

LOCOS Y MARIONETAS: ESTUDIO COMPARATIVO
DE LAS TIPOLOGÍAS EXPRESIONISTA Y ESPERPÉNTICA

DOLORS SABATÉ PLANES
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

La cuestión de si es posible constatar en el esperpento la presencia de determinados elementos estéticos expresionistas es una de las que más expectación despierta en el campo de las investigaciones valle-inclanianas. El expresionismo del esperpento ha sido en algunas ocasiones objeto de estudio y las distintas aproximaciones en este sentido corroboran una vez más que el legado del autor gallego sigue abriendo posibilidades de lectura y nuevas perspectivas de interpretación.

El hecho de que el esperpento presente determinados rasgos expresionistas, -pese a las divergencias que la crítica ha apuntado y que asimismo abordaremos a lo largo de nuestra reflexión-, no sólo viene a justificar de nuevo la ya indudable modernidad de la obra de Valle-Inclán, sino que también es una prueba irrefutable de su pertenencia al fenómeno vanguardista que caracteriza el panorama literario europeo de principios de siglo. Esta realidad ha sido con frecuencia descuidada por los trabajos versados sobre la modernidad literaria en Europa a principios de nuestro siglo, trabajos en los que la figura de Valle-Inclán apenas aparece y con los que se demuestra el olvido al que se ha visto abocado el autor gallego fuera de nuestras fronteras.

1. INTRODUCCIÓN

Una mirada retrospectiva a la situación político-social de España y Alemania nos permite observar que el desencanto que se respiraba en la Alemania wilhelminiana es comparable al que se manifiesta en el espíritu de la España del primer cuarto de siglo (Jerez Farrán, 1989, 148-153). Desde el punto de vista artístico, dicho descontento se tradujo en Alemania en la irrupción de diversas corrientes de carácter vanguardista

y renovador, cuya oposición al canon estético imperante alcanzó su punto más álgido durante el expresionismo. Los artistas expresionistas exigían ante todo la regeneración del individuo, objetivo que necesariamente comportaba la radical transformación de la sociedad. En este punto la postura de los expresionistas coincide con la que años atrás habían adoptado en España los escritores de la Generación del 98, a la que Valle-Inclán había pertenecido y cuyo absoluto rechazo de la tradición heredada es por una parte comparable a la protesta expresionista. Por otra parte, hemos de destacar asimismo el claro paralelismo entre la consciencia política del último Valle-Inclán y el compromiso ideológico de los expresionistas, una coincidencia que hace que estemos oportuno plantear aquí las posibles relaciones entre literatura expresionista y esperpento.

Expresionismo y esperpento son manifestaciones literarias que surgen como respuesta a una crisis que se había venido gestando en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX y cuyo detonante es la I Guerra Mundial. El apogeo expresionista entre 1910 y 1925 concide en parte con el período esperpéntico, inciado a partir de 1920 con la publicación de *Divinas palabras* y con la aparición de *Luces de bohemia* en la revista *España*. La coincidencia en ambos países de un mismo espíritu de desencanto y la existencia de dos reacciones estéticas coetáneas permite abrir una vía de investigación sobre posibles influencias y puntos de contacto entre ambos fenómenos literarios.

El análisis que aquí proponemos desea contribuir a los escasos estudios comparativos que hasta el momento se han realizado entre esperpento y literatura expresionista. La primera parte de nuestra reflexión pretende ofrecer una panorámica general de las ideas esbozadas en dichos estudios. Éstos se han concentrado hasta ahora en cuestiones estructurales entre drama de estaciones expresionista y esperpento. Los resultados de las investigaciones permiten integrar ambas manifestaciones dramáticas en una tradición teatral europea que rompe con la estructura cerrada del drama tradicional y anuncia una nueva forma de estructura abierta que en Alemania culmina con el teatro épico brechtiano.

Nuestra reflexión por el contrario deja de lado los aspectos relacionados con la estructura dramática para concentrarse en un punto no abordado hasta el momento. Nuestro objetivo es presentar y contrastar las características de la constitución tipológica de los personajes expresionistas, estableciendo una relación con la tipología de personajes esperpéntica. Por ello hemos dedicado parte del segundo apartado de nuestro estudio al análisis de una de las narraciones más

significativas del expresionismo *Der Irre* de Georg Heym, publicada en 1911. En nuestra opinión, la tipología de personajes empleada tanto en el esperpento como en la literatura expresionista establece un nuevo punto de contacto entre ambos. Pese a que desde el punto de vista genérico *Der Irre* se diferencie del esperpento, existe una analogía en cuanto a la constitución de su protagonista y la tipología esperpéntica.

Locos, enfermos, pobres, prostitutas, criminales entre otros representantes de la cara oscura de la sociedad constituyen con frecuencia el elenco de personajes de las obras expresionistas y de los esperpentos. Personajes deshumanizados, residuos marginales de una sociedad enajenante para el individuo son la respuesta crítica de los escritores contra los valores morales imperantes. La introducción de esta nueva tipología no sólo refleja un replanteamiento crítico de la realidad social sino que también contribuye a la consolidación de una estética construida sobre lo negativo, una tendencia artística que caracteriza la literatura de vanguardia en la Europa de principios del siglo XX.

Los personajes esperpénticos y expresionistas coinciden en su caracterización tipológica y en su deformación grotesca. No obstante, bajo esta analogía se esconde una concepción estética distinta, la cual, a pesar de todo, no impide en el fondo que ambas manifestaciones literarias posean un objetivo común: la denuncia de la enajenación del yo moderno y su deshumanización como individuo.

2. DRAMA DE ESTACIONES EXPRESIONISTA Y ESPERPENTO

El conocimiento por parte de Valle-Inclán del expresionismo alemán o la introducción consciente de algunos de los elementos estéticos de dicho movimiento en los esperpentos es un hecho bastante improbable. Del mismo modo es prácticamente imposible que los expresionistas alemanes le conocieran (Wentzlaff-Eggebert, 1989: 179). Por las alusiones que aparecen en su obra, sabemos que Valle-Inclán estaba ciertamente familiarizado con las tendencias artísticas más avanzadas del momento. No obstante, pese a que el escritor desconociera la lengua alemana y el país donde se desarrolló de modo más intenso el movimiento expresionista, existen datos que efectivamente demuestran la presencia del expresionismo en España. Así por ejemplo la película paradigmática del cine expresionista *Das Cabinett des Dr. Caligari* había sido estrenada en España en 1921. Del mismo modo, algunos periódicos daban ya noticia a principio de los años veinte del teatro expresionista y sus innovaciones técnicas (Jerez Farrán, 1990: 568). Estos hechos provocan que nos inclinemos a pensar que un autor como Valle-Inclán,

tan atento a todo lo visual, no permaneció insensible a las innovaciones del nuevo lenguaje teatral y cinematográfico. En *Luces de bohemia* Valle-Inclán cita en la última escena al personaje Fantômas (Osuna, 1992: 499) e incluso en 1933 afirma con respecto al teatro que éste “habrá de seguir el ejemplo del cine que sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo” (Osuna, 1992: 500).

Los estudios en torno al esperpento y al drama de estaciones expresionista demuestran que ambas manifestaciones dramáticas son formas comparables de vanguardia. En cuanto dramas de forma abierta coinciden en aspectos muy concretos. Wentzlaff-Eggebert, tomando como ejemplo el esperpento *Comedias Bárbaras*, destaca algunos puntos en común y subraya, en primer lugar, la ordenación circular de la acción alrededor de un yo central, el protagonista. En segundo lugar, apunta como similitud entre drama de estaciones y esperpento el desarrollo de la acción a lo largo de escenas cuya unidad se mantiene a través de una conexión metafórica. A continuación, añade la falta de unidad cronológico-espacial y finalmente destaca la sustitución del diálogo por el monólogo como instrumento de argumentación lógica de los personajes, a modo de estrategia literaria con la que se reproduce la problemática del individuo frente a la hostilidad del mundo (Wentzlaff-Eggebert, 1989: 179-188).

En nuestra opinión, las concomitancias anteriormente señaladas con respecto a *Comedias bárbaras* son también aplicables a otro de los esperpentos valle-inclanianos, *Luces de bohemia*. En *Luces de bohemia* es asimismo expresionista la degeneración del individuo, un individuo que representa a una sociedad en decadencia y deambula en un mundo falto de principios. Los escenarios de la trayectoria individual en torno a la cual se desarrolla la acción son los variopintos rincones de un Madrid “absurdo, brillante y hambriento”. Desde el punto de vista estructural, *Luces de bohemia* presenta determinadas características formales patentes asimismo en el drama de estaciones. En este sentido, debemos destacar la repentina transformación del escenario dentro de la misma escena, la multiplicidad de acotaciones y el paulatino predominio e independencia de éstas con respecto al diálogo.

Los paralelismos y las divergencias entre *Luces de bohemia* y el drama de estaciones expresionista han sido asimismo abordados por la hispanística alemana. Volker Roloff ha contrastado desde una perspectiva comparativa la estructura de la obra con la del drama *Till Damaskus* de August Strindberg (Roloff, 1988: 125-138). Como puntos en común Roloff subraya motivos como la enajenación del individuo en un

contexto adverso, la visión premonitoria del artista y la muerte, todos ellos ejes temáticos que se repiten y alrededor de los cuales discurren ambas trayectorias. Roloff señala asimismo una coincidencia entre las trayectorias del desconocido en *Till Damaskus* -'der Unbekannte'- y de Max Estrella en *Luces de bohemia*. Dichas trayectorias, pese a ser aparentemente en ambos casos una búsqueda material, muestran en el fondo un proceso de toma de consciencia de los protagonistas (Roloff, 1988, 129). El desarrollo interno de ambos presenta no obstante una diferencia. Mientras en *Till Damaskus* el proceso de toma de consciencia está constituido por los encuentros del desconocido con distintas proyecciones de su propio ego, en *Luces de bohemia* el personaje principal se ve confrontado con los fantasmas de su pasado - recordemos en este sentido la escena de Max Estrella con el ministro-. Del mismo modo, la toma de consciencia de los protagonistas obedece a objetivos distintos. En *Till Damaskus* el desarrollo representa una reflexión de índole moral y existencial por parte del personaje central, y, en última instancia, del propio autor. En *Luces de bohemia* la trayectoria de Max persigue el desenmascaramiento de la sociedad y abre la posibilidad a una lectura histórica de los acontecimientos.

En el apartado estructural Roloff obseva también una diferencia significativa. Si bien tanto en *Luces de bohemia* como en *Till Damaskus* el protagonista está presente a lo largo de todas las estaciones -en la escena última Max sobrevive incluso a su propia muerte en las palabras del borracho 'cráneo privilegiado'-, el orden estacional de las dos obras difiere considerablemente. *Till Damaskus* posee una estructura simétrica, compuesta por diecisiete estaciones que se repiten alrededor de un núcleo central -la escena que transcurre en el asilo de noche-. En *Luces de bohemia* la repetición no se adapta a un esquema tan rígido y únicamente se manifiesta en algunos momentos, tales son los casos del guardillón de Max y de la taberna de Pica-Lagartos.

A nuestro modo de ver, uno de los puntos más interesantes del análisis de Roloff es la interpretación que ofrece del esperpento como farsa del drama de estaciones. Para ello constata y justifica en primer lugar la deformación del psicologismo de Strindberg en el esperpento. La sátira determina en todo momento la constitución psicológica del protagonista. A continuación, subraya la radicalización de la crítica social, todavía más punzante en la obra de Valle-Inclán dada la posibilidad de su lectura histórica. Finalmente, hace especial hincapié en aquellas escenas en las que apreciamos un proceso de intertextualidad paródica. *Luces de bohemia* consta de escenas en las cuales aparecen deformados episodios pertenecientes a la literatura universal -la escena del cemento-

rio como parodia grotesca de Hamlet sería un ejemplo en este sentido-. Este proceso de intertextualidad paródica -el reflejo de los héroes clásicos en los espejos cóncavos- funciona a modo de recurso potenciador del distanciamiento y posibilita al mismo tiempo una lectura de *Luces de bohemia* como farsa paródica del drama de estaciones expresionista (Roloff, 1988: 127-128).

Llegados a este punto sería interesante plantearnos la cuestión de si *Till Damaskus* pudo haber servido a Valle-Inclán para la elaboración de *Luces de bohemia*. Ciertamente el escritor sueco fue copiosamente traducido al español y al catalán entre 1920 y 1934; sin embargo, no nos consta ninguna traducción de la obra en vida de Valle-Inclán (Díaz Plaja, 1963: 105-112). Por ello y aunque quepa la posibilidad de que el escritor gallego tuviera noticia del Strindberg naturalista, es altamente improbable que conociera la obra en cuestión.

