfora de Romera) que es la escena española de hogaño. En lo que tiene que ver con la investigación, se habla de instituciones que se dedican al estudio de esta textualidad, y se menciona, por su relevancia, la labor del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (SELITEN@T), fundado en 1991, el cual se ocupa de la publicación de textos teatrales y de elaborar y difundir la revista *Signa* (con 30 números hasta ahora). Este centro, fundado y dirigido por el propio profesor Romera, es el que posee mayor importancia, a nivel internacional y a día de hoy, en lo que concierne al estudio del teatro español (en el siglo XXI especialmente).

Se otorga consideración, igualmente, a otras instituciones, como la Academia de Artes Escénicas de España (a la que pertenece el profesor Romera).

En el segundo apartado, «Teatro (auto) biográfico en la escena española actual (con un añadido: el caso de García Lorca)», Romera Castillo se ocupa de otra vertiente del hecho teatral: el terreno (auto)biográfico. Existen obras que abrevan en el material biográfico de personalidades destacadas, y otras que utilizan textos autobiográficos. Estas dos líneas se unieron en *Teatro, (auto)biografía*

y *autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor Romera Castillo*, seminario internacional a cuyas actas remite el autor.

En este segundo apartado se analiza también la gigantesca figura de García Lorca, que está de moda (habría que decir, más bien, que nunca ha dejado de estar vigente).

La tercera parte del estudio, titulada «El teatro y sus dobles: algunos moldes metateatrales en el teatro actual», gira en torno al concepto de metateatro. Metateatro puro es *El público*, de Lorca (excelentemente editado por Clementa Millán, de la UNED). Se habla también de una puesta en escena reciente de *Pedro de Urdemalas*, que se define como meta-meta-teatro, y que incluye al propio Cervantes como otro farsante más.

En la última parte de su libro, «Creadores jóvenes toman el relevo», el crítico habla de la dramaturgia española emergente, la cual ha sido objeto de otro seminario: *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, publicado por Verbum en 2014. Integran este grupo autores jóvenes (de hasta 45 años..., contrariamente a lo que ocurre en otros países europeos) que han obtenido algún premio en determinado certamen teatral. Se habla aquí de escritores como Paco Bezerra, José Manuel Mora, Antonio Rojano, Blanca Doménech, Ignacio Pajón o Vanessa Montfort.

Hay varias reflexiones del dramaturgo almeriense Paco Bezerra que pueden servir de colofón a esta reseña. En efecto, en estos tiempos convulsos en lo ideológico, Paco Bezerra advierte: «Me interesa el teatro político, pero, aunque yo tenga mis ideas políticas, me esfuerzo en no utilizar mi trabajo como medio para expresar estas ideas y hacer propaganda de lo que pienso» (p. 139). Para qué añadir más.

Por último, en «Dos apostillas lorquinas», José Romera Castillo incide en la idea de que la literatura de García Lorca, por su enorme riqueza semántica y formal, se coaliga perfectamente con otras artes (como el cine, el ballet, la música o la ópera), dando lugar a interesantísimos experimentos interartísticos.

El 24 de febrero de 2015 tuvo lugar el estreno de la ópera *El público* en el Teatro Real de Madrid. Más allá de la simbiosis artística antes referida, ha de insistirse en el gran valor de este texto lorquiano, que posee varios niveles de lectura y es una muestra excepcional de aquello que caracteriza al gran arte: una pluralidad y una diversidad inagotables.

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ  
UNED

BLANCO, Fernando A. (ed.). *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2020, 302 pp.

Las editoriales Iberoamericana y Vervuert aúnan fuerzas para publicar este volumen a cargo de Fernando A. Blanco en calidad de editor, prologuista y autor que reúne quince artículos en torno a la figura del escritor y *performer* chileno Pedro Lemebel (1952-2015), estrella radiofónica, cronista de las sexualidades disidentes en Chile, creador de la inolvidable *Loca*, personaje representativo del colectivo proletario y homosexual en la brecha histórica de la dictadura y el sida, y de la lengua marucha, la única voz capaz de formular las pasiones en los márgenes de la historia y la sociedad. Los ensayos, agrupados en torno a tres secciones, «Perfiles y testigos», «Crónicas y ficción» y «Performance, cultura radial y cine», componen un sólido volumen que busca dar cuenta del artista multidisciplinar que fue Lemebel y se lee, al mismo tiempo, como un emocionante homenaje académico a su figura.