3. LOCOS Y MARIONETAS

Tal como indicábamos en el primer punto de nuestro estudio, si bien la narración expresionista que a continuación trataremos es genéricamente distinta al esperpento, existe una coincidencia en la función de las figuras que ambas manifestaciones literarias integran. La presentación tipológica de unos personajes deshumanizados, todos ellos representantes del grupo de los desheredados, obedece a un objetivo eminentemente crítico de los escritores.

La narración de Georg Heym *Der Irre* (1911) lleva hasta el último extremo la situación de enajenación del individuo, planteada en la literatura alemana desde principios del siglo XX. El punto de partida de la acción viene precedido por una causa real que tiene lugar en un momento del pasado. El personaje principal, totalmente despersonalizado y privado de su identidad individual a través de la expresión pronominal, abandona después de un tiempo también indeterminado, el centro psiquiátrico en el que ha estado ingresado. La brutalidad que impregna la experiencia del protagonista en el centro psiquiátrico determinará el desarrollo de los posteriores acontecimientos tras su puesta en libertad.

Los hechos reales del pasado que el protagonista rememora una vez liberado desencadenan a modo de impulsos exteriores sus distintas visiones. Éstas representan el marco irreal en el que se desarrolla su comportamiento criminal, sus asesinatos reales. En primer lugar, el recuerdo de la risa burlesca y desencajada del pastor del centro psiquiátrico le aboca al asesinato de dos niños. Cegado por los gritos

aterrorizados de una niña que descubre su presencia hostil, asesina a la criatura y al hermano que la acompaña. El escalofriante efecto del pasado sobre el loco se refleja en la enorme perversidad del crimen: el loco asesina a los niños marcando con el golpear de sus cráneos el ritmo de un famoso salmo de Lutero.

El segundo de los homicidios tiene lugar en el momento en el que el protagonista cree identificar a una mujer que se cruza en su camino con la figura de una vendedora conocida. Temeroso de que ésta pueda difamarle, la asesina después de haberla violado brutalmente. Los crímenes cometidos demuestran cómo los elementos reales del pasado se transforman en la mente del loco y se convierten en fuerzas demoníacas de un mundo imaginado. El protagonista se pierde por completo en sus visiones desencajadas de la realidad y se convierte en una figura diabólica.

El proceso de disociación del yo refleja la más absoluta degeneración del individuo. El momento de la transformación simbólica del protagonista viene seguido de una descarga explosiva de sus instintos más básicos. El yo se percibe como un animal sanguinario, cuya ferocidad es irrefrenable. Sus arrebatos histéricos tras los crímenes cometidos muestran las distintas caras de su desdoblamiento interior. El yo es un extraño para sí mismo, deambula fantasmagóricamente ajeno a sus propias reacciones y a sus sentimientos. El loco pasa abruptamente del llanto desconsolado a la risa histérica, del más firme arrepentimiento a la más absoluta indiferencia ante sus víctimas.

El papel que los elementos de lo real desempeñan en la génesis de las visiones comporta que la realidad objetiva del pasado sea en última instancia el motor actante en los crímenes del protagonista. La crueldad del entorno en el que transcurrió su experiencia pasada convierten al loco en una víctima de su deshumanización. En una última visión de destrucción y de muerte, el protagonista se convierte en el chivo expiatorio de una sociedad responsable de su criminalidad. La escena transcurre en unos grandes almacenes donde su presencia y su comportamiento agresivo provocan el pánico entre la gran masa del público. Una imagen apocalíptica, en la que un fuego devastador anuncia un desenlace aterrador, configura el escenario infernal de la muerte del protagonista. Éste, acribillado a balazos, experimenta el instante de la muerte con un sentimiento de liberación y tranquilidad infinita. De este modo, la muerte ejemplifica una catarsis final, en la que el protagonista se redime definitivamente del lastre psíquico y social que arrastra a lo largo de su existencia.

El análisis de la narración de Heym muestra un proceso de degradación en el ser humano que llega hasta el extremo de la animalización. La figura del loco personifica la contundente acusación del autor contra una sociedad que pervierte y destruye la individualidad. El ser humano, absolutamente deshumanizado, proyecta los estímulos que le aniquilan y se convierte en un instrumento al servicio de la destrucción. Deshumanización y animalización de los personajes son asimismo dos procedimientos que caracterizan la presentación de los tipos que pueblan el universo esperpéntico. No obstante, la diferencia entre las marionetas esperpénticas y los locos expresionistas radica en una concepción estética distinta.

La deformación grotesca y deshumanizada del mundo que nos ofrece Valle-Inclán, el demiurgo, es el resultado de una visión estelar. Sólo una visión de altura permite obtener un panorama general sintetizado de la realidad que Valle-Inclán reproduce deformada desde la distancia. La visión valleinclaniana posee una función instrumental, representa un modo de acercamiento a la verdad de las cosas. Valle-Inclán lo expresa de la siguiente manera en la breve noticia que precede a los episodios relatados en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*:

Era mi propósito condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia. Acontece que, al escribir de la guerra, el narrador que antes fue testigo, da a los sucesos un enlace cronológico puramente accidental, nacido de la humana y geométrica limitación que nos veda ser a la vez en varias partes. Y como quiera que para recorrer este enorme frente de batalla, que desde los montes alsacianos baja a la costa del mar, son muchas las jornadas que el narrador ajusta a la guerra y sus accidentes a la medida de su caminar: las batallas comienzan cuando sus ojos comienzan a mirarlas; el terrible rumor de la guerra se apaga cuando se aleja de los lugares trágicos, y vuelve cuando se acerca a ellos. Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. [...]. Esta intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y el tiempo, no es sin embargo ajena a la literatura [...]. Cuando los soldados de Francia vuelvan a sus pueblos, y los ciegos vayan por las veredas con sus lazarillos, y los que no tienen piernas pidan limosna a la puerta de las iglesias [...] cada boca tendrá un relato distinto, y serán cientos de miles los relatos, expresión de otras tantas visiones, que al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas. Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino.

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. [...]. (Valle-Inclán, 1975: 101-102).

En este sentido, el concepto de visión en Valle-Inclán se diferencia asimismo de la visión expresionista. La visión expresionista es apocalíptica, exige una absoluta destrucción que a su vez es el principio de la regeneración -un ideal utópico que los artistas expresionistas abandonarían después de estallido de la I Guerra Mundial-. Valle-Inclán se distancia de la realidad de su época para poder ofrecer, desde una posición estelar, el panorama general sintetizado de un mundo, al que denuncia con la amarga acidez que le es propia. La principal diferencia entre el esperpento y el expresionismo es por tanto una cuestión de posicionamiento estético que directamente repercute en la relación entre el creador y sus personajes. Antonio Buero Vallejo reconoce en la figura de Valle-Inclán la imagen de un demiurgo piadosamente impío que, en ocasiones, no puede evitar ser condescendiente con sus personajes (Buero-Vallejo, 1988: 277). Los seres deformados del esperpento pueden llegar a ser casi tan brutales como los psicópatas del expresionismo. No obstante, el demiurgo, en un momento de debilidad, se apiada de su fragilidad guñolesca y permite que un rasgo de humanidad petrificada se vislumbre en la madera de sus marionetas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buero Vallejo, A. (1988) "De rodillas, en pie, en el aire. (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)", en Domenech, R., ed., *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, 274-277.
- Díaz Plaja, F. (1963) "Strindberg en España", *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto del teatro*, Barcelona, 105-112.
- Heym, G. (1986) *Der Irre. Dichtungen und Schriften*, Ed. K.L. Schneider, Múnich: Beck, I-II.
- Jerez Farrán, C. (1989) *El expresionismo en Valle-Inclán. Una reinterpretación de su visión esperpéntica*, La Coruña: Edición do Castro.
- Jerez Farrán, C. (1990) "El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán", *Hispania* 3, vol. 73, 568-576.
- Osuna, R. (1992) «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», en Gabriele, J.P., ed., *Suma valleinclaniana*, Barcelona: Anthropos, 497-505.
- Roloff, V. (1986) "Luces de bohemia als Stationendrama", en H. Wentzlaff-Eggebert, ed., *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des*

Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986, Tübingen: Niemeyer, 125-138.

Valle-Inclán, R. del (1975) *La Media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Madrid: Espasa-Calpe.

Wentzlaff-Eggebert, H. (1989) "Las Comedias bárbaras y el expresionismo alemán", en J.A. Hormigón, ed., *Valle-Inclán: quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán*, Madrid: Ministerio de Cultura, 179-188.

Catelli, N.-Gargatagli, M., *El tabaco que fumaba Plinio. La escena de la traducción en España y América. Relatos, leyes y reflexiones sobre los otros: de Hasday ben Saprut a Jorge Luis Borges*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, 446 pp., ISBN 84-7628-261-3.

Esta antología elaborada por Nora Catelli (profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona) y Marietta Gargatagli (profesora de Lengua en la E.U.T.I. de la Universidad Autónoma de Barcelona) propone una visión original de las múltiples facetas que componen el cristal de la traducción, permitiendo que el lector observe a través de un prisma nuevo las implicaciones culturales que provoca el encuentro de dos lenguas diferentes (de dos culturas diferentes) frente a un texto y un traductor. Tales son los personajes que componen esa "escena de la traducción" a la que se refiere el subtítulo del libro, protagonistas de diferentes culturas que se enfrentan como dos bisagras unidas por el perno de un texto. ¿Cuáles son las consecuencias de trasladar textos de una cultura a otra cultura distinta, al lenguaje del "otro" Esa es la pregunta que esta antología trata de confrontar a través de la revisión de dos escenarios de traducción, dos encuentros con el otro, que han sido esenciales en la formación de la tradición hispánica: el de las tres culturas durante el medievo español y el de la conquista, la colonización y el mestizaje en América. Como afirman las autoras, "la escena de la traducción es el lugar imaginario donde se enjuicia, precisamente, la existencia de los *otros*" (14). El objetivo de este libro consiste precisamente en sacar al estrado muchas de esas olvidadas escenas de traducción en una antología de textos que hablan por sí mismos del "exceso, el rechazo, la fascinación atontada o lúcida por la otredad", e iluminarlos desde el proscenio de la crítica a la luz de los comentarios y las reflexiones que se van hilvanando en la presentación de los textos hasta conformar un apasionante diálogo entre las autoras de la antología, los textos y el lector; otra escena, pues, de traducción.

Las autoras recuerdan cómo la cultura española ha sido relegada casi al olvido en gran parte de los estudios sobre la traducción en Occidente, desde la *Histoire de la traduction en Occident* de Henri Van Hoof, hasta el tan citado *Después de Babel* de George Steiner. Pero hay otro encuentro de lenguas, el que tuvo lugar en América, que no sólo no aparece en ninguna obra dedicada a la traducción, sino que la propia tradición española ha revisitado sólo de manera desordenada y casual. Como afirman Catelli y Gargatagli, "la cultura española aparece, desde el punto de vista de la historia de la traducción, como una especie de

bisagra entre dos mundos que sucesivamente la rechazan o a los que ella rechaza: Occidente y América” (17). Rastreado los senderos olvidados de la tradición se exhuman en esta antología los restos de esas escenas que, como las figuras humanas fósiles de Pompeya, están al mismo tiempo fijadas en el tiempo, petrificadas, y llenas de una vida intensa que trasciende los tiempos.

El libro está estructurado en ochenta escenas de traducción en donde los diversos textos van dando voz a los protagonistas de tales escenas: el talante del traductor, el carácter normativo del poder que legisla, el desigual enfrentamiento entre dos lenguas, etc... Como advierten las autoras, este libro no pretende ser un catálogo exhaustivo de cada uno de los momentos de la historia de la traducción ni una antología de los mejores textos teóricos sobre el tema (para ello el lector tiene la suerte de contar con la reciente y utilísima recopilación de Dámaso López García, *Teorías de la traducción: antología de textos*), sino una selección de aquellos textos donde se muestra elocuentemente la forma de captar o definir a los otros en nuestra cultura. Cada texto va precedido de una presentación que informa de las coordenadas históricas del texto y trata de incitar a la discusión con reflexiones provocativas que van más allá del propio texto, convirtiéndose en una apasionante meditación sobre el papel de la traducción en la configuración de una cultura.

Algunos de los escenarios más provocativos que nos proponen Catelli y Gargatagli nos obligarían a una enumeración de tintes borgianos con la ayuda de muchos de los sugestivos títulos que presentan los textos: “Un traductor ficticio”, acerca de la falsa atribución a Averroes (quien no sabía griego) de las traducciones de Aristóteles; “Las traducciones invisibles”, en donde se registran las vicisitudes de un remoto relato pahleví que, a partir de su inclusión en *Las mil y una noches*, formará parte de múltiples repertorios de relatos a través de varios siglos, demostrando que no sólo se traducen textos, sino formas de representar la realidad que pasaron de una lengua a otra, de una cultura a otra, por medio de mecanismos que pueden describirse como “traducciones invisibles”, casi siempre orales; “La enredadera o *Marina, la que yo conmigo siempre he traído*”, en donde se presenta el azaroso escenario de traducción triple que permitió a Cortés comunicarse directamente con los aztecas a través de la Malinche y de un soldado español, Jerónimo de Aguilar, arrojado a las costas del Yucatán unos años antes; “El intérprete sojuzgado”, que introduce la detallada y kafkiana legislación elaborada por el Consejo de Indias referente a los imprescindibles “intérpretes” o “lenguas” y en donde, al mismo tiempo

que se realiza su función social, se les exige “cristianidad y bondad” en su trabajo; el capítulo en el que se detallan los métodos filológicos utilizados para la evangelización de los indios y las inverosímiles soluciones que estos buscaban para traducir (salmodiar) las oraciones: “Unos iban contando las palabras de la oración que aprendían con pedrezuelas o granos de maíz, poniendo a cada palabra o a cada parte de las que por sí se pronuncian una piedra o grano arreo una tras otra” (141); “La política del origen en el *Popol Vuh*”, en donde se registra el apasionante laberinto de ida y vuelta por el que se traduce el Popol-Vuh a partir de una versión quiché escrita en caracteres latinos; “Lugones, el traductor como delirante” sobre el poeta que trata de fundar los orígenes míticos de una cultura genuinamente argentina en la existencia de una épica propia (*Martín Fierro*) y de una lengua argentina; “El pecado Shakespereano de Leandro Fernández de Moratín”, en donde se reproducen las perplejas e inquietantes notas de Moratín a su infiel traducción de Shakespeare.

Terminaré mencionando una escena memorable titulada “La risa del traductor” que se refiere a un episodio fundamental en *El Quijote* de Cervantes, cuando el narrador interrumpe el relato en el capítulo VIII con los personajes espada en alto y confiesa no tener más noticias de las andanzas del caballero. Poco después encuentra a un muchacho que vende cartapacios con papeles en donde se cuenta la historia del hidalgo escrita en árabe por Cide Hamete Benengeli, y a un traductor morisco que, al ir adelantándose en la lectura prorrumpe en risas. Es la risa del traductor, “la risa solitaria de un lector aislado que por un momento disfruta solo de la lengua del texto, sin compartirla con nosotros ni con el narrador. El misterio de esa risa inquietante expresa el inacabable misterio del *Quijote*” (259-260).

La antología termina con la traducción que realizó Borges del final del monólogo de Molly Bloom en el *Ulises*, de Joyce, en donde no duda en utilizar el voseo o identificar al autor como “Jaime Joyce”. Es una muestra de cómo Borges consideraba la literatura como una poética de la traducción, que forma parte de las vicisitudes de un texto, borradores paradójicamente posteriores a un original dudoso, siempre provisional.

Libro de múltiples visiones sobre el tema de la traducción, esta antología tiene la virtud de cumplir como texto académico para el comparatista interesado en un campo bastante olvidado en nuestra cultura, de servir como guía en un curso sobre traducción o sobre la “otredad”, y de satisfacer la lectura de cabecera de cualquier lector interesado en compartir esa “risa del traductor”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Van Hoof, H. (1991) *Histoire de la traduction en Occident*, París-Lovaina la Nueva: Duculot.
- Steiner, G. (1981) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: Fondo de Cultura Económica.
- López García, D., ed. (1996) *Teorías de la traducción: antología de textos*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

CRISTÓBAL PERA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Watt, I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press, 293 pp, ISBN 0-521-58564-3.

Ían Watt es el autor de *The Rise of the Novel*, uno de los mejores estudios –por no decir el mejor, pese a los años que han pasado desde su publicación, 1957– sobre la novela inglesa del siglo XVIII, y ello es la mejor tarjeta de presentación que puede ofrecerse a cualquier libro que lleve su rúbrica. En el caso que nos ocupa la referencia a su primer libro es además pertinente por cuanto que éste su último libro de alguna manera viene a suplir las carencias de aquél, aunque en un terreno diferente. En *Myths of Modern Individualism* Watt adopta la perspectiva comparatista cuya ausencia en *The Rise of the Novel* invalidaba algunas de sus afirmaciones sobre el nacimiento de la novela como fenómeno inglés y le hacía ignorar, en un alarde de insularidad a veces enervante, las importantes contribuciones al género y a los propios autores ingleses de novelas anteriores procedentes de otras literaturas. En este nuevo libro Watt parece haberse propuesto aprobar esa asignatura pendiente en el campo no del género sino del mito, y lo hace con similar brillantez e interés, aunque, todo hay que decirlo, no con la misma consistencia y solidez de ese primer y magnífico libro, o lo que es lo mismo, no con la misma preparación y rigor, lo cual es lógico teniendo en cuenta la amplitud del campo abarcado por Watt. Pues estamos ante un libro que no es un estudio sobre Fausto, o Don Juan, o Don Quijote, o Robinson Crusoe, por separado, como suele ser habitual en los estudios de mitos, por ejemplo en los clásicos sobre Don Juan de Gendarme de Bévotte (*La Légende de Don Juan*), Weinstein (*The Metamorphoses of Don Juan*), o Rousset (*Le mythe de Don Juan*), o

sobre Fausto de Dédeyan (*Le thème de Faust dans la littérature européenne*), Dabezies (*Le mythe de Faust*), o Smeed (*Faust in Literature*)- en lo que respecta a Robinson y Don Quijote no hay estudios de conjunto sobre su difusión europea en cuanto que mitos, aunque sí sobre las versiones o adaptaciones de estas obras a diferentes literaturas nacionales; sino que Watt se ocupa de los cuatro mitos en un mismo libro. Y en esta amplitud radican las virtudes y los defectos del mismo.

La tesis fundamental sobre la que descansa toda la obra, y su gran hallazgo, derivado en gran medida de esa amplitud de miras, es, en primer lugar, que todos estos mitos expresan un tema o idea similar, el del individualismo moderno encarnado por el personaje que les da nombre; y, en segundo lugar, que el origen y evolución de tales mitos sigue un proceso similar en virtud del cual se pasa de la condena de ese individualismo a través del castigo o fracaso de la figura que lo representa (y que no es sino el castigo de las aspiraciones del Renacimiento por parte del espíritu escéptico y desengañado de la Contra-Reforma) a su apoteosis en las reelaboraciones románticas de esos mitos, que exaltan ese individualismo y traducen tal exaltación en admiración por las figuras que lo encarnan y en la eliminación del elemento punitivo. Para demostrar esta tesis Watt analiza en una primera parte los tres mitos en su formulación literaria original. En primer lugar estudia el *Fausto* de Christopher Marlowe como culminación de un proceso de configuración y progresivas aportaciones que comienza en la figura *histórica* de George Faust y pasa por el primer testimonio literario de la misma, el *Faustbuch*, un proceso firmemente anclado en un contexto histórico e ideológico que conduce a esa tragedia del intelectual renacentista de aspiraciones insatisfechas creada por Marlowe. En segundo lugar Watt se ocupa de Cervantes y *Don Quijote*, sobre el que ofrece una serie de ideas mucho menos claras e iluminadoras, más dispersas y alejadas de su tesis, de las que podemos entresacar tal vez la disparidad entre ideal y realidad o entre deseo romántico y verdad histórica, así como el contraste entre don Quijote y Sancho, como base del potencial simbólico del mito. Finalmente Watt aborda el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, del que hace un análisis inteligente, aunque no creo que novedoso, de los elementos constitutivos del mito, enmarcándolos en esa dinámica de individualismo castigado que orienta su perspectiva.

Tras una sección final en la que se hace recapitulación de las ideas vertidas para reforzar la tesis básica, el autor comienza la segunda parte ocupándose de *Robinson Crusoe* como formulación clara de un

individualismo tanto económico como religioso, pero ya sin los tintes de negatividad de las obras precedentes a causa de su fecha más tardía y de la nueva mentalidad protestante o puritana que se refleja en la obra. La reinterpretación que de este mito hará Rousseau (crítica, no creativa, como la de Marx, de la que también se ocupa en esta segunda sección), es la antesala del Romanticismo con su revalorización tanto del individualismo como del mito en general en cuanto que portador de una verdad imaginativa o poética que trasciende la racional o científica, en la que Vico y sobre todo Herder (de cuyas ideas también se ocupa Watt en esta sección) juegan un papel importante. En el siguiente capítulo y de forma un tanto sumaria el autor estudia esta apropiación Romántica de los cuatro mitos y su transformación del elemento punitivo en admirativo. Watt muestra cómo la historia de Fausto es rescrita por Goethe, la de Don Juan por Molière, Mozart, Byron y sobre todo Zorrilla, y el Quijote es comentado por los Románticos alemanes e ingleses y reelaborado en *El Idiota* de Dostoievski: Fausto y Don Juan son perdonados al final en vez de condenados al castigo eterno; don Quijote se reencarna en la figura del príncipe Myshkin y es elevado a la altura de Jesucristo. En el último capítulo de esta segunda parte Watt realiza una reflexión sobre el concepto de mito y una recapitulación de las afinidades de todos estos mitos en torno a la idea de individualismo. Y para cerrar el libro nos ofrece una coda en la que se ocupa de un par de versiones de estos mitos en el siglo XX, las novelas *Doktor Faustus* de Thomas Mann y *Vendredi* de Michel Tournier.

La visión de conjunto de los cuatro mitos que ofrece Watt es interesante, sagaz e iluminadora, pero el tratamiento de cada uno de ellos es desigual. El enfoque mismo varía de unos autores a otros. En el caso del *Fausto* de Marlowe, el contexto histórico e ideológico que conduce a la obra es analizado con cierto detalle, pero tal análisis es más escaso en el caso de Tirso, en el que se centra más en los elementos constitutivos del mito, y está ausente casi por completo en el de *Don Quijote*, en el que además ni siquiera esos elementos constitutivos quedan muy claros. A ello hay que unir el hecho de que en éste último, a diferencia de los dos anteriores, la relevancia o pertinencia de su explicación de la obra para la tesis general es cuanto menos dudosa (no habla mucho sobre el individualismo o el espíritu de la Contra-Reforma en la obra). La sensación que produce esta parte es que las ideas de Watt sobre *Don Quijote* son de segunda mano, y en algunos casos ciertos comentarios poco afortunados hacen pensar en una lectura descuidada –y en traducción– del texto (es notoria, por ejemplo, la confusión de Watt de los planos y voces narrativas del *Quijote*). El contraste entre el

capítulo dedicado a esta obra y el que versa sobre *Robinson Crusoe*, en el que Watt se mueve en un terreno mucho más conocido y familiar para él, es muy significativo en este sentido: basta compararlos para comprender las limitaciones a las que está sometida casi por necesidad una empresa de tamaño calibre. La desigualdad se hace también aparente si comparamos el espacio dedicado a los textos fundacionales de los cuatro mitos y a las rescrituras Románticas de los mismos, que es mucho menor en este segundo caso, lo que, si bien es suficiente para probar su tesis, le permite dejar sólo un esbozo de lo que sería un estudio de esa rescritura, y en algunos casos -las versiones de Don Juan o *El Idiota* de Dostoievski- casi ni eso.