Abre la sección «Perfiles y testigos» el crítico y editor Ignacio Echevarría con su «Conversación en Radio Tierra», un entretenido relato con sorpresa narrativa final que indaga en el punto de inflexión del breve idilio literario que mantuvieron Pedro Leme-

bel y Roberto Bolaño: una tarde radiofónica llena de desaciertos y malentendidos que marcó el inicio de las desavenencias entre ambos. Le sigue la interesante indagación a cargo de Jorge Fornet, director de Casa de las Américas, de la impronta mutua que dejaron Lemebel en Cuba y Cuba en Lemebel durante las dos visitas que hizo el escritor chileno a la isla. Una huella que es posible seguir a través de sus crónicas, de la memoria de su intervención en la sala de la institución cultural cubana y de un intercambio de correos electrónicos con el propio Fornet. A continuación, Fernando A. Blanco nos brinda la oportunidad de asistir en «“La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida”». La última performance de Pedro Lemebel», mediante su emotivo testimonio, a la genial puesta en escena que llevó a Lemebel a encarnar a una Frida Kahlo que nunca llegó a ser, una Frida envejecida, catártica, reflexiva sobre la vida y la muerte justo en la frontera difusa que la enfermedad traza entre ambas. Jovana Skármeta, por su parte, realiza un mapeo mediático de un mediático Lemebel en «La obra literaria de Pedro Lemebel en los medios de comunicación», desde la primera nota de prensa sobre la primera intervención de las legendarias Yeguas del Apocalipsis hasta el éxito de crítica de *Tengo miedo torero*, pasando por la censura, las polémicas, las portadas y, en última instancia, la victoria literaria. Para certificar la vocación mezclada, compleja y variada del volumen, y cerrar la primera sección, nada mejor que las declaraciones del propio autor sobre los mapuches, sus padres, los sueños y un sinfín de anécdotas en la singular y motorizada «Entrevista: “El corazón de Pedro Lemebel”» por Montevideo que le hizo Roberto Echavarrén en 2009.

La sección «Crónicas y ficción», por su parte, profundiza en las conexiones y las ramificaciones de la obra de Pedro Lemebel narrador, cronista, *performata*, activista. Sucede así con el académico «Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel»

de Brad Epps, que arroja luz sobre la estructura especular de la única novela de Lemebel, preñada de paralelismos y antagonismos, contradicciones y sincronías, coexistencias y divergencias, utopía y distopía, ruina y memoria. Con «El mariposario enfermo: Pedro Lemebel y las metástasis de archivo», Javier Guerrero rememora su encuentro terminal con el escritor a propósito de la posibilidad de un archivo de manuscritos, inéditos, recortes e imágenes, y propone un recorrido por crónicas, manifiestos, acciones y fotografías en relación a la violencia y la enfermedad que hace encajar las primeras piezas del puzzle Lemebel. Gilda Luongo, por su parte, activa la mirada CSI, que diría Rodrigo Fresán, o el «ojo sospechoso», como lo llama ella misma, en el apelativo «¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel» para establecer una necesaria y solicitada lectura en clave feminista, *queer*, decolonial. La última pieza del bloque la encaja «Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel», a cargo de Cristián Montes Capó, y su acertado rastreo de las múltiples formas de violencia –violencia de estado, estructural, sistémica, machista– que golpean Chile durante la dictadura de Pinochet, época ominosa en que transcurre la única novela de Lemebel.

La última sección del volumen, «Performance, cultura radial y cine» refleja con mayor claridad el compromiso de completar los estudios críticos sobre Lemebel y su obra atreviéndose con puntos de vista novedosos y temáticas no tratadas con anterioridad, al menos no lo suficiente, y se abre con dos textos que ratifican de nuevo el empeño de explorar aspectos menos estudiados de la obra lemebeliana: «La práctica de la performance de Pedro Lemebel», de Dieter Ingenschay, que da cuenta de la meticulosidad, la reflexión y el pulso, así como la intención política subversiva o memorialística que subyacen en su actividad performativa, y «El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Le-