En esta segunda parte del texto aflora también la desigualdad en el plano metodológico. Mientras que en el caso de Fausto y Don Juan Watt ofrece el testimonio de la aparición de estos personajes en obras literarias posteriores, en el de Robinson y en parte en el de Don Quijote Watt fundamenta sus ideas en lecturas e interpretaciones de las mismas. Esto podría cuestionar el supuesto carácter mítico de estos textos o al menos su vigencia y relevancia como tal en el período Romántico, puesto que evidentemente parecen no estimular nuevas versiones o elaboraciones de los mismos (siendo éste un criterio meramente cuantitativo pero fundamental para asignar status de mito a una creación literaria). En el caso del *Quijote*, Watt, acaso consciente de esta objeción, intenta salvar el escollo introduciendo *El Idiota*, pero ello plantea otra cuestión metodológica: ¿puede considerarse como versión del mito una obra en la que no aparece la figura mítica, sino un personaje que simplemente se parece a él? ¿son las relaciones de analogía o incluso de parentesco una base suficiente para crear una familia de textos en torno a un mito común? Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, evidentemente hay que plantearla si se quiere introducir a Don Quijote en la galería de los mitos literarios modernos, pues las versiones de la obra que utilizan literalmente los personajes cervantinos originales son pocas y de escasa calidad comparadas con las muchas que muestran huellas cervantinas importantes en personajes y aventuras diferentes de los de Cervantes. Sea cual sea la respuesta, es evidente que la reelaboración del mito quijotesco en *El Idiota* se produce en un nivel muy diferente que la del mito don juanesco en Molière o Zorrilla, y ésa es una cuestión que no se puede pasar por alto, pues implica una ampliación o al menos matización del concepto de mito que hay que realizar si se quiere ser riguroso. Y es una pena que Watt no lo haga porque en su libro hay un espacio dedicado a estas cuestiones. El autor, acaso consciente de los problemas que plantea la asignación de este

carácter mítico –en principio reservado a las historias que integran diferentes mitologías– a creaciones literarias modernas, dedica el capítulo final de la segunda parte a definir la manera en que estas historias modernas pueden ser entendidas como mitos. Para ello utiliza la acertada definición de mito de Percy Cohen en “Theories of Myth” (*Man*, 1969: 337-353), y solventa con pericia e inteligencia los escollos que una definición que incluye los mitos religiosos clásicos o bíblicos plantea para los literarios modernos –algo que también ha hecho con brillantez Philippe Sellier en “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”, *Littérature* (1984): 112-126. Esto tiene un valor añadido si tenemos en cuenta que Watt está manejando dos mitos, el de Robinson y sobre todo el de don Quijote, que no han recibido demasiada atención como tales (ambos, muy significativamente, están excluidos del *Dictionnaire des Mythes Littéraires* editado por Pierre Brunel, aunque sí aparecen en el *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal* de Elisabeth Frenzel, si bien éste, como su nombre indica, no es estrictamente un diccionario de mitos literarios). Falta sin embargo esa discusión que legitime, especialmente a los ojos de la estricta tradición comparatista francesa, que es la que más ha desarrollado el estudio de mitos literarios, el mito de don Quijote.

Todas estas objeciones, sin embargo, son menores comparadas con el valor del conjunto que nos presenta Watt, y no empañan el logro que este conjunto entraña. Resultan en gran medida, como he apuntado más arriba, de la ambición del proyecto, que es también paradójicamente el origen de su gran valor. La inclusión de todos esos mitos en un solo libro permite demostrar las conexiones entre ellos, la relación de los mitos más importantes de la modernidad con el individualismo, y cómo los cambios en la evaluación de ese individualismo dan lugar a cambios similares en los mitos. Pero es difícil tratar un campo tan amplio de manera rigurosa y exhaustiva –y de ahí las desigualdades e irregularidades del libro– sobre todo porque ello obliga a depender de estudios previos, y por tanto de la calidad variable de los mismos e incluso de su misma existencia: creo que si la parte dedicada al *Quijote* es la más floja de todo el libro se debe en gran medida a la ausencia de un estudio sobre Don Quijote como mito en la literatura universal. Sin embargo, y he aquí la paradoja, la inclusión de Don Quijote, y también de Robinson, que no han acaparado la atención de la mitocrítica como lo han hecho Fausto o Don Juan, es una de las grandes aportaciones del libro. Podemos decir por tanto que el problema de este nuevo libro de Watt es el contrario que el de aquél primero con cuya referencia comenzaba esta reseña. Si en *The Rise of the Novel* la ausencia de

perspectiva comparatista cuestiona la tesis general pero no los estudios particulares, que son de una excelencia y calidad creo que insuperadas, en *Myths of Modern Individualism* la ambición de la perspectiva comparatista nos ofrece una iluminadora e interesante tesis general pero hace flaquear algunos estudios particulares. En cualquier caso, esa ambición y amplitud de miras toma cuerpo en un libro del que se aprende mucho y que se lee con extraordinario placer, que es apto para el especialista en algunas zonas y para el no especialista en todas, y que deja en el primero una invitación a perseguir las ideas apuntadas en otras investigaciones, por ejemplo en esos libros sobre Robinson o Don Quijote que están por escribir. Y desde luego es un bálsamo de humanismo comparatista puro en el universo de asfixiante hiperespecialización en el que sobrevivimos con más pena que gloria.

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Tötösy, S.-Sywenky, I., eds., *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*, Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta, and Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University, 1997.

Bajo el largo y significativo título de este libro se revela la oportunidad de acercarse a las teorías sistémicas de la literatura, cada vez más conocidas en el ámbito hispánico en consonancia con el interés que suscitan en el marco internacional de los estudios literarios, donde con mayor frecuencia se encuentran referencias al sistema o al campo literario según la concepción iniciada por teóricos tan respetados como I. Lotman, P. Bourdieu, S. J. Schmidt o I. Even-Zohar. Sus huellas aparecen en este volumen, si bien predominan los trabajos teóricos y prácticos más cercanos a la Teoría Empírica de la Literatura -quizá la que ha tenido menor difusión entre nosotros-, de la que es un activo representante el editor, S. Tötösy; tampoco en vano el volumen lo publican dos de sus centros de investigación más importantes, institutos dependientes de las universidades de Alberta (Canadá) y Siegen (Alemania), donde trabaja S. Schmidt.

A la par que sistémicas se presentan también estas aproximaciones como empíricas. Todas ellas defienden con firmeza el carácter científico de los estudios literarios, y al tiempo que procuran fundamentar con

rigor sus fundamentos epistemológicos y sus métodos, subrayan la necesidad de confrontar sus hipótesis en situaciones históricas concretas. Precisamente desde la Teoría Empírica de la Literatura se ha reivindicado la constitución de un nuevo paradigma en el seno de los estudios literarios. Nuevo paradigma o no, las teorías sistémicas coinciden en su abierta oposición a las autofágicas corrientes teóricas de pretenciosidad gratuita, a la par que a esa transformación, como decía S. Schmidt, del estudio de la literatura en literatura mal entendida. También S. Tötösy reclama en su introducción la búsqueda de una disciplina científica que permita a los estudios literarios legitimar su lugar en la universidad y en la sociedad. La manera de entender dicho carácter científico difiere, a veces considerablemente, entre las distintas tendencias sistémicas, pero sean cuales sean nuestras preferencias, a todas ellas hay que reconocer una sólida coherencia.

Literatura y cultura aparecen unidas asimismo en el título, pues característico de las aproximaciones sistémicas es el considerar la literatura siempre como un sistema signico organizado socialmente e insertado en el sistema más complejo de la cultura. Esto supone que se plantee un nuevo objeto de estudio, que se intente dar cuenta de todos los elementos interdependientes que configuran la literatura, así como de las distintas actividades y procesos sociales que en ella se desarrollan. Pero la superación del marco estrictamente textual no quiere decir que las teorías sistémicas se inscriban en la sociología de la literatura, como a veces se quiere entender para así seguir manteniendo la prevalencia de la interpretación de la obra literaria individual. Muy al contrario, una investigación que se pretende sistémica se plantea preguntas y problemas distintos de los que habitualmente preocupan a las aproximaciones atomistas que prevalecen en la crítica y la historia literarias, y con ello contribuyen a su profunda renovación.

Siguiendo el encabezamiento de este voluminoso volumen, veremos que los trabajos recogidos en él se ocupan tanto de problemas teóricos como de casos de estudio prácticos, que ejemplifican la voluntad empírica de la que hablabamos anteriormente. Los artículos seleccionados proceden en su mayoría del V Congreso Bidual que la IGEL (International Society for the Empirical Studies of Literature) celebró en 1996, pero frente a la disparidad característica de estas recopilaciones, se nos presenta un panorama bastante homogéneo en sus presupuestos metodológicos, como corresponde a los marcos teóricos utilizados, preferentemente la Teoría Empírica. Estudiosos e investigadores de todo el mundo, en buena muestra de su expansión, dibujan un panorama variado de corte interdisciplinar, propiciando

muchas perspectivas de especial interés para los estudios comparatistas, y para aquellos interesados en las nuevas líneas de la Literatura Comparada.

En los estudios del ámbito teórico se trasluce especialmente el constructivismo radical que sirve de base para la Teoría Empírica, siempre desde un punto de vista interdisciplinar. Un marco tan alejado de las tradiciones que confluyen en los estudios humanistas, así como una tendencia -en mi opinión, excesiva- al uso de fórmulas y vocabulario más propios de las ciencias naturales, ha suscitado cierto rechazo entre algunas instancias de la teoría y la crítica contemporáneas. A esas objeciones y a los ataques recibidos desde la que llama la tradición "hermenéutica", dedica S. Schmidt su trabajo, examinando bajo esta luz los pros y los contras de su teoría. Los restantes artículos muestran la pluralidad de temas y problemas que hoy preocupan a los investigadores, siempre ilustrando las líneas que antes hemos trazado. Así por ejemplo, R. Viehoff analiza el papel de la narración en la construcción de la identidad cultural de una colectividad; J. Harker la relación entre los modelos científicos y el funcionamiento de modelos literarios; C. Reinfandt propone una aproximación sistémica a la narratología, mientras que C. Martindale lo intenta con la historia literaria, contemplando la idea de cambio de los formalistas desde la teoría psicológica. Como estudios interdisciplinarios podemos mencionar los de J. Hoorn, dedicado a la medición de actividad electrocortical en el procesamiento de metáforas; o los de G. Rusch y M-L. Ryan sobre la literatura en relación a los nuevos medios de comunicación o la lectura en la era electrónica.

Por lo que respecta a la parte práctica se distinguen dos grandes campos: el de la relación entre literatura, cultura y los "media", y el dedicado a los análisis de las operaciones cognitivas de los procesos de lectura -uno de los grandes ámbitos de aplicación del marco de Schmidt-, a través de los cuales se pretende clarificar los mecanismos implicados en la comprensión literaria y estética.

En lo que respecta al primero abundan los estudios sobre el mercado literario y sus instancias mediadoras, así como las interacciones del sistema literario con los medios de comunicación. Muchos de ellos están dedicados a literaturas por lo general no muy accesibles a nosotros, o tratan fenómenos periféricos hasta ahora desatendidos por completo en los estudios literarios tradicionales. Podemos citar, por ejemplo, el trabajo de B. Cha sobre la recepción de la literatura alemana en Corea; el de R. Deltcheva sobre el periodismo totalitario en Bulgaria; N. Dijk y J. Vermunt, al igual que S. Janssen, analizan la formación de las carreras

literarias o el papel de la crítica; a la importante cuestión del canon se dedica Tötösy en el caso de Canadá y Hungría, mientras que K. Wehn investiga la formación del canon en los estudios sobre la televisión. Como ejemplos de fenómenos periféricos podemos mencionar el trabajo de R. Ma sobre el papel de las revistas literarias en China, el de J. Perrot sobre literatura infantil; o el que Tötösy dedica a la literatura pornográfica. Por su parte, en las investigaciones de los procesos de lectura se aprecia la utilización de pruebas y test propios de ciertas tendencias de la psicología y la sociología, buscando las respuestas de lectura a diversos géneros, textos y situaciones. Sirva de ilustración el artículo de R. Ghesquiere sobre el comportamiento de lectura de los niños marroquíes, turcos e italianos en Flandes. Aunque los resultados de estos estudios a veces nos parezcan limitados, y aunque las tradiciones que utilizan nos resulten en principio algo más ajenas, deben valorarse sus esfuerzos por revulsionar las categorías literarias tradicionales y también la coherencia metateórica que presentan.

Por último, debe destacarse la presencia de una extensa bibliografía final, centrada principalmente en la Teoría Empírica y pensada sobre todo para el mundo anglosajón, dado el emergente interés por las teorías sistémicas en Estados Unidos. Con todo ello, el volumen se convierte en una buena y completa presentación de las investigaciones que se llevan a cabo en el seno de las tendencias sistémicas, principalmente de la Teoría Empírica; al mismo tiempo, dados los casos de estudio que se tratan, también debe resultar atractivo a los comparatistas, que pueden encontrar en la diversidad de su enfoque nuevos caminos para su tarea.

MONTSERRAT IGLESIAS SANTOS
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Vega, M.^a J.-Carbonell, N., eds., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 1998, 268 pp, ISBN 84-249-1972-6.

Según van pasando los años de nuestro ejercicio profesional cada vez nos persuadimos más de la oportuna labor que viene desarrollando la editorial Gredos; ahora estamos otra vez ante un volumen de evidente pertinencia y utilidad que han organizado las profesoras Vega y Carbonell. La obra aparece organizada en tres partes respectivas cada una con distintos textos antologizados y unas páginas introductorias: esas partes se refieren al "Nacimiento e institucionalización de la literatura comparada", "La crisis y el nuevo paradigma" y "Las últimas

tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”; asimismo el libro contiene al final una “Guía bibliográfica sucinta” en la que por ejemplo aparece el nombre de Claudio Guillén, estudioso al que nosotros consideramos de gran calidad. Claudio Guillén fue autor tempranamente –podemos decir– de análisis sobre la picaresca que reorientaron de manera que ha perdurado el análisis crítico-histórico del género picaresco: sus hallazgos se hallan diluidos y presentes como cosa sabida en algunas publicaciones posteriores a las suyas.

Las dos partes primeras de la obra presente han estado a cargo de la prof.^a María José Vega, y por la mayor perspectiva temporal que permite su contenido son las que encierran textos más clásicos o canónicos, a los que habrá que volver una y otra vez. Subraya nuestra autora que la institucionalización y reconocimiento académico de la disciplina “Literatura Comparada” ocurre en el fin de siglo, hacia los años 1885-1905, y que en concreto en 1897 se crea la cátedra correspondiente en la Universidad de Lyon; ciertamente en particular la década 1895-1905 fue decisiva desde el punto de vista cultural y de la historia del pensamiento científico y técnico, dato que ya estaba presente por ejemplo en los manuales de Bachillerato que hizo Jaime Vicens, y acaso no resulta extravagante sumar este otro dato de la creación de la materia “Literatura Comparada”: todo el *fin de siglo* aparece así como un momento de gran importancia para el pensamiento. Recordemos asimismo desde el punto de vista de los estudios filológicos españoles que Menéndez Pidal instaura a la vez la filología científica y vigente entre nosotros hacia 1896/1904, fechas respectivas de su monografía sobre la leyenda de los Infantes de Lara y del manual de Gramática histórica española.

Un texto que recoge la prof.^a Vega es el de Charles Mills Gayley “¿Qué es la Literatura Comparada?” (1903), quien pedía en efecto *una investigación comparativa sobre la naturaleza de la literatura* y postulaba así: “Los principios del drama no pueden derivarse únicamente de la consideración del drama griego ni siquiera del drama europeo, sino de todo drama allí donde se encuentre ya sea europeo, peruano o chino, entre los pueblos aborígenes al igual que entre los civilizados y en todos los estadios de la historia”.

Gayley proclamaba cómo los estudiosos habían de operar con la idea de que las letras bellas constituyen una expresión institucional común de la humanidad, y así la disciplina “Literatura Comparada” había de operar “en la historia de las condiciones nacionales e internacionales” y debía estar dirigida a formular y asentar “una teoría del desarrollo literario, ya sea por evolución o por permutación, en movimientos,

géneros y temas". Se trata por tanto de reseñar la historia literaria según las condiciones dadas nacional e internacionalmente en cuanto a períodos, movimientos, géneros, temática, elocución, etc., lo mismo si ello ocurre por desarrollo intrínseco propio que por permutación o influjo.

La Literatura Comparada es *filología literaria* -mantenía en definitiva Gayley-, y en realidad *filología comparativa* que se ocupa de todo lo que concierne al lado literario del lenguaje como expresión del espíritu humano.

M.^a José Vega alude en otro momento al llamado "comparatismo de las cátedras", esto es, el de Paul Van Tieghem, F. Baldensperger, etc., a quienes de una u otra manera estuvieron vinculados investigadores traducidos y bien conocidos entre nosotros como Paul Hazard o Marcel Bataillon; a este grupo de comparatistas se vincula el modelo de estudio *A y B* o *A en B*, de los que constituyó y constituye un ejemplo sumamente relevante el *Erasmus en España* de Bataillon.

En la presente obra se traduce un "Préface" de Van Tieghem sobre "La Literatura General" que constituye también una referencia clásica, y en el que su autor postula el análisis de la situación internacional en cuanto a arte y pensamiento a la hora del estudio de una época literaria en una de las literaturas nacionales. Paul Van Tieghem escribía en particular este párrafo: "La historia política de cada nación en una época dada, sólo es inteligible si se conoce también la historia general en el mismo período de la parte del mundo en la que se sitúa. De igual modo la historia literaria de cada nación en un momento dado de su desarrollo no puede escribirse más que si se la considera como una parte de un conjunto, que podría ser por ejemplo la historia literaria de Europa occidental en ese mismo período. [...] El tipo de estudios que [...] llamamos *historia general de la literatura* o *literatura general*, tiene como propósito dar a conocer los elementos internacionales del pensamiento y del arte que en un período dado han conferido una tonalidad particular a las producciones de varias literaturas".

Parece postularse por tanto que las cosas no se queden en el estudio de la fortuna en literaturas diversas de un motivo temático, o un género, o un autor, sino que establezca bien la unicidad última que existe en una misma época entre las manifestaciones poéticas de diferentes literaturas nacionales; de manera explícita queda recordado que lo mismo se ha de procurar idealmente en la historia general, en la que ciertamente los hechos de política exterior -digamos para entendernos- pueden inducir los de la política interior. La llamada "Literatura Comparada" debía parecerle a Van Tieghem que se había detenido un tanto en el solo

hecho de que las formas artísticas y las ideas se transmiten de país a país; él pide que se llegue hasta “síntesis generales” que sean capaces de darnos a conocer por fin con precisión lo que han sido el petrarquismo, el humanismo, el Manierismo y el Barroco, el Romanticismo, ... De esta manera “podremos aprehender mejor las oscilaciones de la vida intelectual, moral y artística que expresa la literatura”, y llegaremos así a “sustituir el mapa lingüístico de las literaturas por el mapa moral y estético de las tendencias y de los gustos”; en definitiva se tratará de recoger “el espíritu humano” tal como lo expresa la historia literaria.

Cabe apuntar por nuestra parte que las referencias a algunas literaturas occidentales según un modelo u otro de comparatismo no han estado ausentes de los análisis de algunos maestros de la historiografía literaria española: Menéndez Pidal a propósito de las épicas española y francesa, Dámaso Alonso cuando trabajaba sobre la contribución de la novela española (el *Lazarillo*, *Don Quijote*) a la novela europea moderna, Emilio Orozco al hablar del Barroco español y el Barroco francés, José Antonio Maravall al ocuparse de las distintas fórmulas nacionales de Renacimiento o de la querrela entre “antiguos” y “modernos”, Martín de Riquer, Francisco Rico, etc. Deseamos subrayar asimismo que en efecto, y tal como apuntaba Van Tieghem, debe aspirarse a establecer bien qué han sido el Manierismo y el Barroco, el Romanticismo, el Realismo, ... en el todo homogéneo de la cultura europea occidental; al hacerlo se ha de llegar a perspectivas esclarecedoras y muy ricas y bellas intelectualmente.

Por supuesto la obra preparada por M.^a José Vega y Neus Carbonell encierra otros textos sucesivos que a su vez suponen la modulación de cómo se ha ido entendiendo la Literatura Comparada: de momento nosotros sólo hemos hecho referencia explícita a dos de ellos. Decíamos al principio que el presente libro, como otros que debemos a la misma editorial Gredos, resulta necesario y útil, y en este sentido debemos agradecerse por igual a sus dos recopiladoras y recomendarlo a profesores y estudiantes; de la primera de las autoras ya conocíamos otros trabajos, y por el presente vemos que continúa la línea de esfuerzo y rigor intelectual -y de conocimiento de la perspectiva europea- que había mostrado por ejemplo en la que fue su relevante tesis *El secreto artificio* (1992), y en sucesivos libros más.

FRANCISCO ABAD
UNED

Moretti, F., *Atlante del Romanzo Europeo. 1800-1900*, Turín: Einaudi, 1997, xiii+208 pp.

Growing awareness of the interdependence of literary texts with visual images contained in paintings and maps leads much criticism into interdisciplinary considerations. This approach invests, more often than not, a good deal of time and space in justifying itself splitting, perhaps unknowingly, the focus of persuasion between analysis per se and method. Franco Moretti's book takes the reader well beyond that stand-*"il metodo è tutto"*-by admittedly asserting that its goal is to reveal the effects of geography on literature: *"che la geografia sia una forza attiva, concreta, che lascia tracce profonde sull'invenzione letteraria"* (5). And geography is active in this book: This *Atlante* creates its own maps. Unlike other literary atlases mentioned by Moretti to point out that he has not been *"il primo ad aver avuto questa bella idea"* (9), this book aspires to avoid the usage of maps as an accessory to the commentary - *"a discorso concluso, finito"*. His goal is to conceive maps as elements which generate critical discourse. Thus, the discussion of nineteenth century European novel rendered is, paradoxically and dangerously, infinite as if challenging the obvious finitude of the cartographical science.

The *Atlante* is divided in *"spazio immaginario"*, the first two chapters, and *"spazio storico"*, the last one. *"Romanzo e stato-nazione"*, the first chapter, seeks to demonstrate how the geography within the novels reflects *"stati storici"*. The distinctive geographical components found in the historical, sentimental or colonial novel, as Moretti divides them, lead to the conclusion that *"ogni spazio determina un diverso tipo de storia"* (74). *"Racconto di due città"*, the second chapter, disentangles the large narratives of London and Paris by diagramming how space defines groups and how crossing borders reveals important aspects of the novel. The past and present of characters is charted and, on the maps, the reader may view how transgressive action goes together with transgression of space. As if following the way a geographical atlas is organized, after the *"political"* maps, one finds economical cartography, and *"lo spazio storico"*. In an insightful analysis Moretti shows in this last chapter how the novel is a centralized discourse and a centralizing force dependent on what may be called, borrowing from Bakhtin, the changing *"chronotope"* of the book industry throughout Europe.

Above all, this book provides the reader with a lucid example of how words have the power not only of making and unmaking worlds but also of mapping them. Geography is not allegorized and, therefore, it

would be necessary to comment on each map in order to actually qualify Moretti's achievement in this project. At times comparison of charts is encouraged as an essential step before going into discussion. When the analysis is supposed to stand by itself, when it does not spring from cartography, the reader receives a warning- "interludio teorico"-, and then more "traditional" interpretation takes place. Moretti reminds the reader of his initial words: "pensavo alla geografia come a uno strumento promettente per lo studio dell'intreccio narrativo; ma non per altro, e certo non per l'analisi stilistica." (46). Non-geographical criticism is quoted in this book in two ways: as companion to a map or chart, and as part of the text, be it inside it or as a note. In the first case, the author relies heavily on the suggestive power of such an association, for instance of a map of London (1812-40) hand in hand with a quotation from Benjamin's *Paris, Capital of the Nineteenth Century* (83). In the second, Moretti succeeds at creating a parallel critical discourse within the footnotes, a discourse where he discusses and questions his own views on a wealth of philosophical and critical material: Auerbach, Bakhtin, Hegel, Ricoeur,.. It is perhaps this conflation of maps, criticism, philosophy and text that could pose a major difficulty to the reader of this book, since the simultaneous summoning of all sources may not be as apparent. The polyphonic nature of the novel, as defined by Bakhtin, might not be translatable to critical discourse. In addition, excessive attention to the cartographical "metodo" leaves open too many spaces once discussions have reached points of no return. Open in full justice by provocative and suggestive commentaries, time takes its due and perhaps some charts are too intuitive or too numerous to give way to more thorough analysis. Once again the method reigns. If the reader searches for that kind of study, this may not be the book to read. The question to ask, then, will always be which literature is susceptible of being cartographed.

Fredric Jameson has observed that intellectual activity often implies the "new work ... of rewriting all the familiar things in new terms and thus proposing modifications, new ideal perspectives, a reshuffling of canonical feelings and values" (*Postmodernism* xiv). As Moretti suggests the success of his method may just lie in the fact that his discourse "aggiunga qualcosa a quel che si sapeva già in partenza". One of the virtues of Moretti's book is its implicit and explicit self-critical vein, which appears in the introduction and permeates the whole work. The reader is, after all, before a new way to organize and manipulate the world of the novel and make it meaningful. The continuity of that organization depends largely on the use of diverse materials, avoiding

the mechanical application of a single theory, excluding a single disciplinary framework. It may just be a different way of making literary history. Despite being demanding reading, this *Atlante* is an immensely rich and informative book which will prove an invaluable tool not only for the scholar of nineteenth century novel, but also for those of other fields. No doubt this will not be the last literary atlas to be seen...and read.

JORGE CASANOVA
UNIVERSIDAD DE HUELVA

Hershkowitz, D., *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford: Clarendon Press, 1998, xiv + 346 pp, ISBN 0-19-815245-0.

Este libro es una versión reelaborada de la tesis doctoral de la autora (H.). En él se plantea el estudio de un tema de tanta entidad como es el de la constante y variada presencia de la locura en la literatura épica clásica. Las obras que H. selecciona para centrar su atención son la *Eneida* de Virgilio, de los poemas homéricos la *Iliada* en especial, las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Bellum ciuile* de Lucano, y la *Tebaida* de Estacio¹, es decir, aquellas en las que la locura tiene un papel fundamental en el desarrollo de la obra. H. aporta una excelente selección de textos épicos en los que la locura es el asunto central, y sus interpretaciones ilustran bastantes claves acerca de la locura y de los diversos cometidos que ésta puede tener en la épica.