mebel: *Desnudo bajando la escalera y Abecedario*» de María José Contreras Lorenzini, que explica la elección del aditivo pegamento, a la vez poderoso combustible y lacra social, en algunas de sus actuaciones. «La fotografía en la obra de Pedro Lemebel» de Florencia San Martín nos propone examinar con detenimiento, de la mano de Barthes, entre otros, algunas de las instantáneas que aparecen distribuidas a lo largo de sus publicaciones, conformando así un corpus alternativo que opera en contra de las dictaduras políticas y de mercado para, en última instancia, reivindicar el papel de los cuerpos femeninos disidentes. «La loca cuerda: Lemebel y el cine», firmado por el crítico literario y cinematográfico Jorge Ruffinelli, describe y comenta la adaptación al cine del relato «Blokés» en el cortometraje de Marialy Rivas del mismo título, junto a los documentales dedicados al autor chileno, *Pedro Lemebel, corazón en fuga* de Verónica Quense y *Lemebel* de Joanna Reposi. «Un cielo en un infierno cabe: *Cancionero* de Pedro Lemebel» de la investigadora canaria Ángeles Mateo del Pino demuestra cómo la radio influye, en última instancia, en crónicas y novela. Para ello, nos traslada al tiempo en que el escritor chileno se convirtió en voz, en una voz fundamental, habitual, familiar, capaz de conectar con un público mucho más amplio, y también más popular, que aquel al que podía aspirar el libro impreso. Cierra la sección y el volumen el preciso «Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel», por Daniel Party y Luis Achondo, que demuestra no solo la importancia de las canciones y los cantantes en las crónicas del autor chileno sino la estrategia que subyace en cuanto a reclamar la atención sobre su texto, sobre su crítica social, sexual o política, e incluso la jerarquía que existe entre las mismas.

Concluye así, sin leer a Pedro leyéndole, un volumen necesario, no solo valiosa contribución crítica al estudio del corpus lemebeliano sino, al mismo tiempo, necesaria celebración y reivindicación de la persona.

Un verdadero viaje crítico, una experiencia literaria que puede contar, entre sus numerosos méritos, el de demostrar la veracidad de aquello que escribiera Roberto Bolaño: «Nadie llega más hondo que Lemebel».

JOSUÉ HERNÁNDEZ  
Universidad de Las Palmas de Gran  
Canaria

ZYGMUNT, Karolina. *Viajar y escribir en la era del turismo de masas. Relatos de viajes contemporáneos por la ruta de la seda*. Madrid: CSIC, 2021, 308 pp.

Karolina Zygunt, profesora en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades (SWPS) de Varsovia, presenta una monografía cuyo origen se encuentra en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Valencia, titulada *Viajar y escribir en la era del turismo de masas. Relatos de viajes contemporáneos por la ruta de la Seda*, que se podría considerar como la semilla de una trayectoria investigadora que tiene como tema medular la literatura de viajes.

Zygunt trae a su estudio las palabras de Arellano, afirmando que el viaje constituye «una de las actividades más propiamente humanas, tan características de la especie como el habla». Partiendo de esta base, se podría decir que el siglo XXI es la «Edad de Oro» del viaje, entre otras cosas, por el acortamiento de distancias que permiten los modernos medios de transporte, especialmente, el avión. El objetivo de esta autora es plantear qué sentido posee el viaje en la época contemporánea, así como, estudiar su relación con el fenómeno del turismo de masas organizado, a través de la obra de seis escritores. Por tanto, el análisis se configura en torno a la intersección de dos conceptos que han sido tradicionalmente desatendidos, el turismo y la literatura de viajes. El primero desestimado por la sociología y la antropología y el segundo por la crítica literaria.

Esta obra se divide en dos partes, una más teórica y otra de carácter analítico. En este sentido, la primera aporta las herramientas metodológicas que se hacen necesarias para analizar los seis relatos de viaje de los que se ocupa la segunda parte. De esta forma, se comienza por estudiar el viaje como fenómeno diacrónico, teniendo su origen en la Edad Antigua. Posteriormente, en la Edad Media, las razones que lo motivaban eran, principalmente, militares, caballerescas, comerciales, político-diplomáticas y religiosas. Por su parte, en el Renacimiento, se amplía el viaje como descubrimiento y en la Ilustración se pone en valor su dimensión formativa. Habría que esperar hasta el siglo XIX para asistir al cambio que, andado el tiempo, daría lugar al viaje como fenómeno global, tal y como lo entendemos hoy.

Por su parte, el segundo capítulo aborda el concepto del turismo de masas y la figura del turista como epítome del ser humano posmoderno, diferenciándolo, así, del viajero. Por otro lado, se abunda en la dinámica que presenta la relación anfitrión-invitado que propicia que el turismo de masas se convierta en una prolongación del colonialismo cuando los turistas de países económicamente poderosos viajan a países en vías de desarrollo. Estos visitantes se perciben como moneda de cambio que compra una serie de servicios que los locales venden. Por su parte, estos deben satisfacer las expectativas de los turistas, incluso, si de ello se derivan consecuencias medioambientales y sociales nefastas.