La introducción ("I. Introduction: *Fragments d'un Discours Furieux*", 1-66) aborda la pregunta de *qué es* la locura y ofrece algunas antiguas y modernas aproximaciones a ella, desde Hipócrates y Celio Aureliano hasta Szasz en 1987, o Cicerón y Platón. Apoyándose en estos y otros autores H. intenta distinguir diversas perspectivas, como el punto de vista médico, es decir, la locura como enfermedad, o la locura como contaminación (*pollution*), o debida a la intervención divina, o la locura como una desviación social que hay que controlar, el papel psiquiátrico de los filósofos en los casos de locura, la necesidad de una terapia, la locura como perturbación, la locura para Platón, para Cicerón. Tras descartar algunos posibles enfoques, H. establece unos principios

¹ Aunque sin dejar completamente de lado a Valerio Flaco, al que dedica una monografía aparte (1999), a Apolonio Rodio, a Silio Itálico o a Catulo, de los que analiza algunos pasajes.

metodológicos que luego aplicará a los textos, siendo su único objetivo el de establecer una *poética* de la locura épica, es decir, centrarse en los aspectos literarios de la locura en las diversas obras seleccionadas. Con ello H. renuncia a desarrollar un asunto al que valdría la pena dedicarse: *quis furor* (p. 1), “¿qué locura?”, los tipos de locura. Existen diferentes tipos de locura, como ella misma aprecia, pero son tan difíciles de definir que todavía hoy están en permanente revisión, puesto que la locura es un fenómeno complejo que afecta a la compleja mente humana. H. menciona de hecho las varias definiciones de locura que hace Platón, en diversos lugares, y los también diferentes tipos de locura que él llega a distinguir, y los considera contradictorios. En mi opinión en cambio sus evidencias, lejos de crear ambigüedad (p. 10), son muy ricas y muy veraces. De hecho, podrían haber servido como pista para otro posible punto de partida, pues, dejando aparte la locura como problema social y político —que Platón aborda en la *República* (p. 8) y que no conviene mezclar con su estudio de las locuras divinas o sabias² (pp. 9-10, 21)—, en el *Fedro* y en el *Banquete* Platón estudia el amor, y dentro de él la locura amorosa. Ésta es una *manía* muy compleja de analizar, como él demuestra. Pero aun así Platón llega a diferenciar varios tipos de buen y mal amor, y varios tipos de *buenas* locuras, locuras que podríamos llamar egregias: la locura profética, la misteriosa o mística, la poética y la erótica, todas ellas iluminativas y vías de conocimiento superior, e incluso trascendente. Estos tipos de locura afectan de hecho a algunos personajes épicos, como por ejemplo la profética a los videntes o profetisas, o la poética a los propios escritores. Pero en la épica ‘standard’ abundan más otros estados de *rapto*³ y otros tipos generales de locuras. En la *Eneida*, por ejemplo, tienen distintos cometidos y distinto alcance la *memor ira* de Juno, que conduce la historia desde su inicio mismo, frente al delirio amoroso de Dido más adelante, que luego se transformó en odio trágico por causa de su amor frustrado; también tiene diferente significado la locura derivada de un cúmulo de detonantes que sufre Turno en el libro XII, o el arrebató de odio homicida que tuvo puntualmente el mismo Eneas en el libro II, cuando sintió el impío deseo de matar a Helena, una mujer, y además contra el hado, es decir, contra la voluntad de la protectora de Helena y madre de Eneas, la diosa Venus. Pero Virgilio pretende siempre

² En conexión con ellas creo que está el misticismo e idealización de la locura que H. menciona más adelante (p. 170).

³ H. no entra en definir este concepto que es fundamental: el único punto común, si es que lo hay, que parecen tener todas las locuras, salvo quizá las cometidas premeditadamente por un psicópata del tipo de Licaón.

profundizar en toda la complejidad del alma humana y en todos sus recovecos, y en esto cobra mucha importancia el concepto, el matiz: el *léxico*, que quizá demanda más atención de la recibida en el conjunto del libro. Un ejemplo ofrece el mismo Virgilio en su Orfeo y Eurídice, al final del libro IV de las *Geórgicas*. Allí el autor se pregunta por la inexplicable acción de Orfeo, cuando, a punto de conseguir la resurrección (!) de Eurídice, al mirar hacia atrás la condenó a su definitiva muerte. Él parece analizar este tema desde distintas perspectivas. Por causa absoluta Virgilio da la ira de un dios, así como la inevitabilidad de *los bados*⁴. Más tarde, en el momento culminante, a la causa inmediata de tal acción se la denominará *dementia* (IV 488) primero, y *furor* un poco más adelante (*quis ... quis tantus furor?*)⁵, aquí en el sentido de delirio amoroso. La causa fatal la revela el narrador, y donde dice *dementia* (término técnico) no cabe esperar la palabra *furor*. A continuación el mismo Virgilio pone la causa humana, y profundamente romántica, en boca de la enamorada, y Eurídice es lógico que lo atribuya a la locura de amor de su recién casado, al *furor*; y aquí nunca esperaríamos la palabra *dementia*. Habría sido muy interesante, pues, detenerse a estudiar el léxico, o hacerlo en otro lugar, incluso empezar a esbozar determinados usos técnicos, y algo así como un primer índice de las *buenas* y *malas* locuras que pueden rastrearse en la épica: entre las buenas, por ejemplo, está la profética, ya mencionada, o está el *furor* o *amor belli*, el que rodea a la valentía y la virtud del guerrero homérico o virgiliano; pero ésta última también está entre las malas locuras, en el caso de la locura asesina que caracteriza a Pirro, o en general en el *amor* y *licentia ferri* de Lucano o Estacio⁶. En este

⁴ Verg. *Georg.* IV 453-456: *Non te nullius exercent numinis irae; / magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus / haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant, / suscitāt et rapta graviter pro coniuge saevit.*

⁵ Vv. 494-495a *Illa, 'Quis et me', inquit, 'miseram et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor?'*

⁶ Vicente Verdú (1999): "Entre las personas a las que entrevisté la semana pasada en Bosnia-Herzegovina, un musulmán nacionalista de 28 años me fue refiriendo algunos pormenores de la guerra en la que había participado. Tuvo que matar a algunos enemigos, quizá a una veintena, y había matado con furia y voluptuosidad. La guerra, me dijo, es la experiencia suprema y el odio se convierte allí en el apoyo más decisivo para el coraje y la temeridad. ¿De todo esto le quedaba algún aprendizaje positivo? Le quedaba el denso pringue del odio, y la insoportable peste que desprende la cabeza de un hombre cuando el cráneo revienta de un disparo. ¿Alguna conclusión más? Un firme anhelo de venganza contra aquéllos que habían degollado a su hermano, una ansiedad de exterminio contra cualquiera que se opusiera a los bosniacos allí donde tuvieran su hogar. No esperaba ni confiaba, efectivamente, en encontrar alivio a su animadversión. El nacionalismo le hizo matar y el nacionalismo puede todavía matarlo. Así juzga las cosas."

sentido hay que tener siempre en cuenta, a la hora de aplicar una metodología, que cada autor cuando explora un conflicto humano, por muy universal que éste sea, intenta siempre aportar su nueva luz, su análisis diferenciado⁷. El resto de la introducción (pp. 24-67) está dedicada a aspectos netamente literarios, como son el parentesco entre la locura en la tragedia y la locura en la épica (pp. 24-29), la influencia de la propia tradición épica —y la de Virgilio en particular— en las épicas sucesivas (pp. 29-34), o la de personificaciones paradigmáticas de la locura, como las ménades y profetisas (pp. 35-48), la de las Furias (pp. 48-61), o incluso la de los propios poetas inspirados, parientes de los profetas épicos (pp. 61-67), dos de las locuras egregias de que habla Platón.

Adentrándose ya en la materia del libro propiamente dicha, H. dedica su primer capítulo no a la épica homérica, sino a Virgilio (“2. Vergil’s *Aeneid*: The Romans and the Irrational”, pp. 68-124). H. parte prácticamente del final de la *Eneida*: de los versos que describen la mencionada reacción mental de Turno ante el cúmulo de situaciones desesperadas que confluyen en el pueblo rútilo al final de la guerra contra los troyanos (*En.* XII 665-671). El enfoque que H. hace de esta parte es psicológico, centrado en las ideas que abundan en el pasaje acerca de la confusión mental, de los contrastes de luz y tinieblas, de tormenta y calma, y explora los antecedentes literarios de tales imágenes en la tragedia, en Catulo, en los poemas homéricos, en Platón, en Lucrecio. En la parte psicológica de ésta y otras situaciones de locura Virgilio se muestra como gran conocedor de la tradición literaria, y mejor conocedor aún del alma humana. Pero Virgilio establece siempre dos planos, el de la realidad humana o visible y el de la realidad divina o trascendente, por eso es extraordinariamente importante la parte que Virgilio pone en manos de los dioses: qué relación tienen ellos con las situaciones constantes de locura en la épica. H. no deja de mencionar este aspecto en ningún apartado de su obra, y aquí las páginas que le destina son numerosas (pp. 95-124) porque los dioses tienen un papel esencial, tanto en lo literario, que interesa más a H., como en lo abstracto teológico, o en lo concreto y relativo al destino del individuo y el de la humanidad, que son las verdaderas preguntas que se hace el Virgilio intelectual. En este sentido H. destaca apropiadamente el papel que juegan Júpiter y Juno, donde Júpiter representa el *fatum*, el destino

⁷ Lo digo también por el intento metodológico de H. de aplicar conceptos filosóficos o religiosos de unos autores a otros. Cada uno es un pensador independiente. Virgilio matiza a Homero, etc.

final, el histórico, y de algún modo sutil las fuerzas del bien, la guerra santa, extrapolables a Augusto, mientras que Juno representa las fuerzas poderosísimas (tan poderosísimas como que también son fuerzas divinas) que se oponen a ese destino, incluidas las fuerzas del mal, la guerra sucia (cf. “*Mad Beginnings: Acheronta mouebo*”, pp. 95-124), extrapolables a cualquier oposición al régimen de Augusto: en resumen, para la autora, Juno representa el *furor* frente al *fatum*. Yo añadiría que el “mal furor”, frente a los casos en los que la ira del propio Júpiter (la ira es un *furor* épico por excelencia) representan el papel necesario del castigo, es decir, justifican el poder judicial⁸ y absoluto del dios supremo. Recordemos que a Virgilio le tocó justificar la propia necesidad del régimen de Augusto. En su interpretación del papel de los dioses en la épica a veces H. da la impresión de quedarse en lo superficial. Es difícil de expresar en el breve espacio de una reseña cómo en la *Eneida* son ellos la clave de todo, incluida la locura. Para Virgilio está claro que la mirada humana no alcanza a comprender la realidad: es demasiado compleja. Un poco más lejos llega la mirada del vidente, incluido el propio Virgilio como poeta inspirado o *uates*, pero son los inescrutables designios de los dioses⁹ los que mueven el destino de la humanidad. Sólo cuando se revelan sus acuerdos y desavenencias se hace la historia inteligible. Júpiter *scit*, el hombre es *nescius*¹⁰. Dramas y tragedias extremos, como los que se reviven en las épicas, sólo pueden tener una explicación humana: la locura, y ésta sólo una causa profunda, el *fatum* derivado de los dioses. Así pues, sobre la locura en Virgilio, y sobre la locura épica en general, yo daría un paso atrás respecto al que ha dado la autora. La locura no es un fin literario en sí mismo, aunque su tratamiento literario aspire a la máxima coherencia y a la perfección. Es materia literaria, es más bien un instrumento, es paradójicamente una racionalización: la locura en la épica, como se ha visto tradicionalmente, es la única forma de explicar lo inexplicable.

⁸ P. 120. Sin embargo todo el juego que H. vislumbra entre Juno como diosa de los comienzos (openings), y Júpiter como dios de los cierres (closures) me parece un poco forzado. Quizá una lectura más rica habría ofrecido un análisis de la rivalidad de estos dos dioses supremos en clave política, ya que la política es en la *Eneida* un tema literario encubierto.

⁹ Esto no hace falta que lo diga el autor como creyente. Para obtener una obra de tan gran belleza y verdad, a un Virgilio no creyente le habrían hecho falta igualmente los dos planos.

¹⁰ Esta idea va más allá de lo que la lleva la autora (p. 121). La realidad para Virgilio es infinitamente compleja, y confusa, no sólo lo es a los ojos de un Turno perturbado (*uaria confusus imagine rerum*).

En el capítulo dedicado a la locura en los poemas homéricos (“3. Homeric Epic: The Greeks and the Rational?”, pp. 125-160) H. parte de la idea central de que es sorprendentemente menor la presencia de la locura en la épica homérica¹¹ que en la de Virgilio, y que la locura homérica es una locura real, menos artificial que la de Ovidio, por ejemplo (p. 127). En este capítulo es particularmente interesante el estudio detenido que hace H. del concepto de *áte*, o la locura como ceguera (pp. 128-132), y el parentesco y la diferenciación de palabras como *maínomai*, *lússa*, *ménos*, *meneáino* (132-147), un tipo de estudio que debería hacerse extensivo a todo el léxico de la locura épica, y sin generalizaciones: derivado de los matices que pretende aportar cada texto. Como H. hace notar, ciertamente es menor la presencia de la locura en la épica homérica frente a la de Virgilio, quizá porque Virgilio es un autor mucho más intelectualizado, y porque había cambiado el concepto de civilización. La ira de Aquiles —reflejo de la de Apolo— es el motor de la acción en la *Iliada*, mientras que Virgilio da un paso más de abstracción y traslada esta ira motora directamente a Juno y a los conflictos de las divinidades superiores (*tantaene animis caelestibus irae?*), porque el plano humano por sí mismo sólo *refleja* los designios superiores y los de la predestinación. Por otro lado, ya no son admisibles conductas como la de Pirro en *Eneida* II¹², porque la moral que intentará imponer el nuevo orden de Augusto ya no es la heroica, individualista, la que condujo a Roma no a la victoria sobre Troya, sino a la guerra civil. La nueva moral tendrá que ser más social y política, y tendrá que considerar locura muchas más cosas.

Para el estudio de las *Metamorfosis* de Ovidio (“4. Ovid’s *Metamorphoses*: Shifting Boundaries of the Divided Self”, pp. 161-196) H. da dos claves: por una parte esta obra no es una épica típica, sino una épica alterada (p. 163); y por otra parte la temática de la que se ocupa Ovidio también es diferente de la épica de los sucesos. Dada la relevancia que H. previamente ha otorgado a la locura en la épica, puede afirmar que “In the *Metamorphosis*, however, transformation replaces madness in these central thematic and motivational roles” (p. 163). El método que aplica H. esta vez para aproximarse a la locura en Ovidio es el de la inseguridad ontológica de Laing (1965) y, dado su punto de partida, aporta una rígida selección de pasajes donde se pueden rastrear los estados de “engulfment, implosion, and petrification” que caracteriza

¹¹ H. se refiere sobre todo a la *Iliada* al hablar de la épica homérica.

¹² Tan parecida a la de su padre al maltratar el cadáver de Héctor pero a su vez tan distante y degenerada.

Laing (pp. 172 y 172-188), dejando a un lado otro tipo de estados de raptó abundantes e incluso característicos en las *Metamorfosis*, por ejemplo los arrebatos de “amor” que conducen a las numerosas violaciones o asaltos sexuales, tanto a los dioses (tratados con comprensión, humanizados y esclavos ellos mismos del deseo), como a psicópatas malvados como Tereo. Dejando a un lado las discusiones de detalle me parece que la verdadera idea valiosa de H. se encierra en el siguiente pasaje: “The traditional imagery of madness uses metamorphosis as a trope: the raving madman behaves like a raging lion or bull, or becomes as affectless as a stone. In the *Metamorphoses*, these metaphors are made literal”, pero yo añadiría que no por una vía psicológica o psiquiátrica¹³, sino de un modo absolutamente literario, que podríamos comparar con el *surrealismo*, al estilo del antecedente de Esopo. La clave de las metamorfosis es más bien la fantasía, pero una fantasía del inconsciente, o incluso más racional, que conecta con la verdad profunda del ser humano, permitiendo así al autor hablar de conflictos y pasiones que interesan al hombre, antes que de la inseguridad ontológica de los seres de los que habla¹⁴. Y también veo un recorrido inverso al que parece captar H. a veces. Si el laurel tiene propiedades adivinatorias, y otras cualidades que le hacen símbolo de victoria e inmortalidad (sean éstas naturales o provenientes de la tradición), de ahí surgirá la leyenda de Apolo y Dafne. Lo mismo ha hecho la tradición popular o la brujería con la mandrágora “macho” y “hembra” y su leyenda derivada.

El capítulo destinado a Lucano (“5. Lucan’s *Bellum Ciuile: Epic In Extremis*”, pp. 197-245) es quizá el mejor de la obra. La clave aquí, como bien ve H., es que el *BC* de Lucano supone prácticamente la inversión de la *Eneida* de Virgilio, pues Lucano no pretendió cantar la grandeza del pueblo romano, sino, de acuerdo con los propios tiempos dictatoriales que él vivía, quiso cantar toda la bajeza de la que Roma era capaz. Proyectó, pues, una épica antiheroica, centrada en la peor de las guerras, la fratricida, y su reto era cómo expresar tanto *infandum* como el que vivió Roma con su guerra civil¹⁵, hasta el punto de que su recurso

¹³ Aunque Ovidio, como Virgilio, es experto conocedor de la psicología humana.

¹⁴ De hecho a pesar del inevitable homenaje a Pitágoras del libro XV no me parece Ovidio un pitagórico en el sentido filosófico, aunque su forma literaria de establecer conexiones entre los seres le conduzca en la obra a él.

¹⁵ Sall. *Cat.* 3: *Ac mihi quidem, tametsi haudquaquam par gloria sequitur scriptorem et auctorem rerum, tamen in primis arduum videtur res gestas scribere: primum quod facta dictis exequenda sunt.* Destaca el análisis de H. de *Romanus* = *furiosus* (p. 207), excelente, como en Salustio la palabra *animus*, referida a Catilina, va tiñéndose de los epítetos que definen al conspirador hasta identificarse con él.

estilístico más simbólico es el de la antítesis negativa (p. 201). Toda la escala de valores está aquí invertida, y sí puede aquí afirmarse que todo lo que en la *Eneida* sucede por causa de la ira divina, en el *Bellum Ciuile* sucede por causa de la locura humana (p. 199), cuyo símbolo por excelencia es César (pp. 216-230), una figura que, como tal personaje de Lucano, H. analiza con la máxima sutileza y comprensión. Catón le plantea más dificultad porque, aunque sabio estoico, bordea muchas veces el justo *furor*, como el que he mencionado de Júpiter.

La *Tebaida* supone un paso más en toda esta dinámica de distorsión (“6. Staius’ *Thebaid: Furor Without Limits*”, pp. 247-301), y su forma de extremar la locura, la crueldad y la maldad humana es muy difícil de abordar en ella. Para mi modo de ver aquí H. asigna a la locura un papel demasiado absoluto, como si Estacio hubiera planeado un poema cuyo único objetivo fuera hablar de la locura humana. La *Agave* perdida que se atribuye a Estacio podría ser un argumento a su favor. Pero pienso que la Roma de Domiciano había conocido ya muchos horrores, tanto cometidos por los emperadores contra la aristocracia romana y el pueblo, como cometidos por la familia imperial contra sí misma por rivalidades dinásticas, de modo que esta lejana apelación a las desgracias y barbaridades de la familia de Edipo podía llegar a reflejar unos temas no tan exóticos: esta épica puede resultar distinta de la eterna *Hipsípila* o del *Orestes*, de las banalidades que inundaban la poesía del propio Nerón y sus poetastros, de la que se quejan Persio o Juvenal. Pienso que el tratamiento de la locura en la tragedia de Séneca (usado como *speculum*) avala esta idea. H. aporta nuevamente una selección de textos que exploran la locura humana y la divina, y observa en ellos una interesante dinámica que se reitera a lo largo de la obra y que consiste en un primer uso de energía, seguido de una enervación.

A este contenido interesante se suma un breve epílogo (pp. 302-303), la amplia bibliografía a la que ha hecho la autora referencia a lo largo de su monografía (pp. 305-332), el índice de pasajes tratados (pp. 333-342) y el índice general (pp. 343-346). No quiero dejar de mencionar la forma intuitiva en que H. trata intermitentemente a lo largo del libro la “sexualización” de la locura, por ejemplo la de las profetisas. Sus evidencias, sumadas a ciertos conceptos platónicos y otros sobre la ebriedad y lo dionisiaco¹⁶, le podrán dar interesantes frutos en el futuro.

¹⁶ Incluso a la mística sexual sufi.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Foucault, M. (1965¹) *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Nueva York.
- Foucault, M. (1991) *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona.
- García Calvo, A. (1997) *Locura: diecisiete casos*, Zamora.
- Hershkowitz, D. (1999) *Valerius Flaccus' Argonautica*, Oxford.
- Laing, R. D. (1965) *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Londres.
- Vallejo Nágera, J. A. (1980) *Locos egregios*, Barcelona.
- Vallejo Nágera, J. A. (1950) *Literatura y psiquiatría*, Barcelona.
- Verdú, V. (1999) "La Lepra", *El País*, 5 junio.

ANA PÉREZ VEGA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rutherford, I., *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and Its Literary Context*, Oxford: Clarendon Press, 1998, 168 pp, ISBN 0-19-814729-5.

En el año 175 el general Avidio Casio, que años antes había derrotado a los partos a las órdenes del desaparecido Lucio Vero, se sublevaba contra el emperador reinante, Marco Aurelio. Movilizó las fuerzas vivas del Oriente griego que se oponían a la guerra del Danubio. El intento de rebelión fracasó con rapidez, pero el hecho contribuyó de manera decisiva a que Marco Aurelio tomase plena conciencia de haber abandonado a sus súbditos orientales. Para consolidar lealtades organizó un viaje que debía recorrer aquellos lugares donde el sublevado había encontrado más importantes apoyos. La primera parada fue la ciudad cilicia de Tarso. Allí el filosófico emperador se abandonó al disfrute del virtuosismo retórico de Hermógenes. No es que Marco Aurelio recuperase el interés perdido por la retórica, sino que procuraba demostrar su respeto y aprecio por aquella ciudad a través de uno de sus más destacados emblemas, el niño prodigio Hermógenes.

Pero con la llegada a la plenitud de la edad el pozo del talento de este "pequeño rui señor" se agotó. A pesar de haber perdido toda la gracia que había admirado a compatriotas y extraños, Hermógenes no estaba dispuesto a abandonar el mundo de las letras y eligió como profesión la enseñanza de la retórica. Qué hiciera con sus alumnos y quiénes fueran estos es algo imposible de saber. Pero sí ha llegado hasta nuestros días una serie de tratados sobre retórica. De los cinco tratados atribuidos a

Hermógenes, Ian Rutherford decidió estudiar en su Tesis Doctoral el que lleva por título *Peri Ideon* (que podría traducirse como *Teoría de estilo*). El libro que aquí se reseña es resultado directo de ese trabajo. Y es ahora el momento de señalar una importante carencia de su trabajo. Al final del mismo, y a modo de apéndice, el autor añade una traducción del *Peri apbelous logou*, mal atribuido a Elio Aristides. Hubiese sido deseable que además (o si el problema era de espacio, en su lugar) se hubiese acompañado el estudio de la traducción del *Peri Ideon*, lo que hubiese facilitado al lector moderno la más fácil comprensión, y verificación, de algunas de las afirmaciones que en el libro se hacen.

Rutherford intenta, y consigue, ofrecer una perspectiva de estudio nueva sobre este tratado retórico, y esta es sin duda su mayor aportación. Para el público actual estas obras no pueden merecer ningún elogio. S. Baldwin (1959: 38) se refería a estas colecciones de normas como “áridas, tan impersonales como la aritmética, pedantescamente hiperclasificadas, a veces inconsistentes”. Y sería difícil encontrar a alguien que opinase de modo diferente. No obstante, en otro tiempo gozaron las obras de Hermógenes de gran predicamento: en la Antigüedad tardía y en época bizantina se copiaron y comentaron, y en el s. XVI se vertieron al latín y se difundieron por el mundo Occidental (Paterson: 1970). Con el fin del interés por la oratoria quedaron en manos de estudiosos preocupados por el origen de sus sistemas de clasificación o por la fortuna de que gozaron en épocas posteriores.

En cambio Rutherford descubre las relaciones entre las teorías que dan sustento al tratado y la práctica retórica que florecía de nuevo en las tierras griegas del Imperio. Lo acertado del planteamiento se comprende al descubrir que las ideas literarias de Hermógenes no son sólo producto de una labor de anticuario, sino que están influidas por las prácticas de los oradores contemporáneos más importantes, entre los que él figuró por breve tiempo.

La teoría de las *ideai* / *aretai* (cualidades / virtudes) del discurso puede remontarse a Aristóteles e Isócrates, y fue sufriendo con cada reinterpretación posterior una nueva ampliación. Así se llegó a las seis *ideai* generales de Hermógenes (*saféneia*, *mégethos*, *kálllos*, *gorgótes*, *ethos*, y la más importantes y resumen de todas ellas, *deinótes*) y sus múltiples subdivisiones (véanse las utilísimas tablas que pueblan el libro y que facilitan la comprensión de la evolución). Las ventajas de un sistema tan bien estructurado estaban en que permitía emitir un juicio sobre un autor que no dependía de una simple valoración estética. Sólo había que descubrir en su obra cuántas *ideai* era capaz de utilizar y con cuánta maestría las combinaba para emitir un juicio certero sobre sus

valores literarios. Si se conseguía el dominio de todas y cada una de estas cualidades se lograba el más alto grado de perfección (*deinótes*), que para Hermógenes sólo Demóstenes había alcanzado.