El tercer capítulo aborda la complejidad del género de la literatura de viajes. Esto se debe a su naturaleza fronteriza e interdisciplinar, englobando una gran diversidad de géneros como la picaresca, la autobiografía, el género histórico y documental, las guías de viaje y la novela. En este sentido, Luis Albuquerque hará una precisión fundamental en torno a la categoría de *literatura de viajes* subdividiéndola en dos tipos. De esta forma, los *relatos de viajes* hacen referencia a la experiencia verídica de un viaje, mien-



tras que la etiqueta *novelas de viajes* se utiliza para referirse a obras que incluyen como parte de su argumento un periplo ficticio. Por lo tanto, en el primer caso se primará una visión factual, objetiva y descriptiva, mientras que, en el segundo caso, predominará el ámbito ficticio con un marcado carácter narrativo y subjetivo. Por último, el capítulo aborda cómo este tipo de literatura ha pasado de ser considerada un «subgénero» a transformarse en un género «paneuropeo». Aunque no se ignora el aparente declive de los *relatos de viajes* en la época contemporánea.

La segunda parte se ocupa de los autores y los textos que van a articular el resto del desarrollo de la obra. Todos estos escritores comparten un mismo recorrido por lo que antiguamente era la Ruta de la Seda. Pero esto no es lo único que tienen en común ya que sus viajes se caracterizan por visitar, sin itinerario fijo, una serie de países que, como norma general, se encuentran o se han encontrado en una situación política y social inestable. Un gran número de ellos son repúblicas ex soviéticas que alcanzaron la independencia en 1991. De la misma forma, los medios de transporte utilizados por los viajeros los alejan del turismo de masas. La narración de estos relatos también comparte el hecho de que se halla disociada entre la vivencia del viaje y la memoria retrospectiva de la escritura. Por tanto, todos ellos son a la vez narradores y protagonistas.

Por otro lado, Zygmunt explica cómo la dinámica anfitrión-visitado presentada en la primera parte se invertirá en el caso de los viajeros estudiados ya que la relación entre ambos no se basa en un contrato económico, sino en un interés genuino por ir al encuentro del otro y conocerlo, es aquí en donde algunos de los autores muestran su fascinación y su agradecimiento ante la famosa hospitalidad musulmana. De la misma forma, el aspecto sensorial del viaje también debe ser atendido, dando otra dimensión de significado distinta al viaje de estos autores.

En la última parte de la tesis, la autora se ocupa de analizar aquello que demuestra que los relatos viajes no tienen como único objetivo consignar un mero desplazamiento en el en el espacio, sino que constituyen una herramienta poderosa para profundizar en diferentes aspectos de los países visitados como el político, histórico o social, así como, reflejar los valores o prejuicios de los viajeros, sus intenciones y sus objetivos. En el caso de Pablo Strubell el desplazamiento geográfico se convierte en sinónimo de un desplazamiento interior, destacando así el viaje como experiencia iniciática. En esto último, coincide con Patricia Almarcegui para quien el viaje se convierte en una experiencia vital de primer orden. Además, su obra, también sirve para ejemplificar la sed de conocimiento como elemento articulador del viaje. En su caso, especialmente, destaca el interés académico por la historia, literatura y arquitectura de los países que visita.

Por su parte, Carlos Martínez de Campos nos muestra la importancia de la superación física como elemento que dota de sentido al recorrido y que conduce al autoconocimiento. Miquel Silvestre, con un acercamiento similar al del autor anteriormente mencionado respecto al sufrimiento físico, muestra también una gran presencia de su subjetividad, concibiendo el viaje como catalizador de una transformación personal. Por el contrario, la prioridad de Ollivier y Thubron en sus relatos es ir al encuentro del otro, conocer y entablar conversaciones con los habitantes de los lugares que visitan. Thubron, especialmente, da la palabra a las personas en su relato, democratizándolo de manera muy poética. Estos cartógrafos de la orografía del alma demuestran que al ir al encuentro del otro, estamos más cerca de dar con nosotros mismos.

CLARA ANDRADE ALONSO  
Instituto de Lengua, Literatura  
y Antropología. CSIC