El autor es capaz de desvelar que algunas de las *ideai* del sistema de Hermógenes no son simple desarrollo de las aristotélicas o adaptación de los tratados posteriores, sino que provienen directamente del mundo de la retórica. Este es el caso de la *peribolé* (amplificación), de la *akmé lógou* (clímax del discurso), y de la *barytés* (severidad), recursos y actitudes que se enseñaban en todas las escuelas retóricas.

La creencia de que Demóstenes es la culminación del arte retórico estaba ampliamente difundida y era compartida en el ambiente cultural de la Segunda Sofística. Y aquí me gustaría mostrar mi relativa disconformidad con algo de lo que en el libro se afirma. Según Rutherford, para Hermógenes Demóstenes es modelo, pero modelo inalcanzable, idea que encaja bien con el culto al pasado y el anticuarismo dominante en el s. II. Frente a esta opinión opone la de E. Aristides, de quien dice que llegó a considerarse superior al orador ateniense del s. IV a.C. Esto es verdad sólo en parte. En sus discursos el sofista de Esmirna reconoció siempre la superioridad de Demóstenes. Baste leer lo que escribe en XXXIV 37: "De los oradores que han existido hasta nuestros días, ¿quién es el más famoso, el más admirado y el que posee el mayor renombre entre la mayoría? El que más sobresale por la belleza de sus discursos". Y ese era Demóstenes. E incluso en los *Discursos Sagrados*, una obra de distinto carácter, no retórica sino casi autobiográfica, Demóstenes sigue siendo modelo, incluso recomendado por el dios Asclepio (XLVIII 16, L 15, 18-9, LI 63). Y no obstante, en esta misma obra él se considera el equivalente en las letras a lo que Alejandro fue a las armas (L 49). Entiéndase que la autoglorificación de Aristides no entra en conflicto con la consideración de Demóstenes como el orador por excelencia. En realidad, esta aparente contradicción no es sino reflejo de la difícil relación que los griegos del Imperio tenían con su pasado y con su propio presente. Admiraban el mundo de las ciudades griegas libres, pero, tras reconocer su fracaso histórico, consideraban el Imperio Romano el único marco político donde la cultura griega podía sobrevivir y florecer.

Y en directa conexión con esta cuestión surge otra que lamentablemente Rutherford no parece vislumbrar, aunque afecta indudablemente a la teoría literaria: la cuestión de los ideales. Si Demóstenes podía ser el orador perfecto en la forma, sus aspiraciones a la libertad, la democracia y la supremacía ateniense mal encajaban en la realidad del Imperio Romano, al que los oradores de la Segunda Sofística se adherían incondi-

cionalmente. El Isócrates que escribía a Filipo se adaptaba mejor a las nuevas necesidades históricas. Es una pena que el autor ni siquiera intuya esta oposición entre el fondo y la forma, aun cuando reconoce que las *Filípicas* de Cicerón tienen una buena explicación histórica o que el interés por el *Contra Leptines* (que lleva como segundo título *Peri tes Ateleias*, "Sobre la exención") es reflejo de las constantes luchas judiciales que los sofistas mantuvieron en el Imperio para defender sus privilegios fiscales.

En la mejor tradición universitaria británica la bibliografía aportada no pretende ser exhaustiva, sino selectiva, recogiendo las obras que se consideran fundamentales para el estudio y que han sido citadas en notas. Sorprende, no obstante, una ausencia. De L. Pernot se cita el estudio sobre los *Discursos Sicilianos* de Aristides (Nueva York, 1981), pero en cambio se ignora una obra fundamental para el conocimiento de la retórica en el Imperio, desde una perspectiva literaria y técnica: L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde Gréco-romain, I-II*, Paris, 1993. Muy interesantes son las páginas que dedica a estudiar los sistemas teóricos de época imperial (págs. 329-352), que pueden servir de lectura previa a la obra de Rutherford.

El estudio de Ian Rutherford, a lo largo de un concienzudo análisis de los antecedentes y de los paralelos de la literatura contemporánea, demuestra que la teoría de las *ideai*, en la forma en la que se encuentra en el tratado de Hermógenes, refleja en buena parte las concepciones literarias de época imperial. Se da así un paso importante en la comprensión de esta "edad de plata" de la literatura griega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldwin, S. (1959) *Medioeval Rhetoric and Poetic*, Gloucester.
 Paterson, A.M. (1970) *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton: Univ. Press.

JUAN MANUEL CORTÉS
 UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE, SEVILLA

T. González Rolán, M^a F. Del Barrio Vega y A. López Fonseca, *Juan de Mena, La Iliada de Homero (edición crítica de las Sumas de la Yliada de Omero y del original latino reconstruido, acompañada de un glosario latino-romance)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, vii+295 pp, ISBN 84-7882-235-6.

A medida que se va profundizando en su estudio y exacto conocimiento, resulta cada vez más diáfano el importante papel que desempeñaron algunos autores de la primera mitad del siglo XV que contribuyeron en la forja –a pesar de su excesivo fervor por los modelos literarios y lingüísticos de la latinidad clásica– de las sólidas bases sobre las que se va a levantar y asentar la lengua y la literatura vernáculas de la centuria siguiente. Entre estos autores del XV señorea con especial aura la figura de Juan de Mena, hombre crucial para las letras hispanas no sólo por su contribución literaria personal, sino también y muy especialmente –según se encargan de corroborar los autores de la presente edición– por el papel que, como traductor, Mena va a desempeñar de cara a la modelación de una lengua que él mismo adoptaría para su propia producción literaria y que supuso el puente imprescindible en el paso del español medieval al clásico.

Es, pues, además de por otros motivos que señalaremos a continuación, una grata satisfacción contar con una publicación como la que aquí reseñamos en la medida en que en ella se nos ofrece, casi *de visu*, esa faceta del Mena traductor y creador de una sólida lengua literaria y en la medida en que en esta edición se plantean cuestiones harto interesantes que competen y afectan muy directamente a los estudios de Tradición Clásica. Pero, además de este interés añadido, la presente publicación, preparada por T. González Rolán, M^aF. Del Barrio Vega y A. López Fonseca –profesores todos de la Universidad Complutense de Madrid–, supone dar un paso adelante en los estudios en torno a Mena y cumplir un *desideratum* ya expresado hace años por Martín de Riquer (quien publicó en 1949 una edición diplomática de la *editio princeps* de la obra que aquí nos ocupa dada a la luz en Valladolid en 1519), a saber: que se editara el texto de Mena atendiendo a todos los testimonios manuscritos conservados en España aparte de la citada edición vallisoletana de principios del siglo XVI. En efecto, una de las piedras de toque de esta entrega es la edición propiamente dicha de la traducción que Mena hizo de la *Ilias latina*, edición crítica que ha tenido en cuenta los seis manuscritos que, existentes en nuestras bibliotecas, transmiten la obra: cuatro de la Biblioteca Nacional de

Madrid y dos más conservados en la Biblioteca Menéndez Pelayo y en la Biblioteca Privada de Bartolomé March.

En la amplia Introducción que precede al texto de Mena (pp.1-98) el lector, tras haberse encontrado con la justificación que los autores dan de la edición propiamente dicha, va pasando de aspectos generales que afectan a la tradición del tema troyano y al original que traduce el humanista hasta llegar a los puntos esenciales referidos a la obra editada. En este sentido, primero se traza un clarificador panorama de lo que ha supuesto para la tradición literaria el tema de la guerra de Troya, haciéndose un rastreo por las versiones ortodoxas (es decir, seguidoras de Homero) y heterodoxas (esto es, que parten de los acontecimientos narrados por los antihoméricos Dictis y Dares) que se suceden en los márgenes de la literatura latina y medieval hasta llegar al Renacimiento, en cuyos momentos previos y tras el éxito cosechado durante el Medievo por la línea heterodoxa (representada especialmente por Benoit de Sainte-Maure -autor del poema francés *Roman de Troie*- y Guido de Columna -traductor al latín del texto del anterior-), se vuelve al relato homérico de la mano del calabrés Leoncio Pilato, quien a instancias de Petrarca, primero, y de Boccaccio, después, acometió una traducción completa al latín de la *Iliada* de Homero que sirvió de punto de referencia a numerosas traducciones de la *Iliada* ya de época renacentista, entre las que se cuentan, por su vinculación con España, las de Leonardo Bruni y Pier Candido Decembrio. En suelo hispano, es Juan de Mena, precisamente, el autor que retomará la línea de Homero con esta su traducción de la *Ilias latina* (resumen en latín, como es sabido, de la *Iliada* de Homero de aproximadamente el siglo I d.C.) anticipándose a los nuevos aires plenamente renacentistas y distanciándose de los autores y obras más o menos cercanos cronológicamente a él que seguían prestando crédito a los falsarios Dictis y Dares (así la *Crónica troyana de Alfonso XI*, *Las Sumas de Historia de Troya de Leomarte* o *La Historia troyana de Pedro de Chinchilla*).

A continuación de este capítulo se aborda un tema interesante referido a la problemática que encierra el Proemio que abre su traducción, en el que Mena alude a una traducción completa de la *Iliada* homérica que los autores, tras estudiar minuciosamente el texto de dicho Proemio y valorar los estudios previos sobre el tema, concluyen en señalar que se trata de la traducción de Leoncio Pilato (y no de la Pier Candido Decembrio). Asimismo, en vista de que no es clara la influencia de la *Vita Homeri* de Decembrio para la redacción de tal Proemio en relación con los datos que Mena aduce sobre el épico

griego, se decantan por la posibilidad de que el humanista hispano haya tenido conocimiento, entre otros escritos sobre la vida de Homero, de los datos que ofrece Boccaccio en su *Comento alla Comedia*, en virtud de los paralelos que pueden establecerse entre Mena y el italiano. Luego, se pasa revista al texto original que traduce el humanista español, abordándose la transmisión del texto a lo largo de la Edad Media y la cuestión de su título y autor. Más adelante, la Introducción se centra en la versión castellana de Mena, lugar en el que se describen los manuscritos que la transmiten y se establecen sus conexiones genealógicas, sintetizadas en un clarificador *stemma* que los autores apoyan en un minucioso análisis de los errores significativos que presentan. Tras ello, y es ésta otra de las arduas tareas emprendidas en esta edición, acometen la reconstrucción del modelo latino utilizado por Mena para su traducción en función de su versión castellana y, más adelante, se hacen cuestión del título de ésta, que tras valorar las distintas formas en que aparece en los manuscritos, los autores optan por el que transmite el códice de Santander y consta en el título de referencia: *Sumas de la Yliada de Omero*. Por último, se incluyen dos capítulos destinados a dar cuenta de las siglas utilizadas y de los criterios seguidos en la edición del texto castellano y del latino (para el cual se han basado en el que transmite un manuscrito del Burgo de Osma introduciendo las oportunas modificaciones a partir de la propia traducción de Mena y las variantes reales que van incluidas en el aparato crítico, basado en la colación de los códices realizada por F. Vollmer) y, finalmente, una extensa bibliografía.

La edición propiamente dicha es una concreción manifiesta de la acribía y rigor que se ha mostrado en la introducción a la hora de valorar los testimonios manuscritos y las características de la versión que realiza Mena. Además de contar con los respectivos aparatos críticos del texto latino y de la traducción, los autores han incluido un aparato de *loci similes* con el *Libro de Alexandre*, obra que también parafraseó la *Ilias Latina* en su largo excursus sobre la guerra de Troya y que, según deducen en las páginas precedentes, los editores determinan para ella que su anónimo autor tuvo que utilizar un original latino distinto al que siguió Mena.

Cierra el volumen un completo Glosario que incluye todas aquellas formas (sustantivos, adjetivos y verbos) de la *Ilias* traducidas por Mena que dejan entrever al lector cuál ha sido el *modus operandi* del humanista y el proceso que ha seguido para incorporar el léxico latino al castellano. Este glosario, pues, complementa felizmente esta excelente edición y reafirma la idea inicial con que abríamos esta breve reseña.

en el sentido de destacar la importancia que esta obra de Mena tiene para la formación y asentamiento del vocabulario romance clásico. Es así como en este volumen se conjugan los aspectos literarios, culturales, lingüísticos y críticos -desde el punto de vista de la edición de textos- que han de presidir los trabajos de este interesante período de la historia del humanismo en España.

JUAN LUIS ARCAZ POZO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID