

PETER RUSSELL *et al.*

*Context, meaning and reception of Celestina:
a Fifth Centenary Symposium*

Bulletin of Hispanic Studies, LXXVIII (2001)

El monográfico del *BHS* presenta una serie de contribuciones de algunos de los críticos anglófonos europeos que, tras el magisterio de Peter Russell, con más rigor y sensibilidad han acechado el texto de la *Celestina* durante los últimos años. Todo un “linaje celestinesco”, puesto que seis de los profesores que contribuyen en el volumen (Deyermond, Griffin, Hook, Pattison, Round y Rutherford) estudiaron con Russell, mientras que otros dos, Beresford y Haywood, que estudiaron con Deyermond, confirman el relevo generacional. Una introducción de Ian Michael y David G. Pattison recuerda los objetivos del Simposio, celebrado el 28 y 29 de octubre de 1999 en la Taylor Institution y St Peter’s College de Oxford. Y recuerda que el quinto centenario afecta directamente a Oxford, puesto que ya hacia 1525 (un siglo antes de la famosa traducción de Mabbe, que estudia aquí Round) la *Tragicomedia* había sido traducida y adaptada como texto teatral, en versión en verso muy reducida, y publicada por John Rastell, cuñado de Tomás Moro, que había sido, como Rastell, estudiante de Oxford. Es tan fascinante la hipótesis que se plantea —simple hipótesis— de un Tomás Moro actuando como actor en la representación de la obra en 1523 (p. iii), como la mucho más probable de que la traducción anónima fuera obra de algún discípulo de Luis Vives (e incluso de que él mismo, pese a que la enjuiciara como uno de los “pestiferi libri”, la llevara consigo a Londres, contribuyendo a su difusión y traducción).

Peter Russell, “The *Celestina* then and now”, después de airear algunos detalles y noticias más que vergonzantes en torno a la suerte de la documentación sobre la familia de Rojas que aún no podemos leer (porque se intentó vender en el extranjero, resultando frustrada la operación), realiza un iluminador contraste entre la lectura que se hacía de la obra en la Inglaterra de los años 30, cuando él estudiaba en Oxford (con la ayuda de la edición de Cejador y los magros apoyos críticos de Menéndez Pelayo y Castro Guisasola, más débiles aproximaciones como las de Azorín o Maeztu) y la que

hacemos hoy. Centrándose en la figura de Pármeno, para Russell probablemente el segundo personaje más importante de la obra, recorre las opiniones contradictorias vertidas sobre el criado desde Lida de Malkiel y Bataillon hasta recientemente, y explica esas contradicciones como inherentes al personaje, conflictivo y en lucha consigo mismo, fruto de la pluma de un autor que auto-proclama su creencia en un mundo en perpetuo conflicto (Heráclito). Menciona algunos estudios de la última década (destaca el de Emilio de Miguel), que han supuesto modificaciones decisivas en la interpretación de la obra.

Alan Deyermond, "Readers in, readers of, *Celestina*", hace un estudio de los personajes como lectores, por un lado, y de los primeros lectores que tuvo la *Celestina*, por otro. Analiza, en primer lugar, la procedencia de las citas empleadas por los distintos personajes, descubriendo detalles como el bagaje cultural que arrastra, por ejemplo, Celestina, impropio de alguien de su clase, o el uso, generalmente inadecuado, que hace Calisto de los autores en los que basa su discurso amoroso, para concluir con un análisis de la influencia que tiene la cultura sobre los personajes de la obra. La segunda sección, "readers of", analiza cuáles fueron los primeros lectores de la *Celestina*, señalando en primer lugar al propio Rojas como lector del Auto I y, seguidamente, a aquellos que participaron en el proceso de impresión, desde el corrector Alonso de Proaza, el hombre que escribió los argumentos, pasando por los otros correctores e impresores, los lectores que cambiaron el título, los traductores y adaptadores... hasta hoy.

Andrew M. Beresford, "«Una oración, señora, que le dixeran que sabías, de Santa Polonia para el dolor de muelas»: *Celestina* and the Legend of St Apollonia", repasa la historia y evolución de la leyenda de la anciana virtuosa a quien torturaron hasta arrancarle los dientes y que prefirió arrojarse a las llamas antes que proferir blasfemias. Aunque mártir, a partir de San Agustín su acción empezó a ser vista como un suicidio, y se trató de silenciar su recuerdo que, sin embargo, permaneció vivo en el imaginario colectivo popular. Por asimilación a otras mártires como Santa Lucía o Santa Águeda, la imagen de Santa Apolonia pasa a ser la de una virgen inocente que muere para preservar su castidad, y se concede más importancia a su tortura que a su muerte. Beresford rastrea los vestigios de esta leyenda en la *Celestina*, encontrando, además de la explícita, veladas e irónicas alusiones a Santa Apolonia, que aparecería comparada con Celestina (en la versión clásica de la leyenda) y con Melibea (en la versión popular). También revisa el tema de las implicaciones eróticas que tiene el "dolor de muelas" del que se queja Calisto; en este contexto, la alusión directa a Santa Apolonia estaría cargada de ironía.

Clive Griffin, "*Celestina's* illustrations", ofrece detallada descripción y análisis de los principales grabados que ilustraron las sucesivas ediciones de la obra, demostrando así su importancia a la hora de abordar cuestiones relacionadas con las impre-

siones y tiradas, y con la recepción de la *Celestina*. Observando el proceso de desgaste de los bloques de una impresión a otra, por ejemplo, se puede deducir la magnitud de la tirada. Por otro lado, la elección de determinadas ilustraciones nos dice que los impresores la consideraron una obra teatral: así, algunos de ellos escogieron para la obra grabados que habían ilustrado ediciones de Terencio; otros eligieron ilustrar el comienzo de cada capítulo con grabados de los distintos personajes que intervenían en él, como si de *dramatis personae* se tratara. Por otra parte, los grabados empleados indican también la visión que se tenía de los personajes y el lugar de acción: por ejemplo, *Celestina* aparece claramente retratada como una bruja, mientras que la manera de recrear los fondos nos indica que los editores no pensaban que la trama de la *Celestina* se ubicaría en ninguna ciudad en particular. Otro detalle apreciable en las ilustraciones, señala Griffin, es que algunas parecen indicar una cierta dosis de comicidad en la obra.

Louise M. Haywood, “Models for Mourning and Magic Words in *Celestina*”, estudia los lamentos fúnebres en boca de diferentes personajes (hay, por tanto, algunas convergencias con el tema que estudia Pattison en su artículo), centrándose particularmente en el de Elicia ante la muerte de *Celestina*. Este *plancto* incluye también una maldición que debía recaer sobre Calisto, Melibea y el jardín donde ambos mantienen sus encuentros amorosos. Haywood estudia la relación de este fragmento con otros similares en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, y señala que, dentro de la obra, esta “maldición” no parece tomarse como tal, sino como un *topos* de lamento fúnebre; sin embargo, la ironía de Rojas está presente aquí y al final de la obra, dado que la “maldición” de Elicia se cumple con la muerte de los dos amantes en el jardín de Melibea.

David Hook, “*Celestina*’s «frayles devotos»”, interpreta tres referencias a frailes, que se salen de la tópica sátira en torno a su falta de castidad (por otra parte, también presente en la obra). En primer lugar, justifica la expresión “un frayle solo pocas vezes encontrarás por la calle” (auto VII), por la creencia generalizada en que el número de frailes *per ciuitate* era desproporcionadamente alto. En segundo lugar, propone que la referencia a los “frayles de Guadalupe”, con quienes dice Pármeno que sirvió nueve años, cuando “mill vezes nos apuñeávamos yo y otros” (auto XII), en vez de alusión al famoso monasterio jerónimo, podría identificar un tiempo conflictivo, entre 1497 y 1499, en Santiago, protagonizado por el grupo de capuchinos del franciscano Juan de Guadalupe. En tercer lugar, ilumina con documentación histórica —el testamento de Aldonça Enríquez, datado en Salamanca, 1516, para el que fue testigo y escribano el dominico Fray Alonso de Medina— el contexto de la alusión de *Celestina*, en respuesta a Alisa, a que “en yendo de aquí me vaya por esos monasterios, donde frayles devotos míos, y le dé el mismo cargo que tú me das” (auto IV). Naturalmente, Alisa entendería literalmente la alusión de *Celestina* (una relación con los frailes, a veces necesari-

ria para una mujer de determinada posición, como ella o doña Aldonça), mientras el lector captaría la doble intención de *Celestina*.

Ian Michael, "Celestina and the Great Pox", realiza un detallado análisis de la historia de la sífilis en Europa, traída desde América ya en la primera expedición de Cristóbal Colón. Describe su rápida expansión y la lógica confusión de todo el mundo ante la terrible nueva enfermedad que se trasmitía por contagio sexual, siendo interpretada por muchos como un castigo divino a la promiscuidad. Analiza después diversos tratados médicos sobre el tema, incluyendo los remedios que se emplearon para tratar de paliar la enfermedad. Compara aquella situación con la que se vivió en Estados Unidos a principios de los ochenta con la aparición del SIDA, y prueba que durante los años de gestación de la *Celestina* la epidemia de sífilis ya azotaba Salamanca. En busca de manifestaciones de esta situación en la obra, se plantea si no será la epidemia uno de los motivos principales del pesimismo que se respira en ella, concluyendo su estudio con un apéndice que enumera menciones y descripciones de las enfermedades venéreas, peste bubónica y sífilis en documentos y obras diversas desde el siglo XIV, incluyendo, por supuesto, la *Celestina*.

David G. Pattison, "Deaths and Laments in *Celestina*", intenta justificar el tratamiento degradado y truculento que dan los personajes en sus reacciones ante las muertes de *Celestina*, Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea (recordemos, por ejemplo: "sesos... repartidos por las piedras y paredes", ante la de Calisto, en boca de Melibea, auto XX). Encuentra como elemento común a esas reacciones (con la excepción del lamento de Elicia, en el auto XV, por la muerte de *Celestina* [y, en efecto, véase el artículo de Haywood, en este mismo volumen]) que ningún sentimiento profundo de pérdida se transmite, aparte del inconveniente personal. Se centra en el más largo lamento de la obra, antes del de Pleberio: el de la muerte de Claudina, la madre de Pármeno, donde el discurso tiene otro sentido, puesto que *Celestina* quiere aprovechar la elegía para convencer a Pármeno. Se trataría de un panegírico cómico, por su incongruencia, en la misma tradición que el lamento por la muerte de doña Urraca en el *Libro de buen amor*.

Nicholas G. Round, "What Made Mabbe So Good?", penetra en algunos pormenores del proceso que siguió Mabbe para traducir la *Celestina* y pondera sus méritos en su momento histórico y hoy. A partir del primer intento de Mabbe —conservado en manuscrito de hacia 1598—, se confrontan pasajes con la versión completa de 1631, y se trata de profundizar, más allá de los tópicos elogios de siempre, en los valores de su trabajo. Partiendo de estudios modernos sobre teoría de la traducción, que explican la necesidad de que el texto traducido se adapte a una situación de comunicación (una legibilidad) nueva, Round demuestra, bajando al pie de la letra con diferentes e ilustrativos ejemplos, cómo la labor de Mabbe, abreviando, amplificando, modificando, buscó siempre la corrección más que la exactitud. Y eso hace que su trabajo se mantenga plenamente vigente (pese a existir versiones inglesas más modernas y divulgadas) y sea

todavía el preferido no sólo como lectura de la obra para muchos, sino a la hora de llevar la *Celestina* a escena en inglés.

John Rutherford, “Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, apuesta por la sugerencia de J. Lawrance —y otros— de que la muerte de Calisto tiene un ingrediente de comicidad. Defiende esta tesis, revisando tres motivos que despliegan el tema de la cobardía en los autos precedentes al XIX: el miedo de los criados a entrar en el huerto de placer, el uso de armadura para evitar los peligros y el comportamiento chulesco —de *miles gloriosus*— para esconder la cobardía. Calisto concentraría en el auto XIX ese triple despliegue anterior de sus criados. Pero, además, cuando huye precipitadamente del huerto, Melibea —sugiere Rutherford— causa inconscientemente su muerte, al arrojarle las armas (“las coraças”): “That our hero is knocked off his ladder to his death by his own protective armours and by his own allegedly protective ladylove is the obvious interpretation of the words we have before us in the text” (p. 175). [La hipótesis de Rutherford es arriesgadísima y hasta me parece temeraria, porque imagina demasiado tras la literalidad del texto, cuando claramente Tristán le dice a Calisto: “tente, señor, con las manos al scala”, de donde sólo se puede deducir que él suelta la cuerda, tal vez por un traspies. Sin embargo, es también evidente que Rojas concibe la caída mortal del amante —paródica, si se quiere, y si se tienen en cuenta otras caídas ridículas de amantes (desde el caballo, por ejemplo)— como castigo tras la consecución del “galardón”. Y así lo decía, en efecto —como recuerda Rutherford— el autor del Argumento del auto XIX: “Calisto ... quiso salir fuera; la qual salida fue causa que sus días peresciesen, porque los tales este don resciben por galardón”].

Para concluir esta reseña, digamos que la impronta de la crítica británica se aprecia en un volumen que supondrá un destacado avance en la crítica celestinesca. Así, el saludable eclecticismo, la claridad expositiva, la contención expresiva, el rigor documental y la minucia analítica, entre otras virtudes, no sorprenden a quienes siguen lo mejor de la crítica celestinesca en artículos anteriores de estos mismos investigadores, o entre las esperadas páginas de cada número de la revista *Celestinesca*. Contra los intentos fútiles de apresamiento global de un supuesto “sentido” único de la obra o una sola “intencionalidad” del autor, y contra todo experimento de lectura subjetiva (otra cosa sería la creación literaria y teatral, a la que no se puede poner traba alguna), estimulan a la relectura estos acercamientos laboriosos y profundos —siempre la estela maestra de Peter Russell—, con sus hipótesis interpretativas sagaces en torno al testimonio precioso de un documento cultural, en este caso de enorme trascendencia, como es la *Celestina*.

RAFAEL BELTRÁN
Universitat de València

FLOR SALAZAR (ed.)

El Romancero vulgar y nuevo

Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense), 1999, 629 p.

El proyecto IGER, Índice General Ejemplificado de Romancero, resultado de un trabajo minucioso que llevó a cabo el Seminario Menéndez Pidal durante la etapa de 1985-1986, nace para asignar un número y un título identificadores a cada fábula romancística o tema existente en la tradición oral de los siglos XIX y XX. La información que reproduce el proyecto asegura a todo aquel interesado por el romancero de la tradición oral la posibilidad de “identificar fácilmente cualquier versión de un romance”, al contribuir a que desaparezca “el caos que aún prevalece en la nomenclatura y en la identificación de las versiones de romances oídos a cantores o recitadores de las distintas comarcas y países de habla hispánica” (p. X).

El Romancero vulgar surge en el momento en que la historia oral pasa a ser impresa y vendida al pueblo en pliegos de lectura. El transmisor de este tipo de romances es el ciego vendedor de pliegos, heredero directo de los ciegos rezadores medievales, que transmite mediante el canto y la letra impresa historias extraordinarias que eran escuchadas y leídas por el vulgo. Al tener que pasar por una censura para poder ser impreso, el romance no podía ser subversivo con el sistema, sino que se convertía inmediatamente en “vehículo de los intereses de los censores”. El vulgo recibía, pero no imponía gustos. Los romances de pliego de cordel nacían para el pueblo, pero, aunque se repetían oralmente, de generación en generación, no constituían una poesía popular sino popularizada, en tanto que eran los burgueses quienes creaban este tipo de poesía. Los creadores, que querían acercarse a los poetas de “mayor cultura y pretendían continuar el noticierismo de los romances y relaciones sobre sucesos históricos, sólo fueron capaces de reproducir el barniz poético y conceptual de la literatura cortesana del barroco y de producir historias “admirables” repitiendo sin originalidad tópicos manidos” (p. 615).

No sólo por contenido reproduce el romance vulgar los esquemas dominantes, sino que también el estilo es típico de la cultura barroca: poseen un “lenguaje plebeyo,



manteniendo con fidelidad un vocabulario, una sintaxis, unas figuras retóricas, un modo narrativo y una moral muy alejadas de la lengua, gusto literario e ideología que vemos dominar en las obras poéticas re-creadas por tradición oral” (p. xxxi).

Curiosa y relevante, es, sin embargo, la constatación de que estos romances han podido integrarse dentro del romancero tradicional (romances de todas las épocas y estilos que han sido transmitidos oralmente), manteniendo algunas características típicas del lenguaje de romance de ciego, pero también introduciendo “expresiones típicas del lenguaje poético del romancero de tradición oral y han renovado la intriga heredada de las impresiones con motivos tradicionales e invenciones dramáticas” (p. xxxv).

Aportan, así, toda una nueva temática al romancero tradicional, aunque de forma tardía, lo que ha provocado que gran parte de los estudios de romancero los considerase como subliteratura. Por otro lado, esta nueva temática provoca una diversidad profunda entre estos poemas y los pertenecientes al romancero tradicional. Sus particularidades los alejan en gran medida de los romances tradicionales: su tardía oralización provoca que muchas estructuras no tengan nada que ver con el romancero antiguo e incluso que muchos temas no hayan sido exportados a otras zonas lingüísticas, aparte de la castellana, como sí lo hizo el Romancero tradicional, originando según zonas diferentes Romanceros vulgares (el IGER opta por no incluir dentro del corpus aquellos que no poseen origen castellano o cuya identificación no sea segura; si es así, incluyen textos catalanes, portugueses y/o hispanoamericanos).

Tras una introducción extensa de Diego Catalán (“El romance de ciego y el romancero tradicional”), la recopilación de ejemplos cuenta con dos partes esenciales. La primera de ellas (pp. 1-135) recoge 126 ejemplos de romances de tema profano (*Romances de sucesos, lances e historias admirables*), agrupados por titulares temáticos: héroes históricos; carolingios nuevos; moriscos; sucesos históricos; injusticia social; casos y sucesos; cautivos (sufrimientos, anagnórisis, amor, nobleza); crímenes pasionales intrafamiliares; mujeres autosuficientes; amores contrariados por los padres; amor, honor, traición y venganza (códigos del barroco); guapos; galanteo y bur-las amorosas; jocosos y burlescos. La segunda (pp. 237-439), *Romancero beato y edificante*, incluye romances con la siguiente temática: Sagrada Familia, predicación y muerte de Cristo; Cristo visita el mundo; apariciones y milagros; débiles amparados; Cristianismo frente Islamismo; salvados del diablo o del infierno; penitentes y almas en pena; justicia y castigo divinos; mártires y santos.

Entre las dos partes aparece una serie de ilustraciones sobre diferentes versiones recogidas de los romances (pruebas manuscritas), ediciones de pliego de cordel y romances de bolsillo. La obra aporta, finalmente, Índices generales de romances descritos, de clave numérico-temática, de otros títulos y de primeros versos. Cierra el volumen un apéndice explicativo de Flor Salazar.

Para concluir, y cediendo la palabra a la autora de este magno *Índice*, que se convertirá en modelo imprescindible para futuros trabajos que relacionen literatura y tradición oral, el canon que ofrece el IGER, aplicado al Romancero vulgar,

pretender ser una guía coherente y fundamentada y, hasta donde ha sido posible, exhaustiva, para los investigadores. A través de una y no más de tres muestras ejemplares de cada tema, acompañadas de información relativa a su difusión geográfica, título y número identificadores, principios más comunes de las versiones de cada tema, contaminaciones con otros romances, noticia del antecedente genético, si se ha conseguido identificar, etc., se propone presentar en su integridad un género que por el desconocimiento o el prejuicio sigue siendo desvalorizado hasta hoy.

(Flor Salazar, "El Romancero vulgar en el contexto del Romancero oral",
Ínsula, 567, marzo 1994, p. 25)

MÓNICA PAUNER



FAUSTA ANTONUCCI (ed.)

Pedro Calderón de la Barca:
La dama duende

Barcelona, Crítica, 1999, LXXVI, 269 p.

Resulta de común reconocimiento el esplendor de la famosa comedia de Calderón *La dama duende*, tanto en las décadas barrocas en las que se representó por los tablados españoles más prestigiosos, cuanto en los inicios de este nuevo siglo donde sigue ocupando los carteles de aquellos centros neurálgicos de la representación, siempre alcanzado expectación y grandes éxitos¹. Tanta grandeza como ha desplegado la pieza ha venido produciendo irremediablemente adaptaciones, a veces arriesgadas, y tratados cercanos unas veces a la erudición y otras a la divulgación. A cerca de algunas de las representaciones y adaptaciones que se han hecho en España y Europa en nuestro siglo hasta 1992 trata F. Antonucci al finalizar el prólogo (pág. LXVII), ofreciendo detalles sobre las versiones, las críticas y los directores.

Del interés que despertó la obra, desde el momento de su creación hasta bien entrado el siglo, nos quedan las numerosas noticias que atribuyen a los mejores y más prestigiosos “autores y autoras” la puesta en escena de esta comedia. Así el “autor” y actor Rosendo López de Estrada, con los diecinueve reconocidos representantes y músicos de su compañía, realizó en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, el martes 17 de agosto de 1688, una representación de *La dama duende*. Lo mismo hizo y en el mismo lugar la “autora” de comedias María Enríquez, apodada ‘Punto y medio’, el 16 de agosto de 1690, y también José Antonio de la Rosa, la llevó al tablado en Valladolid el 21 de abril de 1697. Las representaciones no acabaron con el siglo, sucediéndose

¹ Sobre el éxito y actualidad de la obra dos detalles: el 28 de abril del 2000, la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenó *La dama duende* en el teatro de la Comedia de Madrid, con versión y dirección de José Luis Alonso de Santos. Durante la temporada del 2001-2002 la misma compañía la incluye en su repertorio para representarla desde enero hasta abril por diferentes ciudades españolas y argentinas.

como habituales en los repertorios de representación teatral durante el siglo XVIII: el 4 de marzo de 1704, el “autor” y actor Francisco Londoño, la incluyó entre otras comedias para unas representaciones en Valladolid; en mayo de 1705 Miguel de Salas ‘El lapidario’, hizo otro tanto. El gusto del público por el divertimento que suponía ver la obra en las tablas debió continuar a juzgar por las numerosas noticias que se recogen en los Libros de Cuentas². Además, como señala la editora en el Prólogo, del gozo de la comedia disfrutaron también fuera de España, a juzgar por las traducciones que se hicieron (pág. LXIV).

Este vistoso placer con el que acertó refinadamente el joven Calderón sigue haciendo hueco en el público, que disfruta del trajín de personajes en el escenario; a esta demanda se debe, sin duda, el hecho de que sea una de las comedias más editadas y adaptadas para la representación del teatro barroco, tanto, que podemos encontrarla incluso en páginas abiertas de la red internet, desde la edición príncipe incluida en *la Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: María de Quiñones, 1636), preparada por Ver Williamsen para presentarla en 1996, en la dirección: <www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/calderon/esdamdue.html>.

Después de tantas versiones, adaptaciones, ediciones y reediciones³, es de agradecer que se unifiquen criterios para ofrecer una completa edición de la obra tal y como lo ha hecho Fausta Antonucci, amalgamando el rigor de la ecdótica con las claves de representación escénica de la época.

A la edición de Antonucci le precede un estudio de Marc Vitse quien, al presentar la comedia, se refiere a su género desde las palabras de Francisco Bances Candamo en su ensayo de definición de *Los argumentos de las comedias modernas*, a quien cuestiona sobre el conocimiento de la evolución del subgénero de capa y espada desde finales del XVI hasta los cincuenta años de 1600. Vitse nos va llevando a través del cotejo de dos personajes, Manuel de *La dama duende* y Violante de *También hay duelo entre damas* al corazón de la técnica del engaño, para concederle a Manuel la categoría de protagonista en nuestra comedia, atendiendo a un estudio de los elementos formales de la obra, que se centra en el número de versos que declama, las apariciones en escena, etc, y convirtiéndolo en el guía que marca la existencia de otros personajes (pág. XI). La perfecta configuración que Vitse hace de Manuel, como per-

² Esta información sólo es una pequeña muestra de los numerosos datos sobre la representación de la obra recogidos en *el Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto de investigación del Ministerio de Cultura que dirige la Dra. Teresa Ferrer Valls y en el que colaboramos profesores de diferentes universidades españolas y de la Escuela de Teatro de Navarra.

³ De las numerosas ediciones críticas y de los trabajos específicos sobre *La dama duende* da cumplida cuenta la edición de Fausta Antonucci de la que estamos tratando. La editora presenta un abanico crítico completo de referencias bibliográficas de consulta general y cuestiones puntuales sobre la obra.

sonaje clave en la génesis del malentendido, dirime el protagonismo sin lugar a dudas, argumentado con un despliegue de marco teórico acerca del enredo que produce la fortuna, el azar, los equívocos y las situaciones engañosas, lo que se sintetiza en tres conclusiones que encierran el entramado, ese cosmos dramático de *lo que parece y no* es en Calderón (pág. XVII). Pero el análisis no lo establece Vitse de manera aislada; un denso manejo de jornadas entre las diferentes versiones de la obra y otras obras del mismo talante, le sirven de instrumentos para perfilar a Manuel como un “valiente intelectual”, “dueño del honor de la dama” y triunfador de enigmas y engaños (pág. XVIII). La maestría con la que el profesor Marc Vitse ofrece un replanteamiento del carácter de los personajes y de la trama del engaño no es un dato aislado en esta edición, sino que se convierte en el aperitivo que marca el talante del conjunto de este trabajo.

F. Antonucci reconstruye el universo de la obra buscando el dato más riguroso y el detalle más nimio. Desde el reconocimiento de Lope por nuestro poeta, recorre un paseo puntual por la vida de Calderón, siempre con minuciosa consulta del dato documental, para otorgarle al hilo del discurso la madurez en el género de comedias urbanas de capa y espada con *Casa con dos puertas...* y *la Dama duende*, a la par que las hermana en la intriga. Entre los inexcusables antecedentes en comedias de enredo e intriga resultan Lope y Tirso con obras análogas; doña Leonarda de *La viuda valenciana* y doña Ángela de *La dama duende* son mujeres jóvenes, viudas, dispuestas a cumplir su amor desde el ingenio del engaño sin herir su fama, sin embargo, el tema se fuerza y elabora de diferente manera en ambas, según señala la crítica. Otro tanto ocurre con los posibles antecedentes de *El soldado Píndaro* de Gonzalo de Céspedes y Meneses y con la obra de Tirso de Molina *Por el sótano y el torno*; no cabe duda de que para Tirso tejer voluntades femeninas de fino ingenio era tarea fácil y por ello resulta imposible para los dramaturgos ignorar los rasgos de intriga que abundan en las mujeres protagonistas tirsianas, aunque en el caso de Calderón tenemos que tener en cuenta que bebe de la tradición para organizar esa intriga de diferente manera; Calderón mueve los personajes en la trama con objetivos distintos a la tradición lopezca y de Tirso, como dice Antonucci en *La dama duende* “el resultado es una comedia que se desgaja por completo de su(s) posible(s) modelo(s) inspirador(es), adquiriendo vida propia [...]” (pág. XXXIX), porque elige elementos del decorado como espacios simbólicos imprescindibles para la interpretación de la obra, algo que se apunta ya en Lope y Tirso, naturalmente, pero que en las comedias de Calderón aparece de una manera clara y perfecta como una simbiosis donde “la colaboración entre una ingeniosa construcción de la intriga y los recursos del decorado escénico” (pág. XLI) producen un efecto único, un todo indisoluble. No sólo es en el Prólogo donde se descubre esa intención de hacer un estudio del texto como marca de espacio escénico, también en las notas, lingüísticas e históricas del más puro carácter filoló-

gico cuando así se requiere y otras de explicación espacial, visual, de esencia teatral, donde se detallan las resonancias escénicas que tiene la palabra para hacerse ver en las tablas, cuando la palabra se convierte en marca dramática atendiendo a todos los componentes que forman la representación: trajes que simbolizan el estatus del personaje conforme establece el decoro, movimientos en el tablado, tiempo en el que transcurre la acción, etc. Antonucci ha sabido desgranar el texto con firmeza y rigor entendiéndolo como un verdadero texto de representación sin dejar atrás el cuidado histórico y literario.

Caben destacar aún otras cuestiones, por un lado el planteamiento sociológico abierto con el que desarrolla la interpretación de la intriga, teniendo en cuenta el marco histórico en el que se creó y así estable los diferentes cánones con los que se ha venido leyendo esta comedia desde los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo, Parker, Wardropper, Varey, Mujica, Rey Hazas y Sevilla Arroyo, entre otros, siempre a la luz de los finos perfiles entre la comedia y la tragedia. Paso a paso se va acercando a la crítica pormenorizadamente con exquisito análisis de criterio cronológico y temático. Por otro lado, el estudio de la estructura de la comedia sintetiza los distintos enfoques en los que la crítica ha entendido su construcción, para destacar el análisis que hacen Rey Hazas y Sevilla Arroyo de los “mecanismos sobre los que se rige el equilibrio dramático”, M. Vitse “sobre la articulación en secuencias” de la obra, y J. Varey cuando se refiere a la puesta en escena de la obra y el valor de la alacena como elemento simbólico; además señala los trabajos de J. Ruano de la Haza, en la misma línea de Varey (pág. LIX-LX).

Los parámetros de la crítica no se han venido debatiendo sólo en cuestiones de interpretación escénica, de personajes, de género, estructura o composición dramática, sino que también ha sido el texto, los textos, un foco de debate que ha cautivado a los editores. Como ocurrió con una parte importante de los textos teatrales de la época, *La dama duende* no se publicó inmediatamente después de su composición puesto que Calderón la escribió cuando estaba en vigor la prohibición de sacar impresas comedias en Castilla. Este hecho lleva a la editora a un replanteamiento crítico de los textos de distintas procedencias, manuscritos e impresos, para trabajarlos desde el cotejo de variantes y fijar los testimonios que pertenecen al mismo estado de edición o demostrar aquellos textos que son independientes aunque procedentes del mismo ascendente. El exhaustivo aparato crítico con el que trabaja y el cuidadoso manejo del mismo permite una reconstrucción de las distintas versiones, manuscritas e impresas, desgranadas en versos; asimismo el cotejo de variantes y su argumentación responde a la minuciosa labor del buen hacer filológico, con el que rectifica enmiendas de ediciones anteriores basadas también en la *princeps*. Si existe una sustancial diferencia, además de variantes, entre la versión de la *princeps* y las versiones de las ediciones de Valencia y de Zaragoza, ésta es la que atañe a la tercera jornada; en este aspecto la autora se resuelve



expeditiva, y publica en un apéndice el acto tercero de la versión valenciana, como ya hicieran por primera vez Rey Hazas y Sevilla Arrollo.

En su conjunto, la edición representa una obra de referencia indispensable, un trabajo compilador de rigor textual, al que nos podemos acercar con inquietudes escénicas o puramente literarias, porque el Prólogo, el texto, el aparato crítico y las notas lo permiten.

DOLORS NOGUERA GUIRAO
Universidad Autónoma de Madrid

MARCO PRESOTTO

*Le commedie autografe di Lope de Vega:
catalogo e studio*

Kassel, Reichenberger, 2000, VII, 411 p.

Uno de los problemas más importantes con el que se enfrenta cualquier estudioso a la hora de acercarse al teatro de Lope de Vega es el de su magnitud, que dificulta las aproximaciones globales, bien se trate de estudios, ediciones o intentos de catalogación. En este sentido hay que dar la bienvenida a cualquier instrumento que nos ayude a conocer mejor el teatro de Lope de Vega, sobre todo si, como el que ahora me ocupa, se presenta desde un enfoque y una metodología serios. Aunque parezca asombroso a cualquiera que no sea un especialista en el tema, hasta hoy carecíamos de una catalogación fiable y completa de los manuscritos autógrafos de uno de nuestros más grandes dramaturgos. El trabajo de Presotto ha venido por fin a llenar esa laguna, empezando por la misma localización de dichos manuscritos, dispersos en diferentes fondos, públicos y en algún caso privados, aunque el grupo más nutrido se ubique afortunadamente en la Biblioteca Nacional. El autor ha perseguido su localización y rastreado las colecciones de procedencia y antiguos propietarios. En algún caso la pesquisa ha conducido a la lamentable conclusión de su desaparición, como ha ocurrido con el autógrafo de *Barlaán y Josafat*, destruido probablemente en el incendio de la Holland House, en Londres, ocasionado por un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. En este caso, afortunadamente contamos con la cuidada edición de J. F. Montesinos (Madrid: Teatro Antiguo Español vol. 8, 1935), realizada en su día a partir del manuscrito. En total se conocen hoy, conservadas enteramente o en parte, cuarenta y cuatro comedias autógrafas de Lope de Vega, que poseen el interés añadido de su variedad, pues corresponden a fechas de redacción que van desde 1593 hasta 1634. Según el análisis realizado por Presotto sobre dichos manuscritos, se trata en todos los casos de redacciones finales destinadas a la venta, y en ningún caso de borradores. Es deseable que otras pesquisas como la de Presotto puedan conducir a mejorar el conocimiento que tenemos de los testimonios textuales del teatro del Fénix, aunque no se trate de testimo-



nios tan importantes como son los autógrafos. Quizá así, algún día se puedan localizar, por ejemplo, los volúmenes I y V de la importante Colección Gálvez de comedias de Lope, dada a conocer en 1945 por González de Amezúa, y de la que tan sólo se encuentran localizados en la Nacional, desde 1984, los tomos II, III y IV¹.

Para la realización de su trabajo Presotto ha elaborado un modelo de ficha muy completo, en el que no sólo se atiende a los habituales criterios de catalogación de manuscritos, sino que se señalan las particulares características del material sobre el que se trabaja, atribuibles específicamente al autor. Se advierten así tanto los hábitos de Lope que se mantienen a lo largo del tiempo, y que permiten identificar en cierto modo sus autógrafos, como aquellos que van variando con el paso de los años y que ayudan a establecer una evolución dentro mismo del *corpus* estudiado. Un aspecto muy interesante es el que tiene que ver con los detalles que puede ofrecer un manuscrito en relación con las circunstancias de su representación (repartos, licencias de representación...) y que son puntualmente recogidos, si hace al caso, en la ficha correspondiente. Atendiendo a todos estos aspectos en la valoración y descripción de los manuscritos, cada ficha incluye cinco apartados: 1.- descripción externa del código (localización, firmas moderna y antiguas, historia del código, medidas, descripción del soporte material y estado, numeración de las páginas, etc.); 2.- descripción analítica interna del manuscrito, que contiene la transcripción de los preliminares, primeros y últimos versos, anotaciones autógrafas en finales de acto, así como datos vinculados a la historia del código en tanto texto utilizado por las compañías para la representación (nombres de actores que acompañan a veces a los repartos y licencias de representación); 3.- crítica, en donde se recoge la mención, si hace al caso, de la comedia en las listas incluidas en *El Peregrino* (1604, 1618), las referencias o descripciones del manuscrito realizadas en estudios anteriores, y se formula una hipótesis de datación, dando cuenta asimismo de todas las ediciones antiguas y las más interesantes entre las modernas; 4.- características específicas de cada manuscrito, encabezamientos, y otro tipo de marcas utilizadas por Lope (cruces, o líneas que ocasionalmente sirven para marcar cambios de escena...), rúbricas, ubicación de las didascalias (márgenes, centro...) e intervenciones en el texto propiamente literario (versos enjaulados, palabras sobrescritas, o escritas al margen, adiciones); 5.- facsímiles, apartado en que se reproducen el frontispicio o, en su defecto, la primera página del manuscrito autógrafo, y la última página autógrafa del manuscrito.

A partir de todos estos datos Presotto ha realizado un estudio de conjunto que precede a su catálogo y que nos permite observar algunas normas que a veces resultan ge-

¹ Véase el reciente estudio sobre estos tres volúmenes de S. Iriso Ariz, "Estudio de la Colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 98-143.

nerales a lo largo del tiempo: así, por poner algunos ejemplos, la costumbre de utilizar cuadernos individuales para cada uno de los tres actos, con su propia numeración, frontispicio y *dramatis personae*, manteniéndose dentro de la norma expuesta por el propio autor en su *Arte Nuevo* (“Tenga cada acto cuatro pliegos”); o la costumbre de señalar la primera página con la letra “P.”, y las siguientes con numeración arábica; o la de marcar el folio del frontispicio de cada cuaderno con una cruz en el centro de la parte superior, incluyendo la rúbrica en la parte inferior; o la de incluir la rúbrica en la parte inferior del folio que contiene los *dramatis personae* y, al final del manuscrito, junto a la firma. Hay otras ocasiones en que los usos de Lope están vinculados a una determinada etapa y resultan más interesantes en tanto en cuanto pueden contribuir a sugerir o confirmar hipótesis de datación: así, el más conocido, el de incluir en la rúbrica, durante el período de relación con Micaela de Luján, las iniciales de los amantes “M.L.”, pero también otros menos conocidos, como el de la preferencia, en el período 1593-1610, por la utilización de la fórmula “hablan en este acto” o “hablan en el acto” para presentar los *dramatis personae*, mientras en los años siguientes prevalece la indicación “personas deste acto” o “personas del acto”, o la costumbre de encabezar todas las páginas autógrafas que contienen el texto dramático con invocaciones religiosas abreviadas que presentan variaciones a lo largo de los años (“JMJA”, “JM”, “JMJ”, etc.).

El análisis de las intervenciones autógrafas lleva a Presotto a formular alguna hipótesis sobre el proceso de composición. Así el cuidado en la presentación general de los manuscritos apunta hacia la idea de que se trata de redacciones en limpio, pensadas para su venta a las compañías, pero las adiciones y enmiendas de mano del propio Lope, realizadas *in itinere*, ponen en duda, como ya observó Montesinos, la existencia de borradores, o redacciones en sucio, de los que los autógrafos serían meras copias en limpio. Las enmiendas y arrepentimientos sobre la marcha evidencian que la obra dramática tomaba forma al hilo de la escritura. Lo que no quiere decir que Lope careciese de cualquier plan a la hora de redactarla. En este sentido, el dramaturgo nos dejó en su *Arte Nuevo* un testimonio de su modo de trabajar (“El sujeto elegido escriba en prosa”), un método de trabajo que parece haber consistido, por los testimonios conservados, en la confección de esquemas o planes en prosa. Es lógico que, por su carácter de producto inacabado, de esbozo, sin valor literario, apenas se nos haya conservado alguno de estos esquemas dramáticos².

² Se conservan, tres testimonios autógrafos, y no uno como apunta Presotto. Para dos de ellos, perdidos, pero conservados en copias fotográficas, realizadas en su día a partir del conocido como *Códice Durán*, véanse C. Romero “Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las razones métricas” en G. B. De Cesere (ed), *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di Studi, Napoli 1-3 dicembre 1994*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127 y “Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)”, *Rassegna iberistica* 56 (1996), 113-20; del



Parece pues, como supuso Montesinos y concluye Presotto, que Lope confeccionaba estas redacciones en limpio de sus comedias para venderlas directamente a las compañías. ¿Pero conservaba copia de ellas? A juzgar por alguno de los contratos de venta conservados, en ellos se podía exigir del dramaturgo el compromiso de no conservar copia alguna del original vendido a los 'autores'. A esto hay que añadir el propio testimonio de Lope refiriéndose a las dificultades para recuperar los originales de sus comedias cuando se decide a tomar las riendas de su publicación. A pesar de esto, para Presotto resulta extraño que Lope siguiese escrupulosamente las condiciones de los contratos sin conservar copias de sus originales, por ello a la hora de abordar la posible relación existente entre el texto de las comedias autógrafas y el texto impreso de algunas de ellas publicadas en *Partes*, sugiere: "In definitiva, per la publicazione dei testi, l'autore dovette utilizzare l'autografo o, in sua mancanza, una copia di sua proprietà [...] L'uso de copioni provenienti dalle compagnie è poi ancora da dimostrare, per lo meno come prassi assestata per quanto riguarda le edizioni controllate dall'autore"(p. 62). Es posible, como sugiere Presotto, que Lope encargase copias de sus comedias. En cualquier caso, me parece, dada la extensión de la obra de Lope, en sí misma y en el tiempo, que es difícil aplicar en su caso una fórmula de actuación generalizable al conjunto de su producción dramática. Es probable que Lope modificase su modo de actuar con el paso de los años y, si bien parece posible, como sustentan sus propias afirmaciones, que no conservase copias de los originales durante una etapa de su vida, es más raro que no lo hiciese cuando su prestigio se encontraba ya consolidado, sus obras eran codiciadas por coleccionistas, como su mecenas el duque de Sessa, e incluso el propio Lope podía pensar en algunas de ellas como futuro material de imprenta. Una carta de Lope a Sessa, de principios de 1618, en que da cuenta de la recuperación de dos comedias para el duque, parece confirmar que Lope no siempre conservaba copias de los originales: "Yo hablaré hoy con su dueño que tiene la comedia, y cobraré estotra, para que Vex^a sea seruido en lo que tuuiere gusto". Poco después, en otra carta Lope informa de que las dos comedias que el duque codiciaba no podía conseguirlas de momento, una porque se ensayaba, y la otra porque estaba realizando ciertas adiciones que se le habían solicitado: "La comedia martiniana no se puede embiar, porque ensayan por ella. La de Palacio se añade por unos yn pertinentes aduertimentos de Madama Françisquina. Vex^a haga cuenta que las tiene". Una tercera nos da un testimonio interesante de la copia de las comedias para el Duque por parte, en este caso, del marido de la amante de Lope, Marta de Nevarés: "Ya Roque Hernández traslada la come-

tercer testimonio, conservado en la B.R.A.E. —y expuesto como autógrafo de Lope en la exposición que dio lugar al *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la B.N.M.* (1935)—, di yo misma noticia en un art. de 1991 y lo edité en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 387-92.



dia con muy buen gusto, sabiendo que es de Vex^a el tenerla: La otra tiene el mismo inconveniente. Irán juntas [...] Admiréme de que Vex^a dixesse se havia representado en Palacio [...] porque aun no han llevado lo que me mandaron añadir”³. En este momento, las circunstancias habían cambiado para Lope, y el interés por parte del duque en obtener sus autógrafos o copias de sus comedias debió de suponer una acicate más para el dramaturgo de cara a la conservación de sus textos. Es posible que a la hora de publicar sus obras, sin poseer copias propias de ellas, Lope intentase recuperar en algunos casos los originales, en otros copias procedentes de las compañías, y en otros contase con copias preparadas para para sí o para el duque de Sessa. En cualquier caso, el cotejo entre las comedias autógrafas publicadas después en las *Partes* será el que permita de manera más precisa aclarar la relación existente entre comedia autógrafa e impresión y el grado de intervención de Lope en este proceso.

Otro aspecto interesante que ofrece el estudio de Presotto es el que se refiere a las intervenciones no autógrafas, las realizadas por ‘autores’ de comedias o personas encargadas dentro de la compañía de la revisión y adaptación en su caso del texto dramático. Resulta llamativa, en este sentido, la escasez de intervenciones ajenas al dramaturgo que entrañen una actuación relevante sobre el texto dramático, mucho menos una actuación literaria, de carácter creativo. Es cierto que, como se ha dicho tantas veces, y testimonian las propias quejas de Lope y otros dramaturgos, una vez el manuscrito era adquirido por un ‘autor’ aquél pasaba a ser de su propiedad en todos los sentidos, lo que suponía que podía llevar a cabo las adaptaciones que juzgase oportunas, y que podían incluir adiciones o recortes sobre el texto del dramaturgo. Sin embargo, la imagen de los ‘autores’ interviniendo a fondo, de manera habitual y generalizada, sobre los textos dramáticos es probablemente exagerada, y las conclusiones de Presotto, sobre este tipo de intervenciones en los autógrafos de Lope parecen apuntar en este sentido: “Questa tendenza a non aggiungere, e in particolare nel caso di un poeta famoso, dovette essere la prassi generale” (p. 48). Aunque siempre, como el propio Presotto advierte, se podrían señalar algunas excepciones⁴.

El libro se completa con varios cuadros para una orientación rápida del lector en diferentes aspectos: así el primero, nos presenta la ordenación de los manuscritos, según la biblioteca de procedencia y signaturas modernas; el segundo presenta una ordenación de los manuscritos fechados por Lope, y la relación que guardan con los di-

³ *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vol., t. III, pp. 4, 7 y 8.

⁴ Véase un art. anterior de Presotto en que amplía este punto de vista, “Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), p. 153-68. A las mismas conclusiones me condujo recientemente un análisis sobre una copia de una comedia de Lope, véase “Las intervenciones de *autor* en los textos dramáticos del siglo de oro: una copia de *la viuda valenciana*”, *Homenaje a Agustín Redondo*, en prensa.

ferentes encabezamientos con que el autor acostumbraba a señalar el inicio de un manuscrito o de cada folio, encabezamientos que Lope va variando a lo largo de los años, y que permiten vincular cada uno de ellos a un determinado período de composición; un tercer cuadro ofrece las noticias de las comedias autógrafas relacionadas con las compañías que pudieron estrenarlas o representarlas; los cuadros cuarto, quinto y sexto dan cuenta de las censuras y licencias de representación incluidas en algunos de los autógrafos; el séptimo y último cuadro del estudio que precede al catálogo propiamente dicho, ofrece un listado de las ediciones antiguas (*Partes*, y otras).

En definitiva, el libro de Presotto tiene un interés que va más allá del que posee por sí mismo cualquier catálogo bien realizado, pues ofrece detalles vinculados a las circunstancias de la representación de la obra en su época, y también detalles del modo en que el autor materializaba su trabajo. De la mano de Presotto podemos, alzando la cortina, entrar a hurtadillas en lo que M. G. Profeti ha denominado “el taller de Lope”⁵. Eso sí, el taller de un “artista”, como a Lope —que compartió con sus amigos pintores la aspiración a ser reconocidos como artistas y no como artesanos— le hubiese gustado que lo consideráramos.

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

⁵ “Editar el teatro del Fénix de los Ingenios”, *Anuario de Lope de Vega*, II (1996), 129-51, esp. p. 151.



M^a G. PROFETI (ed.)

Spagna e dintorni

Firenze, Alinea, 2000, 354 p.

Ella fu generata da altro ingegno ed ebbe per madre altra penna, la sua maggior sventura è stata il mutar linguaggio, poiché la lingua nativa li faceva goder un'aura favorevole d'applauso, come ora sotto l'idioma italiano paventa di non esser scherzita, per non poter scoprire affatto il suo concetto [...] che ben con ragione si può dire che sia miserabile, mentre la mia penna così malamente l'ha scorticata.

F. Manzani

En julio del 2000 salió a la imprenta el IV volumen de la colección *Commedia Aurea spagnola e pubblico italiano*, dirigida en Florencia (Ed. Alinea) por la Dra. M. G. Profeti. Este volumen, que continúa el camino de investigación emprendido por la Dra. Profeti desde 1996¹, constituye una pieza más en el difícil y enmarañado trayecto de los textos españoles del Siglo de Oro por tierras italianas. También en este volumen se nos ofrece el análisis de diferentes obras del siglo XVII representativas de otros tantos géneros dramáticos, de diferentes dramaturgos y momentos del siglo XVII y de sus adaptaciones en el *Bel Paese*. Así, al análisis detallado de la obra española se une al análisis de la obra/s adaptadas que la obra española (el *testo-fonte*) generó, estudio realizado con un enfoque intertextual y que no sólo pone en evidencia los elementos en común o diferentes entre los dos textos, sino que además intenta explicar la motivación que está en la base de las divergencias y trata de entender la coherencia de la nueva estructura creada. De esta forma, se traza un hipotético puente entre la península ibérica y la Europa del siglo XVII que desde 1600 y

¹ Los volúmenes precedentes de esta colección son: vol. I: *Materiali, variazioni, invenzioni*, vol. II: *AV, Tradurre, riscrivere, mettere in scena*; vol. III: *AV, Percorsi Europei*; todos publicados en Florencia, Alinea, respectivamente en 1996 los dos primeros, y en 1997 el último.



hasta casi mediados del siglo siguiente, tiene como protagonistas indiscutibles las obras (loas, comedias, tragedias) que todavía cobran aún más luz porque son capaces de inspirar otra escritura que, en diferente idioma y con otro lenguaje y estrategias poéticas, explota los mismos temas vertiéndolos en otros géneros e interpretaciones (*canovacci*, dramas musicales, novela) y re-inventa otros escritores (por ejemplo, los *comici dell'arte*).

El libro se estructura en ocho secciones, cada una de las cuales está dedicada al estudio de una obra española y de sus adaptaciones en tierras italianas (y francesas), con un análisis detallado y comparativo entre las dos.

La primera sección, de M. T. Cacho, ofrece el análisis de dos *loas* manuscritas en castellano (B. N. de Florencia, Fondo magliabechiano) compuestas por el judío Rafael Nieto de Montes, representadas en Pisa y en Livorno, para los festejos que los hebreos de estas ciudades prepararon con motivo de la visita de sus Altezas Ferdinando II de' Medici y su prima Vittoria, y que se adscriben a las numerosas fiestas públicas (que empezaron en Florencia en 1637) con las que toda la Toscana celebró el matrimonio de los soberanos (acaecido en 1634). Estas *loas* fueron ofrecidas, junto con la representación teatral, por los hebreos en Pisa antes de 1639 y en Livorno probablemente antes de 1642. El análisis de las *loas* (pp. 13-14) de las que se ofrece el texto (pp. 15-29) demuestra, según la estudiosa, que se adscriben al género *cortesano* y por su estilo nos remiten al de la *loa* palaciega, que Nieto pudo conocer en España o a través de las compañías españolas que representaban comedias en Toscana.

En Bolonia, en 1668, el actor Niccolò Biancolelli daba a la imprenta *La Regina statista d'Inghilterra, et il conte di Essex, vita, successi, e morte* (con reediciones en 1674 y en 1689), adaptación italiana del drama *El Conde de Sex* de Antonio Coello. La presencia italiana de *El Conde de Sex* está confirmada por la aparición de cuatro *canovacci* y por la adaptación de Biancolelli, además de una adaptación del tema a drama musical (que aquí se señala por primera vez), etapa no infrecuente en estos enredados viajes textuales. Del drama *La Regina Floridea* se produjeron diferentes montajes dentro de la producción operística italiana (pp. 49-51 mapa de las ediciones). El estreno corrió a cargo de P. Manni en Milán (1668-70). De éste se hicieron varias versiones de entre las cuales se recuerda, la primera en Venecia (1687) hasta llegar a la de Ancona (1722). En su intervención, M. G. Profeti más que dedicarse al análisis de las diferencias entre la obra española (de Coello) y sus adaptaciones italianas (Biancolelli, los *canovacci*, el drama musical), pone el acento sobre la peculiar escritura de los adaptadores quienes, en su urgencia de explicar y aclarar las obras adaptadas al *nuevo* destinatario —*otro* público—, son más didácticos respecto a los dramaturgos españoles, y por ello usan un lenguaje más directo y sencillo. Así pues, la oposición básica de los textos italianos en relación con el texto fuente es *redundancia vs informatividad*.

G. Gori se enfrenta al análisis de todas las adaptaciones que de *La Dama duende* hubo en la Italia contemporánea, haciendo frente a la ardua tarea de investigar, diferenciándolos, los elementos en común y las disimilitudes de las adaptaciones respecto a la comedia de Calderón. Modificaciones y diferencias que permitirán entender también sobre qué edición de la comedia se hicieron las distintas adaptaciones. Así sabemos que la primera traducción-adaptación fue la de T. Ameyden, que en 1645 puso en escena *La Fantasma overo La Dama Spirito* (Bibl. Oliveriana de Pesaro; pp. 62-77 análisis de la obra). A ésta seguiría, según G. Gori, la de A. Spagna (Ronciglione, 1675; Bolonia 1684) con el título *La Dama Folletto overo Le larve Amoroze*, representada en el Palacio Farnese de Roma durante el carnaval de 1676 (análisis de la obra, pp. 92-101) y a ésta la de Ricciardi, *La dama Spirito Folletto* (Bib. Nac. Florencia, Fondo magliabechiano), compuesta probablemente, según la estudiosa, después de 1646 (análisis de la obra, pp. 77-91). A estas adaptaciones se añade un *scenario* de la *Commedia dell'Arte*, del que se conserva una copia manuscrita titulada *La Dama Demonio* (Bibl. Vaticana). La característica común de estas traducciones italianas es la de operar cambios puramente formales y no sustanciales respecto al texto-fuente, cambios debidos a la necesidad de adaptar la obra a un público bien definido, lejano por tradición, cultura e ideología al destinatario anterior (modelo).

M. Michelacci concluye que la composición *A gran daño gran remedio* (impresa en Madrid en 1652) de Jerónimo de Villaizán, se comprende entre 1632-33. La estudiosa argumenta su hipótesis a partir del análisis de las dos obras más relevantes del joven dramaturgo (*Ofender con las finezas* y *Sufrir más por querer más*), resaltando los rasgos comunes entre éstas y la que ha sido objeto de su estudio. Tras el análisis minucioso de esta comedia (pp. 108-29) "anómala, suspendida entre comedia de enredo y drama de honor", como ya indicó V. Dixon, la estudiosa hace incapié sobre la adaptación en Italia de la comedia española, hecha por el actor toscano Francesco Manzani, famoso a mediados del siglo XVII por su papel de *Capitano*. La de Manzani es una "Tragedia in prosa italiana" titulada *A gran danno gran rimedio* impresa en Turín en 1661 (editada dos veces más: una primera en lugar y fecha desconocidos, y otra en Bolonia en 1678). Según opina Michelacci, la primera edición de Turín quedaría justificada en tanto en cuanto Francesco Manzani podría ser aquel François Monsac que, según ya afirmó D. Gambelli, trabajó en París en la compañía de los *Fedeli*, algo que explicaría también la dedicatoria de su obra al duque de Saboya. Una vez analizada *A gran danno gran rimedio* (pp. 126-46) se ofrecen las diferencias y similitudes que la obra mantiene con el texto original. Así, se puede afirmar que la del actor italiano es una reelaboración activa de la obra española, ya que no sólo es modificada en su significante sino también en su significado. Se operaría, de esta forma, lo

que Dolezel definió como “transduzione letteraria”. Sin embargo, Manzani escribe no sólo con la conciencia de actuar ante otro público, sino también con la voluntad, según la estudiosa, de ennoblecer su papel en la compañía, necesidad que se hacía más imperiosa para que ésta recibiese el título de compañía ducal. No obstante, el cambio más interesante realizado por el *Capitano Terremoto* es aquel “mutar linguaggio” ya anticipado en su prólogo al lector; de hecho el actor vuelve a escribir el texto, manteniendo inalterada la acción y cambiando totalmente la forma de expresión. Es decir, utiliza la comedia di Villaizán como si fuera un *canovaccio* para un actor de la *commedia all'improvviso*.

L. Pierrozzi analiza la obra de J. Pérez de Montalbán *El Hijo del Serafín*, comedia de santos que celebra la vida de San Pedro de Alcántara. La comedia fue impresa en 1635 y representada por primera vez en 1634, fechas que inducen a la estudiosa a sostener que fue escrita entre 1630-34. El estudio de la obra (pp. 152-67) evidencia sobre todo el objetivo altamente didáctico de la misma, función que la Iglesia contrarreformista le exigía a este género teatral. En Italia, *El Hijo del Serafín* fue adaptada por el jesuita A. Perrucci, que dio a la imprenta *Il Figlio del Serafino, San Pietro di Alcantara* (Venecia, 1684). La pieza del teórico italiano (analizada en las pp. 171-98) es definida como “opera tragisacra” subtítulo éste que subraya inmediatamente su condición de reescritura de una precedente obra no italiana. *Il Figlio del Serafino* es como toda traducción de obras españolas del siglo XVII, una “riscrittura interpretativa” de la comedia de Montalbán y una obra conforme a un “teatro riflessivo” cuya función es la de enseñar al público. Sin embargo, algunos elementos de la obra sugieren, según la estudiosa, que Perrucci adaptó *Il Figlio del Serafino* a drama musical para la escena del Teatro de San Bartolomeo. Pero el mérito del autor italiano fue más allá del de ser una simple reescritura en italiano, ya que aprendió las técnicas del teatro hagiográfico español aplicándolas a sus obras, y fundió de forma homogénea los elementos esenciales de su teatro: la técnica de los españoles, el objetivo propagandístico de la Iglesia y de los jesuitas y la tradición napolitana (con la figura de un nuevo *gracioso*), elementos que si ya en 1684 tuvieron forma en la escena, fueron teorizados luego (1699) en su tratado *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*.

M. Pavesio pone el énfasis en las adaptaciones en tierras francesas de dos comedias españolas: *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas*. Así sabemos que la primera, atribuida a J. Pérez de Montalbán por M. G. Profeti, se puso en escena en los teatros parisinos hacia la mitad del siglo XVII gracias al actor italiano Domenico Biancolelli con un *scenari* titulado *Les engagements du hazard* (pp. 205-10). Con igual título la obra continuó representándose gracias al dramaturgo francés Thomas Corneille (hermano de Pierre) en 1657, y finalmente en 1670 fue adaptada a la novela por Edme

Boursault bajo el título *Ne pas croire ce qu'on void* (pp. 253-60). Todo esto en poco menos de veinte años. Un gran éxito que interesó a tres géneros: el teatro *all'improvvisazione*, la *comédie* y la novela francesa, y que fue debido sobre todo a la habilidad de T. Corneille, puesto que el enredo de la comedia se vio enriquecido con los sucesos de otra comedia española: *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Sin embargo, la comedia de Calderón ya había llegado a Francia de forma autónoma y había despertado el entusiasmo en los teatros: A. Le Métel d'Ouville la había adaptado en 1642 con el título *Les fausses vérités* (pp. 210-20) y su hermano, F. Le Métel de Boisrobert, escribía en 1655 *L'inconnue* (pp. 220-33). M. Pavesio analiza cada una de estas adaptaciones francesas subrayando las diferencias respecto a los originales. Los cambios de las adaptaciones se deben esencialmente al cambio de destinatario y aumentan con el transcurso del tiempo hasta llegar a otro sistema de signos (la narración), distinto del de partida (el texto teatral). Con todo, el análisis de la estudiosa pone en evidencia como los dramaturgos para integrar en sus adaptaciones los elementos ya no aceptables en tierra francesa, tomaron a veces como ejemplo las imitaciones italianas de las comedias. El resultado final del viaje de las dos comedias españolas por tierras francesas fue *Les engagements du hazard* de Corneille, que reunió en sí las dos obras y tuvo también en cuenta las consideraciones hechas por los anteriores imitadores (Biancolelli, d'Ouville y Boisrobert).

A. F. Ivaldi hace un análisis de los libretos musicales que en la segunda mitad del siglo XVII fueron dedicados al personaje real de Sancio (Sancho de León, Rey godo del siglo X). El tema de Sancho, que recupera su trono derrotando al tío usurpador, toma forma en el teatro de ópera italiano de la segunda mitad del siglo XVII en dos versiones, las comprendidas entre 1656 y 1695 (Apéndice I, pp. 285-90). A la primera versión pertenece un libreto con el título *Il Sancio*, escrito por Rima y representado por primera vez en la Corte de Módena en 1656 (Ap. II n. 1). De este montaje, nos ha llegado sólo un *scenariò*. Durante el carnaval de 1671, el libreto fue editado y puesto en escena con el mismo título en el teatro Falcone de Génova (Ap. II, n. 2; análisis del *scenariò* modenés y del libreto genovés pp. 268-73). A la segunda versión de Sancho pertenecen dos libretos. El titulado *Il Roderico* (escrito por Bottalino y representado por primera vez en Brescia en 1684, con música de Pollarolo) es analizado por Ivaldi en esta sección. Este libreto dio lugar a otros representados en distintas ciudades italianas hasta 1696 (de los que se ofrece un listado en el Apéndice II, n. 3-19) y que el estudio analiza comparándolos con el de Bottalino. En ambas versiones, así como en los libretos, es posible hallar influencias de la contemporánea dramaturgia española y elementos típicos de la obra calderoniana, sin excluir por ello lo que eran las nuevas tendencias del género en la península.



V. Vitale analiza *Federico II rey de Prusia*, drama de Luciano Comella de 1789. Se trata, como ya dijo M. Di Pinto, de “una curiosa mezcla del género heroico con la comedia lastimosa” y se inserta en la moda europea de la *comédie larmoyante*. Después del estudio del drama comellano (pp. 313-28) del que se subrayan sus aspectos innovadores y diferentes tanto respecto a las preceptivas del siglo como a los valores tradicionales, V. Vitale pasa a hablar de su adaptación italiana (pp. 329-38) hecha por P. Andolfani con el título *Federigo II, re di Prussia*. El actor y dramaturgo milanés lamentó el robo de su adaptación puesto que en Florencia en 1791, se imprimió otra adaptación de la obra por mano de un anónimo, el cual se la atribuyó. La de P. Andolfani es una “traduzione ermeneutica”, una *belle infidèle*, que se mantiene bastante fiel al original en sus temas más importantes. En las pp. 338-48, Vitale analiza la adaptación del autor anónimo, titulada también *Federigo II, re di Prussia* y, como el precedente, *dramma in 5 atti in prosa*. Se trata de una verdadera reescritura, pero igual que la del actor milanés, aporta modificaciones únicamente formales y no sustanciales, ya que el género de la comedia lastimosa presentaba características comunes en toda Europa.

Los análisis ofrecidos en estas secciones confirman una vez más algunas de las tendencias que si en 1996 la Dra. Profeti sólo podía suponer, ahora, después de un detenido estudio sobre el tema, se determinan con mayor claridad. Entre éstas, destaca la complejidad de los recorridos y de los contactos que estos textos mantuvieron con los otros países, y en los que tuvieron un papel importante los *scenari* y los libretos de los dramas musicales. Recorridos que no son sólo geográficos, o exóticos, sino también lugares teatrales diferentes, y por lo tanto públicos diferentes. Lugares y destinatarios diversos que determinan las características de esta escritura-*altra*, que es una doble traducción: no sólo de un idioma a otro, sino de una práctica teatral a otra. Divergencias siempre tenidas en cuenta a la hora de la adaptación y que “aconsejaba” a la escritura de los dramaturgos europeos modificar sólo los elementos formales del *testo-fonte* y no los sustanciales. Por tanto, frente a las aparentes diferencias entre obra original y adaptada hay una similitud de temas que desde la península ibérica llegan a Italia y a toda Europa y encuentran un éxito de público. El mérito de la tarea emprendida por M. G. Profeti es el de haber circunscrito temas y problemas de este vasto repertorio (catálogo) que identifica y localiza las traducciones de comedias áureas españolas en Europa y, principalmente, el hecho de haber elaborado una metodología de colación que si por un lado permite establecer las peculiaridades de las adaptaciones, por otro permite arrojar luz sobre los originales españoles. Sin embargo, quedan otras preguntas, objeto de futuras investigaciones: por ejemplo, las razones teatrales de la proliferación de esta dramaturgia de imitación, o cuáles eran los con-

textos productivos en los que se representaban las obras adaptadas, y cuáles las modalidades de apropiación y de revalorización de las técnicas dramáticas y de los mecanismos de interpretación escénica².

MIMMA DE SALVO
Universitat de València

² En este sentido, R. Ciancarelli ha examinado las adaptaciones italianas de *El secreto a voces* de Calderón, R. Ciancarelli, "Rielaborazioni italiane di *El secreto a voces* di Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori", en *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 77-95.



MERCEDES DE LOS REYES PEÑA (ed.)

El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro

Cuadernos de Teatro Clásico, núms. 13-14, 2000, 360 p.

La mirada *espectacular* al fenómeno teatral y a los mismos textos dramáticos del Siglo de Oro español viene siendo habitual en los últimos años. Desde hace ya algunas décadas los investigadores han ido reivindicando una aproximación cada vez más *teatral* a la literatura dramática. Por ello, aspectos como los lugares de representación, la utilización del espacio escénico, la escenografía, los actores, el modo de representar, el público, etc. son elementos que interesan en gran medida a los estudiosos del teatro áureo, porque son conscientes de que sólo así, conociendo y teniendo en cuenta los diferentes elementos que contribuyen a crear el espectáculo, podremos tener una imagen más adecuada del hecho teatral y una interpretación más certera de nuestros textos clásicos. En esta línea se sitúa el volumen sobre el vestuario dirigido por Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla). En este volumen doble de los Cuadernos de Teatro Clásico de la Compañía Nacional, se dan cita investigadores que abordan el tema desde diferentes disciplinas y desde diferentes puntos de vista para darnos, de este modo, una visión global de cómo era, qué función tenía y cómo se traduce hoy en escena el vestuario teatral del Siglo de Oro.

Los trabajos se abren con el estudio de Carmen Argente del Castillo (Universidad de Granada) donde se explica cuáles y cómo eran las principales prendas de vestir masculinas y femeninas a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII. Para trazar el estudio se basa fundamentalmente en documentos notariales (testamentos y cartas de dote), completados con la iconografía del momento y con una fuente documental excepcional, el libro de sastrería de Martín de Andújar (*Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres*, Madrid, 1640). De esta manera, Carmen Argente proporciona la realidad histórica que sirve de punto de partida para la reconstrucción del vestuario teatral, ofreciendo incluso una serie de patrones sacados del libro de Andújar que permiten su exacta reproducción.

La indumentaria teatral siglodorista se aborda en diversos trabajos encomendados a prestigiosos especialistas, que estudian las principales prácticas escénicas (populista, cortesana y erudita) y los principales géneros dramáticos (comedia, auto sacramental y piezas breves). El primero de esta serie de artículos es el de José María Ruano de la Haza (Universidad de Ottawa) que trata el vestuario de la comedia, entendida como macrogénero, en el teatro de corral. Destaca el lujo de los trajes y joyas exhibidos en escena, pues los representantes españoles vestían para asombrar y admirar a su público. Era un incentivo para atraer a los espectadores al corral, teniendo, además, el vestuario “una carga semántica compleja y esencial para la comprensión del espectáculo teatral” (p. 52). La espectacularidad y el lujo de la indumentaria teatral hacía que no fuera realista, aunque sí convencional para que el público pudiera reconocer la condición social, el lugar de la acción, el tiempo, la procedencia, el tipo de personaje..., llegando a tener en muchas ocasiones un uso simbólico. Y, en algunos casos (santos, dioses paganos, figuras alegóricas...), estaba condicionada por la iconografía de la época, como indican algunas acotaciones donde se lee que se debe representar un determinado personaje “como lo pintan”. Así, se puede comprender la tan citada anacronía vestimentaria del teatro español, pues en muchos casos era intencionada al imitar esos modelos previos. Por último, Ruano de la Haza comenta uno de los temas que más ha atraído a la crítica respecto al vestuario teatral: el disfraz varonil de la mujer y, en menor medida, el femenino del varón.

Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia) estudia la vestimenta en el espectáculo cortesano, una de las prácticas escénicas donde adquiere mayor importancia este signo visual. Las acotaciones en estos textos son parcas, como ocurre por lo general en los textos de este período, y la información se completa con las relaciones de fiestas, los inventarios y los libros de cuentas de Palacio. El *attrezzo* remite sobre todo al mundo pastoril, caballeresco y mitológico, de acuerdo con la temática fundamental de estas piezas. La espectacularidad y lujo, superiores a los del teatro de corral, responden al patronazgo de grandes personalidades, ya que la fiesta teatral servía de instrumento de exhibición de poder. Otro elemento que condiciona esa fastuosidad es el hecho de que muchas de las obras fueran representadas por los mismos cortesanos, a los que el dramaturgo dejaba libertad en la elección de los ropajes. Todo ello contribuye a que se puedan explicar de manera un tanto diferente los anacronismos indumentarios, pues “el afán de lucir todo tipo de adornos y joyas y los imperativos de la moda cortesana debían prevalecer en muchas ocasiones sobre cualquier otro tipo de consideración” (p. 79). En cuanto a la función del atuendo dentro de la pieza, es similar a la del teatro de corral, así como su utilización simbólica.

El vestuario en los autos sacramentales es analizado por Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) y ejemplificado en la producción de Calderón de la Barca. Este in-



investigador señala dos usos dramáticos fundamentales en este tipo de pieza religiosa: el uso mimético y el uso simbólico. En el primer caso, la indumentaria remite a una situación, oficio, condición social, actitud vital o procedencia geográfica. En el segundo, trajes y accesorios ilustran sobre el rasgo definidor del personaje o alegoría (caso de las plumas que trae la Vanidad en *La cena del rey Baltasar*, por ejemplo), teniendo un gran protagonismo los cambios de ropas, pues informan del proceso espiritual del personaje.

En las llamadas piezas breves, el vestuario ocupa un lugar relevante en el objetivo risible de esas obras, según Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), quien se encarga de estudiar sus características y funcionalidad. Al igual que en otros géneros dramáticos áureos, las marcas textuales que hacen referencia a este tipo de signo son estrictamente indicativas y no descriptivas, dando lugar a lexicalizaciones reiterativas como *ridículo* o *ridículamente*, *a lo gracioso*, *graciosamente*, etc. Se explota también el uso del disfraz y, a pesar de que las ropas de los personajes del género breve no debieron diferir de las de la comedia, hay elementos que apuntan hacia la extravagancia. En este sentido, la estudiosa se detiene ante los elementos de la sátira femenina, cifrados en signos del vestuario a la moda, y su correlación masculina en el caso del *lindo*. Asimismo, se fija en la indumentaria de raíces ancestrales (bufones y locos carnavalescos), pues, junto con la comentada antes (la irónicamente realista), se construye lo que Rodríguez Cuadros ha llamado “el hato de la risa”. La mecánica constructiva de los signos del vestuario se basa en la selección, iconicidad y folklore grotesco, que, en algunas ocasiones, viene acentuada por la misma morfología corporal del actor, siendo el ejemplo más evidente el caso de Cosme Pérez, el famoso y deforme Juan Rana. El trabajo se acompaña de un útil apéndice donde se reseñan el vestido, los zapatos, el tocado o sombrero, el maquillaje y los accesorios de los principales tipos del teatro breve.

En el teatro de colegio, una de las prácticas escénicas eruditas de mayor importancia en la España barroca, los trajes y sus accesorios cobran, por su riqueza y suntuosidad, un papel relevante en la fiesta dramática, al igual que lo hacían en el teatro de corte. Así lo pone en evidencia el trabajo sobre el vestuario en las representaciones jesuíticas realizado por Jesús Menéndez Peláez (Universidad de Oviedo). Las fuentes utilizadas para llevar a cabo esta investigación son las marcas implícitas y explícitas de los textos dramáticos y las relaciones de las representaciones montadas en los colegios de la Compañía de Jesús, sobre todo aquellas enviadas periódicamente a Roma (*Litterae Quadrimestres*). Estas informaciones ponen de manifiesto la función no sólo dramática, sino también, y sobre todo, propagandística y de ostentación a través de los ropajes y joyas sacados a escena por los niños de las familias pudientes, a la vez que muestran el valor pedagógico de estos accesorios fundamentado en la máxima ignaciana de “predicar a los ojos”.

La composición y el funcionamiento del hato de las compañías de actores profesionales en la España del Siglo de Oro son analizados por Bernardo José García García (Universidad Complutense de Madrid). A través de documentos de algunos archivos históricos peninsulares, sobre todo de inventarios, pone en evidencia el volumen y riqueza del vestuario. Además, muestra cómo éste no era sólo una herramienta de trabajo, sino que era también una parte muy importante del patrimonio de los actores, tal y como indica el hecho de que el hato de los comediantes se aportara de aval en las escrituras notariales. El vestuario más rico se empleaba en las fiestas del Corpus organizadas por los ayuntamientos de las ciudades, quienes solían exigir lujo y estreno en sus contratos con las compañías. Al ser los vestidos y los adornos personales unos de los reclamos para los espectadores, los actores debían de invertir mucho dinero en ellos, a veces más del que disponían, por eso, a medida que se va consolidando la empresa teatral en España, surgen mecanismos compensatorios, como la venta a plazos o de segunda mano, el alquiler de trajes y accesorios, o el préstamo entre actores y compañías.

Los trabajos de Andrés Peláez Martín (Museo Nacional del Teatro) y de Maite Pascual Bonis (Escuela Navarra de Teatro) estudian el vestuario en montajes del siglo XX de obras de nuestros clásicos. Andrés Peláez recoge cincuenta años (1940-1990) de indumentaria teatral en los Teatros Oficiales, sin olvidarse de sus antecedentes (L'Escola d'Art Dramàtic, El Teatro de Arte y "La Barraca"), influidos por los movimientos de vanguardia donde se formaron muchos de los artistas que trabajarían como figurinistas en los años de posguerra. Este influjo contribuyó a dar una imagen actualizada de nuestros clásicos en la década de los cuarenta y cincuenta. Después, en los años que van de 1960 a 1985, y a medida que va transcurriendo el tiempo, los diferentes directores escénicos que pasan por los teatros madrileños cuentan con escenógrafos y figurinistas que van abriendo los espectáculos de obras del Siglo de Oro a las nuevas experimentaciones artísticas europeas, a la vez que se va concediendo más importancia a la labor de estos creadores como coautores de la representación. Y así llegamos a la última etapa analizada, la protagonizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990), donde el papel del creador especialista en el vestuario ha alcanzado cotas muy altas dentro del espectáculo.

Maite Pascual analiza la función de la indumentaria en dos recientes montajes (*El caballero de Olmedo*, de Francisco A. de Monteser, y *Las gracias mohosas*, de Feliciano Enríquez de Guzmán), en los que la comicidad es el eje central de la pieza. Esta investigadora pone de manifiesto cómo la risa se consigue no sólo con el texto sino también con otras marcas visuales, adquiriendo en este sentido el vestuario una capital importancia, pues condiciona desde la recepción del texto, transmitiéndoles a los espectadores una determinada visión de los personajes, hasta los mismos movimientos de los actores.



El volumen se cierra con un magnífico glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado, realizado por Abraham Madroñal (Instituto de Lexicografía de la Real Academia Española-Universidad de las Islas Baleares). Este glosario va a ser, a partir de ahora, un instrumento de referencia para los investigadores del teatro áureo, pues no siempre es fácil de rastrear este tipo de vocablos y desentrañar su significado. Para su elaboración, Madroñal ha revisado minuciosamente una amplia lista de diccionarios y de estudios referentes al tema, aportando en cada entrada autoridades documentales y, en el caso de que exista, bibliografía adecuada.

Complemento de los diversos trabajos que componen el libro son una serie de láminas, situadas en las páginas finales, que sirven para ilustrar las informaciones textuales y que son el broche de un cuidado volumen bien pergeñado por la directora del mismo. Este conjunto de estudios es, en definitiva, un valioso aporte al conocimiento de nuestro teatro áureo, pues, desde diferentes disciplinas se aborda el tema del vestuario, que, como todo signo visual, es un tema resbaladizo para el investigador que se dedica a una época y a una realidad (la española) caracterizada por la escasez de documentación descriptiva y, sobre todo, iconográfica. El tema tratado es de una gran oportunidad, pues viene a cubrir, de manera global, un aspecto de la práctica escénica que necesitaba de ello y nos abre a investigaciones y a estudios más particulares que nos ayudarán a ir perfilando cada vez más el hecho teatral. Además, gracias al afán de aunar el mundo de la investigación con el de la práctica teatral, se ofrece una enriquecedora visión complementaria, ya que un mejor conocimiento del teatro áureo repercute en la interpretación de los textos a la hora de su puesta en escena y un conocimiento de la práctica escénica ayuda a leer de manera más completa e inteligente los textos clásicos. Afirmación esta particularmente válida para el vestuario del teatro clásico, pues, como ha escrito Díez Borque, “el traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje” (“Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español”, en A. Sánchez Romeralo, ed., *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, p. 266). Y esa importancia del vestuario queda subrayada por todos los trabajos que conforman este libro.

VALLE OJEDA CALVO

JESÚS SEPÚLVEDA (ed.)

Diego Alfonso Velázquez de Velasco:
El Celoso

Roma, Bulzoni, 2000, 518 p.

En 1602 se imprimió dos veces en Milán con los títulos consecutivos de *La Lena* o *El Celoso*, comedia del escritor soldado Diego Alfonso Velázquez de Velasco. La alternancia en el título se mantuvo en ediciones modernas. Jesús Sepúlveda, profesor español en la Universidad de Milán, recoge la última voluntad del autor expresada en la tercera y última edición antigua, la de Barcelona, 1613, al elegir *El Celoso* en su edición crítica, con introducción y notas, versión actualizada y resumida de su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1994. Esta cuidada y excelente edición impone a la consideración del discurso crítico una obra insuficientemente conocida, poco estudiada y, sobre todo, con potencialidad no aprovechada de completar y aun de reestructurar nuestra exposición del desarrollo del teatro español del siglo XVI, que todo esto se pretende y se habría de lograr con el fruto de investigaciones, de que Sepúlveda ha ido dando noticia en anteriores y parciales publicaciones.¹

Trabajos críticos como éste merecen, más allá de la habitual especificación de “edición crítica, introducción y notas”, la más honorable de estudio o ensayo. En él se nos ofrece por vez primera, desde el conocimiento y aplicación sobresalientes de las técnicas ecdóticas, el texto que el autor, al intervenir en la edición de Barcelona, finalmente quiso o accedió a presentar a sus lectores, puesto que además el texto va depurado de las interferencias lingüísticas inevitables en una tipografía catalana y sin que apenas se note el país de esta actual esmerada e impecable impresión. El texto (en pp. 229-358), se nos ofrece acertadamente modernizado en todas sus modalidades gráficas, con la excepción de alguna culta, que se mantiene, se nos dice, porque

¹ Destaco entre ellas, J. Sepúlveda, “Evolución y límites de la comedia erudita española”, en *Dramaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d’Oro. Atti del Convegno di Studi. Napoli, 22-24 aprile 1999*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, Edizioni del Paguro, 2000, 183-201.



puede “reflejar una preferencia del autor” (p. 226). Pero si no encierra un valor fonético, no acierto a ver qué valor las indulta frente a las castigadas. Al texto acompañan a pie de página las variantes llamadas sustanciales (las que no se puede descartar que se deban al autor), mientras que las accidentales (las que derivan del trabajo en la tipografía) se recogen en un aparato específico (pp. 359-363). Apenas si quedan erratas. Veo alguna en expresiones latinas, que, de darse en las eds. antiguas, hubieran debido considerarse variantes accidentales por la gran cultura de Velázquez, *vir latinus etsi hispanus*: Son: *Unusquisque propria* (por *propriam*) *mercedem accipiet*” (I, 5, 248) y *Credibilem* (por *credibile*) *non est* (II, 1, 262), que no se corrigen en nota, como sí sucede con otra en I, 9, 259, pues, siendo el pedante quien habla, es de suponer que dijo correctamente *lingua* y no *linguam*. Poco más que esto me atrevo a sugerir. Si acaso, desear mayor esclarecimiento de las distintas condiciones de edición en Castilla y Cataluña, especialmente después de la Pragmática de Valladolid de 1558 (N. 1-3); la corrección del esquema métrico del estrambote del soneto (N. 28); completar el comentario del sintagma “*Truenos y dominaciones*”, del que sólo se capta el juego verbal con *Dominaciones* (205 y N. 248), como uno de los coros angélicos, pero no el de truenos con otro, el de los Tronos. Adviértase la respuesta de Inocencio: «Ellos vayan en vuestra guarda». Es muy útil la indicación de los finales de escena, cuando queda solo y monologando uno de los interlocutores, que se hace con punto y párrafo aparte; veo que falta (por tratarse de una interlocución unitaria), en I, 5, 249; II, 1, 263; II, 3, 267; IV, 5, o (por seguir dos de los tres interlocutores) en III, 1, 293 (Cornelio). También estimo sumamente útil, como ayuda a la imaginación teatral del lector, la indicación de los apartes, que he echado en falta en II, 1, 261 (LENA: *Al fin...*; IV, 6, 330 (CERVINO: *Ésta ha sido...*)).

Se enriquece el texto crítico con varios *Índices* (de abreviaturas, de los principales términos o expresiones aclarados en las Notas al texto, de actos y escenas) y se cierra este denso y amplio tomo con la Bibliografía, en la que encontramos completa reseña y descripción de las eds. de *El Celoso*, las antiguas (milanesas —la segunda, pese a lo que pudiera pensarse, no es una *emisión*— y barcelonesa) y las cuatro modernas, así como la única traducción que la obra tuvo (al italiano, 1885). Sigue un amplio florilegio de *Instrumenta* y de estudios críticos (en conjunto, pp. 475-517), efectivamente aprovechados en la confección de la edición crítica, del ensayo o estudio y de las *Notas* al texto.

Esta última sección cumple varias funciones. Ante todo, la de complemento de la edición del texto y del ensayo que la precede. Si alguien dijo que “la literatura es un sistema de citas” o juego de intertextualidades, descubrir el funcionamiento de este sistema en una obra es aplicar un trabajo crítico-literario, especialmente en una época en que la imitación, como dice J. Sepúlveda, es el máximo principio de composición y

la obra de Velázquez de Velasco preclaro ejemplo, ya desde el mismo género literario elegido, que es imitación de la tradición cómica grecolatina e italiana renacentista. Así, pues, las notas forman parte del estudio de la obra, aunque ofrecen también otros frutos, dado su número y aportación semántica. Poquísimas referencias se le resisten al amplio conocimiento y tenaz búsqueda de intertextualidades y fuentes de un crítico sagaz. Esas 958 Notas (pp. 367-461) forman un conjunto de comentarios de aspectos lingüísticos, estilísticos o histórico-literarios. Su sitúan tras la sección del texto, para no distraer de éste, y dar al mismo tiempo la posibilidad de colmar lagunas de conocimiento o aportar útiles informaciones o aclaraciones, de modo que, ilustrado el texto desde todos los ángulos, pueda el lector, situado en el marco sociocultural y referencial del autor, llegar a sentirse destinatario directo de la comedia.

La *Introducción* al texto crítico es un serio, denso y ordenado estudio, que abarca varias secciones. 1, noticia biográfica del autor; 2, contexto social, cultural y repaso de la crítica que se ha ocupado de *El Celoso* y de sus modelos; 3, tema; 4, elementos de estructura; 5, personajes; 6, técnica teatral; 7, lengua y estilo; 8, texto. Por encima de la fijación de un texto crítico fiable, creo que esta *Introducción* es la auténtica y meritoria aportación de J. Sepúlveda al estudio de una "obra escrita con tanto ingenio y tanta bizarría" (Menéndez Pelayo). Y pocas personas podían realizar este trabajo con la maestría de J. Sepúlveda, gracias a que reúne un conocimiento excelente de la literatura española áurea, uno muy particular sobre la creación y recepción de la cultura y literatura española del Siglo de Oro en Italia y, de modo particular y por lo que tiene de incidencia directa sobre su ensayo, saber exhaustivo y directo del dilatado género teatral de la comedia erudita italiana, de sus muestras, de los numerosos y excelentes estudios críticos que a ella se han venido dedicando especialmente en aquella Península y, en esta línea también, con no menor dominio de lo aportado al conocimiento del teatro español, especialmente del siglo XVI, por los estudios críticos más recientes. La seriedad de su investigación llega al límite de lo poco que conocemos del autor, Velázquez. La sección siguiente (pp. 17-58), sigue paso a paso las oscilaciones de la crítica ante *El Celoso*, desde su consideración de imitación de la *Celestina* o su adscripción a la celestinesca, en cuanto novela dialogada, pasando, sin descartar lo anterior, a su acercamiento al teatro español italianizante y a su carácter plenamente dramático. J. Sepúlveda, espigando lo esencial de *El Celoso*, la incluye en la modalidad teatral de la comedia erudita a la italiana, plasmada en España, en el segundo tercio del siglo XVI, en un manojo no tan mermado² de comedias eruditas españolas que imitaban o aprovechaban la fórmula clasicista italiana. El estudioso acoge

² A las comedias conservadas y conocidas incluidas en ese grupo, se ha querido añadir ahora la *Menandra* de F. Narváez de Velilla.



como marco esclarecedor y válido para entender la comedia de Velázquez el concepto de práctica escénica, elaborado desde la década de los años setenta del pasado siglo XX (véase *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1981), en el Departamento que publica esta revista, por el que las manifestaciones teatrales del Renacimiento español se encuadran en tres grandes modalidades de espectáculo: cortesano, la populista y erudito. La utilidad de este enfoque ha quedado puesto a prueba y validado desde entonces en aportaciones de varios estudiosos (Oleza, J. L. Sirera, Canet, Ferrer Valls, Diago, Alonso Asenjo y otros, aunque, *hélas!*, las de la mayoría de ellos no reciben el debido reconocimiento en el repaso que en esta entrega de *diablotexto* hace J. Oleza), referidas a diversas manifestaciones de cada una de estas prácticas. Concretamente, se ha advertido en la práctica erudita una variedad y riqueza antes no apreciada, falta de visión de conjunto: comedia regular o erudita, teatro humanístico-escolar y teatro de colegio. Ahora J. Sepúlveda presenta a *El Celoso* como una clara manifestación en el tiempo de la variedad de comedia erudita española. En su construcción, Velázquez muestra su formación clásica y su positiva valoración del clasicismo tanto por sí y por su circunstancia italiana, como incluso porque en España casi no había preceptiva particular o ésta apenas había variado hasta ese momento. Buena muestra son Pinciano, 1596; Carvallo, 1602; Jiménez Patón, 1604. *El Celoso*, en efecto, escrita a la manera italiana a caballo de los siglos XVI y XVII, por el tiempo en que T. Tasso compone *Intrichi d'amore* (1595), es la culminación artística o, al menos, cronológica de esa comedia erudita española. Así, desde su situación espacio-temporal, puede entenderse, como una propuesta de renovación y enriquecimiento del género cómico romance cultivado en Italia, que, acendrado, había de penetrar profundamente en el siglo XVII. Velázquez aportaría novedad y flexibilidad a esa práctica teatral, rígidamente regulada y codificada, con los factores tomados del teatro español. Y, desde el aprovechamiento de esa práctica y de sus logros, según J. Sepúlveda, puede verse también en Velázquez la voluntad de presentar una propuesta teatral diferenciada, por más que marginal, en el coto y copo de Lope de Vega. En la obra del vallisoletano tenemos una síntesis de distintas tradiciones literarias y teatrales (italiana y española, clásica y moderna, culta y popular, comedia erudita y celestinesca), un vasto abanico de fuentes, así como elementos de procedencia diversa, sin que debamos descartar en él la voluntad de elevar a su máxima altura artística anteriores intentos de comedia erudita española, cuantosquiera que conociera o distinguiera. Y esto, probablemente no para restituirlos a los tablados (lo que a duras penas parece habría logrado [Lorenzo de?] Sepúlveda con la temprana propuesta de síntesis de su *Comedia*), sino como oferta de lograda literatura dramática, en respuesta a una demanda cada vez más sentida de amplios grupos de personas cultas que, adentradas por esta modalidad de recepción, podrían apreciarla en sosegada lectura.

La italianidad de *El Celoso* es indiscutible desde la presencia en ella de un personaje como Inocencio, el pedante, blanco de burlas, desconocido con esos precisos rasgos en el teatro español, tipo omnipresente en la comedia regular y, como *Dottore*, en la comedia *all'improvvisa* italianas. Hacia la tradición española señalan personajes como viuda, barbero y niño. Lena, personaje que da título a la obra en la *princeps*, rezuma *humus* clásico latino y remite a los primeros experimentos dramáticos de Ariosto, aunque, según J. Sepúlveda, tras esta alcahueta, quien realmente está, si bien rebajada y latinada, es su hispana madre Celestina. El tema de la comedia debe ser necesariamente el amor pasional que todo lo tiene alterado al comienzo de la acción. Pero el enfoque sesgado de este amor como celos en los protagonistas, más allá del marido burlado con raíces en la novelística italiana, responde a una patética vivencia de la realidad amorosa en la sociedad contemporánea española, como demuestra la insistencia de Cervantes en ese mismo tema (y otros ligados, como el papel de la mujer en el amor y el honor) en más de un género literario. Velázquez lógicamente se encuadra en el marco de las tres unidades propio de la comedia erudita. En su respeto a la unidad de acción supera la suelta estructura de las obras de la comedia erudita española con su trama principal como excusa para insertar entremeses o con una doble acción en dos niveles, el cómico y el burlesco. Velázquez intenta ganar en unidad, por lo que ahonda y complica la trama principal, fundiendo en ella los elementos cómicos (entremeses), dotando a episodios de función doble, haciendo que varios motivos se engarcen en el desarrollo de la obra y que el tema se refuerce con el juego onomástico. De este modo, en *El Celoso* la trama principal es muy compleja y rigurosamente trazada y trenzada, poniéndose Velázquez a la altura de los logros de la cadena italiana de comedias eruditas en eslabones cada vez más *virtuosos*. Pero Velázquez hace mayor uso de su libertad en la unidad de tiempo (la acción pasa en tres días), para la que algunos preceptistas eran menos rígidos. A éstos se atiende, evitando la extrema exigencia de Robortello, respetada en la *Comedia* de Sepúlveda (12 horas). Es en el tratamiento del espacio donde el autor parece romper más con la norma, permitiéndose escenas de interior (como la cronológicamente dudosa *Veniexiana*) y, varios diálogos que se desarrollan mientras, como en la *Celestina*, los personajes van ruando. Es posible que en esto Velázquez, desde un sentimiento de libertad creadora, recoja tradiciones teatrales españolas antiguas y contemporáneas. La misma libertad muestra en el cierre de la comedia de final feliz con restitución del orden descompuesto a los inicios. El crítico no puede menos de contemplar al fin el apaciguamiento de la situación inicial, que confluye en boda múltiple, cuando (salvo pedante, niño e impotente, como es obvio) todos, alcahueta incluida, se casan (seis parejas), pero en unas circunstancias (Noche de San Juan / noche de burlas) que parecen dejar entreabierto el portillo por el que la condición humana, acechada por el amor, queda abocada a seguir *in infinitum* con transgresión y restitución.



Velázquez desde su actitud renacentista nos ofrece rasgos deliciosamente manieristas. Es lo que significa esa de-mostración de su genio artístico en la complejidad argumental, en el procedimiento acumulativo, en la construcción refinada de la traza, en un texto que concita citas de segundo y tercer grado, juegos verbales, ironía y parodia, alusión culta y escabrosa; también es manierismo esa mezcla, en determinadas dosis, de todas las tradiciones; dejar en la inestabilidad situación o composición; conjuntar lo disperso en lo uno (riqueza de formas lingüísticas y enriquecimiento del texto a partir de las aportaciones de distintas corrientes); y ese enfoque variado de las realidades o construcciones que le han servido de modelo, constantemente ofrecidas al lector con un guiño cómplice. De este modo *El Celoso* se convierte para el avisado lector en un juego de espejos, en una refinada operación cultural por las referencias a la tradición y en un prodigio de intertextualidad, es decir, en un trabajo de orfebrería literaria. Ahí entra también, dirigida al lector discreto, esa aplicación de la ironía a un modelo estructural consolidado y acabado, con cuyas estructuras o motivos juega: la alcahueta pierde el control de la situación, es víctima del enredo de un joven inexperto y termina forzosamente casada. Y muestra Velázquez ser hijo de su tiempo cuando asocia libertad e ingenio en el tratamiento del personaje. En su obra queda superado el *tipo*, consiguiendo hasta un punto notable complejidad psicológica e individualización, por una serie de procedimientos que van más allá de la oposición por parejas: aportación de elementos del folclore, informaciones sobre su vida anterior, mayor diversificación de la adscripción social; olvido de los elementos de la norma (práctica ausencia de viejos); mayor movilidad y cambios psicológicos como consecuencia de la acción.

Lengua y estilo muestran igualmente la culminación de modelos más antiguos. Por una parte, y en aras de la homogeneidad y unidad, se prescinde de las jergas (sayagués, de lupanar...). Por otra, aparecen los recursos afectados en la lengua de los personajes de los grupos sociales más elevados y la frecuencia del inciso, en contraste con otro nivel, más popular donde se mantiene la frescura y naturalidad del habla. No vemos en Velázquez el gusto por la invención y por la sorpresa como fin en sí mismo (característica del barroco), sino generalmente propiedad, distinción, espontaneidad. Con tal claridad y mesura expresiva, dice Sepúlveda que *El Celoso* es muestra del buen decir de idealizada cortesanía: soltura, llaneza de la expresión, decoro y, al mismo tiempo, ricos aderezos y engaste de expresiones felices, frases hechas, inmediatez de los refranes y decires, presencia de cantares, las joyas de máximas y proverbios, las anécdotas y el acarreo de mil citas; dice que gusta Velázquez de la expresión novedosa y con el hallazgo verbal; que tiene una elevada preocupación formal y decidida intención estilística que impregna toda la obra, la cual, ilustrada con el correcto latín del pedante, da al texto riqueza y personalidad notables, que hará las delicias del lector entendido. Éste y otros podrán gozar igualmente con la comicidad verbal (equivocidad erótica,

juegos de significantes), que es el principal generador de la risa, por encima de la situación y el carácter.

Otro aspecto de *El Celoso* sobre el que J. Sepúlveda llama la atención es el de su adecuación a la contemporaneidad española. A la vista está que *El Celoso* es una obra marginal en el contexto español y, sin embargo, no deja de encajar en él. De ello, no hay duda, eran conscientes Cormellas y el autor. A las reseñadas orientaciones clasicistas de preceptiva dramática en la España de fines del siglo XVI y primeros años del XVII, suma el estudioso la vitalidad editorial de obras teatrales de la centuria anterior (Cueva, Virués, Cervantes, con sus *Ocho comedias*, etc.) y la presencia de una propuesta teatral independiente: la de Góngora. Y es de agradecer que esto se señale, ya que se suele olvidar, por una parte, que la preceptiva española fue tardía y dependiente de la italiana y, por tanto, clasicista, de modo que Velázquez podía sentirse a gusto incluso dentro de los parámetros establecidos por su paisano López Pinciano, pues es de suponer que difícilmente le habría llegado la teorización de Lope de Vega sobre su propio teatro, por más que éste ya hubiera hecho público alarde de su producción en *El Peregrino*.

A esto se suma la realidad de un sensible aumento de la demanda de textos dramáticos para la lectura. Y aquí Velázquez, como heredero de la comedia erudita italiana, cae de pie, porque los textos de esta escuela cómica se leían y, en su conjunto, apenas si se representaron. J. Sepúlveda toca este punto (pero creo deber insistir en ello): el gusto por la lectura de textos dramáticos, dice, lo atestigua el mismo Lope de Vega en una de sus *Novelas a Marcia Leonarda* (p. 212, N. 24). Ya sabemos que éste no es el comienzo de teatro leído, costumbre que nos demuestran inventarios de librerías como la de Cromberger, la impresión de comedias no sólo religiosas sino de los actores-autores o eruditas, lo que solía suceder después de la representación y como consecuencia de ella. Vemos cómo Timoneda, actor-autor y editor de sí mismo y de tres comedias de A. de la Vega, publica (también) las de Lope de Rueda a solicitud de los *auditores*. La demanda de textos teatrales para su lectura (como la afición al teatro) aumenta desde fines del siglo XVI, por exigencia de quienes no pueden o no quieren asistir a su representación en los corrales, entre quienes habrá que contar a numerosas mujeres. Y, por la misma naturaleza de la actividad, estos lectores o lectoras serán cultos y exigentes. De ahí la aparición de la primera colección peninsular de comedias, recopiladas por Alonso López en la *Primeira Parte dos Autos e Comedias portuguesas* (Lisboa, 1587); la confección de *El Peregrino* por el año 1602; la impresión por el librero F. López de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*: Lisboa, 1603, que, deja abonado el terreno de la demanda, que llevará a Angelo Tavano en Zaragoza a iniciar las *Partes de comedias* de Lope de Vega (Iª en 1604): queda consolidado el placer de la lectura de *poesía* dramática.



En este contexto no extraña ni la aparición de *El Celoso* en 1602 en Italia, ni su posterior impresión en España con participación del autor, todavía interesado por su obra y por su público. Por lo demás, J. Sepúlveda muestra cómo Velázquez no es ajeno a las preocupaciones de contemporáneos españoles suyos, como las de Cervantes, empeñado en lograr que el teatro, más allá del mero entretenimiento que a su parecer ofrecía únicamente el caballeresco-romanceril de Lope, cumpliera con un objetivo de ejemplaridad moral y estro artístico, de cuya carencia parecía ser muestra la facilidad compositiva de obras que, en horas 24, pasaban de las musas al teatro. Pericia constructiva demuestra Velázquez y, por más que no lo sepamos con certeza, el deseo de influir en la marcha del teatro, aunque sea en la del teatro leído, y en la derrota de la sociedad, arremetiendo contra el vigente sistema moral y social desde las posibilidades que ofrece la comedia.

J. Sepúlveda insiste en que *El Celoso* está pensado para la lectura, aun cuando sea representable y tanto mejor, diría su autor, si alguien lo intentara. Al público lector, distinto del oidor de los corrales y culto, ofrece Velázquez una intertextualidad riquísima, que recibe el merecido relieve en las Notas al texto crítico. Intertextualidad de autores clásicos pero también de contemporáneos como Montaigne, o de obras como la *Nise lastimosa* de Bermúdez, y los logros de su artefacto síntesis dramático de gran densidad semiótica. Quizá, desde la conciencia de este objetivo superior de *El Celoso*, J. Sepúlveda puede prescindir del estudio de otros sistemas signícos que los escénicos y la palabra. Podrá el discreto lector percatarse de su funcionamiento a partir de la mera lectura.

Es normal que *El Celoso* no se representara. Pero llama más la atención que J. Sepúlveda no encuentre ningún eco de Velázquez o de su obra en las coetáneas. Puede que no trascendiera al mundo literario en evocaciones directas. Aunque, como el exitoso *Guzmán*, recibido “con tácita conspiración de silencio” (Márquez Villanueva), pudo obrar como levadura sobre receptores discretos, configurando una mente crítica para con otros productos teatrales contemporáneos un sí es no es descarriados o frívolos, por más que brillantes. Lo que pudo suceder con *El Celoso* debería pasar con el ensayo de J. Sepúlveda en nuestro tiempo. Es de esperar que se abra paso en las historias del teatro español y en las consideraciones y reconstrucciones críticas un lugar a esa corriente de comedia erudita que se dio en España desde mediados del xvi hasta su cierre con broche tan digno. Lope de Vega *arrasó*, pero arrasan en otro sentido los críticos de hoy con olvido de la tozuda y compleja realidad de los hechos. Ojalá el estudio aquí comentado, sumado a otros en la misma línea anteriormente ofrecidos, consiga vencer la inercia de la crítica u ordenación de las corrientes teatrales en la España del siglo xvi. Se conoce la presencia de la práctica erudita; se sabe de intentos de mejora de la aportación de Lope de Vega. Pero, a la hora de la verdad, sigue saltándose de Encina / Torres Naharro a Lope de Rueda y, de éste, por los clasicistas de los 80 y

la aportación de las compañías italianas, al triunfante Lope de Vega, monarca absoluto. No, no deben olvidarse los intentos italianistas que trataron de mejorar la oferta populista o lopesca, proponiendo una literatura dramática a la par entretenimiento, goce artístico, ejemplo o escarmiento. Como Velázquez con *El Celoso*, J. Sepúlveda con esa *su* comedia busca (se nota que ha disfrutado con el trabajo) la diversión del lector sin pretensiones, el aplauso del culto y la complicidad del avisado. Es lo que yo, lector, he encontrado u ofrezco en o desde el acercamiento a su meritorio ensayo.

JULIO ALONSO ASENJO
Universitat de València



JESÚS SUÁREZ LÓPEZ (ed.)
*Cuentos del Siglo de Oro
en la tradición oral de Asturias*

Gijón, Ayuntamiento, 1998, 333 p.

A Jesús Suárez López, recopilador y editor de estos cuentos, ya le debíamos una impresionante colección de romances asturianos, *Nueva colección de romances (1987-1994)*, publicada en 1997, recogiendo 700 versiones de 114 temas romancísticos (véase la reseña en *diablotexto*, nº 4/5, 1997/98, pp. 401-404). *Cuentos del Siglo de Oro...* recoge la tradición cuentística asturiana, limitándose a aquellos textos narrativos de cuya antigüedad tenemos conocimiento gracias a su presencia textual, no sólo en literatura del Siglo de Oro, sino anterior, puesto que Jesús Suárez incluye igualmente versiones medievales y clásicas.

Suárez edita 235 versiones orales, correspondientes a 100 cuentos-tipo. El grueso, 204 versiones, procede de las encuestas de campo realizadas por él mismo entre 1987 y 1998. Para la recopilación fueron recorridos y explorados más de cien núcleos de población y entrevistadas más de cien personas, de edades que oscilan entre los 40 y 95 años (con la excepción de un niño, ayudado por su abuela). Todos los cuentos fueron recogidos de viva voz, mediante grabaciones, más tarde transcritas literalmente. Teniendo en cuenta que Asturias es una zona lingüísticamente compleja, donde conviven lenguas y variedades dialectales diferentes (castellano antiguo y moderno, asturiano oriental, central, occidental y gallegoasturiano), cada versión nos ofrece una valiosa muestra léxica, con asturianismos, coloquialismos, arcaísmos, dialectalismos, formulismos, etc. La ordenación de los cuentos presentados sigue la aceptada desde Antti Aarne y Stith Thompson e incluye, así, desde versiones de cuentos de animales, empezando por una del tipo 2B, *Pesca, rabo, pesca*, pasando por otras de cuentos de animales, cuentos maravillosos, religiosos y novelescos, de matrimonios, de mujeres, hombres listos, de curas y varios, hasta finalizar con una versión del famoso cuento de nunca acabar, *El rebaño de ovejas cruza el puente* (tipo 2300), que cuenta Sancho en *Don Quijote*, I, XX, pero que procede al menos de las fábulas de Esopo.



Queda claro que los cuentos que componen este libro no son producto espontáneo de la creación popular, sino variación tradicional (apertura, en el sentido que propone Diego Catalán y que suscribe Suárez, p. 25), a partir de esquemas ya configurados siglos atrás, que evolucionan para conservar —por encima del paso del tiempo— su mensaje ideológico o la pequeña lección moral que en su mayoría encierran. Al modificarse, se van integrando nuevos conceptos en la fábula, sugeridos por los cambios de mentalidad o las circunstancias de un mundo y una vida que ya no son los mismos.

Maxime Chevalier, en el prólogo, destaca la relevancia de algunas aportaciones. La colección testimonia la presencia de cuentos folclóricos cuyo arraigo en nuestra Península parecía frágil: *Por el decir de la gente* (52), *La carga partida* (53), *El niño imperfecto* (73), *El mensajero de las ánimas* (84), *La tortilla de piedras* (86), *El niño prematuro* (64) o *¿Tordo o tordiella?* (69). Y enriquece la lista de cuentos áureos de carácter tradicional, tan bien estudiados por el propio Chevalier; ese carácter, que se podía en algún caso prestar a duda, se vuelve, gracias a estas presencias contrastadas, indiscutible: confirman su tradicionalidad *El duende cariñoso* (33), *La mujer domada* (40), *La carroza del rey David* (48), *La astilla de la barca* (51) y *Una apuesta estúpida* (56). Chevalier destaca, asimismo, la presencia de “una joya” en la colección: la presencia de *La casa donde no comen ni beben* (54), que aparece en el conocido episodio de *Lazarillo de Tormes*. Pero de igual manera se podía considerar relacionado con el primer tratado de la misma obra el cuento *¡Papá, coco!* (76), aunque no consta la novela picaresca en el tratamiento literario del cuento. Verdadera joya nos parece también la pervivencia del cuento sobre la *Disputa teológica* (44), que sólo tiene como testimonio literario aportado el de la famosa disputa entre griegos y romanos en el *Libro de buen amor*, 54-64.

La recopilación de Jesús Suárez se une a la selecta nómina de grandes colecciones o catálogos de cuentística oral peninsular realizadas en los últimos diez años: la colección de *Cuentos Tradicionales de León*, editada por Julio Camarena (Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991, 2 vols.), la de *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, editada por José Luis Agúndez (Sevilla, Fundación Machado, 1999, 2 vols.), y el *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español*, preparado por Julio Camarena y Maxime Chevalier (Madrid, Gredos, 1995-1997, 2 vols.). La presente edición de *Cuentos del Siglo de Oro...* da nuevo testimonio de la minuciosa y necesaria tarea de investigación y documentación en la que está empeñado el autor, y lo cualifica como uno de los más dotados estudiosos de la tradición oral en España.

M^a CARMEN BARCOS



FRANCISCO CAUDET (ed.)

Max Aub:
Campo de los almendros

Madrid, Castalia, 2000, 783 p.

Resulta una verdadera satisfacción percibir el menor indicio de interés por Max Aub. Sobre todo cuando dicho interés es manifestado por una editorial de reconocido prestigio, que edita una de sus obras capitales (a mi entender, si no la mejor, sí la más honda) y encomienda la tarea a uno de los especialistas en el autor que gozan de más predicamento en su campo. Max Aub es necesario, como lo son todos aquellos escritores que la Historia (perdón por el eufemismo) borró de nuestra literatura. Así, la edición que Caudet ha realizado de la novela que cierra el ciclo del *Laberinto* se enfrentaba a un reto desde el inicio: realizar la primera edición crítica de *Campo de los almendros*. Esto plantea un problema de enfoque, pues la labor del editor se ha de mover entre la divulgación y la investigación. El estudio introductorio es ya una buena muestra de cómo ambas vertientes se pueden conjugar.

Caudet encara la presentación de Max Aub desde una óptica coherente y acertada para ofrecer una imagen del autor a un público neófito, haciendo girar sus múltiples avatares y recovecos en torno a un hilo común. Sirviéndonos de un juego de palabras como los que tanto gustaban a nuestro valenciano de adopción, calificaremos ese hilo como “derrota”, en las dos acepciones del término. Primero, una derrota bélica que sin duda orientó la ética y la estética del autor a partir del año 1936. Es difícil precisar, al margen de fabulaciones como su hipotético discurso de ingreso en la RAE, cuál habría sido la trascendencia de nuestro autor en una España sin guerra civil. Pionero y maestro inimitable en el giro hacia un realismo crudo, veraz y personalista, no hay que olvidar sin embargo que fue el propio conflicto el que propulsó en gran medida su nuevo estilo. La derrota bélica se traduce además en una derrota literaria, ya que a Max Aub se le privó del que debería haber sido su público, el público que sus obras reclaman con desgarro a nivel estético pero también ético.

Por otra parte, “derrota” significa también “rumbo, itinerario”, y de nuevo lo personal se solapa aquí con lo creativo. La guerra lleva al autor a una existencia en movimiento, un exilio plagado de avatares profesionales en pos de una meta que su regreso en el año 69 acabaría desvirtuando. Su vida, como la de tantos otros exiliados, se convierte así en un camino que cada vez se aleja más de su destino. Y quizá por ello su obra literaria, desde su radical heterogeneidad genérica, puede crear una imagen de fluctuación, de falta de orientación, que Caudet se encarga de disipar enfocándonos toda su producción escrita a la luz de un impulso creativo y reivindicativo común, de una actitud hacia el presente y el pasado en forma de insobornable denuncia.

El editor recurre además a un *leit motiv* que dota de una fuerte cohesión a la novela que nos ocupa así como al resto del ciclo: el agua, el movimiento hacia el mar de claras resonancias manriqueñas pero también anteriores y posteriores (desde Heráclito a Baudelaire). Al igual que ya hiciera Soldevila en su interpretación global del *Laberinto* (Soldevila Durante, Ignacio: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973), en aquel caso mediante el “toro de fuego” que arranca en *Campo Cerrado* y recorre, por ejemplo, el Teruel de *Campo de sangre*, Caudet nos ofrece un mito eterno desde el que leer mejor los avatares de los personajes aubianos. Una muestra, por otra parte, de un gusto exquisito y de una sensibilidad que, desgraciadamente, generaciones educadas en el culto a otros dioses vamos perdiendo.

Ahora bien, el hecho de ofrecernos un panorama general de Aub y su obra no impide a Caudet adentrarse en el terreno de la investigación, pronunciándose de manera juiciosa y razonada sobre cuestiones genéricas y estilísticas del *Laberinto*: su calificación de “novelas históricas”, su peculiar visión del Realismo, sus convergencias y divergencias respecto a Galdós, el tema del protagonismo colectivo, etc. Además, el editor hace un alarde considerable de objetividad, renunciando a deslizarse por lo especulativo y sosteniendo sus afirmaciones en material documental, plagando su discurso de voces plenamente autorizadas.

Y creemos que en dicha labor de documentación radica la mayor virtud de esta edición, así como el principal defecto. La virtud salta a la vista, pues el material que Caudet aporta para sustentar sus opiniones es en su mayoría inédito, producto de una exhaustiva labor de investigación llevada a cabo en los archivos de la Fundación Max Aub. Un esfuerzo que resulta doblemente apreciable si tenemos en cuenta la infraestructura de dichos archivos, donde gran parte del material está catalogado pero no clasificado, los manuscritos están sin foliar y en su mayoría no disponen de copia electrónica o fílmica que facilite su consulta en la Fundación o fuera de ella.

La inclusión de inéditos en el estudio introductorio, aunque fragmentaria, hace que éste adquiera un interés complementario, a la vez que contribuye a la labor de rescatar un pensamiento y una escritura hasta hace no mucho sepultados en el olvido. Pero el editor hace un uso insuficiente, en nuestra opinión, de dicho material. Caudet nos



habla de la existencia de un manuscrito de la obra con variantes numerosas y algunas de ellas muy significativas, y mi experiencia como editor de *Campo de sangre* me hace concebir fácilmente la importancia de dichas variantes. A algunas de ellas se remite el editor mediante nota al pie o mención en el estudio introductorio, pero en la "Nota previa" se desentiende de un estudio más exhaustivo de los manuscritos, el cual "queda pendiente para otra ocasión".

Campo de los almendros es posiblemente la novela del autor que cuenta con un material más rico a la hora de preparar su edición crítica. A la conservación de todas las ediciones que de ella se han realizado se sumarían en primer lugar los manuscritos del autor. Pero es que además se dispone de una copia mecanografiada y revisada del testimonio manuscrito. Un material que permite fijar dos informaciones relevantes para el aparato crítico: primero, las variantes que a última hora el autor decidió introducir en su obra; segundo, el texto óptimo de la novela, tal como Aub quiso que saliera a la luz. Este segundo aspecto es sin duda el más importante, teniendo en cuenta que una obra está sometida a múltiples factores como el descuido editorial o la censura de cualquier tipo (externa o interna).

Evidentemente dos factores justifican el hecho de postergar una edición más crítica de *Campo de los almendros*. Al primero ya nos referimos al señalar las trabas que el investigador encuentra a la hora de manejar los materiales manuscritos no microfilmados o informatizados de la Fundación Max Aub. El segundo tendría que ver con la extensión de la novela, la más larga del *Laberinto*, lo que en principio hace desaconsejable una anotación exhaustiva referida al aparato genético. Pero sí conviene su estudio de una manera global para clarificar o corregir aspectos sobre su proceso creativo, iluminar lagunas textuales e incluso apuntar nuevas interpretaciones del texto.

Sin salir de *Campo de los almendros*, sería interesante constatar que muchos de sus pasajes ensayísticos o disertativos son realmente descartes, transcritos casi literalmente, de novelas anteriores (así el que califica las victorias republicanas de "ante-derrotas", proveniente del cuaderno manuscrito n.º 7 de la caja n.º 4 del Archivo de la Diputación, fechado en "Marsella, 1941", y pensado en principio para *Campo de sangre*). El propio Aub afirma, en las "Páginas azules" de la novela cuya edición nos ocupa, que *Campo de los almendros* es el fruto de un trabajo de tres décadas, un trabajo cuya génesis y progresión sería interesante dilucidar.

Por último, nos consta que el editor se ha visto obligado a reducir el volumen de anotaciones debido a la magnitud de la obra. Algunas de sus notas son magníficas, como las dedicadas a Miguel Hernández, la *Numancia* de Alberti o la Tipografía Moderna. En principio, a tenor de lo expuesto con anterioridad, poco sentido tiene reclamar un mayor número de notas. Pero sí nos gustaría hacer constar que en nuestra opinión hubiera sido preferible una reducción de las notas sobre la ciudad de Valencia para dar mayor cabida a otras de índole genética y, sobre todo, de ambientación histó-

rico-social y de intertextualidad. Afortunadamente, las notas excluidas serán reintegradas en gran medida en la edición que el propio Caudet prepara para las *Obras completas* del autor, publicadas por la Biblioteca Valenciana, con lo que sin duda la edición ganará y nosotros con ella.

LUIS LLORENS MARZO
Universitat de València

PILAR ÉSTERÁN ABAD (ed.)

Benito Pérez Galdós:
Zaragoza

Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2001, 486 p.

En el contexto del hispanismo peninsular, la crítica textual no ha incidido en la elaboración de propuestas metodológicas, las cuestiones ecdóticas se han relegado a la práctica elaborada sobre textos concretos y las aportaciones teóricas sobre esta disciplina, como el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua (1983) o *La edición de textos* de Pérez Priego (1997), relegan la mayor parte de sus observaciones a textos clásicos, medievales o áureos. En la práctica, no es frecuente que un editor se detenga, paso a paso, en contar al lector el proceso crítico de su trabajo. Por lo general, los estudios introductorios, tras una revisión bio-bibliográfica del autor en cuestión, analizan la obra desde una perspectiva histórico-literaria y narratológica. Suele ser en las páginas previas al texto donde en una “Nota a la edición” el editor expone los testimonios utilizados y su valoración que, en mayor o menor medida, debe de haber desgranado en páginas precedentes. Y muchas veces no siempre se recogen todos los elementos que merecería una edición denominada *crítica*.

En el caso particular de la obra de Benito Pérez Galdós, venimos asistiendo desde hace muchos años al buen hacer de sus estudiosos, favorecido por el funcionamiento de la Casa-Museo de Las Palmas, los encuentros periódicos de galdosistas, las publicaciones particulares y las ediciones críticas de Galdós. Un estudio práctico con amplia vocación de revisión teórica es la reciente edición de *Zaragoza*, al cuidado de Pilar Esterán Abad, *episodio* escrito por Pérez Galdós entre los meses de marzo y abril de 1874. Publicada en gran formato (tamaño folio), se trata de una edición no comercial (es una tesis doctoral, en origen), sino de una edición institucional —de lujo para los tiempos que corren— con notas abundantísimas y referencias múltiples. La edición se divide en dos partes, siendo la segunda la edición crítica del texto de *Zaragoza*. La primera parte la constituye el análisis crítico-literario: un detallado estudio del proceso de creación de la novela dividido en cuatro subapartados.

En el primero de ellos, Pilar Esterán prioriza la ubicación de esa “Nota a la edición”, que no es aquí tan breve como he mencionado, y expone el proceso crítico de su edición, ofreciendo al lector el seguimiento de cada una de las fases conducentes a la constitución del texto editado. Esterán se apoya en la propuesta de Blecua, apuntando siempre las divergencias que la editora encuentra con respecto a éste. Tanto la *recensio* como la *constitutio textus* son fases desarrolladas ampliamente, con claridad y precisión en el uso de la nomenclatura ecdótica (en exceso para el lector especializado), dejando constancia de las aportaciones de ediciones críticas galdosianas, secundando o no otros estudios y destacando que “no hay duda de que los estudios críticos galdosianos tienen como eje fundamental el ms. correspondiente” (p. 22). Cuenta Esterán con cinco testimonios, incluidas las pruebas de imprenta que reconstruye, y toma como base la edición ilustrada de 1882, en la que ella puede datar con fiabilidad la última intervención del autor. Es el manuscrito de *Zaragoza* el testimonio fundamental que ilumina la edición y en el que la editora se basa reiteradamente para abordar los análisis de la novela (“la tarea del crítico va más allá de la mera reconstrucción paleográfica del manuscrito”, p. 38). Esterán presenta una muy especial batería de signos diacríticos para mostrar la génesis del texto, la reescritura de secuencias, los folios desechados, signos que no presenta en el texto final, sino en las notas del aparato crítico.

Tras la explicación del proceso crítico de su trabajo, la editora expone el proceso de redacción de la novela, partiendo desde la obligada identificación del borrador autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, del que se corrigen los errores de su foliación. Esterán aporta nuevas referencias sobre estudios de manuscritos galdosianos y resalta cómo el manuscrito descubre el interés de Galdós por la distribución de la materia narrativa en capítulos, la preocupación cuidadosa con el estilo (Galdós corregía, y mucho, y era absolutamente asistemático cuando anotaba sus correcciones), las etapas creativas de la novela, las sucesivas vacilaciones del final publicado, las incorporaciones del lenguaje conversacional (objeto permanente de preocupación para Galdós en su dilatada labor literaria). Se tiene así la concepción de novela como “imagen de la vida” expuesta sin intermediarios, siendo los personajes la categoría que más interesó a Galdós, sustentando la trama novelesca de sus ficciones, contribuyendo a representar la realidad fielmente. Se analizan también los rasgos suprasegmentales, la sintaxis, los nexos, la puntuación, los apelativos, los pronombres..., teniendo —insisto— muy en cuenta el manuscrito y las sucesivas revisiones de Galdós. Esterán observa cómo del manuscrito a las ediciones impresas el texto se recoge sobre sí mismo y en su composición pasa del lujo de detalles y la progresiva ampliación a su matización y condensación en el relato, al proceso de repliegue de la materia narrativa.

Un tercer apartado, y fundamental en este caso, es el dedicado a la Historia en *Zaragoza*. La intención del autor fue la de ofrecer al lector popular una síntesis histórica asequible, como en otros episodios, de lo que aquí es el segundo sitio que los

franceses pusieron a la capital aragonesa entre el 20 de diciembre de 1808 y el 21 de febrero de 1809, aunque el intervalo se desborda por referencias a fechas anteriores y posteriores que enmarcan el sitio propiamente dicho. La utilización de las fuentes que Esterán reúne y estudia pone de relieve “la sumisión de la Historia a las necesidades narrativas de la ficción” (p. 79). Esterán enumera y analiza las fuentes historiográficas e informativas (epístolas, testimonios vivos) y las contrasta con el texto galdosiano, incluso revisa los errores y comenta los aciertos que otros críticos (Bataillon y Vázquez Arjona) habían cometido al documentar tales fuentes. La novela, como se expone en la relación Historia-Novela, no es sostenible como *episodio* prototípico por la prioridad de la Historia sobre la Novela que caracterizaría a la primera serie de los *Episodios*. Como apunta Esterán: “La novela proporciona las coordenadas para la interpretación de la Historia. Y, si ésta en sí misma no resulta suficientemente ejemplarizante, la ficción enmienda la carencia histórica” (p. 87). Galdós ofrece una “reflexión más personal y subjetiva de la Historia, no por ello menos perspicaz y acertada del devenir histórico” (p. 88). En este apartado, sumamente interesante resulta la exploración del rigor histórico de Galdós, quien “consideraba el material histórico como un componente más de una estructura más compleja, el episodio propiamente dicho, y en la cual se integra siempre adaptado a las necesidades narrativas del momento” (p. 89). Acerca del mayor o menor crédito que reclaman los *Episodios*, Esterán ofrece abundantes datos contrastados: “El rigor histórico en una obra galdosiana no debe estudiarse como capítulo aparte [...] está absolutamente subordinado a las exigencias de la ficción” (p. 98), pues Galdós afirma su condición de novelista e incluso depura estilísticamente sus fuentes.

El cuarto apartado de la primera parte explora la constitución narrativa de la novela y trata la figura del narrador, Gabriel Araceli, cuya presencia garantiza la integración de *Zaragoza* en el conjunto de los *Episodios* de la primera serie. También se detiene en la forma autobiográfica, considerada por Galdós insostenible en el género novelesco-histórico por ser obstáculo a la libertad del novelista y a la puntualidad del historiador. Se analiza también el estatuto del narrador en la novela, y como en todo el estudio se recurre al manuscrito y a la autocensura del escritor con relación a las llamadas al lector en el mismo; también se analiza el tiempo: una cronología histórica fiel en buena medida, pero subordinada a los intereses de la ficción. El manuscrito demuestra que la categoría temporal quedó definitivamente establecida desde el principio. El espacio, tanto histórico como novelesco, es siempre externo, público, todo ocurre en espacios abiertos (su aprovechamiento narrativo ha constituido el interés de los galdosistas en los últimos tiempos, como destaca la editora). Pilar Esterán finaliza su extensa introducción con una presentación y detenido análisis de los personajes tanto históricos como ficticios (Don José de Montoria, Candiola, Manuela Sancho, Palafox, Sursum Corda y otros); los primeros otorgan amplias libertades en la recrea-

ción del plano histórico, y hay una perfecta sincronía entre la Historia y las historias individuales.

La segunda parte es la edición crítica de Zaragoza, cuyo texto se dispone en dos columnas y, a pie de página, la caja recoge, por un lado el aparato crítico evolutivo, positivo, y por otro las notas explicativas de carácter informativo y multidisciplinar, todas ellas documentadas y explicadas ampliamente. La edición se acompaña de la reproducción de planos topográficos y de láminas de la ciudad, complementos que dan el toque final a un brillante trabajo que para el lector no avezado en la crítica textual constituirá sin duda una lectura enriquecedora por las sagaces observaciones que en cuanto a la edición de textos, al manejo de fuentes manuscritas y a la escritura de una novela histórica la editora ofrece. Además, porque una edición como ésta bien podría clasificarse como crítico-genética. Esterán, inductivamente, sin recurrir a los nuevos enfoques ecdóticos que la crítica genética proporciona, aporta una edición que convoca presupuestos teóricos muy actuales: adopta el manuscrito como un testimonio más, lo usa con precisión en su exposición y en su análisis del estilo, del proceso de la escritura galdosiana, de la génesis del *episodio*. No puede haber una teoría general, sino particular, como observa Esterán cuando aplica la metodología al uso en la crítica textual. Su edición invita a tenerla presente como estudio práctico de esa labor ecdótica carente de nuevas formulaciones entre nosotros. *Zaragoza* (el texto del editor, obviamente) debería de haberse vestido con conceptos nuevos. Esterán podría haber evitado ese seguimiento tan puntual de las fases propuestas por la crítica textual tradicional, pero no hemos de olvidar el origen de su trabajo (la tesis doctoral), lo que explica tan minuciosas referencias al lexicón del especialista. Esterán, aun apoyándose en Blecua, eleva su voz crítica cuando el método no le sirve, y su edición, en su continua recurrencia al manuscrito, se aproxima a los estudios que sobre manuscritos modernos se han llevado a cabo en Francia, Argentina o Brasil, y se inserta en la disciplina que en la práctica actual constituye el interés de muchos editores que abogan por el estudio genético de las obras de la literatura contemporánea.

JAVIER LLUCH



PURA FERNÁNDEZ (ed.)

Remigio Vega Armentero:
*¿Loco o delincuente?:
novela social contemporánea (1890)*

Madrid, Celeste, 2001, 292 p.

Produce una cierta tentación ver títulos enunciados mediante una pregunta; de antemano estamos avisados de que la obra constituye una respuesta. Pero la atracción aún es mayor si ésta ha sido formulada por la voz de un asesino, si detrás de todo ello hay una de esas biografías escabrosas en la línea de L. Althusser y *L'avenir dure longtemps*. Tal es el caso de *¿Loco o delincuente? Novela social contemporánea*, un dilema que se resuelve demostrando que el protagonista no es ni lo uno ni lo otro, sino un “vengador de sus agravios y vindicador de su honra”.

La respuesta, como toda la novela que R. Vega Armentero escribió en la Cárcel Modelo de Madrid en 1889 tras haber asesinado a su esposa, podrá decepcionar e incluso resultar indignante. Pero estas sensaciones no autorizan a que el lector de hoy resuelva a su modo los problemas que, en la línea de la literatura sobre el adulterio de fines del siglo XIX y dentro del llamado *Naturalismo radical* de un E. López Bago o un A. Sawa, plantea esta obra. Una obra que es algo más que la crónica de un crimen o el relato de los tormentos conyugales de Carlos, un “idealista”, con inquietudes artísticas, “impresionable”, de imaginación “fogosa” que busca en vano trabajo seguro para su pluma o un empleo a sus aptitudes.

Con una estructura tripartita, la novela nos narra en su primera parte el deterioro de la convivencia entre Carlos y la “perversa” Adriana quien, “corroída por el más grosero positivismo” y esclavizada por su pasión por Enrique, planea deshacerse del marido. Planes que desde la difamación ante la opinión pública (un hombre sin empleo que no sabe procurar el porvenir de su familia; un periodista revolucionario, “hereje contumaz”, escritor “antirreligioso”, novelista “émulo del asqueroso Zola”, un heterodoxo de consecuencias “fatalísimas” para el hogar y la “educación y salvación eterna” de los hijos), hasta los constantes reproches a su dedicación a las letras (“no es trabajar



escribir artículos y libruchos, cosa de entretenidos y de vagos”), la continua humillación (primero, una credencial de subalterno de rentas para alejarlo de Madrid, después, otra de agente subalterno de policía secreta), culminan tras agotar otras soluciones como el asesinato, el envenenamiento, el divorcio legal o la fuga, y gracias a su versión de esposa mártir, con la “muerte civil”: el ingreso como enajenado y alcohólico en el manicomio Izquierdo. Una reclusión con la que se interrumpen sus preparativos para comenzar una nueva vida con Matilde, su amante a quien le une un lazo espiritual y una única esperanza para recuperarse de su deplorable “estado psicofisiológico”.

La segunda parte narra los tres meses de estancia en el manicomio, el abandono al que se ve sometido, la frialdad y hostilidad de sus hijos pervertidos por su madre, y los planes de ésta para trasladarse a vivir a Francia. Un proyecto que queda frustrado por el nuevo diagnóstico del alienista para quien Carlos es en realidad un “enfermo del alma”, un cuerdo melancólico que debe recobrar el “imperio de su hogar”, la consideración y el respeto.

En la tercera parte asistimos a la imposibilidad de toda recuperación; el abandono de su familia del domicilio conyugal, la pérdida de sus pertenencias, la demanda de divorcio, las penurias económicas, la obligación a renunciar a sus hijos, o la impotencia ante una justicia corrupta, incrementan su desequilibrio emocional (“no me pertenezco, soy todo entero de la vindicación de mi honra y de la venganza que persigo”) hasta el punto de llevarle a asesinar a Adriana en plena calle. Por último, el relato se centra en la instrucción del sumario judicial que culmina, aun habiéndose desvelado, gracias al epistolario amoroso, la relación adúltera de Adriana (“algo peor que una Nana envilecida, una a modo de Teresa Raquin”), en la sentencia condenatoria a pena de reclusión perpetua.

¿Loco o delincuente? no sólo nos invita a aceptar los condicionantes históricos o sociales que vedan otras posibles soluciones, sino que nos induce artísticamente a dar por literariamente válidos los supuestos de partida. La sugestión de la novela no radica en ser una novela de adulterio y crimen, sino en ser un descarnado documento sobre la indefensión del individuo frente a las injusticias de la sociedad finisecular. No en vano, Carlos es la mejor expresión del desencanto del intelectual republicano ante el orden sociomoral imperante. Pero también de sus contradicciones.

Por una parte, si el protagonista encarna los desordenes típicos de la neurosis fin de siglo, no hay que olvidar que todo ello se relaciona con el progreso y con la sociedad industrializada. Cuando Carlos nos narra su pasado “sembrado de derrotas”, no faltan las referencias negativas a esa “nueva Babilonia”, la capital “poderosa de vida, febril de movimiento”. Es aquí donde Adriana se ha transformado “intoxicándose en aquella atmósfera de corrupción y podredumbre” y es aquí donde debido a ingratitud y traición, Carlos ha perdido sus ilusiones y esperanzas, ha quedado, en una palabra, “tendido en el camino”. Un espacio que bajo su apariencia de modernidad está domi-

nado por un clima de mezquindad, convencionalismo e hipocresía moral que afecta a todos los órdenes. Sobre el trasfondo de esta realidad donde “el sentido jurídico no existe y donde a la altura de miras reemplazan añejas rutinas”, en “aquel país de las escandalosas concupiscencias, de los repugnantes pactos, de las vergonzosas apostasías, de las osadas claudicaciones”; llegan hasta nosotros distintos problemas: el valor cuestionable de la psiquiatría legal y la antropología criminal; la hipocresía social alimentada por confesores que como el de Adriana constituyen una “escuela de perfección en el vicio”; las falsas apariencias, la doble moral cuya muestra más elocuente es el contraste entre la conducta social intachable de Adriana y Enrique, ambos aparentemente virtuosos y católicos, y su comportamiento sexual donde el refinamiento del goce, la bestialidad y la degradación roza lo patológico: la “voracidad de insaciable lujuria”, la satisfacción de los “más exigentes y bajos” extravíos de la carne y de la imaginación que convierte a los adúlteros en “dos esculturas de carne, dos bestias insaciables, dos brutos sometidos a la materia”. Todo un cúmulo de “vicios y aberraciones asquerosos” de que es muestra el propio epistolario de la muerta y que sin embargo es desestimado en el juicio.

Y por último, la desconfianza que inspira el poder judicial y ejecutivo donde triunfan el poder del dinero y de las influencias. A pesar de demostrarse el adulterio, de haber sido impunemente encerrado en un manicomio o de contar con un abogado, “campeón infatigable de la democracia”, al final la sentencia es negativa, y no sólo porque como afirma Carlos los artículos del Código civil que eximen de responsabilidad criminal no se han escrito para él (“no la maté sorprendiéndola *infraganti delicto*”), sino porque el poder de Enrique con su capacidad para buscar testigos falsos incluso en sus propios hijos, sale vencedor.

Por otra parte, la novela es un fiel reflejo del debate sobre la situación jurídica y social de la mujer y de la consabida paradoja entre ideario público y comportamiento privado; la defensa de la reforma de la situación legal de la mujer presente en muchos intelectuales de la época entra en contradicción con sus preocupaciones personales ante los posibles cambios domésticos. De ahí que en el relato presenciemos la formulación de toda una filosofía de la familia y del hogar. Es más que significativa la trascendencia que en el conflicto conyugal supone el intercambio de papeles sociales. El pasaje en el que Carlos se ocupa de que sus hijos cenén porque su madre aún no ha vuelto a casa resulta muy revelador. La perspectiva de la hija que defiende a su madre, ya que ella no es una “esclava” y además sostiene la casa con el producto de su trabajo, así como la de Adriana que ofendida exclama “¡qué asco! ¡Viene una de trabajar como una bestia y ni siquiera la aguardan para comer!”, contrastan con los comentarios de Carlos que se considera un “imbécil” por no castigarla “como tantos otros maridos ultrajados”. Para Carlos el trabajo de Adriana constituye “un padrón de ignominia” en su hogar; su mujer se ha vuelto “verdaderamente mala”, es codiciosa, “manirrota y desordenada”, no sabe di-

rigir el “gobierno de una casa”, ni “enhebrar una aguja”, pero sobre todo es rebelde al creerse “independiente” y prescindir para todo de él.

Esta permanente identificación de la esposa con la madre y con el hogar y la concepción de la familia como refugio justifican además la relación amorosa con Matilde, la amante “sufrida, paciente, desinteresada”, consuelo de sus desventuras conyugales, un adulterio en suma de naturaleza espiritual. En este sentido no faltan las reflexiones sobre la diferencia entre la mujer decente, esposa abnegada que “jamás convierte su trabajo en “medio para engrandecerse, empequeñeciendo al padre de sus hijos” y la mujer perversa, egoísta, soberbia y vengativa, Luzbel que convierte el hogar en infierno y en martirio ininterrumpido. Pero a todo ello contribuyen no sólo los juicios de otros personajes femeninos como la propia Matilde o la joven que ante el cadáver de Adriana afirma que “no se mata por gusto (...) no sería ella buena”, sino sobre todo el valor incuestionable del discurso médico representado por Ponce de León quien asevera: “esas mujeres no son mujeres, son nada más que hembras; no son esposas, ni siquiera madres, pues la maternidad no es en ellas otra cosa que un error de la naturaleza” y a las que hay que olvidar como un “montón de carne podrida y ponzoñosa”.

Más allá de todas las cuestiones discutibles desde una lectura actual del texto y de las limitaciones de su calidad artística (la herencia folletinesca, la intriga melodramática, el tremendismo, la adhesión a las descripciones tópicas, los juicios constantes del narrador, su estructura endeble, etc.) lo cierto es que estamos ante una expresiva muestra del naturalismo radical o de “barricada” como lo calificó Alejandro Sawa.

Pero los lectores interesados en la narrativa española finisecular no sólo tienen la oportunidad de hallarse ante una de esas novelas que alcanzaron tanta notoriedad en su época para después ser olvidadas por los historiadores de la literatura, sino la suerte de gozar de la reproducción de la primera edición a cargo de Pura Fernández. Por fin podrán acompañar su lectura de una útil y seria “introducción” en la que la estudiosa traza la biografía de Vega Armentero, analiza su producción novelesca, contextualiza y comenta la obra sin caer en el simplismo de una interpretación meramente autobiográfica, establece la equivalencia entre los personajes reales y sus transposiciones literarias, o reproduce la transcripción literal de tres cartas de Vega dirigidas a su editor y al periodista *Demófilo*, así como la sentencia judicial dictada por el Tribunal Supremo el 27 de enero de 1890. Pero sobre todo es de agradecer la medida de las anotaciones, la ausencia, en una palabra, de molestas e irritantes notas que interrumpían el ejercicio placentero de la lectura.

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ



MARTA FERRARI

*La coartada metapoética:
José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*

Mar del Plata, Martín, 2001, 230 p.

Marta Ferrari analiza en este libro el fenómeno autorreferencial en los discursos poéticos de José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero. La elección de estos tres nombres no responde a una evolución lineal, puesto que su intención es proponer una lectura diacrónica de las escrituras analizadas que permita una visión en continuidad de las mismas. Según plantea, la forma convencional de periodización de la poesía es inoperante por lo que lo ideal sería diseñar un modelo que superara los límites generacionales y postulara “interpretaciones más abarcadoras que apuntaran a la inserción de la escritura individual en el conjunto de los discursos culturales de la época” (p. 57). Esta concepción le permite, por ejemplo, cuestionar la naturaleza rupturista de los *novísimos*, e incluso su propia existencia como grupo poético, al relacionar su programa con el de los poetas de los 50 y considerar que estos poetas, cuando abordaron la imposibilidad del lenguaje para aprehender la realidad, adelantaron en gran medida la crisis que los poetas de los 70 llevaron a su máxima tensión.

Aunque la autora reconoce que la práctica metapoética aparece ya en la obra de algunos poetas anteriores (Juan Ramón Jiménez) como continuación del programa romántico becqueriano y en ciertos representantes de la vanguardia de los años veinte (Jorge Guillén o Pedro Salinas), insiste en que será a partir de la posguerra cuando el discurso poético autorreferencial adquiera especial relevancia. El primer eje de su discurso descansa en la teoría estética de José Hierro, en la que distingue hasta tres momentos diferentes: un estadio inicial, en el que la voz del poeta se identifica con la del vate y por ello queda asimilada al canto; un espacio intermedio, en el que predomina la palabra testimonial, y uno final, en el que la poesía se descubre como artificio o simulacro y en el que la reflexión metapoética va dejando paso al enmudecimiento de la palabra. Desde su primer libro, *Tierra sin Nosotros*, es evidente la capacidad demiúrgica, la

voz del poeta se convierte en una voz compartida y su perfil trascendente destaca en poemas como "Oración Primera", donde el canto adquiere el estatuto de plegaria litúrgica. La palabra poética como palabra revelada y la figura del poeta como hombre adánico son también materia de algunos poemas –"Creador", "El rezagado" o "El recién llegado"– pertenecientes a su segundo libro, *Alegría*. Paralelamente a esa concepción del poeta como vate se desarrolla la idea de la palabra celebratoria, que desaparecerá en su tercer libro, *Con las piedras, con el viento*, en el que se advierte ya un claro escepticismo. Por lo tanto, la fe en el poder de la palabra solamente residirá en los dos primeros libros, en los que hay una correspondencia entre la palabra y la cosa nombrada que se diluirá posteriormente, sobre todo a partir del cuarto libro, *Quinta del 42*. Frente a la poética autorreferencial de la modernidad apoyada claramente en la autonomía artística y sustentada "en el perfil trascendente del sujeto y en el poder demiúrgico de la palabra", Ferrari sitúa a este segundo Hierro testimonial y referencial. La ficcionalización de lo autobiográfico y la autonominación son aspectos característicos de esta etapa que imprimen mayor carácter testimonial al discurso y lo alejan por completo de esa figura del poeta vate o iluminado. Sin embargo, ni la voz del poeta vate ni la del poeta testimonial denunciaban el entorno histórico como hará, en cambio, el poeta-entomólogo, "cuyo oficio se reconoce como frustrado remedo de la vida" (p. 106), presente en los dos poemarios finales, *Libro de las Alucinaciones* y *Agenda*, en los que se articula "la figura de un sujeto que, a través de la dialéctica palabras/acción, autodefine su quehacer como un mero artificio sustitutorio de la existencia" (p. 106). La inicial confianza en la palabra se va desvaneciendo ante la constatación de la insuficiencia del lenguaje para expresar el objeto. En definitiva, su poética camina entre una poesía pura con claras reminiscencias becquerianas y darianas, pasando por una palabra temporal y testimonial hasta llegar a una palabra que se descubre como una frustrada simulación de la vida.

Antes de abordar la teoría poética de Ángel González, el segundo de los autores estudiados, la autora realiza un breve recorrido a través de las aportaciones críticas sobre el poeta ovetense. Desde el clásico estudio de Emilio Alarcos Llorach del año 1969, pasando por el de Joaquín González Muela (1972) analizando la poesía del primer período; el de Dionisio Cañas (1980), en el que hacía hincapié en una poesía polifónica según el concepto bajtiniano; los conocidos trabajos de Douglas K. Benson (1981 y 1982), en los que reclama para la poesía de González la importancia del lector, o los de Stacey Parker, A. Debicki y M. Lafollete Miller sobre los conceptos de *desfamiliarización*, *ruptura de sistemas* y *agramaticalidad*. Será durante los últimos años de la década de los 80, como señala Marta Ferrari, cuando la autorreferencialidad quede marcada como eje estructural de su escritura y de la crítica. Y desde los años 90 los trabajos críticos de Margaret Persin, Mary Makris o Julián Palley ya encaran la obra del poeta desde presupuestos postestructuralistas poniendo en evidencia la vinculación entre el signo y su referente.



Si en líneas generales la crítica había coincidido en considerar que el giro hacia la segunda etapa se debía a una crisis en la fe en las palabras y por tanto a una reflexión metapoética –recordemos que el propio González había aludido a este giro en el prólogo a *Poemas* (Madrid, Cátedra, 1980)–, Ferrari, en cambio, apunta que la preocupación metapoética está presente ya desde sus primeros libros. La autora sigue los signos autorreferenciales de su poesía, desde el poema “Para que yo me llame Ángel González” con el que se abre *Áspero mundo* o el escepticismo sobre la operatividad del lenguaje poético del poema “Preámbulo a un silencio”, perteneciente a *Tratado de urbanidad*, hasta “De otro modo”, de *Deixis en fantasma*. Para ello divide la poesía autorreferencial de González en dos grandes ejes: poemas en los que González critica la inutilidad de las “viejas palabras”, de los viejos códigos que ya no son útiles y poemas en los que se va a la búsqueda de las “nuevas palabras”. El descrédito de las palabras viejas incluye la descalificación tanto de los poetas *puros*, como de los *sociales*. Este es el tema de poemas como “Soneto a algunos poetas”, “Orden (poética a la que otros se aplican)”, “JRJ” o “S.M. nos contempla desde un daguerrotipo”. Pero hay otro modelo poético ante el cual también reacciona el ojo crítico del poeta: sus entonces contemporáneos *novísimos* son denunciados en su ansia de grandilocuencia, como ocurre en los poemas “Oda a los nuevos bardos”, “A un joven versificador” o “Poeta joven”, entre otros. La conclusión a la que llega Ferrari es que la escritura de González se genera en las antípodas de las poéticas modernas que priman la autonomía del lenguaje puesto que “para este sujeto posmoderno el significado textual estalla en contra del equilibrio, la legibilidad y la significación monolítica del texto: los múltiples significados se subvierten entre sí en un prisma cuyo único vértice es la indeterminación” (p. 152).

En cuanto a la poética de Guillermo Carnero, la autora repara en la proliferación paratextual predominante en el volumen *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, bajo el que se agrupa toda su producción poética hasta la publicación en 1990 de *Divisibilidad Indefinida (1979-1989)*, lo cual revelaría que se trata de una poesía “que nace de la insatisfacción ante el lenguaje y de la pérdida de fe en el valor activo de la palabra” (p. 172). El sujeto predominante en esta escritura es, según Marta Ferrari, un sujeto eminentemente perceptivo. Para ello parte de la filiación existente entre la poética de Carnero y las tesis del filósofo Georges Berkeley vigentes ya desde el título de la obra que recoge la mayor parte de su producción poética, intertexto del berkeleyano *An Essay Towards a New Theory of Vision*. Esta teoría de la visión la interpreta Ferrari como defensa de la percepción, es decir, como modo fundamental de conocimiento. La percepción implica “la aprehensión directa y concreta de lo visible sin intermediación lingüística” (p. 173), que será uno de los fundamentos de su poesía. Ahora bien, el deseo de llegar a una palabra corpórea capaz de expresar y de contener formas puras fracasa; por ello, frente a esta imposibilidad, “la meditación metapoética

carneriana aborda la cuestión de la opacidad y el poder de enmascaramiento de todo lenguaje” (p. 174). La paradoja que presenta, pues, el discurso poético de Carnero es que el lenguaje es la “única vía posible de acceso a lo real y el único también con el que se puede cuestionar dicho modo de conocimiento” (p. 176). La escritura de Carnero pone así en tensión la capacidad de significación del lenguaje por lo que éste sólo puede resolverse como metalenguaje. Según esta postura, heredera de las postestructuralistas, “el lenguaje es incapaz de referir nada exterior a sí mismo” por lo que “se destruye la idea del arte en tanto representación de lo real” (p. 177). La poesía de Carnero expresa la subjetividad siempre de manera indirecta mediante el uso de determinados “correlatos objetivos”, frecuentemente encarnados en personajes históricos encargados de enmascarar la emoción del yo. Desde este punto de vista, los poemas de Carnero surgen como un segundo lenguaje, es decir, la vinculación con lo real no es necesaria y el poema construye su propio referente. El recurso metapoético “lejos de reforzar la condición autónoma del texto, habla, más bien, de una inevitable clausura del discurso sobre sí mismo, de una reflexión que deviene necesariamente tautológica y que, al hacerlo, redefine críticamente sus propios mecanismos expresivos, poniendo en cuestión al mismo discurso y sus modos de comunicación” (p. 182). Según Ferrari, este discurso rompe con la ideología estética de la modernidad, con la idea que, desde el Romanticismo, se tiene de la función de la poesía.

Si la escritura autorreferencial, al exhibir los propios mecanismos de producción, forma parte de la crisis de los sistemas de representación propios de la modernidad, como parece apuntarse en el libro, ello implica una diferencia fundamental según la cual la autonomía textual respecto de la praxis vital deja “de revestir el perfil trascendente de las poéticas modernas –su gesto utópico sustentado en el poder demiúrgico de la palabra– para emerger paradójicamente como un claro programa desmitificador de dicho lenguaje y hasta de la funcionalidad de la poesía misma” (p. 39). En otras palabras, si la práctica autorreferencial de la modernidad literaria indicaba un deseo de autonomía, en la postmodernidad el hecho de mostrar el revés de la trama evidenciaría que todo es asimismo artificio. Esta tesis defendida en el libro se centra, en mi opinión, en un aspecto abierto todavía al debate desde que los teóricos del postestructuralismo acabaron con la vinculación entre el signo y su referente. La autora considera que en los tres autores analizados la autorreferencialidad dibuja lo que será una crisis de orden semiótico según la cual el signo –de manera especial durante los años 70– acaba con la capacidad representacional del lenguaje, por lo que las tendencias poéticas analizadas no constituyen programas estéticamente cerrados, sino que se rearticulan con proyectos estéticos precedentes y posteriores. En estos tres discursos, la creación surge como proceso, no como producto; entre ellos hay, sin embargo, grados diversos de significación autorreferencial. Por una parte, la que “acepta la existencia de un mundo real sustantivo cuya significación no depende completamente de sus vincu-



laciones con el lenguaje” –este sería el caso de José Hierro y, en parte, de Ángel González– y, por otra, la que “sugiere que nunca habrá un escape posible en la cárcel del lenguaje: la metapoesía clausurada y tautológica de Guillermo Carnero” (p. 209). Con esta reacción poética del lenguaje sobre sí mismo, la autonomía surge desmitificando la funcionalidad del lenguaje y de la propia poesía. La autorreferencialidad sería, desde la perspectiva que se defiende en el libro, la forma más explícita que tiene la poesía de demostrar su propia entidad ficcional al dejar al descubierto su proceso de escritura.

XELO CANDEL VILA
Ohio University

JORDI GRACIA (ed.)

*Historia y crítica de la literatura española, 9/1.
Los nuevos nombres: 1975-2000*

Barcelona, Crítica, 2000, 624 p.

Se presenta ante nosotros la última entrega de esa arriesgada empresa que en su día acometió Francisco Rico, y que en este caso cuenta con el aliciente de haber de conjugar su carácter en parte canónico (y canonizador) con la inmediatez de su objeto de estudio. José María Pozuelo, en su reseña a este volumen publicada en *ABC Cultural* (n.º 456, 21 de octubre de 2001, p. 21), ya se ha referido con exhaustividad al aspecto fragmentario que ofrece el libro del actual panorama literario español. Para ello utiliza a la inversa una imagen ya presente en el ensayo del autor incluido en el libro: la de Fabrizio errando por Waterloo en *La cartuja de Parma*.

La primera parte del volumen, "La vida cultural", traza el mapa sociocultural del período partiendo de tres conceptos: Nacionalismo, Posmodernidad y Transición. Claudio Guillén traslada el problema del Nacionalismo al ámbito también problemático de la identidad del individuo, acorralada tras unas señas colectivas, externas, que hay que defender en la negociación por la construcción de ámbitos comunes cada vez más amplios. Ramón Buckley pone en entredicho el concepto tan celebrado de transición, y propone considerar una "doble transición", partiendo del hecho de que en la transición oficial el silencio de la vida cultural sólo se vio roto por la voz crítica de un feminismo emergente y combativo. Según él habría que buscar la transición cultural entre 1968 y 1973, período marcado por el fin de la ideología franquista y un desplazamiento intelectual de la Historia a la memoria, de lo colectivo a lo individual. Joan Ramon Resina analiza el desencanto de la época mediante su plasmación en un género literario concreto, el policial, que no tardaría en declinar hacia el auto-escepticismo y la parodia. Jordi Gracia hará lo propio respecto al ensayo, poniendo de manifiesto la tendencia a acercar el pensamiento a lo cotidiano y a lo literario, en un alejamiento del esoterismo místico que arranca con Nietzsche, Ortega y Borges. Lo político y lo metafísico son ahora sustituidos por lo ético y lo estético.



El siguiente punto de debate es la posmodernidad. Mainer baraja de nuevo historia y cultura para reivindicar el concepto de “Estado Cultural” como muestra de la pujante democratización de la cultura, traducida en un espíritu de “tolerancia”, “irresponsabilidad anarquizante”, “pasotismo”. En línea análoga se sitúa Bernard Bessière, que aplica a nuestro entorno el trabajo de Gilles Lipovetski para dibujar un panorama de descentralización, individualismo, desideologización, eclecticismo y productos *kitsch*, en el que encontramos a faltar una referencia al fenómeno de los así llamados “francotiradores” cinematográficos. Jordi Gracia hace de abogado del diablo y reclama consideración hacia los aciertos y líneas comunes que se perciben en nuestros artistas y creadores más recientes.

La posmodernidad se perfila así como el filtro principal desde el cual mirar la producción escrita española de los últimos años, y si en alguna de las secciones se hace evidente el riesgo que ello entraña es en la dedicada a la poesía. Ya el estudio introductorio de Gracia supone un intento de lectura global en el que se aprecia una tendencia a subrayar la heterogeneidad de los poetas, puesta en relación con el carácter ecléctico y fagocitador del posmodernismo. Los trabajos de Jiménez Millán, García Martín y Mainer presentan propuestas tan conciliadoras como vagas, mientras que un intento de clasificación y periodización más sistemático como el de Juan José Lanz acaba en franca desbandada de escuelas, en posmoderna *coincidentia oppositorum*.

En el caso de la poesía femenina sí se presenta un trabajo de agrupación de tendencias, el realizado por Sharon Keefe Ugalde, que desde un enfoque feminista clasifica a las nuevas poetas en tres tendencias de continuidad, transformación y rescate respecto a los modelos tradicionales de feminidad. Pero a partir de ese momento la imagen de los poetas se somete a un acopio de especificidades, como en el caso de Fonollosa o Sánchez Rosillo (algunas excepciones, por supuesto, como el estudio de Carlos Marzal por Díaz de Castro). Parece operarse un cambio de orientación en los estudios de poetas agrupados por epígrafes, pero en algunos casos sus vínculos son forzados (así los agrupados en “Lenguaje y meditación”) o los epígrafes incurren de por sí en la heterogeneidad (“Del expresionismo al enigma”).

Esta disgregación se puede atribuir además, en la mayoría de los casos, al hecho de tratarse de reseñas particulares y no de estudios de conjunto. Curioso si tenemos en cuenta que los valores reseñados en los poetas son antagónicos o incompatibles con los que se amparan bajo ese concepto de posmodernidad con que se velaba el problema generacional, y más curioso todavía si tenemos en cuenta que Jordi Gracia tiene en prensa un trabajo titulado “Poéticas para el fin de siglo”.

La tercera parte, dedicada a la novela, sí presagia en su estudio introductorio un esfuerzo de buscar la suficiente amplitud de miras o, parafraseando a Pozuelo, de enfocar el retrato. Gracia traza las líneas principales que permiten hablar de escuelas, entronques con el pasado más o menos reciente y trayectorias globales. Vislumbra el ho-

rizonte en medio del tormentoso mar que puede parecer, a primera vista, el cada vez más amplio panorama narrativo actual. En el corpus de trabajos que selecciona se encuentran estudios de conjunto, algunos muy meritorios, de la obra de autores ya consagrados o de géneros como el relato breve, la autobiografía ficticia (*faction*) o el diario de escritor. Pero sus logros quedan diluidos y casi borrados por la abrumadora presencia de reseñas: no es raro encontrar una de ellas donde se denuesta en un autor lo que páginas atrás otra elogiaba en un autor diferente. Sin un estudio central que ponga los puntos sobre las íes, el lector no sabe si considerar el desapego a la veracidad histórica como un defecto o una virtud de la nueva narrativa.

Es en la cuarta parte, dedicada al teatro, donde Gracia acierta más a la hora de dar una visión global, suponemos que en buena parte gracias a la escasa extensión que se le dedica en el conjunto de la obra (40 páginas de un total de 480): por una vez la injusta pero tradicional relegación de las artes escénicas produce un fruto positivo. En esta sección sí se identifican claramente períodos, y son varias las voces que se suman a la del editor para perfilar el panorama general y su evolución: del vanguardismo más excluyente al intimismo y el realismo cotidiano, pasando por la hegemonía de lo escénico y espectacular que llegaría a su cumbre en el 92. Se echa de menos quizá una mayor o más insistente puesta en conexión con el resto de fenómenos culturales y literarios, que tan provechosa hubiera resultado a la luz de la claridad de ideas que se percibe en lo referente al teatro.

Por último me gustaría señalar otra notable ausencia en una obra que dice extender sus redes hasta el año 2000: la literatura es a menudo interpretada en el volumen a la luz de su contexto histórico y cultural, sin eludir alusiones políticas a fenómenos como la transición y la era socialista. Por ello se hace evidente la falta de algún estudio que analice el nuevo mapa que dibuja la llegada del PP al Gobierno en 1996, aunque hubiera sido en forma de reseña de *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, que Vázquez Montalbán publicó en fecha tan temprana como el propio año 1996. Estamos seguros que el tema se abordará en el volumen 10 de *HCLE*, pero se corre el riesgo de percibir el hecho como propio de principios y no de fin de milenio.

LUIS LLORENS MARZO
Universitat de València



FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (ed.)

Alejandro Sawa:
Declaración de un vencido. Criadero de curas

Madrid, Atlas, 1999, 239 p.

Hay que comenzar por felicitarse de que, por fin, las novelas de Alejandro Sawa vayan saliendo de la Biblioteca Nacional y estén disponibles para los lectores actuales. Contábamos ya, desde 1988, con su primera novela, *La mujer de todo el mundo* (1885), editada por José Esteban (Moreno Ávila Ed.), aunque sin notas y con una brevísima introducción informativa, y ahora, la BAE nos facilita, en edición anotada de Francisco Gutiérrez Carbajo, *Declaración de un vencido* (1887) y *Criadero de curas* (1888).

Alejandro Sawa (1862-1909) ha permanecido desde su muerte en la galería de los malditos, recordado sobre todo por sus originalidades personales (su melena, su pipa, su perro), por curiosidades sobre su muerte y por haberse convertido en personaje literario gracias a contemporáneos suyos como Baroja, Valle Inclán o Darío. Salvo por algunos estudios globales o comparativos de su obra realizados por expertos y algún que otro trabajo universitario perdido en bibliotecas, poco más de concreto hemos sabido —si dejamos de lado los numerosos artículos que aluden a aspectos parciales o a lo ya muy trillado— sobre este escritor hasta que, en 1998, Pura Fernández publicara una correspondencia inédita cruzada entre él y su mujer, la francesa Jeanne Poirier, desde 1892 a 1898, que revela aspectos sobre su carácter o su afición al juego, datos que nos lo hacen más “real”, y que incluso explican, más que su conocida adicción a la bebida, el desequilibrio entre su capacidad de trabajo y de comprensión de su entorno político y literario, y sus crecientes penurias económicas o su muerte en la miseria.

La introducción de Gutiérrez Carbajo incide en los aspectos biográficos más conocidos del escritor, trazando su perfil, sobre todo, desde la percepción que Sawa tenía de sí mismo y de su situación, plasmada en su diario *Iluminaciones en la sombra*; perfil que completa con aquellos aspectos de su vida que lo han convertido en leyenda

literaria, y con la fijación de las coordenadas políticas y sociales que, vividas con intensidad, serán la base de su escritura.

La segunda parte de su introducción aborda el estudio de la obra novelística de Sawa, a través de los personajes, de los aspectos temporales y espaciales y de la voz narrativa. Un estudio que recorre las novelas escritas entre 1885 y 1888 (no alude a su posterior evolución modernista) señalando el comportamiento de los elementos narrativos a la luz de los conceptos básicos de la teoría de la novela, y poniendo de manifiesto las similitudes de las novelas del escritor en torno al modelo naturalista desde el que se escriben.

Sin embargo, ese análisis de los elementos narrativos, si bien pone en común aspectos recurrentes en las novelas de Sawa, deja sin cubrir una cuestión a mi modo de ver importante, como es el cuestionamiento del modelo naturalista del escritor y su aplicación en las diferentes novelas que escribe. La lectura atenta de *Declaración de un vencido* y de *Criadero de curas* invita a un estudio que establezca las características del modelo naturalista francés y de su adopción posterior en España, incluida la aplicación del mismo Sawa, teniendo en cuenta que, en 1887, ya se habían publicado las principales novelas naturalistas de Pardo Bazán, Pérez Galdós o Narcís Oller, y que, por tanto, las novelas de Sawa y las de López Bago eran entonces consideradas una rama adicional, más combativa, del discurso naturalista. Cuestiones como el uso de la primera persona en *Declaración de un vencido*, o la intervención siempre de un narrador que constantemente interviene en el discurso, más allá de la omnisciencia, para provocar una respuesta afectiva en un narratario siempre presente, o un romanticismo que desborda los límites realistas, son datos que necesitarían un estudio pormenorizado que defina mejor el modelo del discurso naturalista del escritor, y, al mismo tiempo, permita repensar la etiqueta de “naturalista radical” que se le encasqueta. Porque, ¿acaso el naturalismo de Zola no es radical? ¿Qué diferencia de radicalidad puede establecerse entre *Germinal* y *Declaración de un vencido* o *Criadero de curas*? ¿Estamos hablando de la forma de la enunciación o de los contenidos ideológicos?

Gutiérrez Carbajo acepta de principio y sin discusión el naturalismo radical de Sawa, cuando acepta también, sin cuestionárselas, las afirmaciones del narrador, en ambas novelas, sobre su propia adscripción naturalista. A mi modo de ver, no basta con creer al narrador cuando hace alarde del uso del biologicismo decimonónico, cuando tiene que indicar que está *practicando la observación o tiene en cuenta la herencia genética*; o si confiesa, en fin, un enfrentamiento entre la sociedad y el individuo (impuro), cuando lo que en realidad se lee en ambas novelas es la queja constante, por encima del protagonista, de un narrador fuertemente intervencionista, e incluso, como en *Criadero de curas*, realmente panfletario. Pero el naturalismo no es una cuestión formal de detalles o alusiones, sino un discurso coherente con sus propias leyes internas y su particular visión del mundo, que hay que aplicar cuidadosamente, incluso



cuando, como les sucedía a los escritores españoles, no se comparten todos sus presupuestos.

Hay que presumir que el editor conoce estas cuestiones, aunque se olvide de hablar de ellas, ya que una mirada a la bibliografía que cita —Oleza, Pattison, Botrel, Lissorgues, etc.—, y sus propias publicaciones, así parecen indicarlo. Sin embargo, al dar por hecha la adscripción naturalista *radical* de Sawa, sin indicar con precisión en qué técnicas narrativas de éste se basa, deja de lado las diferentes gradaciones de la misma, o las desviaciones que practica, que es, precisamente, lo que hace de él un autor tan personal y tan cambiante.

Los dos capítulos siguientes de la introducción están dedicados a una visión más directa de las dos novelas, siguiendo el itinerario de la acción narrativa en sus capítulos. También aquí se echa en falta un estudio más pormenorizado, si no ya de los elementos narrativos (aunque la comparación de los espacios de opresión y los tiempos de iniciación de los protagonistas hubiera dado para más), sí de los bloques temáticos que dan realmente los puntos de fuerza de la escritura de Alejandro Sawa. Por ejemplo, el fascinante mundo de las mujeres, especialmente de las prostitutas, que Sawa despliega en sus novelas, y que presenta en *Declaración...* unos modelos importantes en Julia y Carmen, por lo menos. O la reflexión acerca del mundo de la prensa y sus conexiones con el poder, como base del aprendizaje político y profesional del protagonista. Etcétera.

Junto a notas muy ajustadas en cuanto a la contextualización histórica o para conectar entre sí las demás novelas de Sawa, Gutiérrez Carbajo incluye otras tal vez no necesarias en una edición de este nivel, como son las de explicación de palabras como “éter”, “poliandria”, “batahola”, “charrán”, “cómitre” o “adarme”, sin duda una deformación profesional de quien va conociendo de cerca las carencias de vocabulario y la pereza en consultar el diccionario tan extendidas entre las últimas generaciones de lectores.

Muy completa resulta la bibliografía que cierra la introducción, y que permite al lector profundizar por su cuenta en la vida y la trayectoria de Sawa en sus diferentes facetas; aunque omite citar, completando la lista de publicaciones rescatadas de Sawa, dos cuentos editados por Pura Fernández en *Angélica* (7, 1995-96). Confiamos en que las demás obras de Sawa irán siendo también editadas, para que este escritor, tan conocido y tan poco publicado, ocupe su lugar en la historia de la literatura por sus propios merecimientos, y no por la leyenda de que ha sido rodeado. Esta edición, *tutto sommato*, es, para ello, un paso importante.

MARÍA JOSÉ NAVARRO

VARIOS

Teatro de la España del siglo xx.
I, 1900-1939

Madrid, *ADE-TEATRO*, núm. 77 (octubre de 1999), 335 p.

Esta primera entrega del número monográfico titulado *Teatro español del siglo xx*, de la revista especializada *ADE-TEATRO*, se dedica en esta ocasión al teatro español de los primeros cuarenta años del siglo que ahora agoniza, ofreciendo una visión que abre vías, más que cerrarlas, que nos revela el carácter de una investigación en proceso, en movimiento, que se proyecta hacia delante, por cuanto hay en ella una frecuente apelación a seguir caminos posibles, no transitados, detallando lo que queda por hacer en la investigación e historia teatral de este primer tercio del siglo xx, o bien lo que exige mayor atención o revisión, en un intento de superar contraposiciones a menudo estériles o harto esquemáticas, en un afán de profundizar en las condiciones y factores de distinta índole que convergen en el hecho teatral.

Antes que nada —y teniendo en cuenta el usual ritmo de las publicaciones— hemos de hacer constar que, con posterioridad al momento de redacción de la presente reseña, han salido a la luz los dos volúmenes siguientes dedicados al tema —nos referimos a los monográficos III: *1939-1985* y III: *1939-1985 (2ª parte)*, números 82 y 84 respectivamente. Deseable sería, por otra parte, la continuidad del proyecto de *Ade-Teatro* en relación al teatro más reciente. Pero exigencias de tiempo requieren que, aun indicando dicha aparición, nos centremos ahora en el primer volumen.

En él nos parece que se apuesta por desterrar ciertos prejuicios críticos a la hora de abordar, afrontar y avanzar en el estudio del teatro español en el período que se inicia en 1900 y que se prolonga hasta 1940, aproximadamente. Nos referimos a autores, textos o tendencias de la escritura dramática, pero también de la creación escénica. Desde esa certeza, se apuntan insuficiencias o carencias —también logros, claro— de la in-



vestigación, de la historiografía teatral, de la crítica, tanto a nivel general o panorámico como en el plano monográfico, tales como las que, a continuación, enumeramos: el teatro de Benavente, el llamado *teatro para la lectura* —esa “cárcel de papel” a la que alude Guillermo Heras en su artículo—, el sainete de principios de siglo, las siempre fascinantes relaciones entre cine y teatro en las décadas de los años veinte y treinta, la personalidad artística de Martínez Sierra, la incipiente condición postmoderna del Mihura de *Tres sombreros de copa*, la historia de la interpretación y de la dirección escénica —y, en una dimensión más amplia, la de los aspectos extraliterarios y extraestéticos que confluyen en el hecho escénico—, el capítulo de las actrices españolas —Catalina Bárcena, por ejemplo—, las obras del repertorio del teatro musical que aún no han sido rescatadas del olvido, la historia de la crítica teatral y, ya para concluir esta relación, e incluso podría decirse que a modo de síntesis de lo anterior, lo que, lógicamente, queda por hacer en el campo de las Artes Escénicas: la actuación, la dirección escénica, la puesta en escena y la realidad teatral concreta en las diversas autonomías.

Un recorrido que se extiende desde los comienzos del teatro *entre siglos* —momento de transición hacia nuevas formas teatrales e importante alijo cultural, el de la que acertadamente definió José-Carlos Mainer como “edad de plata”—, pasando por los máximos exponentes de la renovación teatral, principalmente en Cataluña y Madrid, tanto *desde dentro* como *desde fuera* del sistema teatral hegemónico o dominante —como diría el teórico Juan Villegas— y sus límites, aspecto que se evalúa, desde diferentes enfoques o perspectivas, en más de una ocasión y en más de un artículo de los que aquí se recopilan. Artículos cuyos autores, hay que decirlo, provienen de distintos ámbitos, como distintas son sus voces, sus prioridades o su dedicación, factor que, en nuestra opinión, enriquece al conjunto, sin perder su unidad básica, su clara distribución o estructuración de orden temático de la materia en el volumen, la iluminadora —y omnipresente en las publicaciones de la ADE— introducción de Juan Antonio Hormigón, que lleva por título el mismo que da nombre al monográfico o la cuidada minuciosidad documental y bibliográfica —por lo general existente— en forma de notas o bibliografía al finalizar cada capítulo. A destacar, la base de datos sobre la investigación teatral en España proporcionada por Maite Pascual y la “Bibliografía sobre el teatro español entre 1900 y 1939” que elabora César de Vicente Hernando y que se revela de gran utilidad para el investigador.

Nos encontramos, por las razones arriba expuestas, ante un conjunto, bien articulado y cohesionado, de artículos fronterizos con el ensayo —a cargo de especialistas en la materia—, que cuenta, además, con el siempre revelador testimonio de hombres y mujeres *de teatro*, paradigmas de la experiencia teatral directa, vivida día a día. Y combinación, asimismo, de visiones panorámicas o generales que dan paso a aproxi-

maciones más concretas, de carácter más específico, mosaico de miradas que se complementan entre sí, que se enriquecen mutuamente, sin perder de vista la observación atenta a otros ámbitos geográficos aparte de los consabidos, como es el caso aquí del acercamiento —susceptible de aumento— al teatro en Valencia, Galicia y Pamplona, en un intento de profundizar en una visión de conjunto que dé cabida y cuenta del mayor número posible de manifestaciones teatrales existentes en un marco temporal determinado. A lo que puede añadirse las frecuentes coincidencias y reapariciones, cómo se dan pie unos autores a otros, generando así zonas de encuentro, espacios comunes para el diálogo y la reflexión. Con un sentido similar, otro aspecto que deseáramos reseñar en estas líneas es la frecuencia con que se sugieren paralelismos o equivalencias entre la situación teatral de aquellos años y la del presente, facilitando con ello la comprensión de ciertos fenómenos escénicos que, hoy como entonces, tienen lugar. Y es que, en todo momento, se tiene muy presente la vigencia o no en la actualidad de textos y autores, tanto los que tuvieron éxito de público o de crítica —no siempre coincidente— como los que no, en un diálogo fluido entre el pasado y el presente y de cara al futuro, como aquel “teatro del porvenir” por el que tantos intelectuales, dramaturgos y algunos profesionales del teatro lucharon. Eso hace, aún más si cabe, plenamente válida la propuesta de balance del teatro de todo un siglo, de lo que pervivirá y de lo que no, de lo que concuerda con nuestros gustos estéticos y sensibilidad actuales y de lo que ha caído inevitablemente en el olvido. De este modo, se opta por una perspectiva o enfoque que, desde sus mismos presupuestos, da cabida tanto a los autores leídos (“rebeldes”) como a los representados (“adaptables”). Una reflexión interesante en este plano es la que realiza Yolanda Pallín acerca de “si la historia del teatro es la de los textos o la de las carteleras, la de los éxitos o la de los fracasos” (p. 66). Pensamos que ambas son necesarias para “reconstruir” la vida teatral “real” de una época dada. Y, más adelante, a modo de balance, concluye: “Todo teatro es político. La osadía y el riesgo son cuestiones políticas. La necesidad de aplauso, también.” (*Ibid.*)

Grosso modo, pueden establecerse dos grandes bloques. En el primero nos hallamos ante un sucinto pero completo repaso a la literatura dramática (apartado I): los nuevos horizontes de la escritura hasta los años veinte; las posibilidades —que no acabaron de cumplirse, que no pudieron ser: “trabajos de amor perdidos” en la hermosa expresión de Joan Abellán, o la no menos elocuente “años de primavera” de J. R. Fernández— que se abren en la transición del siglo XIX al XX; el éxito de los autores más comerciales —Marquina, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca— y de la comedia de principios de siglo. Tiempo, sí, de continuidades, de hábitos escénicos adquiridos, pero también tiempo de rupturas, de transformaciones, ejemplificadas en los inagotables intentos o tentativas de renovación formal y temática (apartado II) en el



teatro que se ha etiquetado como “imposible”, “invisible” o “irrepresentable”, contemporáneo para nosotros pero incomprendido en el momento histórico en el que se gestó, esto es, el teatro —tan visual y cinematográfico— de Valle-Inclán y el del Lorca más vanguardista —el que ideó, como el anterior, una auténtica revolución teatral—, pero también el de otros autores renovadores favorables a la modernidad teatral, entre los que cabe citar a Pérez Galdós, Unamuno, Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, el primer Benavente, José Bergamín, Mario Verdaguer, entre otros muchos, y, junto a todos ellos, la labor emprendida por los llamados teatros experimentales, teatros de cámara o teatros íntimos en su búsqueda de un teatro distinto, de élite y guiado por intereses artísticos —frente a los comerciales vigentes—, que requería un público nuevo en consonancia con la nueva dramaturgia, como estaba teniendo lugar en la escena moderna; el interés tanto artístico como pedagógico de iniciativas apoyadas por el gobierno republicano de la trascendencia de *La Barraca* y el *Teatro del Pueblo* de las Misiones Pedagógicas, así como experiencias teatrales de cariz universitario, como *El Búho* o el *TEA*, por citar sólo los más significativos; el fenómeno de las “guerrillas del teatro” y su vinculación con la creación de un teatro revolucionario, comprometido, de urgencia política y agitación social, que cobra su pleno sentido en el marco de los convulsos años de la Guerra Civil y que ejemplifica a la perfección el texto teatral seleccionado para la ocasión: *La guerra estalla mañana*, de Julián G. Gorkin (apartado III).

Pero si algo ha atraído nuestra atención y provocado nuestro entusiasmo es esa conjunción y cruce de materiales de diversa procedencia, bien documentados, caleidoscopio de reflexiones que proceden de diferentes parcelas de la creación escénica, y que se dan cita para analizar desde la dirección de escena, la interpretación y la plástica del espectáculo, pasando por el teatro musical, hasta la crítica y la investigación, pero también la sociología, pedagogía y formación teatral (apartados IV a IX). Y lo hace partiendo de una consideración generosa del *documento teatral*, que abarca repertorios y carteleras teatrales; anecdotarios, epistolarios, biografías y memorias; crónicas y críticas teatrales de los estrenos; testimonios y juicios críticos de observadores directos; tratados de arte escénico y de declamación; arquitectura teatral e historia de los teatros —la “memoria de un escenario”, en palabras de Nathalie Cañizares Bundorf; carteles teatrales; fotos de actrices y actores; bocetos escenográficos, figurines e indumentaria teatral en catálogos de exposición, con inclusión de material gráfico o, más concretamente, fotográfico.

Hablamos del que puede considerarse como segundo bloque, en el cual se traza un recorrido por los siguientes aspectos: los lentos cambios que se producen en los modelos arquitectónicos —de la sala a la italiana a otros modelos, en la vía innovadora abierta en el seno de los llamados teatros experimentales, que presuponen una nueva

relación entre actores y espectadores; la colaboración e imbricación entre teatro y artes plásticas en el momento en que nace la estética teatral, con la vinculación entre vanguardias históricas, escenografía e indumentaria teatral; la historia de los espectáculos en España y, más concretamente, de “el otro teatro”: el teatro musical (la ópera, la zarzuela y la revista) y su auge entre el público popular; los primeros apuntes de la dirección escénica —en su acepción moderna— en nuestro país, con Adrià Gual —creador, a su vez, de la *Escola Catalana d’Art Dramàtic* y cuyos avatares, a la luz de las circunstancias políticas, son descritos por Guillem-Jordi Graells como ejemplo modélico de lucha esforzada por la supervivencia de un proyecto pedagógico de formación actuarial en tiempos difíciles— en el ámbito teatral catalán y, sobre todo, Cipriano de Rivas Cherif, aunque también se tiene en cuenta el trabajo de Martínez Sierra al frente del Teatro de Arte y otras tentativas de reforma teatral por el estilo; la historia de la interpretación o de la actuación —en su doble faceta de arte y oficio—, valorando iniciativas y realidades junto a opiniones críticas contrastadas sobre las actrices más destacadas del período —María Guerrero y Margarita Xirgu— y la presencia de un actor: Enrique Borrás; las figuras más representativas de la crítica teatral —de intensa y valiosa actividad—: Anselmo González, más conocido como *Alejandro Miquis* y Enrique Díez-Canedo; sin olvidar aspectos que entroncan con la política teatral, como es el caso de la posibilidad de instrumentalización de la creación dramática y de la creación escénica en relación a la educación popular, a los mecanismos de producción y recepción de los espectáculos y a la sociología del público asistente a los mismos o del prolongado debate en torno a la creación de un “Teatro Nacional” en España; la enseñanza teatral —bien en Conservatorios, bien en academias privadas—, a la luz de los tratados de declamación de la época, sin olvidar la compañía-escuela, o lo que es lo mismo, el aprendizaje guiado por la práctica del meritoriaje, el aprendizaje por la vía de la oralidad y la observación directa de los veteranos.

En definitiva, un amplio y diverso panorama, a modo de síntesis y balance polifacético que asume la condición teórico-práctica, así como artística y social, del teatro. Definido con exactitud y precisión desde la introducción que lo precede, nos hallamos ante un resultado atractivo, ameno, flexible y permeable en sus planteamientos, que apuesta por una mirada *global* en su propósito de comprensión del hecho escénico, rica en posicionamientos críticos e interconexiones mutuas, de variedad estructurada de manera armónica y clara para el lector —gracias a su subdivisión en grandes temas o apartados (nueve en total).

En suma, un acercamiento plural, abierto, a la par que serio, lúcido y riguroso: contribución indispensable y referencia de primer orden para el estudio del teatro español del siglo xx, que viene a sumarse a otras iniciativas similares coincidentes en el tiempo, pero con la peculiaridad, que nos parece oportuno destacar, de ser una historia



no dirigida a los especialistas —que disponen de otras plataformas para su investigación— sino, y ahí reside su interés, al lector potencial de esta publicación: las gentes que hoy hacen teatro. La continuidad en ese diálogo entre expertos y prácticos del teatro sin duda redundará en el enriquecimiento de la creación teatral. Y es que la Historia siempre será una maestra necesaria.

CRISTINA SÁNCHEZ ÁVILA
Universitat de València

JO LABANYI

*Gender and modernization
in the Spanish realist novel*

Oxford, Oxford University Press, 2000, 458 p.

Tres artículos de Jo Labanyi, "City, Country and Adultery in *La Regenta*" —(1986) *Bulletin of Hispanic Studies*, 63: pp. 53-65—, "The Raw, the Cooked and the Indigestible in *Fortunata y Jacinta*" —(1988) *Romance Studies*, 13: pp. 55-66— y "The Problem of Framing in *La Regenta*" —(1990) *Anales Galdosianos*, 25: pp. 25-34—, escritos en respuesta a la tesis expuesta por Tony Tanner en *Adultery and the Novel: Contract and Transgression* (1979) acerca de que la novela realista europea abunda en la temática del adulterio como expresión literaria del conflicto dialéctico naturaleza/cultura, han ido trazando de manera sucesiva el esbozo de *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. En este estudio, Jo Labanyi se centra en otro conflicto decimonónico no menos productivo, el de la privacidad individual traumáticamente interferida por la esfera pública social, de ahí la importancia que concede la autora a las variables políticas, económicas y sociales en su investigación, y de ahí también la imposibilidad de separar, por ejemplo, la cuestión social de la cuestión femenina, en que se hace uso de una imaginaria simbólica articuladora de las múltiples tensiones que confirman la inexistencia de una síntesis superadora de esta conflictividad histórica.

Si durante el siglo XIX España se constituye como una nación-estado en el concierto de las naciones modernas europeas, este proceso sigue dos líneas que convergen en la (re)construcción de la privacidad individual desde un discurso centrado en la institución familiar en tanto que piedra angular del edificio social y en los beneficios probados de la economía capitalista del libre mercado. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* se ocupa de mostrar cómo esta estrategia de construcción nacional precisa de un correlato artístico y literario *ad hoc* que se concreta en la novela española de la Restauración, cuyo cometido expreso es el de 'writing the nation' (p. 1). La primera parte, "Redefining the Public and Private Spheres", profundiza en esta tesis



inicial y, para ello, el primer capítulo —"Liberal Political Theory: Freedom and the Market"— rastrea las implicaciones de la teoría política liberal y el libre mercado en la exacta delimitación de lo público y de lo privado, mientras que el segundo capítulo —"The Construction of 'the Social': Reform and Regulation"— estudia los modos en que esta división se vio reforzada o erosionada por el discurso social; la conclusión de Jo Labanyi es clara: tras examinar los distintos modos en que los textos canónicos de la Restauración, exponentes de lo que significativamente se dio en llamar la 'novela nacional', afrontan la problematicidad de lo real, se reafirma en el planteamiento inicial de que éstos no reflejan sino la transición nacional hacia la modernidad, es más, aprovecha de paso para apuntar una serie de notas que desarrollará más adelante sobre la caracterización de la tipología del personaje femenino, puesto que cada vez percibe con mayor claridad que ambos discursos hicieron de la mujer el principal objeto de sus preocupaciones. No son casuales, por tanto, títulos como los *Episodios Nacionales* de B. Pérez Galdós. El periodo posterior a la Revolución de 1868, en especial a partir de la Restauración de 1875, resulta decisivo en el proceso de estandarización de la vida nacional, tal y como atestiguan códigos y disposiciones normativas de toda clase. Tal es el contexto en el que se desarrolla la serie de las 'Novelas contemporáneas' galdosianas. La novela realista no busca construir un pasado nacional a la manera romántica, sino una nación moderna, y en este sentido se explicaría el por qué del inevitable retraso con que se vivió el apogeo del realismo literario español con respecto a Europa —entre 1870 y 1880—, dado que los signos de modernización y construcción nacional no se harán patentes en España hasta la Restauración. La misma razón justifica asimismo el carácter abiertamente polemicista de esta praxis narrativa, muy crítica con las contradicciones e imperfecciones presentes en el programa de modernización política, económica y social en el que por entonces estaba inmerso el país en tanto que nación-estado moderno en acelerada construcción, más allá, por tanto, del mero reflejo cual espejo perplejo stendhaliano del mundo 'real': "In examining the ways in which the realist novel contributes to the process of nation formation, I do not wish to propose a simplistic scenario in which writers function as undercover agents of the State in its attempt to construct model citizens. The realist novel is not crudely prescriptive, but neither is it descriptive. Rather than copy reality, it functions as a forum for critical debate, airing issues of contemporary concern. Like the contemporaneous legal codifications of national life, it deals with what happens when things go wrong." (pp. 4-5) En esta línea teórica, Jürgen Habermas —*The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1989)— ya había disertado acerca del papel representado por la novela como pieza central en la sociedad civil moderna en tanto que foro de debate, un espacio de discusión crítica donde los personajes literarios proporcionan además modelos de identificación positiva o negativa en la construcción de la identidad civil, de ahí la densidad sin precedentes que adquieren

estas figuras en la segunda mitad del siglo XIX, puesto que actúan como funcionarios del estado encargados de asegurar los trámites necesarios para la construcción homogénea de lo que B. Anderson llamara 'imagined community' —*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983)—, pero también su capacidad de respuesta crítica, reflejada en el dilema de una Ana Ozores que duda entre aceptar ser o no ser "como todas", un dilema que no tiene solución o, de tenerla, ésta ha de ser por fuerza trágica: normalizados los roles representativos de cada una de las clases sociales en el escenario nacional, Fortunata nunca podrá incorporarse a la clase burguesa. Consecuentemente, el protagonismo de las clases medias no es casual. En "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870) B. Pérez Galdós ya reseñaba su interés novelesco, al tiempo que intuía en este estrato social un extenso campo de experimentaciones donde, por un lado, se hacían factibles las modernas aspiraciones a la homogeneización de cada uno de los diferentes grupos sociales, mientras que por otro acababa por confirmar la imposibilidad real de todo proyecto de integración social.

A la luz de estas ideas, adquiere renovado interés la importancia concedida a la creación de un mercado cultural capaz de absorber un público lector masivo, posible con la comercialización industrial de la imprenta y la estandarización cultural impuesta por la obligatoriedad del sistema educativo. Son muchos los personajes protagonistas de narraciones realistas que leen la prensa en el casino o en el Ateneo, y novelas en el ámbito doméstico. Con todo, hay que desterrar los tópicos acerca de la hegemonía femenina en la consolidación de estos hábitos de lectura. Jo Labanyi coincide aquí en lo fundamental con Nora Catelli en un ensayo reciente —*Testimonios tangibles* (2001)—, en el que desacredita este lugar común de la historiografía literaria; a tenor de las cifras de alfabetización femenina y lejos de reflejar una situación de hecho, Catelli interpreta la abundancia de lectoras en la narrativa del XIX como una imagen metafórica de la modernidad que proyecta sobre el plano de la ficción la importancia que el llamado Siglo del Progreso concede a la educación, una promesa emancipadora de futuro, aunque Jo Labanyi se muestra más cauta y se limita a señalar siguiendo el razonamiento trazado en su investigación que la categorización social de la lectura de novelas como actividad 'privada', la circunscribe al ámbito de lo 'doméstico' y, por ende, 'femenino'.

La masculinización del canon literario de la Restauración, que minoriza o directamente ignora las aportaciones estéticas de medio centenar de escritoras tachadas de 'sentimentales' o 'idealistas', ajenas, pues, a los postulados realistas, responde sin lugar a dudas a esta misma estrategia homogenizadora por cuanto participa del estereotipo que sitúa en términos dicotómicos al hombre-creador (literario) frente a la mujer-consumidora pasiva (de literatura) o, mucho más perniciosa para el proceso de construcción nacional en ciernes, mujer-imitadora (de modas literarias extranjerizantes).

No en vano, esta impronta 'nacional' se había convertido en el principal argumento de defensa de un realismo 'español' que hundía sus raíces en la gloria añeja del Siglo de Oro frente al naturalismo francés y sus más variados desmanes. Tan sólo doña Emilia Pardo Bazán parece haber escapado a esta maldición secular; resultó en todo punto imposible escamotearle su condición realista, casi tanto como su ánimo denodadamente activo y polemicista, del cual dan buena cuenta las series de artículos agrupados en torno a *La cuestión palpitante* (1882-1883).

Sin embargo, esta narrativa privilegia el protagonismo de los personajes femeninos y lo hace porque éstos dan expresión novelesca a una de las contradicciones palmarias del nuevo orden de cosas: el absurdo social de dimensiones decimonónicas que se plantea desde que las mujeres, que teóricamente son miembros de la nueva nación, no tienen apenas derechos civiles y quedan excluidas por esta misma razón de la sociedad civil de la que —es un decir— forman parte. Las mujeres son 'heroínas problemáticas' por definición y, en este desafortunado sentido, potenciales personajes 'realistas' de primerísimo orden.

Mientras tanto, los padres de la cultura se dedican a 'escribir' la nación moderna, muy ocupados en la conformación de la opinión pública nacional a través de las universidades, las academias, la prensa, las editoriales o el Ateneo, entidades que tienen la prudencia de convertir, con todo, en activos foros de debate acerca de las contradicciones internas de este proceso de construcción nacional. Así las cosas, la filosofía krausista acaba por imponerse, y con ella el afán de instrumentalizar la educación en el intento de crear un sentimiento común de ciudadanía, a la vez que triunfa un pintoresquismo estético heredero del costumbrismo romántico, aunque desprovisto de la tonalidad elegíaca de éste por cuanto sirve constructivamente al presente y no al pasado 'nacional'. La luna de miel de Jacinta y Juanito Santacruz descubre al lector la geografía del país, propósito también manifiesto en otras novelas del propio Galdós, que recurre incluso al simbolismo de una toponimia paródica con inteligente voluntad crítica, pero el uso y abuso de las técnicas de descripción del paisaje rural o urbano tienta asimismo a Pardo Bazán, Pereda o Clarín. La novela realista en ocasiones no parece sino un intento de 'cartografiar' la nación, más que de 'escribirla', anticipándose con ello a las preocupaciones ideológico-paisajísticas del regeneracionismo —II. 3. "Mapping the City: Galdós's *La familia de León Roch* (1879), *La desheredada* (1881), *Lo prohibido* (1884-1885)". Detalles como este viaje sumario de los recién casados no han sido improvisados evidentemente como mero fondo contextual en apoyo de la narración, sino planificados en favor de la conversión de los lectores contemporáneos en miembros de una 'comunidad imaginaria' que sostenga otra entelequia conceptual, la 'nación'.

Y, hablando de ficciones a mitad camino entre lo histórico y lo literario, en este punto Jo Labanyi intenta redefinir la noción de 'realismo' desde el convencimiento de

que la 'modernidad' es un constructo social articulado como 'representación' que relativiza la ponderación de lo real como verdad positiva, muy a pesar, sobra hacer memoria, de las tesis materialistas tradicionales sostenidas por la historiografía literaria del siglo XIX.

Labanyi usa el término 'modernity' para referirse a la España posterior a 1868. En efecto, un atento análisis de la mayor parte de las novelas realistas de la Restauración revela la intuición, si no la certeza, de que la 'modernidad' se construye como 'representación', bien a través de sistemas abstractos de representación política —el liberalismo— o económica —el capitalismo—, bien a través de los discursos de control social orientados a definir y construir desde esta doble perspectiva la ficción de la identidad individual, especialmente en el caso de la identidad femenina. Sin ir más lejos, el marcado interés de la novela realista por la temática de las apariencias y la hipocresía social deja entrever un proceso de modernización integral en el que la 'realidad' es convertida de manera sistemática en 'representación'. En este sentido, el realismo no sólo procura una descripción objetiva y programática de lo real, sino que lleva implícita su propia crítica en tanto que cuestiona la ambigüedad esencial de su carácter de representación. Contrariamente al modernismo, que insiste en el divorcio entre realidad y representación, el realismo fusiona ambos entes ideales, pues la realidad, la realidad de la modernidad, se concibe ya para entonces como representación, anticipando el fenómeno que la 'postmodernidad' ha impuesto con la etiqueta de 'sociedad del espectáculo'; sin embargo, lejos de plantear una ruptura radical con la estética realista, desde este punto de vista el modernismo consolidaría un desarrollo progresivo en la escala intensificadora de problematización representativa de la realidad que ensayara el XIX, cuyos indicios son claramente perceptibles, como se ha podido observar, en la práctica literaria realista. Por esta razón, una de las principales finalidades de la investigación de Jo Labanyi es la de proponer una redefinición de la noción de 'realismo' que permita la crítica autorreflexiva de la representación que es tan frecuente, adoptando una estrategia fundamentalmente irónica, en la novela realista, y para ello se apoya en el concepto de modernidad que ha venido trabajando W. Benjamin —*Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*—, aplicado con efecto retroactivo a la segunda mitad del siglo XIX.

La insistencia en la tiranía social de las apariencias que caracterizara la literatura del Siglo de Oro se repite en las novelas de Galdós y la consciencia, aguda, lúcida, de la "farsa" nacional funciona como una de las claves interpretativas de la obra galdosiana, un dato que podría interpretarse como expresión literaria de la honda preocupación del escritor canario acerca de la relación arbitraria del valor que adquieren las cosas en la moderna economía de mercado. Nada más ficticio que el papel moneda. La producción de capitales y no la posesión efectiva del dinero es el motor que mueve la economía capitalista, tal y como había tenido la oportunidad de señalar K. Marx en *Das Ka-*



pital. Novelas como *La de Bringas* reflejan hasta qué punto la percepción del dinero como objeto de deseo fetichizado se revela fundamental en la literatura realista decimonónica, condicionando el retrato psicológico de los personajes a la locura crematística y, ya que en la moderna economía de mercado predomina el valor de cambio sobre el valor de uso, incluso algo tan íntimo y tan privado como la libido de Ana Ozores se orienta en función de la deseabilidad relativa de Mesía y el Magistral, que fluctúan ante sus ojos en razón del grado de crédito público que adquieren a lo largo de la narración, de modo que cuando finalmente Anita opta por Mesía está sucumbiendo al concepto mercantil de 'valor', pues, como donjuán que es, Mesía encarna un concepto de valor en el que el deseo está en función de la demanda, toda vez que Mesía vive ya horas bajas como conquistador y el mercado se prepara para las rebajas de enero. Estas reflexiones son las que dan pie a la introducción del concepto revisado de 'realismo' que propone Jo Labanyi. Frente a la definición canónica de esta corriente literaria como reflejo fideligno de la realidad, para la autora el realismo confirma desde el nuevo orden de cosas impuesto por la modernidad "the representation of a reality constituted by exchange relations" (p. 392). La representación de una realidad supeditada a las relaciones de intercambio consagra, por tanto, la adopción de un punto de vista relativo y no absoluto ante la verdad histórica positivista, deudor de un modelo de las relaciones humanas semejante al de las relaciones mercantiles en la economía capitalista del XIX, y que Rosalía, *La de Bringas*, parece haber interiorizado en interés propio cuando confiesa que no volverá a venderse al señor Pez ni a ningún otro pocacosa como el señor Pez: "Hacía propósito de no volver a pescar alimañas de tan poca sustancia, y se figuraba estar tendiendo sus redes en mares anchos y batidos, por cuyas aguas cruzaban gallardos tiburones, pomposos ballenatos y peces de verdadero fuste. Su mente soñadora la llevaba a los días del próximo invierno, en los cuales pensaba inaugurar una campaña social tan entretenida como fructífera. Esquivando el trato de Peces, Tellerías y gente de poco más o menos, buscaría más sólidos y eficaces apoyos en los Fúcares, los Trujillo, los Cimarra y otras familias de la aristocracia positiva". El valor relativo de las cosas en la sociedad moderna explica por qué el impresionismo buscó crear un sentido de lo real a partir de la interacción de las manchas de color o de sus cambios de tonalidad a lo largo del día, pues las propiedades cromáticas, por ejemplo, dejan de ser inherentes al objeto en sí. Las descripciones de E. Pardo Bazán constituyen en sus novelas buena prueba de ello, así como el puntillismo visual, rayano en la patología, de la creación galdosiana de Francisco Bringas. Y si esta contingencia afecta a las formas y a los colores, qué no ha de pasar con la falsa moneda. La ya mencionada insistencia de B. Pérez Galdós en el tema del dinero ha venido siendo interpretada como signo de realismo, en el sentido de interés por lo material, pero lo cierto es que según la redefinición de esta tendencia propuesta por Labanyi reflejaría más bien la creciente abstracción y autorreflexividad del moderno sistema capitalista de

mercado, que es el marco referencial que en última instancia otorga su valor, un valor relativo de cambio a las cosas. Dos historias de mujeres convienen al caso: Isidora, *La desheredada*, únicamente verá reconocida su valía como mujer ofreciéndose a la venta. . . carnal; al fetichizar los bienes de consumo por su valor de apariencia y no por su valor de uso real, Rosalía de Bringas convierte los objetos en símbolos, rozando el colmo de la autorreflexividad del sistema con la falsificación de los ahorros de su medio ciego esposo. No es casualidad que la primera novela española de la modernidad —*La desheredada*— se publique en 1881, en plena *febre d'or*, ni que *La de Bringas* lo haga en 1884, al año siguiente de haber sido abandonado en nuestro país el patrón-oro.

El realismo, así definido, implica una doble estrategia de abstracción representativa de la verdad histórica en tanto que éste es expresión literaria de las formas abstractas de representación económica que adopta el mercado capitalista y, en igual medida, de las formas abstractas de representación política que pretenden afianzar la consolidación de la moderna nación-estado.

Mas la corriente realista, con todo, en su cuestionamiento crítico de la realidad no sólo entronca con el modernismo, sino que prelude el regeneracionismo. Para Labanyi, "Spain existed as a modern nation only on paper" (p. 398). De hecho, el periodo histórico que abarca la década de los 80 en el que salen a la luz toda una serie de novelas de temperamento fuertemente crítico —*La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *Los pazos de Ulloa*— coincide en el tiempo con el agravamiento del problema de la deuda nacional o el estancamiento inmovilista del caciquismo político y, en esta misma línea pre-regeneracionista, los artículos escritos por B. Pérez Galdós para la *Revista de España* y la campaña en prensa de Leopoldo Alas contra los abusos electorales denuncian la escasa vigencia apenas unos cuantos años más tarde de los principios de la Constitución de 1869.

La polémica acerca del voto femenino es sintomática de este agitado panorama. En un sistema de 'representación' donde existe un 'gobierno representativo' y el marido es legalmente el 'representante' de la mujer, el sufragio femenino vendría a significar un serio abuso del sistema de 'representación política' no muy distinto de aquel planteado por el caciquismo —breve inciso, ahí es nada: vote o no vote Ana Ozores, la relación Ana-Mesía quedaría convertida en una relación doblemente adúltera por estar Ana ya casada y por pecar ésta de pensamiento, palabra y obra con el cacique local. No será el del sufragio universal el único trance comprometido que deberá afrontar la España de la Restauración cuando la identidad individual está en entredicho.

Don Baldomero muestra en *Fortunata y Jacinta* la "cédula de identidad" que acredita su identidad nacional como español, pero la novela realista va más allá de la loa a

la ejemplar burocratización de España como estado moderno hasta dejar al descubierto los conflictos que genera la paradójica construcción de lo 'privado' desde la asunción de unos parámetros predefinidos por la esfera 'pública' y, en contrapartida a la orgullosa estampa de don Baldomero, relata de manera pormenorizada la frustración de una Ana Ozores que finalmente acepta ser "como todas", convertida ella misma en espectáculo público de lamentable interés social, permitiendo, además, la intrusión en el ámbito privado del hogar de las dos figuras públicas que funcionan en *La Regenta* como seductores adúlteros a la par que como reguladores sociales representativos de los poderes político —Álvaro Mesía— y eclesiástico —Fermín de Pas.

La investigación de Jo Labanyi estudia separadamente las consecuencias de esta conflictividad en la novela urbana y en la novela rural de la Restauración, con especial atención al tratamiento que en uno u otro caso tienen sus repercusiones en la estrategia configuradora del personaje femenino. En la novela urbana —II. "The Urban Novel: Female Adultery and the Exchange Economy"—, la respuesta crítica del individualismo del sujeto ante el imperativo traumático de homogenización impuesto por la modernidad deriva en adulterio —II. 6. "Pathologizing the Bodily Economy: Alas's *La Regenta* (1884-1885)"— o prostitución —II. 5. "The Consumption of Natural Resources: Galdós's *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)"—, cuando no en ambas cosas a la vez —II. 4. "Excess and the Problem of Limits: Galdós's *Tormento* (1884) and *La de Bringas* (1884)"—, pues ambas implican el abandono de la privacidad doméstica por el reclamo de la esfera pública. En la novela rural —III. "The Rural Novel: Husbandry or Keeping it in the Family"— esta misma coyuntura se traduce en relaciones incestuosas, rehusando desde un principio la oposición dialéctica público/privado, harto peligrosa, desestabilizante, modernizadora, y sustituyéndola por un concepto pre-moderno, y casi diríase que ancestral, de la sociedad —III. 9. "Problematizing the Natural: Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa* (1886) and *La madre naturaleza* (1887)"—; no obstante, Pereda se arriesga a aventurarse más allá en el intento de eliminar de sus novelas la conflictividad del personaje femenino, ignorándolo deliberadamente, pues ni el patriarcado ni el régimen caciquista precisan de heroínas problemáticas que vengán a turbar la paz de las montañas —III. 8. "Patriarchy without the State: Pereda's *Peñas Arriba* (1895)".

No ya la definición relativa, socialmente condicionada, de la identidad, también la vivencia de la corporalidad inmediata reviste un importante grado de conflictividad en estos textos. Si, tal y como juzga Michel Foucault en *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1970), dentro de la esfera social lo 'natural' tiende a ser normalizado, controlado desde el aparato de poder económico y político, están muy claras las consecuencias que este postulado básico de la modernidad llegará a tener, habida cuenta de que en clave de cosmovisión dicotómica lo natural se localiza en el

cuerpo humano, fundamentalmente en el cuerpo de las mujeres, y más fundamentalmente aún en el cuerpo de las mujeres de las clases trabajadoras. El mundo novelado por B. Pérez Galdós, E. Pardo Bazán o L. Alas ofrece suficientes pruebas de todo ello. Son textos críticos en los que fallan de manera indefectible las 'técnicas de individualización', en términos de Foucault, o bien repercuten en situaciones conflictivas abocadas al desenlace trágico. El 'yo' de la modernidad se construye como una 'ficción arbitraria' escasamente diferenciada de la noción marxista de dinero o del código de la cédula de identidad, y en este sentido las sucesivas polémicas que alimentan el debate público durante la Restauración insisten en la imposición de normas de comportamiento que priorizan el aleccionamiento de la perfecta casada y las prostitutas. Ya a la altura de los años '90, los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán comienzan a llamar la atención sobre los excesos del discurso colectivo hegemónico acerca de la tan traída y llevada feminidad 'natural', resultado según la escritora de la paciente labor de modelado cultural fomentada por los poderes fácticos de la sociedad. La reflexión filosófica de Simone de Beauvoir —*Le deuxième sexe* (1949)— o los estudios de Thomas Laqueur —*Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990)— avalan, un siglo más tarde, la clarividencia del posicionamiento crítico de doña Emilia. En las novelas de Galdós, Alas o la propia Pardo Bazán publicadas durante la década de los '80 los controladores sociales son siempre hombres y los objetos de control, mujeres; según la cita textual de Jo Labanyi: "In these novels, the regulators are mostly male (or masculinized women) and the objects of control are all female for, if liberal man is self-made, liberal woman is made." (p. 411) Todo lo más, si el hombre se hace a sí mismo en la plaza pública y en el mercado de valores —*self-made man*—, la mujer únicamente se hace a sí misma. . . en el tocador —¿*self-made woman?*—. La significativa recurrencia del mito de Pígalión en la novelística galdosiana, y finisecular en general, así lo parecen demostrar. Tal es el caso de *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch*, *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana* y, menos señalado, el de *La desheredada*, *Tormento* o *Lo prohibido*; pero también subyace la imagen de esta evocación mítica en las páginas de *La Regenta*, *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Aunque convertida en "Venus del Nilo" por obra y desgracia de Ronzal, no por ello deja Ana Ozores de figurar la 'Mujer' en tanto que fantasía ideal masculina, del mismo modo que Tristana ve amputada simbólicamente su anatomía como expresión traumática del ideal de 'Feminidad' pasiva de don Lope; María Egipcíaca corrió mejor suerte con un marido que se limitaba a impartir día a día su lección de filosofía krausista doméstica. La recuperación que el XIX hace del mito de Pígalión pone de manifiesto en resumidas cuentas la calidad ficticia del proceso de 'producción' de la identidad femenina, a la vez que establece el patrón artificial de su 'reproducción' icónica. Léase, si no, el final de *Pepita Jiménez* de Valera.



En una Europa que aspira a consolidarse como la Europa de las naciones modernas, pero que, mal que le pese, continúa siendo la Europa de los últimos imperios coloniales, la construcción de la identidad individual pasaría por una forma de colonización más. Cuando los individuos colonizados son forzados a imitar los usos y costumbres del colonizador, no están demasiado lejos de secundar el acatamiento de las normas que regulan la dinámica de adopción de los roles sociales en la sociedad moderna. Sin haber puesto pie en las Indias orientales, Fortunata aprenderá a hacer uso en sociedad del conocimiento de las formas burguesas que le inculca Feijoo; Tristana, derrotada, acepta el rol de esposa al final de la novela homónima; Nucha secunda el papel que el corresponde en el ritual cazador-presa que se escenifica en el marco incomparable de *Los pazos de Ulloa*; Guillermina permanece sentada, cosiendo o tejiendo, en alguna que otra página de *Fortunata y Jacinta*; podrían añadirse más ejemplos, sin duda. Sin embargo, Manuela se niega a entrar en este juego de roles en *La madre naturaleza* y queda excluida por ello de la gran partida social. En el caso de Ana Ozores las consecuencias de cada intentona subversiva se traducen en crisis de histeria, otro de los rasgos distintivos favoritos de la imagen de la mujer que construye e instrumentaliza el XIX; Ana pasaría por ser una de las pruebas literarias más concluyentes dentro del contexto europeo de que si Pigmalión necesita dar vida a su ideal femenino con la estatua de Galatea, los confesores, los doctores y las demás fuerzas ya vivas de la sociedad necesitan de la perfecta mujer imperfecta, un ser de sustancia inacabada pero maleable que asuma el rol de la perfecta paciente para el doctor, la perfecta penitente para el confesor y la perfecta casada para su amo y señor, perfecta e ideal, nunca real. Entre *Vetusta* y *La Salpêtrière* sólo se interponen los montes Pirineos. Son los efectos negativos de la normalización social —de la diferencia sexual—, así como de la invasión de la privacidad —femenina— por parte de los reguladores sociales.

En conclusión: “Thus, even though the arbitrariness of gender norms was not widely challenged in public debate, woman functioned as a cipher of the problems inherent in modernity’s conversion of reality into representation.” (p. 415). Si la modernidad destruye el concepto de valor inherente en las cosas y la ‘realidad’ se transforma en ‘representación’, si la modernidad erosiona en igual medida la distancia de seguridad individual establecida entre lo ‘público’ y lo ‘privado’, la figura femenina encarna, en tanto que polaridad ‘natural’ en la concepción dicotómica ‘masculino’/‘femenino’, la contradicción inevitable de la persona humana con la representación normativa socialmente construida de sí misma y las tensiones generadas por la conversión de la realidad en representación, tales serían la invasión de la privacidad por las regulaciones sociales o la imposición de patrones de imitación de conducta en la masiva sociedad de consumo. A la luz de esta potencial ejemplaridad, la novela realista alumbra toda una galería de personajes femeninos que son quienes habitualmente dan título a las narraciones que protagonizan; baste recordar *La desheredada*, *La de Bringas*, *La Regenta*,

Fortunata y Jacinta. . . Unos personajes que, sin embargo, a pesar de su importancia en estos textos, acaban dejando al descubierto el sofisticado mecanismo artificial que articula sus entrañas y que los denuncia como constructos sociales, modelados por el autor que les concede protagonismo, modelados por otras criaturas de ficción desde dentro de la propia narración a la manera del pigmalión de turno, modelados, en fin, por sí mismos en el intento de asumir el rol que la sociedad normativamente le asigna. La alternativa, en el caso de Pereda, fue clara; puesto que rechazaba la modernidad, eliminó también a las mujeres del elenco protagonista en sus novelas.

ISABEL-ARGENTINA FUENTES HERBÓN
Universitat de València



ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA (ed.)

Miguel de Unamuno:
San Manuel Bueno, mártir

Salamanca, Almar, 2000, 205 p.

En el umbral del nuevo milenio, Ediciones Almar, dentro de su Biblioteca Hispánica, ha publicado una nueva edición de la obra de don Miguel. *San Manuel Bueno, mártir* es una de esas novelas que por importancia, calidad y tradición deben contarse entre los clásicos no sólo de nuestras letras sino de la literatura occidental del último siglo. Como tal, se ha ganado el derecho de una continua revisión, un incesante estudio y unas periódicas reediciones que asuman las nuevas ideas, visiones y perspectivas sobre el singular párroco de Valverde de Lucerna.

Sin embargo, una edición que cerrara el milenio (o que lo abriera, para según quién) no podía ser una edición más. Para ella, la editorial de Salamanca ha contado con la labor de Arcadio López-Casanova, cuya dilatada experiencia filológica tanto en el campo de la investigación como en el de la docencia es sobradamente conocida.

Para poder valorar justamente esta edición es imprescindible volver la vista atrás, hacia la “historia del texto”.

Unamuno escribió su obra en 1930. Se publicó por primera vez en 1931 en la colección “La novela de hoy”, y por Espasa-Calpe en 1933, en su forma definitiva, bajo el título de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Es considerada definitiva porque es la última publicada en vida por el autor (que falleció en 1936) y revisada por él. Tras esto se han sucedido numerosas ediciones hasta llegar a la que hoy nos ocupa.

Lo primero que hay que destacar en la edición de López-Casanova es el rigor científico y filológico a la hora de fijar el texto. Mientras que otras ediciones se limitan a reproducir la edición de Espasa-Calpe, por ser la más autorizada, y, sólo en algunas honrosísimas excepciones (como en la edición de V. García de la Concha para Austral en 1989, o en la de M. J. Valdés para Cátedra en 1979) se acude al autógrafo y siem-

pre en casos puntuales, Arcadio López-Casanova se plantea, también sobre la base de la edición de 1933, un profundo y continuo cotejo con la primera edición de 1931, así como con el manuscrito. Esto le conduce, por ejemplo, a basarse en el texto de 1933 pero respetando el diseño preliminar que el propio Unamuno preparó en el manuscrito de 1931 y que, a juicio de nuestro editor, se ha desvirtuado totalmente en algunas ediciones.

Pero si digno de resaltar es el rigor seguido en la fijación del texto, objetivo primordial de toda edición crítica, no menos importante es, a mi juicio, el estudio preliminar que esta nueva edición ofrece.

Abordar la edición de una obra con una larga trayectoria editorial e investigadora como la presente supone, en mi opinión, un cierto riesgo, pues se corre el peligro de quedarse en una edición más de las muchas que hallaremos en el mercado.

Ésta es, a mi juicio, la principal apuesta que gana López-Casanova. A una rigurosísima fijación científica y anotación del texto añade un valioso *Estudio Preliminar* que aporta *nuevas* luces para el estudio y la profundización en el *viejo* texto unamuniano.

Lo primero que debería resaltarse del Estudio Preliminar es la clara estructuración, que lo dota de un didactismo fruto, posiblemente, de la dilatada experiencia del editor en las aulas. Parte de una caracterización de Unamuno inserta dentro del complejo sistema epocal que llamamos Modernismo (o Modernidad), y que tan discutido es en este momento en el que se aborda su revisión desde los presupuestos de una supuesta Posmodernidad.

Con todo, a mi entender, es mucho más valiosa la segunda parte de este Estudio Preliminar, en el que aborda un minucioso análisis de *San Manuel Bueno*. Para este estudio se hace eco, en primer lugar, de las voces más autorizadas de la tradición crítica unamuniana (como los del propio don Miguel, primer crítico de sus obras, Murguía, Chevalier, García de la Concha, Tacca, etc.). Junto a estos autores, López-Casanova se detiene en el estudio del paradigma espacial, los personajes, la modalización narrativa, los principios compositivos, etc.

Me gustaría llamar la atención, por poner un ejemplo, sobre la estructuración que nuestro editor propone de la novela y que, siguiendo simplificadaamente algunas propuestas teóricas de Barthes, articula en varios *nudos* compositivos, *motivos* e *indicios*. Como podrá comprobar el lector interesado, y medianamente avezado, esta triple articulación de la novela la abre a nuevas e interesantes perspectivas de análisis y reflexión.

Una última cuestión que me gustaría reseñar hace referencia a las anotaciones al texto. López-Casanova se limita aquí a ofrecer tres tipos de notas. En primer lugar, aclara referencias del propio texto (topografía, onomástica, referencias literarias directas, etc.). Por otro lado, otro tipo de anotaciones resuelven al lector una serie de dudas



gramaticales o semánticas que pueden ir surgiendo a lo largo de la lectura. Por último, un tercer tipo de notas hacen referencia a las variantes que el editor ha encontrado en su labor ecdótica, por tanto son las que constituirían, en rigor, el aparato crítico de la edición. Un inconveniente que puede observarse en estas anotaciones es que los tres tipos aparecen mezclados. Sería deseable, bajo mi punto de vista, que al menos el aparato crítico estuviese separado del resto de notas para distinguir claramente, de este modo, aquellas investigaciones que han llevado a fijar el texto "óptimo". Es muy probable, auguro, que varios lectores, procedentes de la comunidad académica, se acerquen a esta edición interesados especialmente en la rigurosa labor ecdótica llevada a cabo en ella. Por, lo tanto, esta separación facilitaría la lectura con estos objetivos.

Se echa en falta, sin embargo, y este sería el único pero que se me ocurre poner en mi opinión a esta edición, un abanico algo mayor de referencias intertextuales. Soy plenamente consciente de que muchas de las explicaciones y referencias intertextuales de la obra están dadas en el estudio preliminar y, algunas de ellas, incluso, en las notas (lo que convierte esta objeción en una nimiedad, cuando no en algo completamente falso). Sin embargo, cuando un lector avezado (posiblemente ya conocedor del texto unamuniano) decide emprender de nuevo el viaje que éste propone, pero desde una nueva edición, espera (quizás mal acostumbrado) que el nuevo editor le acompañe y le descubra, al hilo de la lectura y de la reflexión que ésta suscita siempre, un nuevo abanico de mundos, referencias, novelas, situaciones, personajes,... que, sin estar directamente mencionados en el texto, sí enriquecen notablemente la experiencia lectora. Y qué mejor compañero de viaje en esta aventura que alguien con el bagaje crítico, compositivo y lector de Arcadio López-Casanova.

No sería justo pues concluir sin decir que estas expectativas que he mencionado sí se han cumplido en parte, pero, desde la visión (egoísta si se quiere) de quien busca, en último término, el placer en la lectura, nunca se tiene suficiente y será el lector, en su última, intransferible y personal experiencia lectora, quien podrá juzgar por sí mismo, mucho mejor que yo, este aspecto.

En definitiva y para acabar, hay que decir una vez más, que todos los amantes del texto de don Miguel nos hallamos de enhorabuena ante una notabilísima edición de una de las obras fundamentales de toda biblioteca hispánica. El rigor científico, la profundidad del estudio y la sensibilidad crítica del editor se alían a la enorme calidad inherente a la obra para convertirse en una futura referencia insoslayable de los estudios unamunianos.

LUIS M^a ROMEU GUALLART
Universitat de València

JOAN OLEZA, JAVIER LLUCH (ed.)

Vicente Blasco Ibáñez:
La vuelta al siglo de un novelista

València, Generalitat Valenciana, 2000, 2 vol., 1045 p.

Los dos volúmenes que ahora se publican recogen las intervenciones de un Congreso académico celebrado en Valencia en 1998 con la intención de revisar el lugar de Blasco Ibáñez en nuestra historia literaria. Por su extensión y porque estas Actas cubren todos los aspectos de su obra literaria desde diferentes puntos de vista críticos, pasará sin duda a ser el Congreso de referencia para la consolidación de los estudios literarios dedicados a un autor que ha sido también vindicado desde otros lugares, como el extenso tratamiento que le concede la última contribución de la Historia literaria de Juan Luis Alborg. Realmente el caso de Blasco Ibáñez es singular, dado que no ha visto corresponderse el enorme éxito conseguido por su narrativa entre los lectores (hay que decir que más hace décadas que ahora mismo) con el escaso protagonismo crítico que ha conseguido alcanzar en la historia literaria, cuyo lugar es más bien inclasificable y ha acabado por ser excesivamente deudatario de un localismo, que afecta tan sólo a parte de su obra, la que podríamos calificar de etapa primera de su producción. Pero ese sabor local de *La barraca* o de *Cañas y barro* no ha favorecido su proyección, y la evidencia de que su literatura se emancipó pronto de la impronta valenciana.

A estas razones habría que añadir otras, que plantea la contribución de Joan Oleza, y que me parecen especialmente interesantes: la medida en que la Historia literaria española ha asimilado mal el concepto de Modernidad, vinculándolo casi por completo al Modernismo, en cuyo seno no cabe ciertamente la literatura de Blasco puesto que el Modernismo se muestra radicalmente opuesto a la estética realista y aun a sus continuaciones naturalistas de las que la literatura de Blasco se nutre. Pero ocurre que la alternativa (propuesta por Blanco Aguinaga) de situarlo en la línea de la generación del 98, como concepto historiográfico hoy en declive si se le opone al de Modernismo,

tampoco sirve para la literatura de Blasco. Obtenemos así que la Historia literaria que fluye por canalizaciones conceptuales y estéticas definidas, castiga inevitablemente a los autores que las exceden o que no caben en ellas con facilidad, toda vez que Blasco Ibáñez nacido en 1867 no compartía ni la estética, ni la misma visión de España y de la historia de los miembros de su misma etapa cronológica.

Oleza llama a una revisión de una Modernidad más dialéctica, que comprenda las derivaciones de la estética realista como programa de liberalización social, coordinadas desde las que puede realizarse una relectura de Blasco Ibáñez.

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

LEONARDO ROMERO TOBAR (coord.)

Historia de la literatura española.

Siglo XIX (II)

Madrid, Espasa-Calpe, 1998

Una nueva paradoja referida a la literatura española del siglo XIX ha comenzado a emerger en nuestro días. Aunque se trata de un periodo próximo, de renombre y muy estudiado, cada día es más difícil conocerlo en profundidad, sobre todo debido a la abundancia de trabajos. El aumento de investigaciones en los últimos años ha multiplicado los interrogantes y las posibles lecturas, y basta la más leve distracción para quedarse atrás, contemplando atónito la velocidad de aparición de las nuevas propuestas críticas.

El presente volumen, dedicado al último tercio del siglo XIX y dirigido por el profesor Leonardo Romero Tobar, supone todo un almacén de la memoria, pues señala el sentido de la crítica en los últimos treinta años y sugiere las posibles direcciones que se perfilan para los años venideros. Tras la visión global de 1994 que trataba sobre el *panorama crítico del Romanticismo español*, el profesor Leonardo Romero Tobar ha coordinado este volumen en el que participan los mejores especialistas del periodo: Joaquín Álvarez Barrientos, Yolanda Arencibia, Sergio Beser, Peter Bly, Julián Bravo Vega, Anna Caballé, Juan M.^a Díez Taboada, Pilar Espín, Ángeles Ezama Gil, Pura Fernández, Juan Pedro Gabino, Salvador García Castañeda, Luciano García Lorenzo, Miguel Ángel Garrido, José Manuel González Herrán, Germán Gullón, Maurice Hemingway, Francisco León Tello, Yvan Lissorgues, Lily Litvak, Ignacio Javier López, José M.^a Martínez Cachero, Marina Mayoral, Enrique Miralles, Joan Oleza, Marta Palenque, Juan Paredes Núñez, Carolyn Richmond, Leonardo Romero Tobar, M.^a Dolores Royo, Jesús Rubio Jiménez, Álvaro Ruiz de la Peña, Manuel Sánchez Mariana, José Sánchez Reboredo, Russell P. Sebold, Gonzalo Sobejano, Francisca Soria, Jorge



Urrutia, James Whinston». El empeño puesto en revisar las conclusiones y el rigor en la realización de los estudios críticos, podemos asegurar que convertirá este libro en un hito de la historia crítica de la literatura española.

El ámbito temporal del tomo 9 de la *Historia de la literatura española* comprende los años que median entre 1871 y 1902. Los acontecimientos políticos y sociales del Bienio (1854-1856) y el inicio de la exposición doctrinal del krausismo en las aulas universitarias serían todo un presagio de los nuevos tiempos, caracterizados por la crisis permanente de conciencia y la quiebra de valores hasta entonces seguros e inmutables. El intenso debate ideológico en los años del Sexenio y la etapa de auge económico de la Restauración pondrían en marcha uno de los periodos de mayor creación cultural. Por tanto, entre 1871 y los últimos años de la llamada “crisis de fin de siglo”, comienza una de las épocas más espléndidas de la vida literaria española, y que culminará en la denominada Edad de Plata, marbete empleado por J. M. Jover para expresar la fecundidad artística y literaria entre 1876 y 1936 (Miguel Martínez Cuadrado utiliza el título “Edad de Plata” para hablar del periodo 1868-1931 y José Carlos Mainer, para el periodo 1902-1939).

La segunda mitad del siglo XIX agrupa una rica amalgama en la que tienen cabida la literatura postromántica, la plenitud narrativa realista y naturalista y los inicios del Modernismo (periodo de “crisis de fin de siglo” que comprende el espiritualismo, el impresionismo, el decadentismo y el simbolismo). La historia literaria española se enriquece en múltiples direcciones, desde el relato corto y la narrativa de los grandes maestros hasta la agudeza de la crítica y el ensayo, la aparición de poemas simbolistas y la abundante actividad teatral. Basta una pequeña relación de libros publicados entre 1895 y 1905 para poder comprobar la heterogeneidad y aleación de las distintas corrientes:

Los años de fin del siglo emparejan cronológicamente la novela de Valera *Juanita Larga* y los artículos de Unamuno *En torno al casticismo* (1895), *Misericordia* de Pérez Galdós y *Epitalamio* de Valle-Inclán (1897), la muerte de Ganivet y el desastre militar y diplomático de 1898, el teatro de compromiso político al que invita Galdós en *Electra* (1901) y la visión del jardín interior del *Alma* que propone el poeta Manuel Machado (1902), los innovadores relatos de Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Unamuno en 1902 y las *Poesías* de Marcos Zapata o las *Extremeñas* de Gabriel y Galán del mismo año, las *Soledades* de Antonio Machado, la primera versión de *La paz del sendero* de Pérez de Ayala y las *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez (textos de 1903), *La quimera* de Pardo Bazán, los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío y la celebración del centenario de la primera parte del *Quijote* (1905). (p. XXI)

A pesar del carácter complejo de este periodo, el estudioso de la literatura española que acuda a consultar este libro encontrará ampliamente analizados un gran número

de ámbitos temáticos que reseñamos brevemente (y que también están recogidos en la «*Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España*».

Si bien los límites cronológicos (1871-1902) deben emplearse con cautela, los márgenes espaciales de la literatura española del último tercio del siglo XIX resultan aún más imprecisos porque no pueden identificarse con el concepto de nación. La riqueza lingüística de los territorios españoles, la actividad políglota de muchos creadores peninsulares, los encuentros o desencuentros con la América hispana, el renacimiento de las tradiciones literarias de la periferia y el flujo constante de ideas y artistas conforman un panorama de discursos literarios simultáneos y diversos, un plurisistema de creación.

La emergencia de los nacionalismos, incluido el español, produjo una historiografía de nuevo cuño (tal es el caso del historiador progresista Modesto Lafuente) que trataba de legitimar al nuevo Estado liberal con argumentos históricos. Esta emergencia, junto a la tímida inclusión de la literatura como materia de estudio en los programas escolares, situó en primer plano la historiografía literaria española. Frente a las contribuciones excluyentes de Bouterweck, Sismondi y Ticknor, Menéndez Pelayo y su maestro Milá intentaron escribir la historia de la literatura española a partir de un nuevo presupuesto, un idealizado fondo cristiano de porosa base popular que partía del origen castellano pero que permitía integrar a los autores de la Hispania latina, la obra de los árabes y judíos, y el espacio histórico de toda la península.

Al margen del modelo historiográfico de generaciones literarias, la periodización más apropiada para el siglo XIX es la que da cuenta de los distintos movimientos artísticos que modularon el proceso de modernidad: “*Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Fin de siglo o Modernismo* (con sus variantes específicas de *decadentismo, simbolismo, impresionismo o espiritualismo*” (p. XXXV).

La pervivencia del Romanticismo en los escritores de la segunda mitad del siglo XIX es una clara muestra de cómo la teoría nacida entre finales del siglo XVIII y principios del XIX (frente a la experiencia racionalista de la Ilustración, como muy bien ha señalado Octavio Paz) se había convertido en fuerza dinámica y constitutiva de la modernidad y sería reelaborada por los principales movimientos del periodo. La teoría artística del Romanticismo va más allá de la estricta función imitativa de la creación estética, pues convierte el texto literario no en signo de otra realidad, sino de sí mismo y de otros textos que, a su vez, son signos de sí mismos. Aunque la concepción mimético-representativa de la literatura sigue vigente a lo largo del siglo, gracias al Romanticismo va tomando carta de naturaleza la idea de autonomía significativa de la obra de arte y del texto literario, que más tarde los simbolistas se encargarán de explorar. Por tanto, la literatura europea del siglo XIX, en el que la novela es su género más característico, “experimenta la confluencia del doble discurso de la representación del mundo y de la representación de sí mismo” (p. XXXVII).



Esta nueva concepción sitúa al Romanticismo como matriz de la modernidad literaria y al Realismo como una coyuntura con gran número de textos narrativos que pretenden ser el verdadero reflejo del mundo contemporáneo. No obstante, aunque se llegó a generalizar la idea de fidelidad referencial entre el texto y el mundo exterior, los grandes escritores realistas (Valera, Galdós, Clarín), conscientes de la naturaleza singular del arte, nunca admitieron esta simplificación. Para ellos siempre será necesario un plus de imaginación creadora.

La resonancia en España de la actividad literaria francesa propició el conocimiento del Naturalismo, teoría literaria formulada por Emile Zola. La deuda contraída con la ciencia positiva de la época le lleva a proponer en *La novela experimental* (1880) un método científico para la novela similar al método hipotético-deductivo-experimental de la química, la física, la fisiología o la medicina:

El novelista es en parte observador, en parte experimentador. Como observador recoge los hechos, fija el punto de partida, establece el sólido terreno sobre el cual los personajes comunicarán y se desarrollarán los fenómenos. Entonces aparece el experimentador y emprende el experimento, es decir, provoca que los personajes se muevan en un relato dado para mostrar que la sucesión o el orden de los hechos será tal como lo requiera la determinación de los fenómenos bajo estudio.

Aunque el Naturalismo español no fue tan radical como el que propugnaba Zola ni estuvo tan encerrado en presupuestos filosóficos exclusivos, sí se hizo eco en una serie de escritores (Galdós, Clarín, Pardo Bazán) que lo enriquecieron con sus aportaciones y que lo solaparon con el espíritu de la crisis finisecular. A modo de ejemplo valga un fragmento de *La desheredada* (1881) de Galdós, en el que la protagonista, Isidora Rufete, le dirige una reflexión a Miquis, su amigo, para constatar la influencia y el determinismo del medio social y físico en los resultados del experimento naturalista: «Mira, tú, chavó, qué quieres..., el aire hace a la persona. He vivido tres meses entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez».

Entre 1885 y 1905, el panorama artístico y literario español vive su particular “crisis de fin de siglo”, en la cual late la inestabilidad del sistema social y político de la Restauración, el desastre del 98, la insatisfacción hacia las fórmulas burguesas, las reivindicaciones periféricas y las propuestas regeneradoras de krausistas y reformistas. Y en medio de esta delicada situación, el naturalismo entra en desconcierto, como señala el profesor Joan Oleza. Lo que mueve a algunos novelistas (Galdós, Clarín, Pardo Bazán) a buscar una nueva respuesta poética en la corriente Espiritualista que recorre Europa y en el entronque con la tradición cristiana. En esta nueva atmósfera de religiosidad narrativa será fundamental el descubrimiento del espiritualismo de la novela rusa (Dostoyevski, Tolstoi).

El denominado *premodernismo español* es, junto a Bécquer, Rosalía y Campoamor, responsable de la originalidad del proceso de modernización lírica. Frente a las opiniones clásicas (Valbuena Prat, Dámaso Alonso) que situaban los inicios del Modernismo en Latinoamérica durante la década de 1880 y a sus modelos franceses y cosmopolitas como precursores de la reacción contra la literatura española de la Restauración, hoy, las últimas y más sugerentes investigaciones sobre el Modernismo español (Ricardo Gullón, Giovanni Allegra y Rafael Benítez Girardot) se centran en el estudio del proceso decimonónico que prepararía el camino para la aparición en España del “segundo renacimiento”, del “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (Juan Ramón *dixit*). Richard Cardwell pormenoriza, en el capítulo 3, el premodernismo español para indicar que “los escritores premodernistas creaban una nueva estética que, aunque en ciernes, abriría el paso para que la literatura española pudiera entrar de pleno en la línea central de evolución de las corrientes europeas más importantes y, especialmente, del simbolismo” (p. 322).

La imbricación del pensamiento filosófico y científico en los textos literarios de la época, obliga a los manuales literarios del siglo XIX a un capítulo de exégesis de la filosofía idealista que formuló el krausismo, del positivismo y del debate sobre la ciencia. Y así, en este volumen, Yvan Lissorgues realiza un extenso balance descriptivo de esta ebullición ideológica, caracterizada por su dinamismo en el campo de la educación y la literatura. La filosofía krausista apuesta por la progresiva perfección del hombre para que pueda haber mejora social. La educación y el cultivo de la ciencia son los medios fundamentales para el racionalismo armónico. Tras el fracaso de la experiencia revolucionaria del Sexenio triunfa la idea de reforma del hombre por medio de la enseñanza, la ciencia y el arte. Excelente ejemplo de esta nueva fe es la dedicatoria que Galdós ofrece a los maestros en *La desheredada*; las transformaciones revolucionarias o absolutas, como la que pretende Isidora Rufete, conducen a la frustración o el desencanto y, por tanto, para mejorar y ascender es mejor utilizar la escalera y ascender por medio de la educación: “Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales, de una parte por la desmembración de la riqueza, de otra por los progresos de la enseñanza”, afirma don Benito en otro de sus famosos discursos de 1897. Por otra parte, la penetración en España del pensamiento positivista (Comte, Haeckel y Spencer) provoca una inaudita preocupación por la ciencia. La idea de estudiar los hechos en sí, sus ideas previas, para que del análisis y la inducción se pueda construir un sistema explicativo, despierta la llamada *segunda polémica de la ciencia española*. Este clima de discusión hace aflorar la vivacidad didáctica en los ensayos, la erudición en los trabajos historiográficos y una extensa y novedosa crítica literaria.

En el terreno teatral cabe destacar que la continuidad de la dramaturgia romántica, así como las variadas modalidades de comedia y la pujanza de los géneros teatrales



menores, convierten el teatro en el entretenimiento más extendido, aunque no del todo conocido en sus múltiples facetas (actores, coliseos, teatro musical, etc.). De entre el abundante tejido de textos teatrales sobresalen el drama histórico consolidado por Zorrilla, el drama burgués, el melodrama neoromántico de Echegaray y su escuela, el teatro de conciencia iniciado por Pérez Galdós y la renovación y la sátira del primer Benavente.

Muchas páginas se ocupan del intenso caudal de la narrativa española decimonónica en su doble vertiente fantástica y realista, pero siempre repleta de matices y modelizaciones, desde Bécquer a Galdós. Russell P. Sebold considera que el arte narrativo de Bécquer explora en “la extraña atracción de ese primitivo instinto de terror ante lo incomprensible que late en el fondo de todo corazón humano” (p. 381).

Un capítulo especial (a cargo de Yolanda Arencibia, Peter Bly e Ignacio Javier López) se ocupa de resaltar y analizar la novedad y la síntesis del universo narrativo galdosiano, en el que es posible establecer algunas etapas: la de las denominadas “novelas de tesis” que hablan de la intolerancia y la engañosa apariencia de los conflictos religiosos; los *Episodios* alumbran el difícil recorrido español hacia la libertad y el constitucionalismo democrático; y las novelas “contemporáneas” que indagan en los modelos humanos más descarnados, que ayudan a estudiar la crudeza de la vida íntima y del contexto social, como diría Cernuda, “El escondido drama de un vivir cotidiano: / la plácida existencia real y, bajo ella, / El humano tormento, la paradoja de estar vivo”.

Además, este estudio ofrece una actualización bibliográfica minuciosa de cada uno de los temas analizados.

RICARDO RODRIGO MANCHO
Universitat de València

IGNACIO SOLDEVILA y JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE (ed.)

Max Aub:
El laberinto mágico I

València, Institució Alfons el Magnànim, 2001

Acaba de salir al mercado el segundo tomo de las *Obras completas* de Max Aub que está dirigiendo Joan Oleza. Se trata de las dos primeras entregas del *Laberinto mágico: Campo cerrado y Campo abierto*, con sendas ediciones y estudios introductorios de Ignacio Soldevila y José Antonio Pérez Bowie, respectivamente.

Las novelas históricas de Max Aub son quizá la parte más importante de su obra, y estas dos primeras entregas abren el camino a una verdadera recepción de la novelística de Max Aub en España (dejando aparte una edición en Alfaguara).

En su estudio introductorio, Ignacio Soldevila y José Antonio Pérez Bowie repasan algunos de los puntos claves de la novelística aubiana, sin caer en un excesivo formalismo: en *Campo cerrado* no aparece ya el héroe de la vieja novela burguesa, Max Aub deja el protagonismo a las masas, se apoya en la comunidad para desarrollar la acción. Esta característica es especialmente interesante en novelas de tipo histórico, donde siempre se ha tendido al tono épico.

El *Laberinto mágico* es el esfuerzo crítico de un intelectual comprometido, no un artefacto estético desprovisto de profundidad. La causa que allí se defiende, desde el primer momento, es la causa proletaria. Pero no es para adscribirse a ningún tipo de doctrina para lo que Aub escribe, porque siempre aporta el ideal de la libertad a la causa obrera. Pérez Bowie añade, además, que la traición es un tema obsesivo que está siempre presente en las novelas.

También tocan los dos editores el tema quizá más controvertido en la interpretación de esta serie de novelas: su posible adscripción al género histórico o no. Aquí los dos coinciden en que el *Laberinto mágico* es un gran fresco histórico, una gran serie histórica que no sólo puede encajar dentro del género sino que da una propia versión innovadora del concepto de novela histórica. Se habla de lo que se ha visto en primer plano, no de lo que se ha leído en libros. Se trata, por tanto, de novela histórica real, de historia pura vertida por el cronista que vivió los acontecimientos.



Un reproche que a veces se ha hecho a estas novelas es la falta de objetividad de Max Aub al narrar los acontecimientos. Aquí Soldevila recuerda la imposibilidad de la objetividad pura, y más en acontecimientos tan dramáticos como los que se vivieron. Lo que nunca se podrá decir es que Aub hace una novela de tesis, porque rehuye deliberadamente esa opción, presentando los hechos de forma descarnada, casi sin explicaciones, incluso evitando las largas descripciones, que a él lo aburrían.

La técnica de Max Aub se basa en utilizar personajes ficticios para la acción principal, situando a los personajes históricos en un segundo plano. De forma que nunca se altere la estricta verosimilitud histórica pero que la serie tampoco quede convertida en una especie de *Episodios nacionales* de la guerra civil.

La estructura fragmentada y perspectivista de la novela no quita una unidad de más alto nivel, el fresco general de aquellos meses de la historia que componen todos los fragmentos. Quizá los dos editores olvidan tocar la influencia vanguardista de Max Aub. Hubiera sido interesante hacer notar que mientras en la península los escritores volvían una y otra vez sobre tramas lineales, Max Aub, en México, se autopublicaba con su propio dinero textos con una técnica que treinta años más tarde algunos “progres”, hijos de los vencedores, habrían de vender en los círculos literarios como innovaciones nunca vistas en estos parajes.

El peculiar lenguaje utilizado Soldevila lo sitúa entre el “sincorbatismo estilístico” [p. 40] de algunos escritores realistas republicanos y el barroco clasicista de los seguidores de Ortega y Gasset. Aub mezcla esas dos tendencias con una actitud neoconceptista, siempre obsesionado por la originalidad. Quizá una de las razones para este peculiar estilo pueda ser el aprendizaje tardío que hizo el autor del español, que lo llevó al deslumbramiento por la plasticidad y la sonoridad de nuestro lenguaje. Eso lo llevaría, según Soldevila, a cometer “excesos de nuevo rico” [p. 45] con su recién aprendida lengua. Aunque, en todo caso, Aub encuentra un estilo propio y efectivo, cosa que no todos pueden decir.

El texto de *Campo cerrado* está basado en la edición que Max Aub se costeó en los talleres de la Gráfica Panamericana de México D. F. en 1943, cotejándola con los cambios que introdujo el autor para la segunda edición de la Universidad Veracruzana, en Xalapa (México), en 1968. La edición de *Campo abierto* se ha hecho sobre la edición en la misma editorial, Gráfica Panamericana, en 1951. La segunda edición ya es la de Alfaguara en 1978.

Las notas al pie, bastante numerosas pero siempre oportunas, sirven solamente para explicar el texto, mientras que las variantes de las dos ediciones y un pequeño glosario de voces se han reseñado al final, para no entorpecer la lectura. Tampoco falta una bibliografía crítica, que se incluye como apéndice.

ALBERTO NOGUERA

MONTSERRAT TRANCÓN (ed.)

Relatos fantásticos del Romanticismo español

Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 1999, 150 p.

La reivindicación de la literatura decimonónica cuenta ya con esta novedosa selección de relatos breves en los que irrumpe lo sobrenatural y se altera el orden lógico y racional, que fueron publicados en las revistas y periódicos de Madrid entre la década de los 30 y 1868. La frecuente impresión de relatos fantásticos, así como de grabados y artículos sobre fenómenos misteriosos, confirma el interés de los lectores del XIX por lo desconocido y misterioso más allá de la razón. Y nos permite asegurar que las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, producciones ejemplares de este género, no fueron creadas *ex nihilo*.

En los años finales del siglo XVIII la atracción por lo irracional se actualiza en la prensa en forma de viaje imaginario o utopía narrativa —conocidos recursos “ilustrados” para satirizar costumbres, proponer reformas y presentar modelos de futuro—. Pero en la década de los 30 ya es posible observar otro género particular en el que la corriente fantástica del Romanticismo, especialmente asociada a la estética del sueño, lo misterioso y lo macabro, aúna su caudal creativo con las reivindicaciones del pasado, el folklore tradicional, las consejas y las leyendas guardadas y eternamente recordadas en la sabiduría de los más viejos (si bien en algunos relatos los temas y motivos son de procedencia europea). En estas narraciones fantásticas es frecuente presentar a un viajero culto que, de paso por algún apartado lugar, escucha algún extraño suceso y lo relata en la prensa. Pero, esta primera imagen de espectador casi escéptico (“cuento lo que alguien me contó, o lo que alguien me contó que le contaron”) no es un reflejo fiel de la realidad, porque bajo la capa de racionalidad del hombre de los nuevos tiempos, instruido, nada supersticioso y distante de este tipo de creencias y oscuridades del pasado, se aprecia claramente una extraña e irremediable fascinación por los abismos imaginativos, en ruta hacia lo inexplicable, hacia un mundo ajeno al racionalismo y al materialismo, que explora los últimos tramos antes de su extinción. En el cuento titulado *La dama Blanca de Baden. Leyenda histórica* (sin firma, *Museo de Las*



Familias, 1853), el narrador constata el carácter placentero de este encanto: “es que todos, unos más que otros, nos deleitamos con cuentos horribles que a veces son origen de placeres imaginarios” (pp. 85-86).

Montserrat Trancón es consciente de que la reelaboración culta del cuento popular y el auge de los periódicos a partir de 1833 están estrechamente relacionados, por lo que deduce que la prensa es la principal fuente para el estudio de la literatura fantástica en España. La buena acogida de los temas y situaciones fantásticos también se actualiza mediante la publicación de cuentos imaginarios en verso, la proliferación de grabados con aspectos tenebrosos y la inclusión de episodios fantasmales en otro tipo de novelas. Sin embargo, es en la narración corta en donde logra su mejor formato expresivo. Habitualmente estos relatos son presentados al lector mediante distintas fórmulas: leyendas, cuentos de viejas, consejas, tradiciones de brujas, cuentos de lugar, historias heredadas, cuentos populares, baladas, novelas maravillosas, historias fantásticas, etc. Aunque la fuente citada suele ser ficticia o procedente de alguna leyenda, tales marbetes tratan de otorgar apariencia “romántica” de tradición y de patrimonio popular.

Sea cual sea el desarrollo literario, el relato fantástico deja siempre abierta la puerta a lo desconocido e inquietante. Se parte de una ambientación semejante a la cotidianidad del lector, con personajes “normales” que habitan en el mundo real (recursos de aproximación que suscitarán el interés y provocarán cierta empatía con el personaje) y que, de pronto, se ven abocados a situaciones extraordinarias que los enfrentan sorprendidos a elementos ignotos y de naturaleza sobrenatural, lo que les hace dudar de su sistema de interpretación. Personaje y lector vacilan desconcertados entre admitir lo fantástico o eliminar lógicamente toda aceptación de lo que no tiene explicación. Ya había advertido Russell Sebold que en el mundo de lo fantástico, los elementos sobrenaturales irrumpen con tanta fuerza en el mundo de experiencia cotidiana, que casi obligan a aceptarlos como posibles.

Según Montserrat Trancón, los temas y motivos más frecuentes son las apariciones, los pactos con el diablo, las premoniciones, los objetos con poderes y las intervenciones de origen divino o religioso. Temas, por otra parte, comunes a todas las literaturas europeas y presentes en la tradición oral, por medio de las cuales el hombre conjura su miedo a lo desconocido y se aproxima fascinado a los abismos del conocimiento:

1) Apariciones de personas muertas que regresan al mundo de los vivos para reclamar una ayuda que les proporcione descanso eterno o venganza. Otras veces las apariciones son de luces y sonidos, o de seres diabólicos, ninfas, duendes, gigantes o seres encantados.

2) En los pactos con el diablo, el protagonista está dominado por la ambición desmedida, la necesidad de ayuda o la búsqueda de venganza.

3) Las premoniciones adoptan forma de maldición contra personas o lugares, de presagio funesto a través del sueño y del maleficio dictado por algún brujo.

4) En el catálogo de los objetos con poderes figuran el espejo que permite ver a través de él, el puñal que incita al crimen o que recoge la sangre de su víctima y el instrumento musical en el que vive el espíritu de un fallecido.

5) La intervención sobrenatural de origen cristiano también pertenece al folklore tradicional y suele derivar en castigo por una falta o en protección.

Tras el prólogo introductorio Montserrat Trancón incluye dos relatos fantásticos por cada uno de los temas. Intentaremos aproximar al lector, esbozando unas pinceladas sobre algunas de estas sugerentes historias:

El protagonista de *Un viaje a la eternidad* (de autor anónimo, *La Crónica*, 1845) es un calesero de Madrid que tiene que transportar a un hombrecillo grueso, moreno, pequeñuelo y mal encarado, que parece fatigado por el peso de su maleta, pero que, en realidad, es el diablo, el cual conoce los crímenes del calesero, producto todos ellos de su desmedida codicia, y lo dirige ante las mismas puertas del infierno donde sus víctimas le rodean en una macabra recepción. La siniestra maleta, que no ha dejado de proferir lamentos misteriosos durante todo el viaje, va repleta de hombres malvados: un usurpador, un estafador, un monstruo, un juez, una joven desdeñosa, un profesor ignorante, un padre nada ejemplar y un comerciante capitalista. Todos, en compañía del calesero, serán sentenciados a las llamas.

El tránsito sobrenatural de *El astrólogo y la judía. Leyenda de la Edad Media* (de Eduardo González Pedroso, *El Laberinto*, 1844) nos habla de cómo el diablo cede dos rizos encantados a una joven pareja, Sara y Alvar, para enlazarlos en un proyecto común. Al cabo de ocho años buscan la ocasión para no estar juntos y queda anulada la promesa.

El relato de *La vieja hilandera* (de E. F., *La Mariposa*, 1839) cuenta la historia de la joven Clara, de su amor hacia Vasco y de la oposición del señor de aquellas tierras. Antes de casarse la muchacha tendrá que hilar dos camisas con las ortigas que nacen en la tumba de sus padres; una camisa es para su boda y la otra, para la mortaja del señor. Una vieja bruja hilandera presta su ayuda a Clara y la boda puede celebrarse. Acabado el desposorio, el señor de Val es ya cadáver.

En *El puñal* (de Augusto Ferrán, *El Museo Universal*, 1863) el amigo de Bécquer explica que él ha recogido una leyenda del valle de Veruela que le ha contado un viejo lugareño. Hace siete siglos el príncipe Pedro Aterés, señor de Borja, solía ejercitarse en peligrosas cacerías; un día se vio en peligro y se encomendó a la Virgen, quien le pide que edifique un monasterio en su memoria. Entre los obreros llegó Juan, un herrero solitario, pesaroso y triste, que pronto se enamoró de una bella judía de Trasmoz y esta pasión fue considerada imposible y diabólica. Más tarde se divulgó la noticia de



que la judía iba a casarse con un rico comerciante francés. Una noche Juan forjó un puñal con la idea de matarla. La desesperación crecía porque nunca la encontraba. Finalmente se clavó el puñal en su pecho y cayó sin vida; sorprendentemente el puñal sediento se tragó toda la sangre. Cierta o no la alusión que Ferrán hace a su amigo, sí lo es el que, en varias leyendas de Bécquer, podemos hallar estos mismos referentes, nacidos posiblemente de las palabras de un viejo lugareño similar: “el cazador maldito” en *El monte de las ánimas*, *La cruz de hierro* y *Creed en Dios*; la figura de “la judía” en *La rosa de Pasión* e incluso en *La cueva de la mora* (escritas todas ellas entre 1858 y 1861 y publicadas, por primera vez, también en la prensa del momento). Aunque sin perder de vista el hecho de que suelen ser temas habituales en los relatos de la época de este género.

El premio de la sangre (de autor anónimo, “Museo de las familias”, 1843) narra una historia fantástica de tema religioso. Manuel Águila es un viejo bandido de 60 años a quien repentinamente un fraile capuchino le hace reflexionar. Decide volver a Valencia, su querido y hermoso país, a morir apaciblemente; al día siguiente hablará con su joven compañero José y marchará. En la última noche en aquellos escarpados parajes de los montes de Oca, el joven José era el único que velaba el sueño de su capitán. Satanás y Ariel, ángel de la guarda, pugnan por penetrar en el corazón del joven bandido: uno le recordaba los diez mil ducados que valía la cabeza de Manuel y los goces de la riqueza; el otro le recordaba la amistad con el viejo y la necesidad de mancharse con la sangre. El debate lo vence la codicia y José emprende la huida transportando la cabeza de Manuel Águila. La voz del viejo bandido Manuel le traza la ruta para que llegue a Madrid y consiga los diez mil ducados del corregidor; después le pide que lleve la cabeza a Liria y la entierre junto a su mujer. Hace treinta años él se enamoró de Juanita y tuvieron un hijo. El rico hortelano Ricardo, enamorado de ella, la mandó asesinar, lo que provocó la venganza de Manuel. En el momento en que la cabeza es casi enterrada, Manuel le comunica que lo que él quería decirle aquel día en la sierra es que era su padre. Entonces José cayó al suelo y Satanás se apoderó de su alma.

RICARDO RODRIGO MANCHO
Universitat de València

CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS
y UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Celehis
y *Olivar*

Dos revistas procedentes de Argentina se han sumado en los últimos años a las diversas investigaciones, debates y críticas que dominan los estudios hispanistas de la actualidad. Nos referimos a las revistas *Celehis* y *Olivar*.

En marzo de 2000 vio la luz el primer número de *Olivar*, que desde la Universidad Nacional de La Plata pretende sumar su voz a las que se dan cita en el Hispanismo internacional. De entrada nuestra más efusiva bienvenida, habida cuenta de que la dificultad logística que siempre acompaña a proyectos editoriales como éste se agrava cuando se realiza en un marco geográfico e histórico como la Argentina actual. Agradecemos pues el tesón del equipo de *Olivar*, que ya ha visto el fruto de la publicación de sus tres primeros números.

Las intenciones del proyecto son expuestas por Gloria Chicote y Raquel Macchiuci en su presentación: tender una vía de dos sentidos entre los investigadores de ambos lados del Atlántico, en un intento de mutuo enriquecimiento. De ahí, como también señalan, la elección del nombre, pues el olivo no es sólo parte de los muchos y variados paisajes hispánicos, sino también punto de contacto entre las culturas que los han habitado: cristiana, musulmana y hebrea.

El primer número de la revista es un fiel reflejo de la heterogeneidad que impulsa el proyecto, que se verá confirmada en el número 2. Los estudios recogidos abarcan desde el medioevo hasta la cultura de la transición, con voces autorizadas junto a otras emergentes. También es amplio el campo de las metodologías empleadas donde, junto a la filología clásica o la exhumación de documentos y obras inéditas, en la línea de la nueva crítica genética, encontramos una entrevista múltiple que, como señala la propia Raquel Macchiuci, tanto debe a las nuevas tecnologías de la telecomunicación.

Un acierto el de dar cabida a un género generalmente relegado como la entrevista, que une la sensación de cercanía del entrevistado con el rigor impuesto por el entrevis-

tador. Si en el número 1 Raquel Macciuci dialoga con José Ángel Ezcurra, Haro Tecglen y Vázquez Montalbán sobre la desaparecida revista *Triunfo*, en el número 2 Victoria Torres entrevistará a Bernardo Atxaga y César Antonio Molina.

Además, la revista no nace condicionada por el ajuste a un estrecho molde de elaboración, y el número 3, publicado en abril de 2002, se presenta como monográfico destinado a la figura del escritor Max Aub. En él de nuevo se pueden verificar las líneas generales ya apuntadas, y en el número tienen cabida los estudiosos más prestigiosos del autor, con una actualización de la ya clásica bibliografía elaborada por Soldevila, pero también las aportaciones de investigadores más jóvenes.

El caso de *Celehis* es un tanto distinto, pues lleva ya doce números publicados. Esta revista debe su nombre al Centro de Letras Hispanoamericanas, dependiente del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Fue fundada en 1990 por su Directora, Elisa Calabrese, en colaboración con los docentes-investigadores que constituían hasta la actualidad el Consejo de Redacción, a fin de disponer de un medio que diera a conocer los resultados y líneas de trabajo desarrollados en dicho Centro.

Con una rigurosa periodicidad anual, tiene una serie de colaboradores habituales (María Coira, Aymará de Llano, Mónica Marinone, Mónica Bueno, Edgardo Berg, Laura Scarano, Mónica Scarano, Marta Ferrari, Adriana Bocchino, Marcela Romano, etc) a los que se incorporan periódicamente nuevos investigadores.

Como toda buena publicación periódica, *Celehis* ha ido creciendo y mejorando número a número. Progresivamente se ha ido abriendo a contrastados investigadores del exterior de la mencionada universidad, lo que ha contribuido a elevar aún más el nivel y el rigor de las investigaciones y estudios que esta revista aborda. En las diez primeras entregas todos los artículos giraban en torno a un mismo tema, que proponía la propia revista, lo que provocaba un interesante y enriquecedor juego de contrastes entre las diferentes visiones, e incluso disciplinas, desde las que dicho tema era tratado.

El número 10, correspondiente al año 1998, lleva como título “Proliferaciones narrativas”, siendo por lo tanto el relato el eje alrededor del cual giran todas las intervenciones. En el siguiente número el tema es “Ciudad y escritura. Géneros y miradas”, presentando un amplio espectro de las diversas imágenes literarias a las que la ciudad moderna ha dado fruto. En el número 12, perteneciente ya al año 2000, nos encontramos con que se ha prescindido del tema unificador de los artículos, dando lugar a una “miscelánea” de la que la misma revista sale sorprendentemente enriquecida, pues aumenta el contraste y la heterogeneidad de los estudios, reflexiones y puntos de vista. Se ha procedido entonces en este número, como inaugurador del nuevo milenio, a una mayor y más coherente estructuración de sus reseñas de acuerdo a “ciertas dominantes que marcan una posible trayectoria para la lectura”, en palabras de su directora.

Estamos, pues, de enhorabuena ante dos interesantes aportaciones a los estudios que nos ocupan y a las que todo investigador, medianamente preocupado en ampliar su visión a una pluralidad de miradas, deberá prestar atención, seguramente, en los próximos años.

LUIS LLORENS MARZO
LUIS M^a ROMEU GUALLART
Universitat de València

DAVID HARVEY

*La condición de la posmodernidad:
investigación sobre los orígenes del cambio cultural*

Buenos Aires, Amorrortu, 1998, 401 p.

Este libro, cuya edición original en inglés es de 1990, constituye un importante ensayo de comprensión crítica del postmodernismo. Reune los rasgos esenciales del “mundo postmoderno” y, sobre esta base, ofrece algunas observaciones sobre su legitimidad que rebasan la celebración presente en la mayoría de los textos canónicos de una polémica que empieza a ser historia.

La tesis que atraviesa el libro se resume en lo siguiente. Harvey señala la existencia de importantes mutaciones tanto en la esfera económico-política como en la cultural, que se desencadenan en los países capitalistas aproximadamente a principios de los años 70. Fundamentándose en el materialismo histórico, demuestra que tales mutaciones no sólo coinciden en el tiempo. Forman parte de un proceso global que, en último término, remite a las estrategias diseñadas para superar las crisis del sistema fordista. Aun cuando los cambios son profundos y significativos, el autor no ve en ellos una transformación sustancial que permita hablar de un salto a una sociedad postcapitalista o postindustrial. Su despliegue se produce en el marco de continuidad ofrecido por la lógica de expansión y acumulación que caracteriza al capitalismo desde sus orígenes y que fue descrita por Marx en sus obras fundamentales.

Esta tesis se desarrolla en cuatro partes. La primera está orientada a establecer el marco de características dentro del cual el modernismo y el postmodernismo se configuran como momentos antagónicos y complementarios. Su función es definir el fenómeno cuyos sustentos explicativos se presentarán más adelante. En tal sentido, hace más bien un acopio y yuxtaposición de las ideas que han dominado el debate sobre la postmodernidad y la modernidad. Podríamos decir que articula la representación de ambos procesos formulada por partidarios y detractores en su esfuerzo por llenar de contenido ambas categorías. En relación con lo moderno, parte de la conocida presen-



tación baudeleriana de la modernidad como la articulación de lo eterno y lo contingente, examina las líneas definitorias de la utopía ilustrada y las “advertencias” de algunos de sus críticos (Weber y Nietzsche). En conjunto, la modernidad se presenta como una etapa histórica definida por múltiples tensiones. Así, por ejemplo, la aceleración del cambio histórico y la subsecuente sensación de inestabilidad que marca a los sujetos que transitan por ella, está acompañada por la búsqueda, en muchos casos con consecuencias desastrosas, de soportes de estabilidad y ordenamiento orientados en dos direcciones también opuestas: la perspectiva universalizante y la mitificación localizada. Del mismo modo, “el campo de batalla” del postmodernismo se conceptualiza apelando a descripciones deslindantes como las de Hassan y sintetizando los principios filosóficos y artísticos de quienes han sido piezas directa o indirectamente involucradas en su emergencia: Foucault, Lyotard, Jameson, Derridá, Baudrillard. Según esto, el postmodernismo abarcaría los siguientes atributos: la adopción de lo efímero y de la fragmentación, la supresión de meta-relatos unificadores, la preocupación por el lenguaje y sus juegos, la dispersión del poder, la aceptación de la pluralidad de voces, el deconstruccionismo, la “esquizofrenia”, el pastiche, la pérdida de profundidad, la difuminación de las fronteras entre “alta y baja cultura”, la fascinación por los medios, la invasión del mercado a la producción cultural. Harvey invita a no apreciar este conjunto de rasgos de la cultura como un campo autónomo, desligado de la vida cotidiana. Por el contrario, considera que una pregunta pertinente es “¿por qué, entonces, la actitud predominante toma la forma que toma?” (p. 118). La vía para buscar una respuesta a esta interrogante consiste en explorar “las realidades prosaicas de la modernidad y postmodernidad capitalistas y [en ver] cuáles son las claves que podemos encontrar allí en cuanto a las posibles funciones de estas ficciones y fragmentaciones en la reproducción de la vida social” (p. 118). Esto lo conduce a la teoría de Marx sobre la tensión entre los impulsos revolucionarios que instauran la inestabilidad para la supervivencia del sistema y los impulsos ordenadores que, a través de recursos como el mito, se esfuerzan por garantizar la lógica de expansión y acumulación del capitalismo. El asunto que se plantea, entonces, es indicar si el cambio del modernismo al posmodernismo está acompañado de una fractura significativa del fenómeno general descrito por Marx. La respuesta de Harvey es negativa y la parte se cierra señalando que en gran medida el postmodernismo puede ser comprendido como la exacerbación de la línea modernista centrada en la inestabilidad y criticando la imagen simplificada ofrecida por los postmodernistas tanto de sí mismos como de la modernidad.

La segunda parte apunta a las cuestiones económico-políticas. Teniendo como soporte los conceptos de acumulación y regulación se propone establecer la naturaleza y profundidad de los cambios. Harvey resume las transformaciones como un desplazamiento de “formas de acumulación”. De la acumulación rígida del sistema fordista-keynesiano se pasa a lo que denomina “sistema de acumulación flexible”, en el cual



la planificación a largo plazo, la negociación sindical, el estado de bienestar, la regulación del estado son sustituidos por la flexibilidad de los procesos laborales, mercados de mano de obra, productos y pautas de consumo, así como por la “emergencia de sectores totalmente nuevos de producción, nuevas formas de proporcionar servicios financieros, nuevos mercados y, sobre todo, niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa” (p. 170-171). En términos precisos, Harvey destaca el debilitamiento de la clase obrera, la intensificación de los ciclos de producción y consumo y la mundialización y aceleración de los flujos de capitales, entre los rasgos más importantes. Todos estos cambios, que responden a la crisis del sistema de acumulación rígida, no son interpretados por Harvey ni como una mera reproducción del capitalismo de siempre ni como la conformación de un modo de producción radicalmente novedoso. Ve en ellos un nuevo ciclo en el proceso de revolución permanente del capitalismo mundial que ha conducido a una configuración en muchos sentidos diferente de las anteriores.

En la tercera parte nos desplazamos a un problema diferente: “La experiencia del espacio y el tiempo”. Esta cuestión es de central importancia pues ve en ella un ámbito privilegiado de mediación entre los procesos económico-políticos y los culturales. Harvey destaca la historicidad de las representaciones del espacio y el tiempo y su estrecha relación con la dimensión económica, política y social. El concepto clave en este punto es el de “compresión espacio-temporal”. De acuerdo con él, el capitalismo ha acarreado una “superación de las barreras espaciales” (p. 267) y un acortamiento de los horizontes temporales que han estado acompañados por reformulaciones sucesivas en la representación del espacio y el tiempo. Harvey se extiende con cierto detalle en la evolución de tales representaciones: la fase de la Ilustración con la dominación del espacio y la linealidad del tiempo; el auge del modernismo a partir de 1848 con la conciencia de la simultaneidad mundializada, del vértigo temporal, la tensiones entre ser y devenir y universalismo y localismo. Finalmente, aborda la relación entre “compresión espacio-temporal” y la condición postmoderna. La hipótesis que propone el autor en relación con este tema es que a partir de los años 70 se ha producido una “intensa fase de compresión espacio-temporal” (p. 314) que ha generado profundos desajustes en las esferas económica, política, social y cultural. La aceleración del tiempo de rotación del capital supone una aceleración correlativa de todas las dimensiones de la vida social en una proporción inédita. Se ha acentuado la volatilidad de todo (desde la moda hasta los estilos de vida y las ideologías) que obliga a los hombres a una reacomodación permanente o a la intervención activa sobre ella a través de la construcción de nuevos signos e imágenes. Esto explica la importancia que adquiere la publicidad y la consecuente relevancia de la imagen en todas las prácticas. De igual modo, las barreras espaciales aparentan haberse disuelto tanto para nuestra conciencia del mundo como para el flujo del capitales, mercancías, estilos de vida, etc. Paradójicamente, esta aceleración

coexiste con la búsqueda de basamentos de estabilidad temporal y espacial, ilustrados por el resurgir religioso y las apuestas por una afirmación local. Harvey concluye que, aunque novedosos en muchos sentidos, si se interpreta estos cambios en el contexto del capitalismo se pueden valorar como una de las olas de compresión espacio temporal de los últimos siglos.

La cuarta y última parte lleva el título del libro. En ella Harvey puntualiza su juicio sobre la postmodernidad y examina su alcance histórico-político. En tal sentido, se pregunta de qué tipo de condición se trata y cuál es la actitud a adoptar frente a ella. Harvey conecta fenómenos como “la importancia de la imagen” en la que se esconde una política coherente de desmantelamiento de las fuerzas opuestas al capital (ejemplificada por la elección y la política de figuras como Reagan y Thatcher) con la negación postmoderna a ser discutida en su base económica en un momento en que la producción cultural ha pasado a estar sometida a la lógica del capital como nunca antes. Esta conexión se hace notable al enfocar la inserción de la “masa cultural” en el mundo de circulación capitalista y su posición relativamente privilegiada dentro de él, y que afecta, incluso, a las posiciones orientadas hacia la izquierda. Para Harvey, no obstante, hay unos signos que anunciarían la crisis tanto del postmodernismo como del sistema de acumulación flexible del que en gran medida es correlativo. La caída de la bolsa del año 1987, el cuestionamiento a figuras significativas para el pensamiento postmoderno como Heidegger y Paul de Man por sus conexiones con el nazismo y antisemitismo y la articulación de movimientos que enfrentan los efectos de la acumulación flexible, augurarían “una nueva versión del proyecto de la ilustración” (p. 392) que muy bien puede ser promovida por una renovación del materialismo histórico.

Más allá de este optimismo, que los años posteriores a 1990 se han encargado de desmentir, y de cierto esquematismo inevitable en trabajos de perspectiva tan amplia, el trabajo de Harvey resulta revelador en muchos sentidos. Trasciende la autarquía del discurso y esa forma de reduccionismo que marca la hipótesis de “los juegos de lenguaje” y muestra hasta qué punto la esfera de la producción cultural en la etapa postmoderna se organiza en relación con el orden económico-social y participa en el proceso de su reproducción. Hay, sin embargo, algunas observaciones que es necesario realizar. La más importantes son el “eurocentrismo” que orienta su análisis y el opacamiento de la diversidad social y cultural. Ambos constituyen concesiones a los presupuestos establecidos en el debate sobre lo postmoderno que, al fin y al cabo, se ha escenificado en el marco de los circuitos académicos de lo que, con renovado ímpetu, se vuelve a llamar la “civilización occidental”. La experiencia de la postmodernidad y de la modernidad no se desarrollan de la misma manera en todas las regiones del planeta, por lo cual una perspectiva auténticamente (sabemos que es una palabra tabú) mundializada tiene que considerar esa heterogeneidad. Otro tanto sucede con la diversidad so-



cial. Un buen ejemplo de esta limitación está en las representaciones del espacio y el tiempo. Aunque la compresión espacio-temporal es un fenómeno indiscutible no necesariamente ha afectado a todos por igual ni ha conducido a la formulación de “una representación” correlativa a cada etapa. Flaubert podía muy bien estar preocupado por la simultaneidad y Joyce concentrar la experiencia del tiempo en el presente, pero estas preocupaciones no necesariamente afectaban a amplios sectores de la población cuya experiencia del tiempo y el espacio estaba volcada a su cotidianeidad. Se dice que en nuestro tiempo han sido disueltas las barreras espaciales y temporales. Una precisión necesaria es decir *para quienes y en qué planos de su experiencia*, así quizá se supere una de las múltiples fantasmagorías que jalonan nuestra existencia.

BELFORD MORÉ

FREDRIC JAMESON

*El giro cultural: escritos seleccionados
sobre el posmodernismo, 1983-1988*

Buenos Aires, Manantial, 1999, 255 p.

Con la traducción de *El giro cultural* (original de 1998) se completa la difusión en el ámbito hispánico del corpus central de la obra de Fredric Jameson, una de las figuras clave para la comprensión de las últimas dos décadas en el terreno de la crítica literaria y la teoría de la cultura. De título ambicioso, este volumen recoge escritos escogidos por el autor del período 1983-1998, en un equilibrio sorprendente entre la dispersión y a la vez la unidad de los temas y los enfoques desplegados. El primero de ellos, "Posmodernismo y sociedad de consumo", era ya conocido para los lectores puesto que con pocos cambios había aparecido en 1985 dentro del volumen *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (Kairós), además de que una versión extendida, y célebre, del mismo capítulo fue publicada por la editorial Paidós en 1991 como *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Con todo, este primer capítulo juega un papel básico a la hora de encuadrar el análisis que Jameson hace de las transformaciones culturales características de la llamada *posmodernidad*. Desde una voluntad declaradamente totalizante, *El giro cultural* recorre trayectos amplios, de la globalización al "fin de la historia", del pensamiento sobre las imágenes a las antinomias de la cultura y las epistemologías contemporáneas, construyendo con ello un mapa orientativo y desafiante. Esta misma amplitud de miras me obliga, sin embargo, a seleccionar algunas de las cuestiones que considero fundamentales para la comprensión y la discusión de la perspectiva jamesoniana.

En la estela de la conmoción inicial que supusieron dos textos de 1973, *Metahistory* de Hayden White y *The Interpretation of Cultures* de Clifford Geertz, Jameson participa de las teorías culturales que durante los ochenta y los noventa han mostrado una cierta inflexión posmoderna en el sentido de desafiar, e incluso colapsar, los paradigmas explicativos heredados tanto del positivismo como del estructuralismo. De ahí



que su lectura resulte, en suma, tan interesante como polémica en los debates internacionales sobre el rumbo de nuestra sociedad.

Las bases de la teoría

La primera labor que Jameson emprende es la de proponer cinco rasgos generales que definan la transformación sociocultural que la posmodernidad implica. Primero, el hecho de tratarse de una cultura sin unidad, o mejor dicho, cuya única unidad reside en la modernidad que se intenta cuestionar. Segundo, una caída del elitismo hegemónico moderno que se manifestaría en la erosión de la distinción entre alta cultura y cultura masiva o popular –de hecho, como ocurre en la llamada *escuela francesa*, también la teoría vendría mostrando esa desaparición de toda frontera entre categorías tradicionalmente separadas. Tercero, el marco que representa una sociedad del espectáculo movida por una economía de consumo, como a nivel global viene ocurriendo con claridad desde mediados del siglo xx. A estos tres rasgos estructurales habría que incorporar dos mecanismos expresivos transversales: el pastiche, entendido como síntoma de una heterogeneidad sin norma, como una especie de tendencia a la “parodia neutra”; y la esquizofrenia como matriz pulsional de un tiempo que se vive fragmentado en una serie de instantes perpetuos.

En efecto, tiempo perpetuo, proliferación de significantes aislados y desconocimiento (de identidad) serían las manifestaciones por excelencia del nuevo impulso esquizofrénico, cuya incidencia no se entiende del todo sin pensar su vinculación con otros fenómenos recientes en el campo de la filosofía y de la cultura, ya sea la muerte del sujeto-individuo-origen, ya sea esa especie de negación del presente que es *la mode rétro*, la nostalgia recurrente en films de éxito como *En busca del arca perdida* o *Fuego en el cuerpo*, ambos fechados significativamente en 1981. En este sentido, puede entenderse entonces una relación metonímica entre pastiche y esquizofrenia, como si aquel no fuera sino una parte, una herramienta formal, dentro de un *élan* fragmentador y autorreferencial propiamente posmoderno –o al menos que adquiere en la posmodernidad una centralidad históricamente inédita. En este punto, pues, Jameson deja aparecer su deuda con el ya clásico estudio de Jean Baudrillard *Cultura y simulacro* (1978): asistimos a una nueva y radical “transformación de la realidad en imágenes”, a una multiplicación de simulacros hacia la proyección disuasoria de un mundo hiperreal, tan virtual como autosuficiente, donde una “hipermultitud” (*hyper-crowd*) implosiona en su silencio acrílico. La Disneylandia arreferencial de Baudrillard se ha convertido aquí en el Hotel Bonaventura, un edificio ejemplar por cuanto no provoca una transformación sino una sustitución, a modo de sucedáneo complaciente, del espacio urbano contemporáneo.

Mencionar a Baudrillard en este punto no es accesorio: del francés toma Jameson su punto de arranque teórico, se ubica ahí como en una especie de punto ciego, incues-

tionable, internalizado hasta el punto de que Jameson no lo cita cuando, en el capítulo segundo, resume las más importantes teorías de lo posmoderno en torno a cuatro posiciones: posmodernidad como liberación antimoderna (Hassan), proposmodernos y promodernos (Lyotard), posmodernidad como antimodernidad irresponsable (Kramer) y antiposmodernidad crítica (Habermas). Este esquema conduce a la conclusión de que estamos tan dentro de la cultura posmoderna que es tan imposible su rechazo inmediato como cualquier celebración fácil sería complaciente y corrupta. Jameson apuntala aquí su principal pivote argumentativo: no necesitamos rechazos ni celebraciones sino el postulado de una “transformación cultural general”. Más adelante, ya en el cuarto capítulo del libro, se especifican lo que serían a la vez precondiciones y efectos de ese cambio: de una parte, la aceleración del tiempo, que –en la línea de Paul Virilio– conduciría a una nueva temporalidad absoluta y una “estandarización del cambio”, es decir, a un (Primer) mundo que asiste impasible a la “desaparición del sentido de la historia”; de otra, una homogeneización del espacio por medio de la especulación capitalista, que desembocaría en la experiencia de un no-lugar infinito –idea recuperada y matizada por Marc Augé.

A Jameson le sirve este planteamiento para esbozar el tan candente debate sobre una globalización que no puede deslindarse de su propio fracaso. Tanto en su vertiente económica como cultural, así como en la manera en que ésta ha quedado sometida a aquélla, como se observaría en la apropiación del arte por la publicidad, la posmodernidad delata su naturaleza no subversiva, su obsesión por la instrumentalidad como motivación preponderante y cínica.

Los límites de la crítica

Pero hay precisamente en la tesis de una posmodernidad como momento de “expansión social de la cultura” un gesto de definición omnicompreensiva que se cobra el precio de una inespecificidad y falta de distinción que limitan el alcance operativo de la idea. Me refiero a cómo aborda Jameson la –desde luego– delicada noción de *cultura*, como un ente sistémico y en última instancia coherente, como si dijéramos, por definición. De hecho, el capítulo “Marxismo y posmodernismo” aclara que una de las paradojas cruciales de la crítica de la posmodernidad es su búsqueda de unidad y límites, de totalidad, en un terreno que llega a existir en virtud de su tendencia a la incoherencia y la fragmentación neutralizante del sentido y de la producción cultural. En otras palabras, Jameson es todavía hegeliano, moderno, en la defensa de un principio de totalidad que adscribe a la cultura actual a la hora de caracterizarla como posmoderna. Las paradojas de la teoría proyectan al tiempo que reflejan las de su objeto de estudio, de forma que, sin ir más lejos, el celebrado “fin del arte” posmoderno, su vocación nostálgica que se trasluce en textos como la película *Tous les matins du monde*



(Alain, Corneau, 1992), se nos presentaría como una oscilación (un término que le sería grato a Gianni Vattimo) entre la función decorativa y la crisis/crítica de la figuración desde una renovada necesidad práctica.

Para decirlo en breve, creo que, casi como si no pudiera ser de otra forma, la teoría de Jameson participa de las ambivalencias ideológicas que desvela, presa de un marco paralizante que la propia teoría ha considerado irresistible como tal marco. Acierta a la hora de tratar este marco, siguiendo el concepto de *hegemonía* de Gramsci, como una lógica impersonal, consumista e indiferente, “que desborda una clase específica” y que debe combatirse con nuevos “mapas cognitivos”, políticamente autoconscientes. Y quizá acierta abordando la cultura posmoderna como un “modo de producción”, intentando con ello rearticular cultura y praxis, superestructura y base a la manera de Marx, pero no está claro que este modo de producción pueda identificarse como aquel en que “la producción cultural encuentra un lugar específico”, como no sea al precio de no discutir dos condiciones históricas: una, que la especificidad de la cultura como esfera productiva autónoma es un fenómeno justamente moderno –lo demostraba Williams en su *Marxismo y literatura* (1979) a propósito de la Europa de los siglos XVIII y XIX; y dos, que subsumir las distintas prácticas sociales en conflicto en una época dada bajo el rótulo de *la cultura*, en singular, supone entrar en un régimen de continuidad ideológica con respecto a la definición oficial, idealista, que las instituciones modernas hicieran de este término.

En este sentido, por ejemplo, Jameson considera (¿nostálgicamente?) a Marcuse como el último moderno, por cuanto todavía en los años sesenta denunciaba con vigor la necesidad de una separación bidimensional entre alta cultura y cultura masiva, separación que con la posmodernidad se habría venido definitivamente abajo. A la vez que se visualiza esta caída de barreras, no obstante, Jameson pierde de vista, como le sucediera al propio Marcuse, la manera en que la alianza hegemónica entre cultura de élite y cultura masiva cumple la misión histórica de hacer *desaparecer*, como diría Virilio, las diferencias pragmáticas entre la cultura oficial (alta-masiva: centralizada, unidireccional, monológica...) y las nuevas formas de cultura popular –en el sentido, también gramsciano en cierto modo, de cultura participativa, plurilógica, descentrada... Es curioso, como muestra, que la única vez que Jameson recurre a la noción de carnaval lo haga (capítulo cuarto) para denunciar su carácter hiperconsumista en el universo audiovisual propuesto por el aparato massmediático. Pero ¿se deja reducir a esos términos la práctica carnavalesca del movimiento conocido como Reclaim the Streets? ¿Ha quedado lo popular asimilado sin más a la cultura oficial o sigue relacionado con ella en condiciones de oposición y de conflicto? En el caso de una respuesta en esta última dirección ¿no tendríamos entonces que revisar la idea de *una* posmodernidad generalizada y autocomplaciente?

Jameson hace sonar la alarma sobre un “fin de la historia” que estaría funcionando en la práctica como principio de una historia sin historia, dominada por la ceguera (en

la raíz etimológica de *historia* subyace el griego *istor*, testigo visual). La pregunta es si este diagnóstico, denuncia de un sistema que estaría globalizando una especie de totalitarismo *soft* gracias a una comercialización total de la cultura, no incurre en los resabios apocalípticos de una lectura crítica de nuestro tiempo limitada no tanto por ser una lectura entre otras, militante y parcial –como si alguna lectura pudiera no ser ni una cosa ni la otra–, como por tratarse de un descontento que no atisba salidas en la praxis, bloqueado por una absolutización –diría Habermas– de la lógica instrumental propia del sistema.

Si esta hipótesis es correcta, la crítica que Jameson hace a Foucault retornaría como un boomerang sobre sí mismo. Mi propuesta parte, ante todo, de la búsqueda de contraejemplos: en el caso del cine, títulos como *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1995) o *Agenda oculta* (Ken Loach, 1990) ¿se ajustan sin problemas al paradigma del pastiche retro? Si el capitalismo financiero ha llegado a inducir incluso un vaciado de la crisis existencial romántico-moderna, ¿qué lugar concederemos al cine de Atom Egoyan? Las vueltas al pasado en *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) o en *Europa* (Lars Von Trier, 1991) ¿no pasan de un revisitar nostálgico y neutral? ¿en qué sentido? La confusión de estilos musicales en The Clash ¿es sólo una sinergia confusa y desorientada o una apuesta por el cruce de géneros en la línea del dialogismo popular y la autoconciencia política? Si fuera verdad que la posmodernidad, con su paso decisivo del síntoma al cliché, impulsa tanto el fracaso de la figuración realista como de la vanguardia, ¿será meramente posmoderna o habrá que proponer nuevas formas de comprensión y de escucha para la escritura poética de Antonio Gamoneda, la música de Goran Bregovic o un movimiento cultural global/local como el *hip-hop*, donde la plurilogía y la participación se cruza a menudo con la protesta sociopolítica explícita e implícita? Cuando diversos movimientos sociales se organizan en Génova para denunciar precisamente los intereses subyacentes a la globalización postindustrial del capital, ¿encuentran en la música de Manu Chao (*Próxima estación: esperanza*) sólo una sarta incoherente de clichés inoperantes?

En fin, con los ejemplos ya se sabe: en última instancia insuficientes, son sólo ejemplos, sí, pero lo son de algo. En concreto, la diferencia conflictiva entre textos y prácticas indica la viabilidad de una labor urgente: la de discernir en la llamada cultura posmoderna lo *visible* de lo *desaparecido*. Y, teniendo en cuenta, la de repensar la premisa de una generalizada “transformación de la realidad en imágenes” para corregirla en el sentido de distinguir entre formas alternativas de discurso e imagen, esto es, de producción social de la realidad –entendida ésta justamente como imagen y vivencia compartida de lo real.

Como Habermas ha señalado en Luhmann, o como podría detectarse en el determinismo tecnológico de McLuhan, la no distinción entre sistema y vida cotidiana, entre intereses institucionales y prácticas sociales, entre propuesta y respuesta... lleva a



Jameson a focalizar el primer polo como principio analítico exclusivo, y a dejar en blanco el espacio de las relaciones y las tensiones en la relación con el segundo. Si esta distinción (que no separación) se hubiera llevado a cabo no es seguro que la argumentación crítica jamesoniana se mantuviera suspendida como lo hace. Desde luego, sus indicaciones no quedarían tajantemente conclusas pero es razonable pensar que al menos aterrizarían en las posibilidades y los límites de la práctica (crítica) —o, como ha escrito Edward Said (en su ensayo para H. Foster, *La posmodernidad*), en la política real: “Eagleton, Jameson y Lentricchia son marxistas literarios que escriben para marxistas literarios, los cuales se encuentran en alejamiento claustral del mundo inhospitable de la política real. De ese modo tanto la “literatura” como el “marxismo” se confirman en su contenido y metodología apolíticos: la crítica literaria sigue siendo “sólo” crítica literaria, el marxismo sólo marxismo, y la política es principalmente aquello de lo que el crítico literario habla con nostalgia y sin esperanza”.

Ha señalado Chomsky en *El miedo a la democracia* (1992) que a partir de la Era Reagan el control del pensamiento ha perfeccionado los mecanismos por los cuales las doctrinas ideológicas básicas, como el aire que respiramos, no se discuten por el hecho de ser imperceptibles (“ojos que no ven...”). *El giro cultural* afronta este momento histórico desde la conciencia crítica del vínculo estratégico entre cultura, política y economía. Su confianza materialista en la dialéctica entre práctica y teoría le permite caracterizar la posmodernidad de forma rica y provocativa. Pero la socialización de esa dialéctica, así como el análisis proyectivo de esa socialización, quedan aplazados hasta el punto que Jameson descuida las mediaciones y alternativas reales, las potencialidades subversivas de la *agency* que sí han contemplado las formas más radicales de los llamados estudios culturales y estudios subalternos. Esta ceguera práctica (en un sentido más marxista que tecnocrático de esta palabra), tan familiar a la ortodoxia neoliberal como al diseño institucional de las principales universidades (no sólo) norteamericanas, por razones obvias, está siendo resistida cada vez con más fuerza por nuevas prácticas culturales y movimientos sociales que nos invitan, tal vez, a ser testigos de una nueva época posposmoderna.

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO
Universitat de València

PAUL PRESTON, ISMAEL SAZ CAMPS y ANN L. MACKENZIE (ed.)

*Dynamism and conflict:
Valencia 1808-1975*

Bulletin of Hispanic Studies, LXXV, nº 5, 1998. 185 p.

El presente volumen del *Bulletin of Hispanic Studies* reúne una serie de ocho artículos de profesores de la Universitat de València, a través de los cuales se recorren los hitos más significativos de la historia contemporánea del País Valenciano, con especial énfasis en la revolución liberal, a cuyo estudio se dedican tres de ellos. Unifica a los ocho una manifiesta voluntad didáctica a caballo entre hacer accesibles a los lectores extranjeros los principales rasgos de la historia de Valencia durante los siglos XIX y XX, y exponer algunas de las orientaciones más recientes de la historiografía valenciana. Se trata, pues, de un volumen que pone de relieve la buena salud de que gozan los estudios históricos en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universitat valenciana, lo que queda reflejado también en la importante labor editorial desarrollada en su día por la *Institució Alfons el Magnànim* (y el *Institut Valencià d'Estudis i Investigació*), y que dio salida a numerosos e importantes estudios monográficos sobre la historia valenciana.

Otra cosa es que, dejándose llevar quizá con exceso por el deseo de ofrecer un panorama sintético y coherente de los diferentes temas tratados, se haya potenciado una cierta unilateralidad (que no mecánica identidad) en los enfoques metodológicos; es cierto que se alude a que “some approaches have proved inadequate” (p. 40), pero —como puede apreciarse en esa misma página— no se establecen por extenso las razones de esta inadecuación, y no se da tampoco la oportunidad de ofrecer otras lecturas de los períodos y hechos históricos tratados en el volumen. Se pierde, en definitiva, una excelente oportunidad de establecer un enriquecedor debate entre concepciones historiográficas distintas.

Dejando a un lado esta reflexión, resulta también fácil deducir que unos objetivos tan ambiciosos como los enunciados (la revisión didáctica de la historia contemporánea)



nea valenciana y la reflexión historiográfica) desbordan los límites de un volumen de estas características, lo cual no empece en absoluto su trascendencia. Digo esto porque los ocho artículos no llegan a cubrir ni mucho menos los aspectos más relevantes del arco cronológico propuesto: mientras que, como he apuntado, la revolución liberal centra el interés de tres artículos: los de Jesús Millán (“The Liberal Revolution and the Reshaping of Valencian Society”), Isabel Burdiel y María Cruz Romeo (“Old and New Liberalism: The Making of the Liberal Revolution, 1808-1844”) y, finalmente, el de Anacleto Pons y Justo Serna (“The Valencian Middle Classes: What We Know and What We Do Not Know”), el primer tercio del siglo xx (cuyo dinamismo y carácter complejo es justamente reconocido por uno de los editores, Ismael Saz, en el prólogo al volumen, p. 5) despierta menos interés, y solo es tratado de forma innegablemente interesante, pero no globalizadora, en los artículos de Aurora Bosch (“The Spanish Republic and the Civil War: Rural Conflict and Collectivization”) y Joaquín Azagra (“Urban Growth and ‘Ensanches’: Neighbours and Householders in 1930s Valencia”).

Más sensible resulta, desde nuestro punto de vista, el interés secundario que despiertan los aspectos culturales, cuya trascendencia en la historia valenciana contemporánea es –sin embargo– afirmada por varios de los autores. Sólo en los artículos de Manuel Martí (“Liberalism, Democracy, Nation-State: A Valencian Perspective (1875-1914)”) y Alberto Gómez Roda e Ismael Saz Campos (“Politics and Society: Valencia in the Age of Franco”) podemos encontrar referencias más articuladas sobre la significación política de determinados aspectos de la cultura valenciana contemporánea (con especial énfasis en la problemática lingüística), aunque –desde mi punto de vista– quedan lejos de dar satisfacción a todas las dudas y sombras que aquella plantea y que, desde luego, no pueden encontrar respuesta sin un decidido esfuerzo de reflexión histórica en la que nos veamos implicados de forma conjunta los que tratamos de historiar las diferentes parcelas de nuestra realidad más reciente.

Hay que hacer notar, además, que el carácter de suma de artículos autónomos que en definitiva tiene este volumen se deja sentir en algunas redundancias, nacidas en su mayoría del deseo de los autores de *explicar* aspectos concretos de la historia valenciana que se suponen poco conocidos por un lector extranjero, así como de insistir en el carácter renovador de los actuales estudios históricos. Lleva esto último, por ejemplo, a iniciar más de un artículo con un resumen de las corrientes historiográficas anteriores, pese a que el primero de los artículos del volumen (“Nationalism and the Science of History in the Representation of the Valencian Past”), de Pedro Ruiz Torres, está dedicado monográficamente a hacer, de forma muy cuidada, esta revisión crítica.

La falta de articulación, o el exceso de autonomía, como se prefiera, se deja notar también en algunos aspectos secundarios, como el bibliográfico: mientras algunos artículos nos ofrecen un panorama particularmente completo de las más recientes publicaciones sobre los temas estudiados, otros reducen expresamente la bibliografía a poco

más que la esencial; no hubiese sido mala idea, habida cuenta el carácter didáctico reiteradamente apuntado, dotar al volumen de una bibliografía amplia (no diré que crítica) que hiciese accesible al lector interesado los últimos avances de la historiografía valenciana.

En este mismo orden de cosas, menos secundario me parece, en cambio, una cuestión de índole más metodológica, digámoslo así. Como apuntan Anaclet Pons y Justo Serna el País Valenciano estuvo lejos de ser en el pasado (lo que no presupone que lo sea en la actualidad) una realidad histórica cohesionada e incuestionable dada –entre otras causas– la existencia de dos núcleos de expansión y hegemonía muy caracterizados y con burguesías dotadas de rasgos específicos (València y Alacant)¹. Si aceptamos este principio se echan en falta estudios sobre esta dualidad valenciano-alicantina, así como una reflexión más en profundidad sobre los particularismos del desarrollo socioeconómico de las diferentes comarcas valencianas durante el siglo XVIII y primer tercio del XIX; particularismos que tenían que quedar, por fuerza, reflejados en la evolución histórica de las tierras valencianas durante todo este último siglo. Se apunta algo de ello, desde luego, en diversos artículos, pero falta quizá uno que tratase de responder a los interrogantes que se desprenden de esa deficiente construcción de nuestro País.

Con todo, y a tenor de las reflexiones y conclusiones que podemos leer en este volumen, no me cabe la menor duda de que nos encontramos en un momento particularmente óptimo para dar satisfacción a alguno de los grandes retos que la historiografía valenciana tiene planteados en la actualidad, como el expuesto por Pedro Ruiz Torres en su artículo: la necesidad que tiene el nacionalismo valenciano de superar “the traditionalist view of history” (con su expresión más típica en las tesis que Fuster expuso en su *Nosaltres els valencians*, de 1962), para lo que resultaría imprescindible que “a new synthesis of history emerges, capable of arousing a different kind of nationalist awareness, or a new nationalism comes forth which is ready to interpret history in a different fashion” (p. 37). Queda en pie no sólo la pregunta de por qué no acaba de aparecer esta nueva interpretación², sino también profundizar en las razones por las que, en palabras del propio Pedro Ruiz, “the split between history and nationalism seems to have produced once more a division into two approaches: on the one hand, there is the scientific study of history which is monographic in character; on the other

¹ Ambos historiadores explican en concreto que, para los intelectuales que contribuyeron con su esfuerzo a la recuperación de la identidad nacional en la década de los sesenta del pasado siglo, “The País Valenciano was an ‘invention’ in the sense that Hobsbawm gave to that expression; that is, it was more an option for the future than an identifiable set of boundaries in the past” (p. 90).

² Lo que no quiere decir que no existan ya serios avances en esta dirección: a la síntesis histórica de Ernest Furió, *Història del País Valencià* (València, Tres i Quatre, 2001), que supera las limitaciones que Pedro Ruiz apunta *supra*, me remito.



hand, there is the approach based on historical synthesis, which is nationalist in character, and which takes little account of the latest results of historical science” (p. 37). Razones que nos llevarían a entrar de lleno en cuestiones que desbordan con mucho los límites de esta reseña y que atañen, en primer lugar, al carácter mismo de la historia y de su estudio y, en segundo, al papel que la historia juega en nuestra sociedad y de qué medios se vale para hacerse presente en ella. Los mecanismos de producción y difusión culturales tienen aquí mucho que decir, por lo que —desde mi punto de vista— sólo sería posible dar respuesta a este tipo de interrogantes mediante un estudio integral que no descuidase la trascendencia de este tipo de mecanismos, o de la *Historia de la cultura* tal como tradicionalmente se ha venido entendiendo (y de la que propia *escritura de la historia* forma parte relevante), en la construcción del imaginario histórico de cada sociedad.

Así las cosas, dos son las conclusiones más evidentes que se desprenden de la lectura de este interesante e importante volumen: por una parte, el buen estado de los estudios históricos en la universidad valenciana; por otra, la necesidad de abordar una puesta en común de los estudios históricos sobre el País Valenciano en todos sus aspectos. El *I Congrés d’Història del País Valencià* (1971) jugó un papel relevante en la renovación de los estudios históricos sobre el País Valenciano. Un *II Congrés*, adaptado a las circunstancias actuales, sería el foro adecuado para debatir las visiones historiográficas encontradas, para complementar estudios monográficos, para no quedarse en fin reducido a los círculos de especialistas y abrirse a la sociedad en su conjunto, tal y como, gracias a la encomiable voluntad didáctica que he apuntado, se plantean también los diversos artículos recogidos en este interesantísimo estudio.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universitat de València

PAUL RICOEUR

*La lectura del tiempo pasado:
memoria y olvido*

Madrid, UAM, 1998, 115 p.

La presente edición de *La lectura del tiempo pasado...* acompaña el texto de Ricoeur de una lúcida "Presentación", elaborada por Ángel Gabilondo, y de un apéndice final en el que se recoge una entrevista al autor realizada por Gabriel Aranzueque. Ambos documentos completan un texto que queda, así, presentado con todas sus posibilidades de sentido. Si la linealidad evolutiva de ideas que presenta Ricoeur imposibilitan la lectura desordenada, la "Presentación" y el "Apéndice" pueden intercambiar sus puestos, el lector puede moverlos a su antojo, en la búsqueda por completar las posibilidades de lectura.

La entrevista con Gabriel Aranzueque (titulada *Políticas de la memoria*) puntúa las claves de un texto que el propio autor califica de "inacabado". El debate ético sobre el tiempo y la memoria relega su dimensión estética. La memoria se presenta como ente del tiempo, el olvido es la obra del tiempo destructor. El autor nos introduce en este conflicto por medio de dos citas de Aristóteles, que van a recorrer la obra a modo de *leit-motiv*, la primera pertenece a la *Parva naturalia*, la segunda a la *Física* (Libro IV): "La memoria es del tiempo", "Todo cambio es destructor por naturaleza y todo se genera y se destruye en el tiempo" (p. 13).

El recorrido para abordar el enigma (memoria vs. olvido) se plantea con exquisita sencillez desde una triple estructura de aporías, que se corresponden con los tres primeros capítulos del libro: la de la memoria como experiencia individual frente a su valor como fenómeno social, colectivo y público; la de la imaginación en ausencia de huellas temporales, ante una memoria que busca erigirse en arquitecto de un pasado fiel, y la del derecho a introducir consideraciones casi patológicas en la relación de la memoria con la construcción de la identidad personal o colectiva.

En la primera de las aporías Paul Ricoeur presenta la memoria personal desde su



singularidad, por ser el depósito del vínculo original de la conciencia con el pasado, y por su capacidad para orientarse en el tiempo (del pasado al futuro). Mientras, la memoria colectiva inscribe nuestros recuerdos en los relatos de colectividad, que quedan reforzados por medio de conmemoraciones y celebraciones públicas. Este dualismo, aparentemente antagónico, puede salvarse por medio de la noción de “personalidad de rango superior”, como “proceso de objetivación de intercambios subjetivos”, a la manera de Husserl (p. 16), o considerando una constitución simultánea de ambas memorias. De esta manera, el lector asume la complejidad de una memoria, que no sólo funciona como uno de los mecanismos fundamentales en la propia construcción de la individualidad, sino como uno de los requisitos indispensables que convierten al individuo en miembro del colectivo humano y en partícipe de una cultura.

En la segunda aporía el autor enfrenta el enfoque estático del recuerdo presente en la mente, y el enfoque dinámico, que funciona como remonte en la sucesión de recuerdos intermedios. La fenomenología de la memoria ha de reelaborarse en función de la distancia temporal. La imaginación, siempre bajo sospecha, completa el valor de una memoria engañosa desde sus pretensiones de fidelidad y exactitud. De nuevo la claridad expositiva de Ricoeur hace que comprendamos las verdaderas dimensiones de un complejo problema. Las fronteras entre memoria, entendida como “testigo veraz”, e imaginación nunca podrán ser tajantes. Así, encontramos un complejo encaje de bolillos de suaves transiciones, compuesto por una pluralidad de matices de la que jamás nos habíamos percatado.

En la tercera de las aporías Ricoeur cartografía la memoria herida, sus traumatismos y abusos. El exceso de memoria o la insuficiencia de ésta funcionan como síntoma de la fragilidad de las identidades tanto personales como colectivas. Los usos de la memoria se encuentran en la encrucijada que queda trazada por el “trabajo del recuerdo” y el “trabajo del duelo”. Las tesis freudianas sobre el duelo y la melancolía encuentra aquí su aplicación (p. 32).

Estos usos y abusos de la memoria no inhabilitan la posibilidad de una “memoria justa”, que pone de relieve el papel crítico de la historia: “La historia ejerce fundamentalmente una función crítica respecto a los fraudes de la memoria, es decir, no sólo respecto a sus errores, sino también respecto a sus falsificaciones, ha de incorporarse a la función de distanciamiento inherente a la memoria” (p. 41)

La comprensión de la función crítica de la historia distingue el hecho histórico del acontecimiento real, diferencia el contenido del enunciado que trata de expresarlo. El entendimiento debe acostumbrarse a la pluralidad de relatos sobre los mismos acontecimientos, debe aprender a “contar de otra manera”, debe “dejarse contar por otros”. La memoria también enseña a la historia, la sitúa como disciplina retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica, conserva, por tanto, sus privilegios: “Al mismo tiempo que se relacionan dialécticamente las virtudes de la fidelidad de la memoria y

de la verdad histórica, se reconcilian los dos sentidos más importantes del término “historia”, no es posible “hacer Historia” sin “hacer historia” (p. 52). Después de haber leído esta tercera aporía tomamos conciencia del compromiso que debemos asumir con nuestra memoria histórica, de las manipulaciones y peligros a los que está abocado un lector no crítico de la Historia, (también de la historia).

Una vez recorridas las tres aporías Paul Ricoeur plantea un binomio que las completa y que da lugar a un cuarto capítulo: olvido y perdón. El olvido se analiza como contrapunto de la memoria y se recorre en sus diferentes grados y usos. El olvido que trabaja sobre la rememoración o la evocación, y también el olvido profundo, que borra las huellas de lo aprendido o vivido, o el olvido de lo inmemorial, de las fundaciones, de aquello que nunca podremos recordar, pero que nos hace ser lo que somos. También el olvido puede ser contemplado en tanto que estrategia de evasión, junto con la necesidad del olvido selectivo inherente a todo relato.

Todo olvido deberá jugar un papel honesto en su manifestación sobre la historia: “La escritura de la historia se caracteriza por un “uso razonado del olvido” implicado en el trabajo del recuerdo” (p. 60), “La suspensión de lo histórico mediante el olvido y la reivindicación de lo “ahistórico” sólo es el reverso de la fuerza del presente. En este punto el olvido vuelve a convertirse en la condición de interpretación del pasado” (p. 62).

El perdón completa la caracterización del olvido, como una forma de olvido activo, siempre en referencia a la “deuda”, cuya carga paraliza no sólo a la memoria, sino a su futura capacidad de proyección.

Las trampas del perdón, o la reciprocidad insalvable del “dar y el perdonar” se completan con la lúcida descripción del “perdón difícil”, que trabaja no sólo con los hechos; sino con sus sentidos, presentes y futuros, que acepta que haya pérdidas.

Creemos que hasta aquí la lectura de la obra va despertando progresivamente en el lector la necesidad de medir nuestra capacidad de incidencia sobre la configuración del olvido y la memoria, de valorar la propia presencia en el trabajo con el perdón, no sólo en tanto que seres individuales, sino también como miembros de la colectividad, como artífices de una historia, al tiempo que partícipes de una Historia.

El último de los capítulos, titulado “la huella del pasado”, se inscribe en el enigma del *no ser/haber sido*, en la frontera que separa lo epistemológico de lo ontológico, desde la aspiración de fidelidad de la memoria y veracidad de la historia, y también en la medida en que se interroga la noción de “ser pasado”.

El testimonio, por su carácter de transición entre la historia y la memoria, parece solventar el problema de la huella; ya no debemos cuestionar la semejanza entre acontecimiento y relato, basta con confrontar los distintos testimonios y ver si resultan fiables. Pero en el seno del testimonio también aparece el enigma. Tras esto sólo queda afirmar “el carácter irresoluble” del estatuto de la verdad y de la fidelidad de la memo-



ria y, consiguientemente, de la historia” (p. 83). “La verdad histórica siempre se encuentra en suspenso. Es plausible, probable y discutible. En resumen, siempre puede rescribirse”.

Finalmente, Ricoeur recupera el capítulo XI de las *Confesiones* de San Agustín, que había trabajado magistralmente en *Tiempo y relato*, en su intento por insertar el pasado en la dialéctica temporal. El pasado cumplido siempre se proyecta sobre el futuro del discurso, nos encontramos ante una perpetua reescritura de la historia, donde los hechos son imborrables, pero no sus sentidos. Podremos escribir la historia desde la deuda, que articula una carga moral, o desde la posibilidad de liquidación que plantea el olvido.

En la *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* P. Ricoeur no sólo completa un espacio problemático, que ya apuntaba en *Tiempo y relato*, sino que descubre dimensiones nuevas. Las últimas líneas de la “Presentación” de Ángel Gabilondo, que abre la presente edición, confirman la espiral de sentidos que el texto de Ricoeur ha desatado:

Narramos historias de las que no nos consideramos plenamente autores y en las que quedamos, a la par, asimismo narrados. Somos, como el que nos recuerda, en busca del relato, de aquél olvidado que nunca tuvo lugar. Y ello nos permite ser *cada uno (chacun)*, ese pronombre fascinante que atisba y reclama justicia.

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
Universitat de València

LAURA SCARANO

*Los lugares de la voz:
protocolos de la enunciación*

Mar del Plata, Melusina, 2000

La crítica literaria suele fundamentar su producción sobre dos perspectivas axiales: la obra de profundización investigadora y la obra de sintetización investigadora. Ambas son, desde su distinta naturaleza, necesarias para lo que en términos jesuíticos podríamos definir como “composición de lugar” crítico en tanto en cuanto se complementan en un ejercicio de aprehensión y esquematización del objeto investigado si la literatura puede (y quiere) entrar en esta esquila de requisitos.

Sin duda, *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria* de Laura Scarano quedaría clasificado dentro del grupo de obras sintetizadoras, más si nos atenemos a las afirmaciones que la propia autora apunta en el prólogo: “se trata de reflexionar sobre las travesías de la enunciación literaria, sus protocolos de significación, entendiéndolo por ello los diversos tránsitos semióticos que abre el mismo acto enunciativo”. Como observamos, existe un sutil paralelismo entre el título propio de la obra, de carácter netamente orientativo, direccional y la cita reseñada arriba: en ambos casos se hace notoria la identificación entre espacio y sujeto (productor de voz y enunciado). Trazar la “travesía” según la propuesta del libro es ir elaborando una metodología tipológica, un posicionamiento de la crítica, sobre todo a partir de los años 50 hasta la actualidad, muy en sintonía, por otro lado, con el debate sobre el *sujeto postmoderno* y sus modos representacionales, su naturaleza fragmentada, la radicalización del individualismo subjetivista, etc. Así, la catalogación real que ejerce el libro es en sí una historia, es decir, una auto-conciencia de su incidencia, de la teoría literaria postmoderna que toma como punto de arranque el *postestructuralismo* (sobre todo el francés) bajo la consigna de la “muerte de autor” que propugnaron R. Barthes, Foucault entre otros, hasta el *deconstructivismo* de Derrida, Kristeva, el grupo Yale, Sarlo, Altamirano, pasando por las teorías feministas de Sidonie Smith en la acusación de la ausencia feme-



nina como agente directo de la autobiografía provocada por el sistema patriarcal occidental, o incluso también retomando aspectos semióticos propuestos, en especial, por U. Eco.

El estudio, en consonancia con la travesía propuesta por Scarano, se distribuye en seis capítulos, enmarcados por un Prólogo de clara base iniciática (proposicional) y un Epílogo de signo reflexivo, e incluso reivindicativo, o como la propia autora matiza: “la palabra [...] me representa y me suplementa. Sujeto de (y sujeta a) mi palabra, de ella provengo y en ella me reconozco aunque siempre levemente desplazada, expandida, renovada (pero nunca ausente)”. Entendemos, pues, el esquema de la obra como una auténtica *estructura de aprendizaje* en tanto que el personaje (enfundado en la etiqueta de *sujeto postmoderno*) no es otro que el autor mismo del texto aunque visto desde una perspectiva distinta, no ya como creador sino como objeto. Y es así previsible, pues, que si el proceso es ir descubriendo los lugares de la enunciación literaria, y en el transcurso crítico existe un enriquecimiento del propio personaje de las diversas teorías existentes sobre las relaciones del Yo y el texto, el Epílogo condense la experiencia del “viaje” con el fin de dar forma a una teoría lo más homogénea y pulida posible, de ahí, su valor –en cuanto al epílogo se refiere– sintético, condensatorio y reflexivo.

Por tanto, el diseño empleado por Laura Scarano –“estructura de aprendizaje”– garantiza una perfecta cuadratura del desarrollo temático, pues gradualmente vamos a ir descubriendo el núcleo argumentativo del estudio; es decir, se parte en el primer capítulo de un conocimiento exhaustivo del objeto (el sujeto, el Yo), desde el punto de arranque del debate postmoderno, la semiótica, fundamentándose, sobre todo, en la consideración del discurso como lugar de construcción del sujeto, diferenciando, eso sí, al sujeto empírico (ese ser social) del sujeto de la enunciación (el ser literario) o como Ducrot lo llamara –y la propia autora recoge en sus líneas críticas: el “locutor” como “ser discursivo, interno, opuesto al autor empírico”. De este modo, y siguiendo con la *estructura* que hemos identificado como propia *del aprendizaje*, se nos va describiendo el “personaje” –el autor– en el germen de sus planteamientos, de sus derivaciones: su físico y su perfil identificativo que acabará por confirmar sus actos (la enunciación en nuestro caso). El *deconstructivismo* y el *postestructuralismo* serán, en segundo lugar, el filtro por donde el Yo es descrito, revelado, diseccionado. Así, tenemos como puntos emergentes su ficcionalización (el sujeto visto como construcción simbólica según Bettetini), las teorías negativas del sujeto con la citada “muerte del autor” de claro signo barthesiano y la escritura como simulacro propuesta por Julia Kristeva. Sin embargo, este primer capítulo que hemos llamado de *descubrimiento del objeto investigado* desde una perspectiva científica o *descripción del personaje* desde la consideración literaria nos revela una clave formal: existe una gradación óptica, una

visión climática, pues si bien comenzamos desde la enunciación –el gesto primero de la escritura, el acto de expresar– proseguimos con la primera y notoria aparición del Yo (sus procesos de ficcionalización por ejemplo), hasta alcanzar la identificación de ese Yo como sujeto y éste, propiamente, como autor (de ese sujeto, de ese Yo, de ese enunciado), para concluir con una perspectiva puramente social, situando a ese Yo como fruto de una ideología y una cultura, de una identidad –la *postmoderna*– que, paradójicamente, se ha fundamentado en un fuerte individualismo sumido en una sociedad de masas, con una identidad extinta, urbanizada.

Estrategia, pues, perfectamente planteada, más cuando el segundo y tercer capítulo enmarcan a la *voz enunciativa* dentro de dos campos de acción (lugares también donde el Yo se manifiesta): la poesía –“El enigma enunciativo del poema” se titula en capítulo segundo– y la narrativa autobiográfica, que será tratada desde la diáspora de su propia naturaleza. Dos modalidades expresivas donde el Yo más intensamente se representa, se ficcionaliza y se autoconstruye. Por tanto, el eje central de sendos capítulos será, precisamente, cómo el sujeto va configurándose como parte del enunciado en sus procesos imaginativos-creacionales, hasta alcanzar –tras la aportación novedosa de la pragmática– el ámbito de la enunciación como susceptible, también, de ser ficcionalizado.

Sin embargo, Scarano entiende que hablar de ficción y referencia es, a veces, un terreno resbaladizo, confuso: “la cuestión de la referencia y la ficción no se resuelve exclusivamente ni desde la filosofía del lenguaje y la teoría de los actos de habla ni desde la lógica, la semántica, la pragmática o bien la historia cultural. Es en el cruce de todos estos enfoques teóricos y disciplinares como mejor podemos comenzar a debatir y elaborar categorías operativas para acotar un objeto tan controvertido como resistente a visiones unidireccionales. La entenderemos aquí como una *operación discursiva* que funciona como representación verbal de lo real con un espesor propio, que cancela la antigua sospecha de identidad”. A esta cuestión dedica íntegramente el cuarto capítulo –“La alucinación de la referencia”– partiendo desde la paradoja de la mimesis (del mundo de las ideas platónico hasta el mundo material aristotélico) como formulación de un objeto (¿sujeto?) a imitar y si el lenguaje –mediante la forma del discurso– puede llegar a reproducir la realidad como mecanismo de una cultura que marca, según unos enunciados sociales e institucionales, unas pautas discursivas. Dichas pautas se distinguirán para Searle en dos tipos de actos: la referencia fingida (“seudorreferencia”) y la referencia real (alusiones a objetos); sin embargo –y es esta la calidad que atesora el estudio de Scarano, en su valor contrastivo– para Martínez Bonati no tiene sentido seguir distinguiendo en dos actos, pues el autor “no asume el acto de habla como propio sino que imagina y registra el discurso ficticio de un hablante imaginario” refluendo, de este modo, sobre el estatuto de la referencia.



Así, una vez cuestionada o problematizada la teoría del referente a través de las formulaciones de Searle, Walter Mignolo, Joan Oleza y Tomás Albadalejo entre otros, el capítulo quinto planteará una revisión, precisamente, de la manifestación más explícita de la “ilusión referencial”: la estética realista, aquella que –según el título del citado capítulo– *provoca* desde su finalidad representacional una ilusión de realidad aun sin querer definirse como ficción. Tenemos, pues, desde la consideración del realismo como una constante mimética del arte, es decir, sin ningún tipo de identificación con una escuela o tendencia determinada según defiende Darío Villanueva, hasta el “efecto de realidad” barthiano como discurso que acepta enunciados acreditados simplemente por el referente, siempre visto desde la teoría de la postmodernidad como marco de creación de un sujeto enunciativo (objeto) pero, a la vez, enunciatario (productor). Por tanto, no es ya una revisión de resultados de las fórmulas realistas, sus efectos estéticos, sino una profundización en su base creativa, en la naturaleza misma de los “realemas” en cuanto a su pretensión representativa.

Por último, el capítulo sexto –“Las metáforas de la intemperie”– trata del problema clasificatorio, de cómo se definen movimientos, estéticas, tendencias (postmodernismo, postcolonialismo, globalización...), fundamentadas en una carga identitaria, de posicionamiento del Yo con respecto al otro; es decir, el lenguaje como espacio (de nuevo la estructura circular como base al retomarse los motivos) que nos sitúa en un tiempo, en un mundo específico –¿postmoderno?– cuyas coordenadas parecen regidas por la incertidumbre que la pluralidad ofrece, pues la periferia, poniendo que Occidente y el capitalismo son el epicentro, toma la voz para chocar con el poder, planteándose una auténtica diáspora de individualidades (discursos) que buscan dar con su identidad (lugar de origen, lugar de permanencia) en una geografía anónima, numérica, de mercado. Romper el silencio, pues, se toma como consigna del sujeto en su *hacer-se postmoderno* tal y como señala la propia autora: “Capitalizar esta fragmentación centrífuga, con estrategias de supervivencia dentro de un mapa cultural de fronteras huidizas, acaso sea la imagen más cercana para comprender nuestra condición multifacética”.

En conclusión, Laura Scarano –dentro de su “obra de síntesis”– no plantea un estudio fundamentado en dar respuestas, sino en proporcionar preguntas que ayuden a una valoración personal sobre las múltiples teorías literarias en torno a la enunciación. Libro complejo, de no fácil lectura, de ahí que hayamos trazado una pauta de lectura basada en el esquema *de aprendizaje*, pues no en vano su recorrido es una auténtica aventura hacia lo desconocido, la maraña de formulaciones teóricas, de voces emergentes, de discursos legitimadores, hasta devolvernos enriquecidos por el viaje, no por el fin en sí, sino por el ejercicio mismo de haber ido experimentando las sucesivas teorías. No busquemos, pues, dar con una explícita tesis sobre el referente, propia de

Laura Scarano, pues nuestro horizonte de expectativas se vería seriamente defraudado por una obra que, sin lugar a dudas, no pretende más que situarnos en el corazón del problema referencial y darnos una panorámica necesaria para que nosotros –los lectores postmodernos– interactuemos a través de sus palabras.

SERGIO ARLANDIS
Universitat de València



ALAN SOKAL y JEAN BRICMONT

Imposturas intelectuales

Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, 315 p.

En 1996, la prestigiosa revista académica estadounidense *Social Text* publicó una colaboración del no menos prestigioso Alan Sokal, profesor de física de la Universidad de Nueva York. El artículo en cuestión estaba repleto de tecnicismos y alusiones a gran cantidad de cuestiones especializadas. El lector es capaz de leer entero el artículo y no entender absolutamente nada (hablo por experiencia personal), pero normalmente no toma la decisión de romper el implícito contrato con la lectura: ni la abandona, si es un lector tenaz que pugna por alcanzar la comprensión de textos difíciles, ni duda siquiera de la legitimidad del acto de escritura. Resultó –se supo más tarde y el propio Sokal lo anunció regocijado– que el artículo no tenía tesis y se limitaba a exponer una serie de ideas muy básicas pero adornadas con retórica rimbombante, argumentos de autoridad y frases que coaccionan al lector (sólo un ignorante negaría que...)¹

¹ No me resisto a contar una iniciativa similar en sus planteamientos, pero mucho más radical en su ejecución, a la de Sokal, de la que tengo conocimiento a través de *El grano de arena*, boletín electrónico informativo de ATTAC (ver <<http://attac.org/listes.htm>>). El colectivo antiglobalización estadounidense Yesmen ha dispuesto, desde hace dos años, de una página de internet copiada al mínimo detalle de la de la Organización Mundial del Comercio. Con esto, consiguen desviar hacia sí comunicaciones que en principio se dirijan a la OMC. Cuando uno de sus responsables recibió la invitación a dar una conferencia en la Universidad Tecnológica de Tempere (Finlandia), se presentó, el pasado 16 de agosto, en dicha universidad y pronunció una delirante conferencia sobre las nuevas relaciones entre mángers y trabajadores, que culminó, al hablar de la “intimidación” que los nuevos tiempos exigen en dichas relaciones, con una exhibición fálica. Antes de eso, el impostor había justificado la esclavitud, la explotación del Tercer Mundo y criticado a Ghandi. El público, en respetuoso silencio, asentía con la cabeza. El rector de la UTT felicitó públicamente al conferenciante tres veces. Cuando se le pidió un comentario después de conocer la impostura, comentó: “Pensamos que la presentación era un poco vaga, pero en el ambiente académico estamos habituados a las invenciones descabelladas.” Por su parte, Andy (el conferenciante impostor) dijo que “es increíble que nuestro discurso no haya causado



Dos años más tarde, en colaboración con Jean Bricmont, Sokal vuelve a la carga en su empeño contra el lenguaje deliberadamente oscuro de la academia y, en particular, del postmodernismo. Podría decirse que el libro alterna momentos regocijantes con momentos serios. En los primeros, por ejemplo, se reproducen algunas citas de Luce Irigaray o de Jacques Derrida que, en el contexto que se construye para ellas, pueden resultar desternillantes, lo cual uno, posiblemente, nunca imaginara cuando leía las mismas palabras en sus trabajos originales. En los momentos más serios, se plantean cuestiones de fondo acerca del fenómeno del postmodernismo, con sus consecuencias epistemológicas, científicas, académicas y sociales.

Ocupémonos primero de los momentos serios. *Imposturas intelectuales* transcribe determinadas citas cuya vaciedad es evidente, ahora que Sokal y Bricmont liberan al lector de su contrato de lectura cooperativa. Se encuentran, particularmente, tres casos diferentes: los que parecen no significar absolutamente nada; los que tienen un significado muy básico pero que son formuladas con lenguaje deliberadamente oscuro, y los que parecen tener una base epistemológica en las ciencias naturales y físico-matemáticas, pero que contienen muestras de desconocimiento de estas ciencias. El libro da muchísimos ejemplos de cada tipo, a veces demasiado extensos para citar aquí. Veamos uno de cada clase.

a. Citas que parecen no significar absolutamente nada: “Una disposición maquinal, a través de sus diversos componentes, arranca su consistencia franqueando umbrales ontológicos, umbrales no lineales de irreversibilidad, umbrales creativos ontogenéticos y de autopóiesis. Aquí se debería ampliar la noción de escala para poder pensar las simetrías fractales en términos ontológicos. Lo que atraviesan las máquinas fractales son escalas sustanciales. Pero –hay que reconocerlo– estas ordenadas existenciales que “inventan” siempre han estado ahí.” (p. 167, cita de Félix Guattari).² “Sólo un genio podría haberlo escrito”, comentan Sokal y Bricmont del pasaje recién citado (p. 167).

b. Citas que expresan ideas básicas pero con lenguaje deliberadamente oscuro. “Por lo tanto, es imposible formalizar el lenguaje poético con los procedimientos

reacciones. Queríamos mostrar de forma dramática que no debe confiarse en los expertos, los científicos y los funcionarios que se aprovechan de la confianza de la gente para enriquecer a los grandes grupos. La próxima vez iremos más lejos. Podríamos, por ejemplo, probar que el genocidio nazi se hubiese detenido por sí mismo gracias a la libertad de mercado, pues no era rentable”. (*El grano de arena*, no. 105, 12/9/2001).

² Todos los ejemplos aparecen acortados, por razones de espacio. Por otra parte, al elegir una cita de un autor u otro, no pretendo menoscabar la validez del conjunto de su obra, lo cual no podría de ningún modo hacerse con una sola cita, sino ajustarme a criterios de representatividad de lo expuesto por Sokal y Bricmont. Las palabras de Guattari están extraídas de *Chaosmose* (París, Galilée, 1992, p. 76).



(científicos) actuales sin desnaturalizarlo. Una semiótica literaria se debe elaborar a partir de una *lógica poética*, en la que el concepto de *potencia del continuo* englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo donde el 0 denota y el 1 está transgredido implícitamente.” (p. 54-55, cita de Julia Kristeva)³

c. Citas nacidas de las ciencias naturales con errores de comprensión de las mismas: “La reciente hiperconcentración MEGALOPOLITANA (Ciudad de México, Tokio, etc.), que es el resultado de la creciente rapidez de los intercambios económicos, parece hacer necesaria la reconsideración de la importancia de las nociones de ACELERACIÓN y DESACELERACIÓN (lo que los físicos llaman velocidades positiva y negativa) (...)” (cita de Paul Virilio, p. 170).⁴ Sokal/Bricmont explican que estas palabras contienen una confusión entre los conceptos de velocidad y aceleración, “los dos conceptos básicos de la cinemática (descripción del movimiento), que se exponen y se distinguen cuidadosamente al comienzo de cualquier curso introductorio de física,” (p. 170).

Hagamos ahora un breve repaso de los contenidos “serios” de *Imposturas intelectuales*. Su proyecto se presenta como una iniciativa contra la vaciedad conceptual del lenguaje académico.⁵ En concreto, y dada su formación, Sokal y Bricmont se centran en el abuso de términos y conceptos de las ciencias físico-matemáticas y naturales transplantados a las ciencias sociales. Pero con cierta frecuencia, los comentarios fluctúan del texto comentado a los autores de dichos textos; por ejemplo cuando, condenan el “hablar de teorías científicas de las que, en el mejor de los casos, se tiene una idea muy vaga” (p. 22). Más aún cuando se atribuye “arrogancia” a estos autores (p. 23). ¿No es problemático extraer conclusiones personales de la lectura de textos? En esta misma línea, las palabras que utilizan para introducir o comentar citas pueden resultar simpáticas a veces, pero no siempre se justifican. Como cuando después de una cita de Jean Baudrillard, rematan: “Como señalan Gross y Levitt, ‘esto es tan pomposo como carente de sentido’” (p. 156). Pero ni explican la conclusión de Gross y Levitt ni cómo llegaron a ella. El lector se queda con la invocación a un argumento de autoridad, que Sokal y Bricmont dicen detestar tanto. Terminan el capítulo preguntándose “qué que-

³ Julia Kristeva: *Semeiotiké: Recherches pour une sémalysé*, París, Seuil, p. 151. Trad. Cast.: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1992.

⁴ Paul Virilio: *La vitesse de libération*, París, Galilée, 1995, p. 25.

⁵ Loable empeño, en el que también algunos de nosotros hemos participado. Entre 1993 y 1997, el equipo Alicia Bajo Cero realizó un proyecto parecido, centrado en la jerga de algunos críticos de poesía contemporánea. Alicia Bajo Cero estaba compuesto de Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio, Virgilio Tortosa y yo mismo. El libro que recopila los trabajos es *Poesía y poder* (Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997). También puede consultarse en <<http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/Biblioframe.htm>>.

daría el pensamiento de Baudrillard si quitáramos todo el barniz verbal que lo recubre” (p. 156). La pregunta es atrevida, pero la respuesta es fácil: lo mismo que en cualquier otro caso, es decir, nada, porque no se puede formular pensamiento sin lenguaje.⁶

Sokal y Bricmont no aceptan tampoco el lenguaje figurado, lo cual se presenta como un empobrecimiento, al alejar los procedimientos poéticos de la ciencia, siendo, como es, la poesía un lenguaje privilegiado por su economía sígnica.

En cambio, insistimos en que los ejemplos citados en este libro no tienen nada que ver con licencias poéticas. Estos autores hacen discursos supuestamente serios sobre filosofía, psicoanálisis, semiótica o sociología, y sus trabajos son objeto de innumerables análisis, exégesis, seminarios y tesis doctorales. (p. 27)

Así identifican los procedimientos poéticos con un lenguaje “no serio”. Y, efectivamente, en lingüística se utiliza el término “serio” para hablar de enunciados que se comprometen con la realidad frente a actos de habla “no serios”, como cuentos, chistes, obras literarias y ficción en general. Pero aquí se parece confundir el sentido técnico lingüístico de “serio” con su sentido vulgar, al pensar que un discurso “no serio” no pueda ser merecedor de detenida atención crítica. “Al fin y al cabo”, dicen para justificar su oposición a las lecturas metafóricas, “la función de una metáfora suele ser la de aclarar un concepto poco familiar relacionándolo con otro más conocido, y no a la inversa” (p. 28). Pensar que la metáfora debe ser forzosamente inteligible para ser aceptable ignora prácticamente el último siglo de teoría y práctica literaria, puesto que puede contener (si no es palabrería vacua) valores estéticos, evocativos, connotativos, rítmicos o puede provocar un extrañamiento que sirva para transmitir una perspectiva inusual.⁷ Pero la posición al respecto de Bricmont y Sokal queda retratada al final del capítulo de introducción: “(...) el valor intelectual de una intervención depende de su contenido, no de la identidad de quien la hace, y mucho menos de sus títulos.” Plena-

⁶ No pretendo aquí defender el pensamiento de Baudrillard, sino responder a la debilidad teórica de algunos de los comentarios que de él se realizan. Por otra parte, la radical separación entre lenguaje y pensamiento se observa en el siguiente comentario: “en los casos de dificultad auténtica, se suele poder explicar en términos simples, a un cierto nivel elemental, cuáles son los fenómenos que la teoría intenta analizar, cuáles son sus principales resultados y cuáles son los argumentos más poderosos a su favor” (p. 205).

⁷ Igualmente, critican a Virilio su uso de neologismos. En concreto, la introducción del término “espacio dromosférico”. Pero Virilio define la dromocracia, de donde viene “espacio dromosférico”, como las cuestiones filosóficas relacionadas con el dominio del ritmo de las actividades y las comunicaciones, dominio que permitiría establecer un control de esos ritmos (Paul Virilio, *op. cit.*). ¿Por qué no va a poder Virilio, o quienquiera, recurrir al griego para formar neologismos? Los autores se declaran reiteradamente conscientes de que las ciencias naturales no tienen el monopolio sobre los tecnicismos, pero aquí parecen caer justamente en ese error.



mente de acuerdo con la segunda parte, pero la pretensión de que sólo el contenido dé valor intelectual explica el rechazo de tropos. En un párrafo titulado “La ciencia no es un texto” (p. 206), escriben:

Pero las teorías científicas no son como las novelas; en un contexto científico esos términos tienen un significado preciso, que se diferencia, de forma sutil pero crucial, de su significado cotidiano, y que sólo es comprensible dentro de una trama compleja de teoría y experimentación.

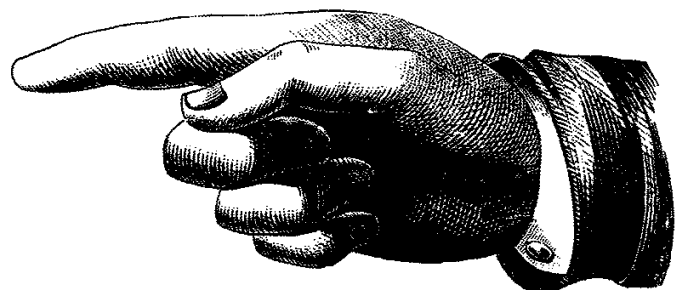
Probablemente, cualquier creador literario consecuente corroboraría que también su uso del lenguaje se inserta en “una trama compleja de teoría y experimentación” y que el lenguaje literario es profundamente distinto –en organización, rigor y potencia simbolizadora– del lenguaje cotidiano. Pero, aparte de eso, ¿se está sugiriendo, tal vez sin querer, una identificación entre “texto” y usos tropológicos del lenguaje?

El libro contiene, también, algunos capítulos que para el lector lego pueden ser atractivos, como una explicación de la tesis central de *La estructura de las revoluciones científicas*, de Thomas Kuhn, las conexiones –y malinterpretaciones– entre *relatividad* y *relativismo* o la teoría del caos.

JOSÉ LUIS ÁNGELES
University of North Florida



CUESTIÓN DE TEXTOS



Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000

Ángel L. Prieto de Paula
Universidad de Alicante

Amigos,
para que sea el sacrificio inextinguible,
ofreced a Esculapio,
serenos, melancólicos,
el gallo de la aurora no naciente.

(J. Á. Valente, "El gallo",
Fragmentos de un libro futuro)

Introito: una mirada retrospectiva

Al analizar la poesía del año 2000, resulta tentador remontarse, mediante un *flash-back* crítico, a la situación vigente unos cien años atrás, en ese fin de siglo que es, antonomásticamente, el Fin de Siglo. Estamos habituados a las parcelaciones a que nos empuja la inercia, según las cuales un final de centuria es como la desembocadura donde se condensan, precipitan y acaso confunden ciertos rasgos vigentes en el terreno del pensamiento y del arte, de manera que el nuevo siglo aparece como una *terra incognita* en que se juntan lo terminal y lo genesíaco, las notas de acabamiento y las de floración. Así captamos esa época de tránsito entre el Ochocientos y el Novecientos, cuando tantos universos se apagaban y se encendían en el territorio de la filosofía, la literatura, la ciencia. Sirva como metáfora humanísima la figura de Nietzsche, el loco de Sils María, muerto en 1900, cuando apenas había comenzado su penetración en la cultura española, que se afanaba a duras penas por reconocerse entre la red venosa de influjos intelectuales que mezclaban osmóticamente sus respectivos caudales. La incitación schopenhaueriana a la sofocación de los deseos, de tan claras resonancias búdicas, y la subsecuente —en sentido cronológico y no estrictamente causal— demolición nietzscheana de todo el edificio del humanismo consolidado a lo largo de veinticinco siglos, sobre cuyas ruinas habría de surgir, impávido y victorioso, el superhombre, hacían pensar entonces que el arte estaba tocando un punto de inflexión en que comienza a definirse el futuro. Todavía hoy continuamos en la estela de aquellas tempestades.



De la mano unas veces y a espaldas muchas más de los preciosismos parnasianos, la poesía que nace por entonces había abierto las esclusas, por la vía del simbolismo, de una irracionalidad que llegaría a anegar, en su pronunciamiento surrealista, el panorama literario europeo. Abolida la armonía providencialista y el sentido teleológico de la vida humana, se dibujaba un universo que ya no estaba regido por la razón apolínea, y cuyo correlato lírico era una poesía a la que había llegado (¿para quedarse?) el dominio de lo incognoscible, la filosofía de las nadas, los estrépitos del Apocalipsis al compás de los tambores wagnerianos. Hasta que el realismo dialéctico se impuso por circunstancias de índole social tanto o más que estéticas, a mediados del siglo XX, el camino abierto por el Simbolismo fue el dominante, pues su irracionalismo antidiscursivo está en la base de lo más granado de las vanguardias —la subversión surrealista— y, en general, del arte anterior a la II Gran Guerra.

Cabría discutir ahora cuál ha sido el signo de la segunda mitad del siglo XX, esa que, según se acaba de apuntar, se inició con la preponderancia de la lírica realista. En otras palabras: contra qué tradición se levanta o podría levantarse la poesía en los inicios del tercer milenio. En el caso de España, la historia presenta algunos hitos reveladores. En 1960 se publicó *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, la antología de Castellet en que el crítico catalán constataba la declinación, al parecer irreversible, del arte de tradición simbolista, sustituido por una estética realista que abandonaba la idea del poeta como un ser oracular y profético, y la consideración de la poesía como una actividad superior y de alcance eminentemente individual. La parcialidad y, visto desde ahora, desenfoque teórico de esa selección llevaron a dejar fuera de la misma a Juan Ramón Jiménez —una de las varias exigencias de Gil de Biedma, participe en la sombra junto a Castellet—. En esa antología se presentaba, en cambio, el núcleo de los poetas jóvenes de los cincuenta, y en concreto la luego llamada “escuela de Barcelona”. Pero la estampa así constituida, sobre los supuestos del realismo dialéctico —al menos en la presentación teórica del prólogo—, fue contestada por el mismo Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, que sólo cinco años más tarde de la reedición de aquella —titulada ahora *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*— mostraba una situación rupturista con el realismo de cualquier índole. Frente a él, se registraba la recuperación de la tradición simbolista, concretada ahora en ciertos rasgos con vitola de modernidad: sustitución de lo silogístico por lo aforístico, del texto discursivo por la presentación simultaneísta y calidoscópica, del pensar sucesivo por el *collage*. Claro que todo ello no podía desvincularse de dos de los caracteres básicos, a mi saber, de la poesía del momento, y que he expuesto por extenso en *Musa del 68* (Madrid, Hiperión, 1996): la reserva sentimental, entendida como una falta de asentimiento necesario entre el poeta y el contenido del poema; y el *existencialismo negativo*, destilación del ateísmo contemporáneo a través de unos métodos retóricos que, asentados en la displicencia, la ironía o el enfriamiento siste-



mático de la emoción, huían de la exasperación y el agonismo en que ha solido expresarse el existencialismo literario.

Es muy cierto que se ha abusado hasta el empacho de la identificación cultural entre los poetas del 68 y su facción novísima, en un vicio cultural que sólo se mantiene por ligereza, pues al día de hoy hay bibliografía suficiente que lo impugna con razones incontestables. En los primeros años setenta hubo, incluso, propuestas poéticas y antologías de combate que, con la intención de impugnar la estética y la nómina registradas y en buena medida amparadas por Castellet, propiciaron el asentamiento de esa simplificación contra la que pretendían actuar. No obstante, sería necio no querer ver que el designio dominante hacia 1970 fue el capitalizado por el estereotipo novísimo, y que a la generación más joven —que tiene con aquéllos una relación que va desde la asunción al rechazo total, con numerosas variantes intermedias—, e incluso a los herederos que asumían matizadamente la estética sesentayochista, les costó mucho zafarse de una presencia tan avasalladora.

El tiempo ha ido templando intransigencias, cuestionando dogmas, apagando el alboroto de entonces y devolviendo el protagonismo a quienes en los primeros momentos habían quedado silenciados por el griterío de los novedosos. Tanto es así que la poesía del siglo XX, contemplada con una distancia todavía pequeña, queda organizada en torno a dos polos que tienden a pronunciarse con el mayor relieve hacia 1930 el primero —solapamiento de las estéticas vanguardistas y puristas con las propugnadoras del irracionalismo surrealista y la rehumanización neorromántica y sociopolítica—, en la figuración del 27; y hacia 1960 el segundo —solapamiento de las estéticas provenientes del realismo dialéctico, en declinación desde 1962 aproximadamente, con las emanadas de una concepción gnoseológica del decir poético—, en la figuración del medio siglo o “de los cincuenta”. En torno a esos dos polos de atracción se constituyen sendas zonas poéticas que, si bien no son en todos los casos absorbidas por el canon dominante, tampoco pueden explicarse de modo desvinculado de él, sino en diálogo concordante o discordante con cada uno de esos dos modelos. De modo que, según esta forma de entender, la estética sesentayochista, dentro de la cual habría que considerar el apartado novísimo, es en los elementos esenciales subsumible en este segundo polo al que me he referido, como se puede apreciar de manera cada día más clara: el 68 no sólo no quiebra la línea de continuidad de la poesía española, pese a su condena de la literatura precedente —en casos señeros como los de Gimferrer y Carnero—, sino que en sus rasgos básicos procede de aquélla. Para que pueda percibirse esta visión hay que salvar las interesadas o muy parciales construcciones de la historia literaria que han hecho algunos de sus protagonistas novísimos, que mostraban como novedades aportadas por ellos lo que era tan sólo naturalización de procedimientos y actitudes anteriores, y que resaltaban su propia novedad asimilando a los autores inmediatamente precedentes a un realismo plano que descalificaron sin matices. Luego cambia-

ron de opinión, o al menos atemperaron sus exaltaciones juveniles, pero para entonces habían cuajado ya algunas de sus ligerezas.

El estatuto de la poesía en un nuevo fin de siglo

Así las cosas, el estado de la poesía en el año 2000 se muestra ante nosotros como algo mucho más amplio que —no es una paradoja ni una *boutade*— el estado de la poesía del año 2000, por cuanto supone un diagnóstico sobre el modo en que habrá de resolverse la poética de los cincuenta, preponderante en la segunda mitad de la centuria que se fue, e inspiradora directa de muchos importantes poetas de estos años. Reducida la renovación del 68 a su condición de elemento solidario con otros, pertenecientes todos a un sistema más amplio, las corrientes poéticas dominantes en el último cuarto del siglo xx aparecen, incluso en las propias afirmaciones de sus cultivadores, conectadas a los grandes nombres de los cincuenta: Gil de Biedma (quizá el maestro por excelencia de este tiempo), José Ángel Valente (curioso el culto de dulcía practicado por bastantes poetas jóvenes a un autor a quien en principio habría que suponer refractario a las escuelas y los seguidismos), Brines (transmisor, en su faceta temporalista, de la lección de Cernuda). Claudio Rodríguez es caso aparte, pues suscita muchas admiraciones pero pocas imitaciones: la mimetización de su poética convierte los deslumbramientos originales en tics retóricos. Claro que cualquiera que lea las listas de libros de poesía más vendidos puede mostrarse escéptico respecto a lo que acaba de afirmarse, dado que en los primeros puestos se hallan casi siempre poetas distintos de los citados que, o están solapados con sus personajes, o personifican un nuevo compromiso de talante social, cierto que conducido por un lenguaje bien distinto al meramente instrumental, dominante en 1950; y así saldrían los nombres de José Hierro, Ángel González, Mario Benedetti (sin que su procedencia no española afecte a lo que digo, pues aquí se habla sobre todo de la sensibilidad de los lectores a la hora de establecer preferencias estéticas), ¡y en el momento en que reviso estas líneas Joaquín Sabina! Pero si nos atenemos no ya a los lectores de poesía, sino a autores nacidos en los años ochenta, pertenecientes a una generación posterior a la sesentayochista, notaremos que para ellos hay un anteaer poblado por los nombres antes mencionados de los cincuenta; al margen de que entre esos nombres puedan hacerse un lugar quienes, por razones de aislamiento geográfico o de otra índole, en su momento no fueron registrados en las primeras nóminas del medio siglo (y hasta en alguna de las últimas, más atenta a consolidar lo consolidado para no tener que remar contra corriente, que a corregir y reenfocar, con la perspectiva que dan los años, las apreciaciones justificables en su día pero hoy ya no).

Frente a la de la ciencia, la historia del arte no es necesariamente progresiva, de manera que las regresiones o los avances no tienen un sentido análogo al que tendrían

en otros campos. Dígase esto a propósito del proceso de sustituciones y recurrencias de realismo y simbolismo, según entendía ambos términos el Castellet de 1960, en la antología citada al comienzo. Aun cuando aceptáramos que la base de la poesía dominante en los años finales del siglo XX es simbolista, como la de cien años atrás, sin embargo de aquel fin de siglo al último hay algunas diferencias estéticas y otras que trascienden el ámbito estético. ¿Entendemos por simbolismo una entidad artística de una amplitud y transversalidad tales que ha dejado de significar algo reconocible en el campo de la lírica? ¿Quiénes serían hoy los vates que conformarían “la corte de los poetas” con que se anunció, hace casi cien años, la revolución modernista contra los caducos academicismos? ¿Tienen alguna analogía con lo ocurrido entonces las todavía recientes batallas entre los poetas de la experiencia y los de la senda del silencio, entre aquéllos y los de la difusa y heteroclita cofradía de “la diferencia”, entre...? ¿Es un signo de comunión feraz con la tradición, o sólo una muestra de impotencia creativa, la regurgitación actual de escuelas o corrientes que tienen a la espalda un siglo de existencia?

En el seno de todas estas preguntas y de otras muchas que podrían añadirse, late una no formulada, pero cuya pertinencia es meridiana: ¿cuál es el estatuto de la poesía en el año 2000? Al hablar de estatuto, pareciera que nos referimos a una suerte de realidad ucrónica por encima de los circunstanciales zarandeos estéticos, según siempre ha entendido el pensamiento romántico; pero las variaciones tan profundas en la consideración de lo poético inducen a preguntarse si la acotación temporal —“en el año 2000”— no se habrá convertido en algo sustantivo, o cuando menos en un aspecto muy determinante de ese estatuto sólo pretendidamente intemporal. Actualmente la poesía está divorciada casi por completo de los lectores sin adjetivos (lectores no específicamente “de poesía”), y apenas cuenta con un exiguo rincón en los suplementos literarios de los periódicos y en las editoriales que no se debe, en ninguno de los dos casos, a conveniencias directamente comerciales, sino, todo lo más, de imagen o prestigio; y buena parte de su espacio cultural es ocupado por poéticas y polémicas, refriegas entre propuestas y antologías, y otros ingredientes de la “vida literaria” a los que ha agujoneado, con más gracejo que veneno, Enrique Badosa en *Epigramas de la Gaya Ciencia* (DVD, 2000). Aunque está muy difundida la especie de que la poesía no es atendida conveniente o suficientemente por las instituciones públicas y las editoriales comerciales, en un nuevo ejemplo de esa inercia que parece castrar la capacidad crítica, un repaso sucinto de la situación evidencia que dichas atenciones son muy superiores a las que requeriría la diminuta presencia real en el ámbito de los lectores, que no absorben, ni mucho menos, una producción desbordada en número de publicaciones, aunque de muy limitada difusión. Se ha configurado así un estado de cosas curioso: la poesía, que tan contraria parece a razones de carácter socioliterario, de repente depende quizá como nunca antes de tales razones, pues la difusión —o ausencia de

ella—, la especialización de los lectores —casi sólo poetas en ejercicio— y la confusión entre las tareas creativa y crítica, al ser excepcional la figura del crítico de poesía que no sea al tiempo poeta en ejercicio, propician un tipo concreto de lenguaje y de orientación estética.

En el momento presente, buena parte de las opiniones sobre la situación de la poesía, y de las mismas inclinaciones creativas, se reparte en dos líneas que, todo lo esquemáticamente que exige esta exposición, responden a dos propensiones contrapuestas. La primera de ellas está defendida por quienes propugnan un estatuto enfrentado a lo literario —la poesía “no” es literatura—, pues, frente al discurso logocéntrico de la literatura, que habla de aquello que *es* fuera de la misma acotación literaria, la poesía pretende hablar de lo que *no se puede decir* por su condición ensimismada. En tal sentido, la poesía quiere señalar la marca perimétrica del pensamiento —Teoría del Conocimiento—, aunque el proyecto aparece desde sus inicios cercenado por la imposibilidad de poner límites al pensamiento desde dentro del mismo, problema al que se refiere Wittgenstein en el “Prólogo” del *Tractatus*, lo cual exigiría salirse de lo cognoscible para acotar lo cognoscible, o, según él mismo afirma, “ser capaces de pensar lo que no se puede pensar”. Su vocación metafísica trata de colocarse allende lo fundamentado, lo que lleva a este tipo de creación a un territorio al que acceden casi en exclusiva sus oficientes: en varios sitios he dado cuenta de esta circunstancia y de sus consecuencias en el lenguaje de la poesía. Los poetas que se resisten a rebajar las pretensiones se aplican en una dirección transformadora de la realidad —patética voluntad condenada a no ser percibida—, en línea con el afán, cercenado durante las vanguardias, de que el lenguaje sea ontológicamente la realidad y no sólo su representación. La propensión a lo absoluto está peligrosamente lejos de los acuerdos sociales y de las complicidades históricas del lenguaje. La elección de un estatuto ontológico como éste comporta, según dice la experiencia, un desgajamiento traumático del espacio de la literatura, fuera de los círculos de escritores y lectores, en un ejercicio poético abocado al solipismo y, por ello, carente de referencias literarias con las que pueda medirse.

La mera existencia de un concepto de lo lírico con pretensiones de absoluto, al que apenas llegan las valoraciones ajenas, puesto que se exige una implícita adhesión previa para ingresar en el sanctasanctorum, suele favorecer las polémicas, con frecuencia banales, entre los defensores de este tipo de poesía y los practicantes y defensores de una poesía figurativa: esta última es la traducción literaria de la segunda propensión a que nos referíamos atrás. Se inscriben aquí quienes mantienen un reducido, pero existente y a fin de cuentas apreciable, círculo de lectores, que encuentran en la poesía aquello que buscan: no tanto una relación de propósitos por alcanzar o incluso inalcanzables cuanto una confirmación de su propia ideación de la realidad radicada extramuros del poema. En este segundo caso, suelen cosecharse desdenes y reprobaciones diversos: de índole estética, procedentes de quienes exigen a la poesía algo más que dar



cuenta con talento, lirismo o ingenio de un concepto ya formado de realidad; de índole ideológica, procedentes de quienes censuran a sus cultivadores haber pactado con el sistema estatuido, para obtener de él prebendas, facilidades de difusión y reconocimientos de vario signo. En este tipo de poesía, el sujeto aparece preocupado por una *verdad* relativa —sucedáneo de *la verdad* que aparece como desiderátum en las propuestas epistémicas clásicas— en la que coincide con otros individuos, y sobre la que opera el lenguaje como instrumento para la expresión y transporte de la misma. Aunque se trata de una verdad, por lo dicho, colectiva y comunicable, su génesis tiene que ver con la destilación del pensamiento y percepciones individuales a partir de las concretas experiencias de vida: un resultado, en fin, que linda o se confunde con el escepticismo, una vez que el sujeto ha dimitido de las pretensiones gnoseológicas absolutas. La vida, en cuanto curso de la existencia y arrastre progresivo de los avatares que la conforman, es el tema de este tipo de arte que pretende conectar, mediante la filtración estética, la autobiografía como materia prima y la ficción como resultado creador. Pero si, según señala Paul Jay en *El ser y el texto*, la ficción es algo inherente a cualquier forma de elaboración textual en que se pudiera volcarse esa presunta “verdad” biográfica, entonces el peso de valoración artística cae del lado de la construcción poemática y del lenguaje, constreñido éste ancilarmente a vertebrar una mixtificación autobiográfica.

El panorama poético que puede otearse en el año 2000 acredita la disensión aludida, aunque no precisa con fijeza los bordes conceptuales o estéticos de los elementos contendientes. Unos motivos de disensión se mezclan con otros, de manera que resulta muy difícil reconocer una disputa de ingredientes heterogéneos, cuya realidad no se corresponde siempre con la apariencia. Algunos años atrás, una serie de poetas arracimados en torno a los “Cuadernos del Sur”, el suplemento literario del diario *Córdoba*, había pretendido erigirse como la variante plural y viva de la poesía española, preterida sin embargo por (y ante) quienes estéticamente se caracterizarían por su intercambiabilidad, si vale la paradoja. Los autodenominados “poetas de la diferencia”, que en su momento tuvieron un cierto rendimiento propagandístico y una notable apariencia de existencia social —en la medida en que acogieron cursos distintos y heterogéneos de quienes no conseguían hacerse notar lo bastante—, y que confluyeron en actos, manifestos y antologías en que trataban de situarse en fila de combate, en el año 2000 aparecen desdibujados en su consistencia; y me refiero a la combativa u opositiva, no a la artística, pues ellos nunca pretendieron presentarse como grupo estéticamente homogéneo. La razón más importante de lo dicho hay que buscarla no en ellos, sino en su principal enemigo, la *poesía de la experiencia*: ésta ha perdido entidad, al irse acrecentando sus fisuras internas y la diversidad de sus instancias creativas e ideológicas, además de que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse en el anecdotario biográfico, la correspondencia referencial o los previsibles efectos retóricos.

De la experiencia a la meditación

En esta cada día más pronunciada diáspora estética de la poesía de la experiencia —omito el uso de cursiva y de comillas, puesto que el sintagma ha cobrado carta de naturaleza— consiste una de las peculiaridades de mayor calado en la lírica actual; una peculiaridad, dígame, que no parece flor de un día, sino algo llamado a mantenerse e incluso desarrollarse, y cuya capacidad de enquistarse en el sistema literario sólo podrá medirla el transcurrir del tiempo. De momento, y en los comienzos del nuevo siglo y milenio, la evolución de la poesía de la experiencia es un hecho contrastado y de ninguna manera excepcional, puntual o limitado a unos pocos autores. Al contrario: las primeras recapitulaciones de la obra de algunos reputados poetas de la experiencia señalan los avances convergentes, entre sí y con respecto a otras poéticas con las que tenían hasta entonces una escasa conexión, que parecen presidir el curso mayoritario de la poesía española en los primeros años del siglo XXI. Y así como en los primeros años ochenta la poesía de la experiencia puso y supo absorber centripetamente las especificidades de los distintos brotes estéticos que terminaron configurándola, en estos momentos se está produciendo el proceso contrario, en virtud del cual la sección más importante de la misma se desplaza hacia un lirismo meditativo, intelectualmente sinuoso y más esencialista, en tanto que otras, minoritarias y dispersas, han quedado sin la fuerza aglutinadora de los nombres mayores, y están embarcadas en una evolución de término impredecible. Si esto no fuera sólo una apreciación inmotivada, entonces no podría hablarse, en rigor, de un dominio de la poesía de la experiencia que ahora ha entrado en un segmento estético progresivamente alejado de sus inicios, sino de la imposición de un tipo de poesía distinto al de la experiencia, que se ha ido revelando en los últimos años del pasado siglo como algo autónomo, y hacia el que recientemente se habría ido poco a poco acercando la poesía de la experiencia. Más por derecho: en medio de la general indeterminación o desconcierto, el cauce que está adquiriendo una vigencia mayor es el de una poesía de sesgo especulativo o incluso cerradamente metafísico, en el que se encuentran tanto una poesía de naturaleza reflexiva desde sus orígenes, y otra cuyas cavilaciones provienen de la misma sustancia biográfica que poco atrás había dado cuerpo a la poesía dominante en las dos últimas décadas del siglo pasado.

Al día de hoy, pueden fijarse algunos rasgos comunes en las distintas manifestaciones de la poética de la experiencia, que acotan la verdadera sustancia de la misma, más allá de parecidos ocasionales y de los caracteres normativos y aun prescriptivos que pudieran derivarse de los textos de Robert Langbaum (*The poetry of experience*, 1957; trad.: *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996). Éstos son mucho más matizados de lo que se desprende de ciertas prácticas creativas que pasan por ser su ejemplificación, y deberían analizarse como algo exento respecto a la corriente poé-



tica española que recibe el marbete en cuestión, sin mediatizaciones recíprocas. Refiriéndonos a dicha corriente, en primer término debe excluirse la homogeneidad ideológica que muchas veces se ha atribuido a sus cultivadores. Ésta consistiría, recordémoslo, en una postura crítica de base inicialmente marxista, que con el asentamiento democrático fue dejando sitio a una concordancia con el estado de cosas que renunciaba a un deseo de subversión de la realidad, y que en el caso español se vinculó al proceso de “institucionalización de la disidencia” vivido por escritores e intelectuales durante los años de gobierno socialista, paulatinamente integrados en un posibilismo contemporizador con las fuerzas actuantes del sistema. La verdad, sin embargo, es que desde los principios hubo cultivadores de este tipo de poesía con ideologías distintas y aun contrarias. Así lo delata el hecho de la adscripción a una estética progresivamente concordante de unos autores provenientes de “la otra sentimentalidad” granadina, de claro ascendiente marxista —García Montero o Álvaro Salvador como paradigma, dentro de la generación central, y con el ascendiente intelectual del profesor Juan Carlos Rodríguez—, y de otros que revitalizan una poesía de talante asuntivo y arraigado, por utilizar términos aplicados a menudo a los autores del “grupo Rosales” del 36 —Miguel d’Ors, de la generación anterior, o Enrique García-Máiquez, de la más joven—; esto sin contar con el abanico de posturas intermedias. Dado que diversos rasgos estéticos son también discrepantes, sólo nos queda acotar como elementos comunes los que señalo a continuación, y que propongo como una amplia y en cierto modo difusa caracterización que requiere matización cuando se descende a casos concretos.

El primero de tales elementos es una estética de soporte referencial. Uso con cautela el término “referencial” y no “realista”, porque éste introduciría problemas con el simbolismo de diversos autores relacionados con la poesía de la experiencia —aludo a los poetas del “grupo de Trieste”, una representación del cual es Andrés Trapiello—; toda vez que el simbolismo fue mostrado como la antítesis estética de la dirección realista hacia 1960 (y me remito a las anteriores alusiones a Castellet). Entiendo este referencialismo como la correspondencia biunívoca entre la realidad exterior, tal como puede percibirla una pluralidad de sujetos, y el poema: éste conduce hasta aquélla, aquélla se refleja en éste a través de una sensibilidad que no altera los contornos de la realidad exterior convirtiéndola en irreconocible para quienes no se sientan directamente concernidos por ella. Este referencialismo, que por lo demás admite formulaciones temáticamente muy distintas y estéticamente no monocordes, propicia la fácil intelección del poema por parte de los lectores, a quienes se les transporta desde el texto a un universo identificable, sin exigirles que penetren en la cripta de las complicidades y de las adhesiones. La “legibilidad” de esta poesía es uno de los flancos que ha recibido los ataques de quienes piensan que, al ofrecer lo que el lector espera y eludir contenidos, actitudes o lenguajes que pudieran requerir de aquél un ejercicio activo, y casi siempre dificultoso, de desentrañamiento y escrutación, renuncia a la construcción de

un pensamiento que no esté emplazado con antelación en la realidad codificada. El poema formaría así parte de la materia de que da cuenta, atendido a los límites de su percepción.

Un segundo rasgo de este tipo de poesía tiene que ver con la asimilación de la realidad a través de la sensibilidad del autor, en la que se filtran como jirones de autenticidad sus experiencias biográficas, algo que se corresponde con la inexistencia de las viejas certidumbres ontológicas, religiosas e incluso políticas que sirvieron en su día para organizar en torno a ellas, y usándolas como referencias epistémicas, un completo sistema cosmovisionario. El hueco de aquellas certidumbres es ocupado modestamente por *la vida* y su incidencia en la existencia individual, convertidos los lances menores de la misma en presencia principal en medio de un desierto de absolutos. Esta característica no impide el asentamiento autorial en algún tipo de conducto religioso o de programa político, pero les da a éstos una pátina de relativismo heredero de los embates románticos. El yo existencial es cuanto puede decirse, lo cual provoca una hipertrofia de ese yo, tan diseminado o fragmentado como se quiera, bien visible en las construcciones elegíacas con que lindan, cuando no se integran en ellas de hoz y de coz, las diversas estéticas que conforman la poesía de la experiencia.

Pues bien, y reanudando lo apuntado atrás: la evolución de la poesía de la experiencia, en un proceso de concordancia con otro tipo de creación que tenía antes una presencia discreta, se dirige hacia una atenuación del tematismo biográfico. Éste deja buena parte de su lugar a un tipo de reflexión que, aún sujeta por la base a las referencias anecdóticas de una vida concreta, comienza a desvincularse ya de ellas. De este modo, la parte nuclear del poema no es tanto la experiencia individual como el corolario meditativo en que aquélla desemboca, y que en los casos extremos puede presentarse desprovisto del todo de las premisas biográficas. El proceso referido, que en el año 2000 se percibe pujante, ha seguido creciendo más y más en libros aparecidos con posterioridad. Un autor tan señalado dentro de la poesía de la experiencia como Carlos Marzal, marcado desde el principio con rasgos propios respecto a “la otra sentimentalidad” —la primera conformación estética de lo que se convertiría en poesía de la experiencia—, ha publicado *Metales pesados* (Tusquets, 2001), donde intensifica hacia el ensimismamiento, y a veces hacia las sinuosidades ergotistas y el discurso razonador, notas que ya aparecían años atrás en *Los países nocturnos* (1996). Estos rasgos lo llevan a enlazar con trayectorias vinculadas a esa poesía cuyo tenue autobiografismo alimenta la materia reflexiva, como las de Lorenzo Oliván, Antonio Cabrera o Antonio Moreno. Marzal había escrito que los libros son “estrictas circunstancias biográficas” del autor, dando por sentada una relación umbilical entre unas y otro, e incidiendo problemáticamente en una de las cuestiones más espinosas de la posmodernidad, como es la versatilidad del sujeto (tengamos en cuenta que la poesía de la experiencia, en su germinación teórico-crítica de la mano de Langbaum, es una categoría que se funda-



menta preferentemente sobre el monólogo dramático, una de las formulaciones centrales del sujeto versátil). Pero la anterior afirmación del poeta se avendría mejor, en todo caso, a sus primeras composiciones que a las de los dos libros citados, en muy buena medida alejados ya de esa dependencia argumental respecto de su experiencia personal. El caso es generalizable, de tal modo que parece haberse desvaído un tanto el ejemplo de Cernuda y Gil de Biedma —los dos paladines a cuyo través se filtró la lírica inglesa de la que parece fundamentalmente proceder la poesía de la experiencia—, y bastante más el de Manuel Machado, tan influyente en el primer Marzal, según evidencian sus versos y suscriben sus manifestaciones y poéticas. La disolución de una retórica, conseguida por el mayor de los Machado en *El mal poema*, sirvió de modelo feraz para muchos poetas jóvenes —un influjo magisterial semejante al que, andando el tiempo, ejercería Gil de Biedma—, pero el juego de displicencias y donaires ya no tiene la capacidad de arrastre que tuvo por razones no siempre poéticas. No obstante lo cual, *Del arte largo* (Lumen, 2000) es una antología manuelmachadiana que obedece al mantenido interés que pese a todo sigue suscitando el poeta sevillano.

Es cierto, sí, que el pensamiento puede concebirse como una zona de estancamiento en que se resuelve la fluencia de los aconteceres vitales; pero no es un eslabón más de la cadena que ellos forman, ni su desenlace fatal, de manera que en la evolución aludida hay una determinación consciente, que por lo mismo podría haber tendido hacia otros parajes distintos. Una similar andadura a la de Marzal, reveladora a los efectos de que pueda percibirse el avance del que hablo, es la de Vicente Gallego, quien desde *La plata de los días* (1996) no había vuelto a publicar poesía, y que ahora ha obtenido el premio Loewe con su libro *Santa deriva*, que aunque no se ha editado aún en el momento de redactar estas páginas es, por los anticipos que conocemos, un hito importante en el proceso referido. Por su parte, Felipe Benítez Reyes es autor de *Escaparate de venenos* (Tusquets, 2000), un paso más en una trayectoria caracterizada por el desparpajo teórico, la maestría formal y el mantenimiento de los códigos esenciales de una poética de rostro plural y condición biográfica ficticia. Distinto es el caso del valenciano —como Marzal y Gallego— José Luis Martínez, que en *El tiempo de la vida* (Pre-Textos, 2000) insiste en los motivos del derrumbe, el desengaño y la desolación, cuya recursividad en la poesía de nuestro tiempo, resonancia de una cosmovisión barroca, neutraliza con su previsibilidad los aciertos expresivos. Ciertos autores pueden situarse en la frontera entre la poesía como plasmación de experiencias biográficas y sus consideraciones de talante existencial —con ahorro de los patetismos de que con frecuencia vienen acompañadas—; así Pilar Blanco con *A flor de agua* (Visor, 2000).

Uno de los citados atrás, Antonio Cabrera, es el autor de *En la estación perpetua* (Visor, 2000), que ha supuesto el auténtico descubrimiento de un poeta que, sin ser novel, resultaba desconocido a la mayor parte del público lector. El libro en cuestión,



galardonado con el premio Loewe, fue una de las gozosas sorpresas del año, manifestación de un tipo de creación que recuperaba sin complejos la armonía logocéntrica y un acendramiento expresivo buido y en progresión, puestos al servicio del avance gno-seológico. La altura textual del libro es muy notable, y no se ve lastrada, como ocurre en otros ensayos de poesía reflexiva, por el propio pensamiento que se constituye en su carga nuclear, pese a que no se pierde en las alas de la tropología ni del simbolismo. El libro de Cabrera no es una retracción desde la libertad metafórica y antirreferencialista de estímulos vanguardistas, pero su aparición indicaba que la poesía nueva iba a encaminarse hacia los territorios de un pensamiento sólo muy adelgazadamente conectado a la acción vivencial. Casi todos los poemas del libro parten de una incitación, en última instancia, biográfica: un rayo de luz inverniza que entra en el cuarto, un funeral, el paseo por el monte en una madrugada de ventisca, la lucha contra el sueño mientras el sujeto lee unos versos, el final del invierno... Pero Cabrera huye con maestría de un defecto que acecha a otros: el de la conexión moral, a modo de *adfabulatio* de un apólogo en que la enseñanza dimana de la anécdota. El pensamiento y la belleza lírica no ocupan estantes distintos, aunque conectados, de la materia anecdótica, sino que se producen en ella. Por la densidad meditativa de ambos libros, es curioso que el mismo premio que Cabrera lo obtuviera al año siguiente Lorenzo Oliván (*Puntos de fuga*, Visor, 2001), quien se ha adentrado por parecidos derroteros, si bien, en el caso de Oliván, intensificando la dicción parenética y fragmentada de que ya había dado interesantes muestras en títulos en prosa como *El mundo hecho pedazos* (Pre-Textos, 1999). Con una estética propia que subraya las irisaciones sensitivas, Antonio Moreno ha ido en los últimos años publicando libros en verso (*Visión del humo*, 1998) y prosa (*Partes de un todo*, 1999) solidarios con independencia del género, hasta dar su última palabra en *Metafísicas* (Pre-Textos, 2001), donde se percibe una contracción de la sabia y apagada retórica de su autor, uno de los más sutiles poetas de este tiempo. No es cuestión de apurar nombres, sino de señalar sendas: en concreto, la de una poesía que recupera la vocación de convocar un mundo que se presenta y se ausenta ante los ojos, y que, por ello, precisa del poeta para su fijación sublimadora. Pero la condición romántica de este ejercicio, tan lejos del mero ensayo retórico y, también, de la disolución del sujeto, omite los procedimientos sincopadores, irracionalistas o tropológicos a que condujo la pretensión romántica de *decir el mundo*, pues en todos estos casos nos encontramos con una restitución del orden verbal y del sentido sucesivo del discurso.

Es lógico pensar que en los dominios de una poesía reflexiva sobrevuele el afán celebratorio y trascendente, que no ocupa a todos estos poetas, ni mucho menos, pero asoma en algunos. Aunque la poesía religiosa de talante confesional parece haber desertado de la actualidad poética, hay, no obstante, diversas formas de aproximación al tema, así como distintos modos también de adopción de una actitud que admitiera esa caracterización. En la línea de Antonio Colinas, asentado en la idea de la misión supe-



rior del poeta, hay diversos autores que combinan telurismo —signo de lo atávico esencial, reclamo de lo originario, oposición a la mítica urbana de la poesía moderna— y sentido órfico o celebratorio; así José Luis Puerto, cuya poesía vuelve una vez y otra a unos temas y actitudes que pretenden centrar el espacio sagrado, vinculado en él a la infancia rural. En otra línea, poetas como Miguel Argaya propugnan el desasimiento de los iconos de la posmodernidad —máscaras, artificio, sujetos plurales— y el retorno a una poesía humanizada, que en su caso concreto es palimpsesto de revelación al que no extrañaría el apellido de religioso, al menos en su libro *Pregón de transcendencias* (Vitruvio, 2000, 2001), una buena muestra de un afán de restaurar una poesía arraigada en sentimientos familiares, religiosos y, tal como señala el título, trascendentes. Son sólo algunos ejemplos de un tipo de poetización que parece estar en un momento de creciente presencia.

Encrucijada de caminos

Lo anterior no implica que se hayan disuelto las corrientes que, cada una con su especificidad, venían nutriendo una poesía caracterizada por la poetización biográfica, no importa si tras usar uno o muchos filtros culturalistas, retóricos o de otra índole. Viene a cuento nombrar aquí, de entre los varios poetas de generaciones precedentes que han publicado por ahora obras recopilatorias, a Vicente Núñez, a cuyo aislamiento, compartido con los poetas de su tendencia —suntuosidad esteticista, sensibilidad romántica, culturalismo— durante los años de vigencia del realismo social y crítico, sucedió el silencio ya en un momento en que había resucitado el aprecio por la lírica simbolista representada por los poetas de *Cántico* y aledaños. La publicación de *Viaje al retorno (Antología poética)* (Huerga & Fierro, 2000) ha dado la medida de este poeta resurgido en 1980, cuando aparecieron sus *Poemas ancestrales*, aunque tuvo un papel importante en la segunda etapa de *Cántico*, a partir de 1954, y más aún en *Caracola*, fundada en 1952. Se presentan en esta antología poemas de todas sus épocas, desde aquellos primeros compases de *Elegía a un amigo muerto* (1954) y *Los días terrestres* (1957), muy apegados a un simbolismo de talante narrativo. Su reconocimiento definitivo se produjo con *Ocaso en Poley* (1982), momento desde el que irían sucediéndose sin interrupción nuevos títulos, que en general señalan el retroceso del boato neomodernista de los comienzos hacia un lirismo recóndito y oscuro, asentado en un mapa de símbolos; y otras veces el despliegue hacia la entonación hímica (*Himnos a los árboles*, 1989), en ocasiones de difícil asimilación lírica, como sucede en *Cinco epístolas a los ipagrenses* (1984). Otro ejemplo, si bien de una generación posterior, lo constituye la aparición de *Mitos. Poesía reunida (1971-1995)* de Abelardo Linares (Comares, 2000), donde el poeta y editor de poesía reúne su obra de un cuarto de

siglo: *Mitos* (1979), *Sombras* (1986), *Espejos* (1991) y *Panorama* (1995), más dos grupos de composiciones diversas: *Soleares* y *Poemas dispersos*. El sesentayochismo tardío de su primer libro, que revelaba el reflujó de la anterior dominación culturalista, se inscribía en la tradición becqueriana pasada por el tamiz de Cernuda y Ricardo Molina. Lo que importa es destacar la vigencia de una tradición temporalista que va de la mano, de manera acentuada según avanzan los libros, de la inclinación reflexiva. El peligro de la formalización retórica, algo que acecha a la poesía temporalista dados los contados perfiles que admite su tratamiento, está generalmente salvado o por la sinco-pación en la dicción, o por un cierto hermetismo más visible a partir del segundo título. La vena elegíaca consigue sus mayores aciertos en *Espejos*, cuyos intensos poemas nocturnos revelan esa claridad lunar que baña los idilios de Leopardi o, entre los próximos, de Sánchez Rosillo. En los trece poemas de *Panorama*, aunque no ha desaparecido el desdén por los experimentalismos que afecta a buena parte de los “poetas de Renacimiento” —la editorial que dirige Linares—, hay una presencia mayor del versículo, de los encadenamientos borgeanos, de las reiteraciones permutatorias surrealistas, dentro de una hasta entonces omitida fiebre imaginística que altera la ya consabida maestría de los títulos anteriores.

En el año 2000 está definitivamente convertida en historia la figuración cultural construida por los novísimos. Así lo indica, entre otros elementos, la reedición, a más de treinta años de su primera aparición y en un cierto clima de canonización cultural, de *Nueve novísimos poetas españoles* (Península, 2001), la celeberrima antología castelletiana de 1970. El volumen aparece acompañado de un “apéndice documental” que recoge algunas críticas, cartas y documentos que confirman la temprana consolidación de este proceso. Al cabo de los años, se ha ido abriendo el panorama de la poesía del último cuarto de siglo xx. La trayectoria de ciertos autores de probada originalidad enseña de qué manera incluso las aparentes compacidades creativas están acompañadas de voces que disuenan y enriquecen la poesía de su tiempo. Es el caso de Miguel Sánchez-Ostiz, que ha compilado su obra lírica en *La marca del cuadrante (Poesía 1979-1999)* (Pamiela, 2000). La revelación de esta poesía lo es en la medida en que se nos revela también un sujeto que es más, mucho más, que “uno” de los sujetos posibles, con independencia de que Sánchez-Ostiz recurra a la recreación de bultos humanos a los que atribuir su agónico vivir. Obviando aquí las particularidades de cada uno de sus libros, prevalece en ellos una línea de narratividad y llaneza topológica y aun sintáctica y estructural, lo que no impide que —como Baroja en sus construcciones nove-lísticas, si vale el cotejo— consiga una eficacia literaria que no parece provenir de los ingredientes constitutivos. El mito personal de este autor oscila entre la pulsión de la huida (*Pórtico de la fuga*, 1979) y el odiseico retorno doméstico (*Invencción de la ciudad*, 1993). En medio cabe un universo de navegaciones y laberintos existenciales (*Travesía de la noche*, 1983; *De un paseante solitario*, 1985; *Carta de vagamundos*,



1994) que deja ver un alma emergente sobre sus presentaciones escenográficas, atrapada en su imponente y devastadora soledad. Más joven que él, César Antonio Molina ha publicado *Olas en la noche* (Pre-Textos, 2000), muestra de continuidad de una poética caracterizada por la pléthora verbal y una lectura actualizada de una tradición no castiza, abierta a las derivaciones diversas del simbolismo.

Cambiando abruptamente de rumbo, son más previsibles, dado que se inscriben en una poética en otro tiempo familiar, títulos también recopilatorios de autores o conjuntos de autores pertenecientes a generaciones distintas. La reedición de la más célebre que visitada *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* (Biblioteca Nueva, 2000), en que Leopoldo de Luis compiló a diversos poetas del socialrealismo y estéticas afines, publicada por vez primera en 1965 y ahora aparecida bajo la supervisión de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, ha tenido un signo sólo académico, pues, frente a lo que sucedió en las primeras ediciones, nadie a estas alturas propone una resurrección de la vieja poesía social. Sí hay, en cambio, testimonios bastantes que indican una vuelta al compromiso literario por parte de autores jóvenes; sólo que este compromiso no está ya vinculado a fórmulas redentoras, como querían algunos de los recogidos por De Luis (y, en cierta medida, el propio antólogo), y su actual pluralidad estética no es susceptible de reducción a un modelo unitario. Un nombre como el de Jorge Riechmann puede ilustrar varios modos —varios modos en un solo poeta: él es la suma de las vertientes que propenden al vértice del compromiso— de esta nueva poesía comprometida, alejada en su base de los temas requeridamente poéticos, con títulos como *Muro con inscripciones* (DVD, 2000) o *La estación vacía* (Germanía, 2000), o incluso posteriores, como *Desandar lo andado* (Hiperión, 2001), si bien la condición fronteriza de sus poemas les hace en ocasiones situarse en la raya, cuando no traspasarla, que separa la poesía de otros géneros literarios. Aunque es de todo punto improcedente pretender conjuntar realidades heterogéneas, hay diversos nombres —Fernando Beltrán, Juan Carlos Suñén...— que escriben movidos por la “intolerabilidad del mundo en su estado actual”, según la afirmación de Riechmann, lo que a éste le lleva a rechazar el ensimismamiento y el esteticismo. En una de las composiciones de *Desandar lo andado*, titulada “No tiene doble fondo”, queda explícita la médula estética para él irrenunciable: “En poesía no se puede ni hablar por hablar, ni hablar por el placer de escucharse a sí mismo”; y enseguida: “en poesía todo se extrema hacia el tú”. Pero si la transitividad desactivada poéticamente era el problema de muchos de los antologados en 1965 por De Luis, el de quienes, como propugna Riechmann, se erigen contra la imperfección de un mundo insoportable en su estado actual es la inexistencia de ese u otro modelo retórico y poético que pueda vincularse a unos temas y un tono protestatarios. La pregunta es si cualquier estética vale para tales contenidos y actitudes. La lectura de *Peaje para el alba* (*Antología 1972-2000*), selección de poemas de Jesús Munárriz efectuada por Ángela Vallvey, evidencia asimismo la importancia de una

poesía donde el compromiso social no acapara panfletariamente todas las esquinas de lo poético, pero sí busca su lugar, junto al amor, la memoria o la definición de España, en la persecución de la *felicidad relativa* del filósofo taoísta Chuang-Tse al que Ángela Vallvey se refiere en el prólogo.

De la misma generación que Munárriz, otros varios poetas han ido dando cuenta de sus respectivas obras, en títulos a menudo recopilatorios que permiten observar, ya en visión panorámica, unas estéticas que, si por un lado han perdido el apresto de la novedad, por otro enseñan sus aspectos en verdad valiosos, en un momento en que ya puede separarse el trigo de la paja. De Pere Gimferrer es la antología *Marea solar, marea lunar* (Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2000), publicación de resultados de la obtención del IX Premio Reina Sofía de ese año, que presenta una amplia muestra de sus poemas en castellano y catalán —la lengua de su poesía a partir de *Els miralls* (1970)—, en este último caso con traducción castellana. De la lectura del volumen se colige la diversidad de sujetos convivientes bajo las distintas superficies textuales. El verbalismo característico del Gimferrer más conocido se repliega, a partir de *L'espai desert* (1977), a los espacios comprimidos donde el amor a la palabra y el amor al amor adquieren una especial tensión expresiva, desplegada años después en *Mascarada* (1996), un ejemplo de pluralismo psíquico irreductible a una caracterización unidireccional. Más joven que él, y acaso también más determinante en la dirección de la poesía joven, es Andrés Sánchez Robayna, uno de los autores que ha cultivado la expresión enjuta y mineral y la retórica invertida a que dio carta de naturaleza entre nosotros José Ángel Valente. Las sucesivas entregas de Robayna, siempre arraigadas en el territorio del despojamiento verbal y la reducción psíquica, no permitían observar una a una el esquema de su progresión, que ahora se manifiesta en *Poemas (1970-1999)* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000). En esta obra reunida, lo primero que se echa de ver es la compatibilización entre la evolución poética, existente desde luego en el curso de tres décadas, y la congruencia de un sistema que estaba ya visible en *Clima*, primera parte de la trilogía que se completa con *Tinta* y con el depurado minimalismo de *La roca*, en el extremo ya de un aislamiento significativo respecto de las correspondencias exteriores. Son, los anteriores, libros que concilian la meditación sobre la escritura con una representación del mundo en que la palabra es, al tiempo, signo y cosa representada, fundida con las presencias recurrentes de su universo poético, semidesértico e insular. El segundo segmento de la trayectoria de Robayna se inicia en 1989 con *Palmas sobre la losa fría*, y continúa con *Fuego blanco* y *Sobre una piedra extrema*, rematados con *Inscripciones* (1999), donde, aunque con respecto a *La roca* se han efectuado mayores concesiones comunicativas, persiste una sensualidad cuárcica, tan lejos de la poesía de la experiencia como lo indica su absoluta desvinculación respecto del temporalismo y de los gajes de la autobiografía.



Entre la turbamulta de libros y poetas, para los que las quijotescas editoriales no parecen contar con criterios de filtración adecuados o severos, es difícil percibir de entre lo que se publica qué merece ser distinguido. En ocasiones se trata de autores con una trayectoria bien surtida, sólo que a duras penas se han asomado al escaparate donde pueden ser tenidos en consideración: es el caso de Jesús Aguado, que ha publicado dos libros, *Los poemas de Vikram Babu* (Hiperión, 2000), un viaje antropológico por tradiciones ajenas a la española, la india en este caso, y *La gorda y otros poemas (Antología)* (Ayuntamiento de Lucena, 2000), la compilación selectiva que permitirá el acceso al poeta por parte de nuevos lectores. Conviene también destacar a Julián Rodríguez, autor de *Nevada* (Renacimiento, 1968), un primer libro que teje vidas ajenas y aun lejanas de personajes a los que une la desmesura de su enajenación, o quizás mejor de su ensimismamiento, abismado en los motivos de la entrega, la fiebre de la belleza, la candidez, la locura. Un texto con irisaciones inaprensibles, en cuanto que el yo poemático aparece y se oculta de continuo, apenas canaliza una emoción que no llega a decirse con explicitud.

La reciente desaparición de autores como Valente, Claudio Rodríguez o, antes, José Agustín Goytisolo, parece indicar un término a la poderosa y ya clásica generación de los cincuenta, estéticamente plural aunque nucleada alrededor de unos cuantos puntos de convergencia de las distintas sensibilidades. Las obras completas de los más importantes van poniendo las cosas en su sitio, luego de algunas bullangas mediáticas y de los prestigios circunstanciales. Poetas como Gil de Biedma, Valente o Claudio Rodríguez parecen ya, inexcusablemente, los nervios de importantes andaduras estéticas de la poesía en la segunda mitad del siglo XX. Otros están viviendo un proceso de revelación o mostración, que abre a nuevos ámbitos y nombres una generación inicialmente demasiado atendida a los poetas de la “escuela de Barcelona”. Uno de los más interesantes autores del medio siglo, reconocido a partir de hace unos años, es Antonio Gamoneda, del que se ha editado *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)* (Junta de Castilla y León, 2000), un volumen que recoge poemas de todas sus épocas, e incluye inéditos que pertenecen al ciclo creativo de *Libro del frío*. José Corredor-Matheos, por su parte, ha dado a las prensas *Poesía 1970-1994* (Pamiela, 2000), donde se muestra un poeta de los cincuenta que no puede englobarse en las líneas dominantes de sus coetáneos. Respecto al antes citado Valente, desaparecido en el año 2000, la aventura de *Punto cero* y *Material memoria*, las dos series recopilativas en que ha reunido su obra poética hasta 1992, se han visto ampliadas y, por razón de su muerte, rematadas con *Fragmentos de un libro futuro* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000). El volumen, que ha tenido una inusual acogida, reincide en los temas y el lenguaje de sus obras anteriores, si bien con una mayor versatilidad, acaso por tratarse de *fragmentos* de los que es dudoso que fueran a formar todos parte del mismo libro: de ahí que coexistan la prosa y el verso, los poemas asomados al brocal de su quintaesencia y otros

de cierta narratividad sucesiva. Hay un denominador común, sin embargo, en las diversas composiciones: la idea de la muerte como culminación sacrificial, tal como apunta el sentido de las alusiones socráticas en el poema "El gallo", reproducido al comienzo de estas páginas. En otro momento, al final de un poema sin título, el poeta expresa la disposición a adentrarse en las sombras: "Si ésta fuese la hora / dame la mano, muerte, para entrar contigo / en el dorado reino de las sombras". Un anuncio de la muerte que bien puede poner broche a este artículo.

ANTONIO CABRERA

En la estación perpetua

Madrid, Visor, 2000, 78 p.

Por este libro de poemas, Antonio Cabrera ha recibido el Premio Internacional de Poesía “Fundación Loewe” en su XII edición. El jurado estaba formado por Carlos Bousoño, Francisco Brines, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Gonzalo Rojas, Jaime Siles y José María Álvarez. *En la estación perpetua* es el primero de sus libros publicados, tal y como reza la contraportada del libro. Cabrera ha publicado dos cuadernos (*Autorretrato*, 1987, y *Ante el invierno*, 1996), junto con una selección de poemas con el título de *La mano que escribe* (Málaga, 1998), pero no es un joven poeta ni un escritor tardío ahora descubierto.

En un futuro próximo, la fijación del canon de la poesía española contemporánea no dejará de producir sorpresas. De momento, las sorpresas –agradables– nos las ofrecen algunos premios literarios cuando descubren a poetas nuevos, originales y con talento, extrañamente alejados de la “corte” editorial. La Comunidad Valenciana viene siendo uno de los centros privilegiados de aparición de nuevos proyectos editoriales (privados y públicos) acompañados de una producción literaria de entidad. Y la aparición de este libro de poemas de Antonio Cabrera es todo un síntoma del funcionamiento y de la distribución del poder “lírico”, en un sistema literario en el que conviven varias generaciones de poetas, y en el que el sector dominante viene determinado muchas veces por factores ajenos a la calidad literaria de los textos.

En la estación perpetua es un libro de poemas en el pleno sentido del término. La estructuración del poemario se organiza en cuatro bloques no titulados, pero cuyos poemas constituyen bloques temáticos bien diferenciados. El bloque I supone la parte central del libro, con aquellos poemas que le confieren el aire espiritual y la sustancia lírica fundamentales. El bloque II se orienta hacia el mundo de las lecturas y las referencias literarias: W. Stevens, Salvatore Quasimodo, Schiller, Joan Vinyoli, y nuestro

querido César Simón, a quien le dedica “*in memoriam*” el poema “Con César Simón”, desde “la honda soledad que absuelve al mundo”, y que constituye un precioso ejemplo de teoría poética compartida.

El poemario se abre con una citación emblemática en torno a uno de los temas centrales de la poesía del siglo xx, la relación entre pensamiento y realidad. Y no es casual que este poeta filósofo que demuestra ser Antonio Cabrera nos abra la puerta de su casa con una cita de un filósofo poeta: “El gran misterio es la conciencia y el mundo en ella” (Miguel de Unamuno). Ese es el hilo conductor de buena parte de los poemas del libro. Y no parece casual la elección de Unamuno como cita de autoridad que abre y orienta el libro. Un hombre del que Ernst Robert Curtius ha dicho con respecto a su destierro durante la Dictadura de Primo de Rivera: “El poeta en el destierro, he ahí, para nuestra sensibilidad, una de las situaciones típicas del estilo latino de la historia. Elegíaca en Ovidio, heroica en Dante, teatral en Víctor Hugo, la situación se ha reactualizado ahora en Miguel de Unamuno”. Y, en efecto, esa experiencia de extranjería es la clave de la poesía moderna, con la que Antonio Cabrera conecta de lleno a través de un discurso lírico de honda raigambre filosófica.

Los dos poemas iniciales (“El obstáculo” y “Poesía y verdad”) nos centran en los contenidos esenciales del libro. Ahí ya aparecen el sentimiento del tiempo y la contemplación de la realidad como puntos de partida para la reflexión que articula el desarrollo del poema:

En la naturaleza no hay nada melancólico,
aseguraba Coleridge.

He salido a mirar

entre las nubes mansas
una luz semejante a la luz triste
que escriben los poetas. (“Poesía y verdad”)

Aquí el sujeto poético traza un movimiento de apertura hacia la afirmación de Coleridge, cuya argumentación es el eje estructural del poema, y que concluye desde la perplejidad del ser humano ante la realidad. Y Antonio Cabrera repite de nuevo con el poeta y filósofo. Como sabemos, la preocupación principal de Coleridge era conseguir una reconciliación entre filosofía y Naturaleza. Como en algunos ejemplos de *The Ruined Cottage*, de Wordsworth, el poeta se configura como un ‘elegido’ que va buscando y hallando en las formas su “secreta y misteriosa alma”. También encontramos rasgos de una representación romántica de la historia o del imaginario cultural a través del viaje educativo circular, que ilustra la búsqueda por el hombre de la unidad entre su espíritu y la naturaleza, y que culmina con el descubrimiento de que la meta es el punto de partida:

Ningún cruce me espera. Lo sé bien.
Adonde me dirijo, inevitablemente,
es donde estoy. Inmóvil, ya me acerco. (“Elegía desde la carretera”)

Desde esa luminosa y humilde conciencia de la alteridad, las relaciones entre el Yo y su intimidad, y la realidad exterior del mundo, no dejan de plantearse de un modo problemático:

Lo íntimo es el mundo. Con su callado oxígeno
sofoca sin remedio la voz que quiere hablar,
la disuelve, la absorbe. (“La intimidad”)

Encontramos también en el libro una concepción plástica del lenguaje poético, que se concreta en una particular geografía de la luz, con una honda dimensión simbólica, desde la “luz unánime” del primer verso del poemario hasta la revelación final:

Me he despertado en una estancia oscura
y he sabido de pronto que un lazo me sujeta
a la presencia estática del mundo.

De esa armonía hablo.

El mundo me contiene. Le doy gracias al trueno. (“Un trueno”)

Esa luz se contiene en la “transparencia” de “Marzo”, o en el poema titulado “Episodio en la niebla”, donde el sujeto poético nos da la clave de la labor poética:

Yo era el buscador de torpes símbolos
en un mundo borrado (...)
Lo habré imaginado, pero allí,
perdido, quieto, indiferente a todo,
pude oír una voz, su voz, como un susurro
que decía: “*La niebla que te envuelve,
necio amante de símbolos sencillos,
significa: pobre de ti si olvidas
tu invisible y perpetua soledad.*”

A lo largo del libro, el autor nos muestra, con un ‘lenguaje de poema’ aparentemente sencillo, pero de una indudable profundidad, una realidad revelada a través del lenguaje. Ese concierto entre los elementos de la realidad que nos rodean y nuestra propia alma es la música que el poeta canta:

Otra vez
mi alma y el eje del planeta, concertados,
no pueden evitar el repetirse. ("Anuncio")

En Wordsworth la imaginación adquiriría un papel redentor, y como la poesía de Keats, estos versos de Antonio Cabrera nos devuelven a la mejor tradición de la poesía occidental que bebe en la poesía romántica, no sólo a través de las referencias de autoridad, sino también a través de la aparición de su simbología característica, como el "águila" en "Episodio en la niebla", o el "mirlo" en "El secreto del mirlo".

Se trata, pues, de un poemario escrito desde un serio y coherente compromiso ético con la realidad. Hay una profunda reflexión sobre la condición temporal del ser humano en un mundo que nos pasa frecuentemente inadvertido, debido a nuestra falta de disposición para una percepción profunda. La llamada de Antonio Cabrera tiene lugar a través de la poesía, como un modo privilegiado e intenso para el descubrimiento de esa realidad cotidiana oculta (véase el poema final "Lugar de ruiseñores"). Los poemas están escritos con palabras, y aquí las palabras son el medio que desvela el tejido mágico de la realidad ("Perdón"). Si el sino del hombre moderno es estar fragmentado y separado, obsesionado desde ese exilio metafísico por el presentimiento de una condición perdida de integridad y de comunidad, tal y como nos enseñaba M. H. Abrams, Antonio Cabrera nos marca el camino de la gran poesía, de la poesía que es canto, que sabe que la luz astral y las manzanas seguirán siendo luces astrales y manzanas, como nos recordaba Wallace Stevens, pero que después de haber leído estos poemas, el mundo ya no seguirá siendo el mismo. Porque, como partícipes de la Modernidad, todos caminamos en este largo viaje de regreso a casa. Ese es el viaje que nos propone Antonio Cabrera en su "estación perpetua". He aquí un excelente libro de un gran poeta.

JUAN M^a CALLES



CONCHA GARCÍA

Árboles que ya florecerán

Montblanc, Igitur, 2001, 80 p.

Es éste un libro esperado para quienes hemos seguido la trayectoria poética de Concha García (La Rambla, Córdoba, 1956), pues con el anterior, su séptimo libro –*Cuántas llaves* (Barcelona, Icaria, 1998)–, alcanzaba ya, a nuestro parecer, su madurez y la consolidación como voz fundamental del panorama poético actual. De hecho, la obra poética de Concha García –lo hemos señalado en otra ocasión– encuentra un punto de inflexión a partir de su cuarto libro, *Pormenor* (Madrid, Libertarias, 1993), que abre una nueva etapa en su poesía, continuada con *Ayer y calles* (Madrid, Visor, 1994) –que fue Premio Jaime Gil de Biedma– y, sobre todo, con el ya citado *Cuántas llaves*, pues a partir de estos libros su peculiar tratamiento del lenguaje cede protagonismo al sujeto, pues la poeta traslada la fragmentación del lenguaje y su tensión al diseño del sujeto, el cual se erige en protagonista que, por otra parte, aunque tenso y fragmentado, sin embargo se hace más comprensible. Este hecho es el resultado de una evolución impelida por un deseo y un esfuerzo de comprensión del mundo, que tan absurdo y desconcertante se le mostraba, y que da como fruto, por una parte, un lenguaje más descriptivo y lógico y, por otra, una entronización del sujeto, eso sí, un sujeto múltiple y sin un centro. Y es que, en la poesía de Concha García, se observa nítidamente, sin la más mínima concesión al lector, la coherencia de todos los niveles de su discurso con la expresión de su concepción del mundo, es decir, si para la poeta el mundo es un absurdo, es un sinsentido y, por ello, indescifrable, entonces el lenguaje, el sujeto y el discurso han de transmitir esa sensación y sólo en la medida en que la poeta atisba un posible sentido, una lógica del desorden, su escritura y su yo también. Igualmente, en esta segunda etapa de su trayectoria, podemos observar cómo la poeta se aferra a los ritos cotidianos buscando un sentido en esa repetición, de ahí que su

lenguaje, en el afán de escrutar la realidad, se simplifique y describa, casi de forma naturalista, los más insignificantes hechos diarios.

La poesía de Concha García nos transmite siempre una sensación de pérdida, se cimienta sobre una suma de pérdidas que expresan el desencuentro con el mundo, de manera que el título de este nuevo libro, *Árboles que ya florecerán* –que toma de un verso de Clarice Lispector–, en principio nos sorprende por su sentido positivo, por su mirada hacia el futuro, algo que no está en la poesía anterior de Concha García, instalada en un presente vacío y sin solución de continuidad. Además, si tenemos en cuenta la importancia que el título tiene como fuente de sentido en sus poemas –lo que tan certeramente ha señalado Olvido García Valdés en el prólogo que precede al libro–, este título va a condicionar la lectura de sus versos. De hecho, como lectores casi nunca convocados en sus poemas –pues no es habitual en su poesía la segunda persona que nos implica– sin embargo no encontramos, leídos los primeros poemas, ninguna confianza, ni sentido en un futuro que está por llegar. Al contrario, encontramos, como en su poesía anterior, un sujeto disgregado, una no correspondencia entre el alma de la poeta y el cuerpo que la alberga, además de la ambigüedad y el desconcierto, por una parte, ante la realidad más cotidiana y, por otra, ante las posibilidades de actuación de su propio yo, ante todos los yoes que puede llegar a ser. A todos estos aspectos, ya presentes en sus poemarios anteriores, se añade una ignorancia sobre el futuro, un desconocimiento –expresado con puntos suspensivos y frases incompletas– que no era tan evidente, aunque sí estaba presente, en los libros anteriores pero que, ante la expectativa de un futuro halagüeño que nos daba el título, se hace más patente y perturbador, aún más cuando en el sexto poema –o mejor, fragmento– afirma “Tenía 19 años y ya sin porvenir”. Llegados a este punto el título ha perdido para el lector cualquier sentido positivo, aun más cuando, en el fragmento decimotercero, la poeta observa junto a ella otros “árboles ya florecidos” y, sobre todo, cuando en el vigésimo cuarto afirma que “los árboles florecen cuando saben”. A partir de esta cita nos situamos de nuevo en el punto de partida, el desencuentro con el mundo, ese no saber hacia dónde nos lleva, de manera que lo que interpretamos, en un principio, como atisbo de futuro, como esperanza en aquello que está por llegar todavía, sin embargo es la constatación de que nada puede prevenirse, el desconcierto ante el mundo, las mismas interrogantes que ya se formulaban en sus libros anteriores.

Árboles que ya florecerán es un libro unitario. No son poemas sueltos sino fragmentos que ayudan a percibir la contradicción presente en el mundo sobre la que, en esta ocasión, pone el énfasis. De hecho, la cita de E. M. Cioran que, junto a la de Clarice Lispector, introduce el libro nos orienta en este sentido:

Este es el drama de todo pensamiento estructurado: el no permitir la contradicción. Así se cae en lo falso, se miente para resguardar la coherencia. En cambio, si uno hace fragmentos, en el curso de un mismo día puede uno decir una cosa y la contraria ...

Entre los fragmentos de este libro no hay más conexión que la contradicción y las variaciones que, en torno a la cita de Clarice Lispector, aparecen. Las dudas y el desconcierto persisten al final del libro, también la sensación de derrumbe, de fracaso, que estaba tan presente en *Cuántas llaves*, el deseo de trascender la realidad cotidiana y su imposibilidad.

Olvido García Valdés, en el prólogo, apunta a “cierta confianza en el natural devenir de las cosas” por parte del sujeto, pero nos parece que se trata más bien de una aceptación del destino como un movimiento caprichoso que mueve el mundo y no permite avanzar a ningún proyecto de futuro que modifique su acelerado trazado.

Árboles que ya florecerán es un paso más allá en la trayectoria poética de Concha García. Sorprende de este libro su coherencia con la obra anterior y la manera en que la poeta es capaz de avanzar en su capacidad de transmitir su concepción del mundo y del ser sin renunciar a expresarse como un yo múltiple, a pesar de la dificultad que comporta para el lector. Las voces del yo se superponen pero no se solapan y rinden perfecta cuenta, como afirma en uno de sus versos, de que “el horizonte del ser es poroso”.

ROSA M^a BELDA
Universitat de València

ÁNGEL GONZÁLEZ

Otoños y otras luces

Barcelona, Tusquets, 2001, 80 p.

Tan esperado como breve, este libro del poeta asturiano Ángel González, tras ocho años de silencio desde *Deixis en fantasma*, de 1992, continúa el pertinaz ejercicio de mostrarnos un sujeto poético amarrado en los límites –los “otoños”– del decir y del ser, y, simultáneamente, atravesando, cauto pero contundente, esos mismos límites, en la búsqueda, también siempre esperanzada, de las “otras luces”. Doble empresa que en éste, como en aquel otro texto, exhibe las señas de una identidad justificada como tal para espacializar, en el territorio acotado de una voz y de un cuerpo, el paso del tiempo, tema fundamental de la poesía gonzaliana, heredera, en múltiples sentidos, de las propuestas “temporalistas” de Antonio Machado. En este caso, haciendo del tiempo (en su fluencia ingobernable) un espacio en desconcierto, el escenario dispuesto para un solo actor, bajo la máscara de dos personajes: el “yo”, poroso en sus fronteras, desleído y frágil en su integridad y, al mismo tiempo, empeñado en dar batalla a la caída. Escenario funambulesco construido por las puetas de estos dos equilibristas, tensados sus cuerpos en la sola y letal extensión de una misma soga, a punto siempre de caer uno en brazos del otro, uno contra el otro, y los dos al vacío. En esta lucha entre los pares que nos constituyen (tras cierta edad, con cierta vida encima), Ángel González profundiza, con matices diversos, el acento elegíaco que dominara en sus primeros libros (entre ellos *Áspero mundo*, de 1956) y que sería un componente esencial en los siguientes, aunque en tensa armonía con su utilización desafiante e impiadosa de la ironía y el sarcasmo.

Dividido en cuatro partes (“Otoños”, “La luz a ti debida”, “Glosas en homenaje a C. R.” y “Otras luces”), la primera de ellas da cuenta, mediante el correlato de las estaciones (terminales, nunca plenas, a medio iluminadas), del ocaso de una experiencia del mundo, de los cercos temporales de una vida. En el poema inicial, “El otoño se acerca”, cifra y pórtico, la obstinación del verano no puede con la terquedad del otoño, y, en esa lucha, el “ángel” de “luz, o fuego, o vida”(p. 11) es el que finalmente será derrotado. Ese ángel es el ángel y es Ángel, como otras veces, perdida su plenitud, en apariencia para siempre, el



“ciego” que “nada ve, nada escucha”, congelado en la “nevada súbita” (“Ciego”, p. 17). Del invierno al otoño nuevamente, en este singular sucederse de las hojas del calendario, “Este cielo” (p. 19) es antesala bella, a pesar de todo, de la oscuridad futura: otoño que es “crepúsculo”, “acorde final”, “piadosa moratoria” de la vejez y de la muerte. “Estampa de invierno” (p. 21) reconstruye en el yo el espacio del tiempo, el espacio contundente de un tiempo contundente: el del invierno, el del “frío”, “cuchillo”, “galgo”, “calles vacías y lluviosas”, “remotas estancias en penumbra”, “sótanos sombríos / en cuyos muros reverbera el miedo”. La quietud de la “estampa” –registro del instante en el movimiento anulado por la mirada fotográfica del presente– se conjuga con el “yacer” y las “evocaciones” del sujeto de “memoria desquiciada”: invierno íntimo del alma, invierno del alma, cuya morada es interior y no exterior, galerías del alma a la búsqueda, ociosa y torturada, de lo que ya se ha encontrado: la conciencia del final. Con el peso abrumador de esa conciencia se cierran los últimos versos de la sección: “Qué lejos, siempre entonces ya de todo / incluso de mí mismo; qué solo y qué perdido yo, / aquí o allí” (“Aquí o allí”, p. 23).

La segunda parte, “La luz a ti debida”, (Garcilaso, Salinas...) introduce en este recorrido la figura del amor. “Palabras que se encuentran” del mismo modo “que dos cuerpos que se aman” (“Estos poemas”, p. 27), los textos de esta sección atraviesan, como en la anterior, los territorios del otoño, a veces del invierno, y otras, los de la luz, que finalmente parece imponerse en esta pugna de adversarios con fuerzas desparejas. La mirada deslumbrada y auroral de ella ilumina también, como “heliotropo”, “vencido el dulce gesto”, el rincón de “sombra” desde donde el sujeto, a la vez, la mira (“Fiel”, p. 31). En este espejo amoroso, en este pacto de miradas reales y soñadas, el sujeto poético, con esperanza irrenunciable, intenta desplazarse hacia ese “claro mirador de tus pupilas”, para fusionarse con ellas, pero el tránsito es vano, e invierte la perspectiva de la primera ilusión: “Y fuiste tú la que acabaste viendo / el fracaso del mundo con las mías” (“Quise”, p. 33). El fin del amor duele en la voz elegíaca de la “Canción de amiga” (p. 39), espacio de otro “invierno” más gélido aún, el de la experiencia de la soledad. Tras el canto lírico de ausencia, desde un registro más coloquial, “Esto” (p. 41), el yo se mira en su patético papel del “agonista” de “torpe actuación”, de “infausto destino”, “pobre diablo” que trama su desgracia. Condición antiheroica de un individuo que ya no tiene dioses contra los que luchar (o aceptar) ni el escenario de grandeza adecuado para tal empresa. El poema de cierre y que da nombre a la serie, “La luz a ti debida” (p. 45) vuelve sobre “la mirada curiosa y asombrada” de la mujer, su capacidad de dar luz al mundo, el deseo del sujeto de ver ese mundo a través de sus ojos: “déjame verte cuando tú me miras / también a mí, asombrado / de ver por ti y a ti, asombrosa”. El “asombro” es la palabra clave en la construcción de esta experiencia: asombro instalado en la mirada de ella, incorporado por su gracia a la de él, y que permite, a ambos, contemplar el mundo, “la belleza del mundo”, con ojos aurorales.

Elogio, celebración de esta manera de mirar (que nos devuelve, en el reflejo misericorde de un mundo renovado, el rostro entero al que aspiramos) es la tercera parte, “Glosas en

homenaje a CR”, que González dedica a su ya muerto compañero generacional, el poeta Claudio Rodríguez. Cinco poemas, cinco rituales, que disponen ante nosotros la maravilla, el asombro y el canto con los que intentó comulgar (aunque con progresivo escepticismo) el poeta de *Don de la ebriedad*. La muerte es el camino de la desposesión total a la que el poeta aspiraba para ser, finalmente, “el delator del mundo / en sus formas más libres y más puras” (III, 53), en la palabra “salvadora y salvada”, expresión singularísima de la “infinita materia de [su] canto”(V, 57).

La cuarta y última sección, “Otras Luces”, traza la perplejidad desafiante del claroscuro, donde los funámbulos libran su última batalla. Si en el primer poema “Alba en Cazorla” (p. 61) el “mundo iluminado” por ojos también iluminados es quien le cede a la luz la suya propia,

“Viejo tapiz” (p. 63) opone a esa mirada inocente un retazo de la historia española, el de la infancia de posguerra: “la trama de la vida” es una tela rústica pero terca en su “esperanza”, dorada en su extremo por unas “hebras de amor” inalcanzables. Luz deseada y perdida por un sujeto errante y extraviado, “un niño que corría / no sé de qué o hacia dónde”. Tras el espejo del espejo, evocado bellamente en “Luna de abajo” (p. 67), como ideal también inalcanzable, las dos secuencias de “Versos amebeos” (p. 71 y 73) exponen, contrapuntísticamente, la experiencia del sujeto ante la llegada del día. Luz nueva que acecha como “perros” cuya furia desgarrante inicia la pesadilla de la vigilia y, luego, la convocación evangélica de ese “espacio azul” como el portador de una transformación esencial para el recién salido del sueño: “hágase en mí tu transparencia, / sea yo en tu claridad”. “Dos veces la misma melodía” (p. 77) recrea la sentencia heracliteana bajo el motivo de la música, también distinta e igual a sí misma. El paso del tiempo parece detenerse, paradójicamente, en esa repetición por la que “todo fluye” y entonces, al fluir, regresa: “Y todo permanece / no en la memoria de un ayer no muerto, / sino en su terco, reiterado canto”. El poema que cierra la sección y el libro en su conjunto, “Aquella luz” (p. 79), invoca con voz deseante “¡volver a ver el mundo como nunca / había sido!” y establece una tregua: “Aquella luz que iluminaba todo / lo que en nuestro desco se encendía / ¿no volverá a brillar?”. Esta interrogación última nos entrega la doblez, el trazo ambivalente (impredecible, rico) de la lucha en el tiempo, desde el tiempo, sostenida a lo largo de este libro: la de dos equilibristas ahora a la espera, midiendo ya sin ira sus fuerzas, reconociéndose, finalmente, en su complementariedad: otoños y otras luces.

MARCELA ROMANO
Universidad Nacional de Mar del Plata



JUAN MARSÉ

Rabos de Lagartija

Barcelona, Lumen, Areté, 2000, 354 p.

Juan Marsé es uno de los escritores más eminentes de nuestras letras. Cuenta en su haber con importantes novelas como *Si te dicen que caí* (1973), *Últimas tardes con Teresa* (1966), *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Un día volveré* (1982) o *El embrujo de Shanghai* (1993). El universo narrativo de la mayoría de sus obras suele ser la Barcelona de los difíciles años de posguerra y el contraste entre la burguesía catalana y las clases más desfavorecidas.

Su última novela, *Rabos de Lagartija*, narra la situación de una familia, los Bartra, que viven sumidos en la miseria y luchan por salir adelante en este entorno barcelonés ya mencionado. El padre, conocido alcohólico rebelde al Régimen, ha tenido que huir dejando atrás a su mujer Rosa, embarazada de unos meses, y a su hijo David, ya adolescente.

Años después de los principales acontecimientos que se desarrollan en la novela, David referirá a su hermano Víctor, impedido de por vida en una cama por ser fruto de un parto prematuro, la cadena de sucesos que llevaron a su nacimiento.

Víctor decide transformarse en narrador y contar la historia en presente como si, desde el vientre de su madre, fuera perfectamente consciente de lo que ocurre en el exterior y fuera también capaz de hablar e interrelacionarse con su madre y su hermano.

Sorprende, pues, en primer lugar este “narrador nonato” que se vuelve singularmente omnisciente y poderoso pues cuenta con tres tipos de material para su novela: la verdad (que deberá deslindar de los hechos contados por su fantasioso hermano mayor), la perspectiva temporal (que le permite ver dónde acabarán esos acontecimientos que ahora aparenta vivir en presente) y, sobre todo, la imaginación, importantísima en la novela (que le permite llegar hasta las interioridades de los demás personajes, sobre todo de su madre). “Lo que cuento son hechos que reconstruyo rememorando confidencias e invenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad”.

... Todos los personajes de la obra vienen marcados por la miseria, la fatalidad y la desgracia. David es el verdadero protagonista de la novela. Es un adolescente de la calle, con un lenguaje barriobajero, que, ante la ausencia del padre y el poco tiempo libre de la madre, ha tenido que crecer mucho y muy deprisa. Reparte su tiempo trabajando de ayudante de un fotógrafo, ayudando a su madre, cuidando a su moribundo perro Chispa y callejeando con su único amigo real, Paulino.

Sin embargo, mucho más allá que todas esas tareas, David reparte su tiempo entre la realidad y la imaginación. Ésta juega un papel fundamental en la novela. No aparece como un refugio para huir de la realidad, como sería de esperar, sino como un medio para explicarse a sí mismo esa cruel realidad que no comprende. Así, por la imaginación de David desfilarán innumerables personajes con los que dialogará a lo largo de toda la obra: su padre desaparecido, un piloto de la RAF (que tiene en un póster de la habitación), el fantasma de su perro Chispa, su hermano Juan (muerto a causa de una bomba), el otorrinolaringólogo (antiguo propietario de la casa), etc. En las historias de todos ellos David se debatirá entre las explicaciones mitificadoras de la realidad (su padre como héroe de guerra, por ejemplo) y otras mucho más duras (su padre huyendo sentado ladera abajo, con una botella de Fundador en una mano y "rajándose el culo como una sandía" como le cuenta la madre). La victoria de estas últimas explicaciones, de mayor crudeza, marcan el desarrollo de la personalidad de David hacia una cínica madurez prematura.

Su mejor y único amigo, Paulino Bardolet, es hijo de un barbero de profesión que le obliga a afeitarse a su tío, un guardia civil ex-legionario que somete al niño a toda clase de abusos imaginables. Paulino siempre va amoratado, dolorido y humillado. Las continuas vejaciones sexuales a las que se ve sometido hacen que empiece a desarrollar unas tendencias que preocuparán al inspector Galván por su posible influencia sobre David.

Paulino y David, inseparables, reparten su tiempo entre el torrente seco, cazando rabos de lagartija para hacer un mágico ungüento para las almorranas de Paulino y el cine Delicias, donde sueñan con los protagonistas de las películas americanas que proyectan y donde empiezan a mantener unas equívocas relaciones sexuales.

El inspector Galván es un policía cruel del Régimen. Está también marcado interiormente, pues la muerte de su mujer le ha convertido casi en un alcohólico. Empieza a visitar a Rosa Bartra con motivo de la inspección por la huida del esposo pero, poco a poco, irá enamorándose de la pelirroja y se aferrará a ella como su última tabla de salvación. La relación de Galván y David es conflictiva ya desde el inicio. El niño no se fía del inspector, no soporta que persiga a su madre y sus celos se transforman en un profundo rencor cuando, aprovechando la ausencia del adolescente, Galván se lleva a Chispa, el patético y moribundo perro de David, para sacrificarlo en el veterinario. David está convencido de que el inspector ha mentido y se ha limitado a pegarle un



desalmado tiro en la cabeza al perro, que imagina mal enterrado en cualquier parte del torrente seco.

Un tema importantísimo en la novela y en el que no podemos detenernos a causa del espacio es el de la investigación. La persecución de la verdad es el motor de los personajes principales de *Rabos de Lagartija*; Galván quiere saber lo sucedido con Víctor Bartra, David quiere saber qué es lo que trama el inspector. En última instancia, el propio Víctor, el hermano pequeño, persigue la verdad de lo sucedido en los meses inmediatamente anteriores a su nacimiento.

La verdad es, sin embargo, algo que se le escapa a cada uno de ellos. Galván ve entorpecida su investigación por su creciente amor hacia Rosa. David, ante su imposibilidad de aprehender toda la verdad tal cual es, decide sustituirla por un mundo de imágenes (característica muy posmoderna) e incluso pretende manipular la realidad para hacer que estas imágenes que él mismo proyecta adquieran un sentido y una categoría de verdad (en esta línea se entienden, por ejemplo, sus maquinaciones con el fin de culpar a Galván de una cruel muerte de Chispa y, así, separar al inspector de Rosa, su madre).

Estamos ante un tipo de novelas que ponen en cuestión las grandes explicaciones totalizadoras de la realidad, los credos sistemáticos. Plenamente insertas en la posmodernidad, prefieren la comprensión a las explicaciones, la indagación y las preguntas a las respuestas.

Si con sus novelas anteriores Marsé ya se había adentrado en el bosque de lo que se ha dado en llamar "realismo posmoderno" (véase la exploración de los 'submundos' en novelas como *Últimas tardes con Teresa* o *Si te dicen que caí*, la "estructura de la investigación" en *La oscura historia de la prima Montse* o la misma "metáfora del novelista" que en esta novela encarnará el pequeño Víctor Bartra) con *Rabos de Lagartija* se consolida como uno de sus más importantes cultivadores en nuestro país. Su novedosa estructura, basada en la superposición de imágenes, conciencias, voces o narración; su juego del tiempo; la poderosa simbología de los espacios (el callejón del Viento, la casa, la puerta de atrás, el torrente seco, etc.) y otros muchos aspectos merecerían un análisis mucho más minucioso del que podemos realizar. Baste, por el momento, destacar esta novela como una de las más interesantes de las aparecidas en nuestro país durante estos últimos dos años.

LUIS M^a ROMEU GUALLART
Universitat de València

SALUSTIANO MARTÍN

Pasa la voz, hermano

Madrid, Bartleby, 2000, 80 p.

Es inevitable mencionar, al hablar de la obra de Salustiano Martín (Parada de Rubiales, Salamanca, 1950), las reflexiones en torno a la poesía que como crítico o teorizador de la literatura ha expuesto en sus escritos. Es más, sólo situándonos en su posición, dada una propuesta poética tan marcada por su adhesión a una ideología política como lo es la suya, podemos entender y juzgar sus versos.

Pasa la voz, hermano es su segundo libro publicado, tras *La mano con la herida* —que fue X Premio Joaquín Benito de Lucas—. Durante los cinco años que median entre ambos ha participado en libros de carácter colectivo como *Versos de tiza* (Tomelloso, 1999) y *Voces del extremo* (Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999).

El título de este último libro ya refleja el sentido o más bien la “utilidad” que para el poeta ha de tener su aportación artística. De hecho el término “utilidad”, que tradicionalmente ha aparecido reñido con la poesía, sin embargo, y en clara y buscada contradicción con la norma, es el término que utiliza Salustiano para definir su concepción del arte, se trata de “(...) indagar en la oscura materia de una realidad *material* que nos confunde y nos anonada (...) reflexionar con radicalidad sobre los problemas reales —económicos, culturales, políticos— de la colectividad”. Para Salustiano la realidad interpela irremediabilmente al poeta y, en este sentido, el poema es una contestación y como tal “puede resultar una pieza conservadora” o bien “un instrumento de lucha contra el sistema”, y, por supuesto, ha de poner su énfasis en el contenido y no en la forma. Es esta concepción de la poesía lo que hace que se refiera a la obra poética de otros como “aportaciones *civiles*”.

En sus escritos críticos, destaca el escepticismo con que se acerca a la poesía de la experiencia en tanto que tendencia dominante e institucionalmente aceptada, denunciando el individualismo que la caracteriza como uno de los factores que han alejado a los lectores de la poesía. Frente a esta tendencia, el poeta, en *Pasa la voz, hermano*, se erige en un sujeto, no colectivo, sino anónimo —en el sentido más literal de la palabra—



y pretende denunciar situaciones que afectan a un amplio espectro de la sociedad. De hecho, el primer verso del libro: “Sea mi nombre Arturo”, con el uso del subjuntivo denota la escasa relevancia que se concede como sujeto y, al mismo tiempo, expresa la necesidad y el deseo de erigirse en la voz de los que existen como Arturo “sólo así sin vida propia” (p. 17). Pero esta voluntad de confundirse entre los otros, los hermanos a los que se dirige, no es óbice para que, en esta primera parte del libro –que se divide en seis– titulada “Poética y afirmación”, el sujeto se reafirme en una serie de rasgos que se resumen en uno, en la comunión con una ideología política, la que da título al último poema de su poética y de su reafirmación: “comunistas”. Este sujeto anónimo es uno entre aquellos que resisten, porque no está dispuesto a soportar sin más la bofetada diaria que nos asestan los medios de comunicación que difunden el pensamiento único, que son la voz de su amo; ni tampoco las desigualdades –económicas, sociales y de género– entre las personas, la inseguridad y la precariedad en el trabajo. El sujeto se define como un resistente ante el dolor que la realidad cotidiana le produce –“¿Quién ha dispuesto esta tortura / que me atraviesa el pecho / de sol cada mañana?” (p. 17)– que, a pesar de tantas injusticias sociales, no pierde la esperanza y cree posible un cambio que empieza reconociendo al enemigo y uniendo todos sus fuerzas –pasando la voz– rompiendo la dinámica opresiva de estos tiempos, con esperanza, no en el futuro –por este motivo titula la segunda parte del libro “No podemos fiarnos del futuro”– sino en el presente.

Otro de los ataques que dirigía Salustiano Martín a la poesía de la experiencia –que podemos consultar, al igual que las referencias anteriores, en su artículo publicado en el número dos de esta revista– refiere el fracaso de ésta en su apuesta por la claridad en el lenguaje y en el estilo con el fin de acercarse a los lectores. En este sentido nos preguntamos si cabe cuestionarse también la posibilidad de un acceso mayoritario de lectores a una poesía que denuncia los aspectos más negativos y dolorosos de un modelo social agotado, pero en el que se hallan inmersos cómodamente aquellos jóvenes que en la segunda parte de este libro no merecen nuestra confianza en el futuro: “Éstos que aquí remisos, / repudian su ascendencia, // mientras aguardan a que ultimén / de salar su cerebro, / no quieren conocer la historia / que tú puedes contarles, / de qué emoción el rostro que les habla” (p. 28).

Los temas que motivan sus versos giran en torno a problemas que atañen a la humanidad de forma concreta y precisa sin pasar por el tamiz de lo particular, sin reflejar situaciones personales o formas propias de experimentar estos problemas. No son preocupaciones existenciales sino tangibles y perentorias, aunque esto no significa que el poeta rechace los temas existenciales, pues el sujeto que se expresa en estos versos demanda la participación social del hombre en su realidad más inmediata como única forma de participar sus sentimientos más íntimos: “Si no sales al ruido de la calle / no te será posible ver / qué les sucede detrás de la ventana. // (...) / nadie sabrá / qué pasa

dentro / de ti, / tras la ventana.” (p. 19). De hecho, observamos en sus escritos una inclinación por cierta poesía centrada en lo existencial o lo metafísico, aunque lejana a sus presupuestos poéticos, que basa su contestación al sistema –que es, al fin y al cabo, lo más importante como aportación poética para Salustiano– en la disgregación del sujeto y del lenguaje como forma de “perturbación” o contestación social. Una poesía que, precisamente, no es complaciente con el lector, que dificulta su acceso a la poesía e incluso le niega la comprensibilidad total. Lo que nos confirma, nuevamente, que es este aspecto, el de la contestación social, y no tanto el hecho de facilitar el acceso de los lectores a la poesía, lo que le interesa como poeta.

En conclusión, la poesía de Salustiano Martín refleja una aportación personal muy destacada dentro de la propuesta poética en la que se incluye –otro camino más dentro de la diversidad poética actual, a la que nos hemos referido superficialmente al hilo de esta reseña– y que, junto con otras individualidades de diversas tendencias, conforman un mosaico muy variado y sugestivo del panorama poético actual.

ROSA M^a BELDA
Universitat de València



JUAN MAYORGA

Cartas de amor a Stalin

Madrid, Fundación Autor, 2000, 73 p.

Algunos de los autores más representativos de la nueva dramaturgia en España insisten, en los últimos años, en convertir al espectador (lector) en detective, investigador privado de su realidad más próxima. Alejarlo prudencialmente de los espacios de evasión y seducirle con enigmas del presente y del pasado. Así, por ejemplo, la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé proporciona sutiles indicios, deja huellas efímeras y sospechas diversas sobre nuestros comportamientos cotidianos. En cambio, Juan Mayorga, del que vamos a hablar, recoge documentación de un evento pasado, acumula datos, inunda el escenario de posibles sospechosos y víctimas, sin aclarar, finalmente, cuál fue el crimen y quién el culpable. Ambos coinciden en algo, denuncian la existencia de delitos cometidos a la memoria colectiva y a la identidad individual. Y no es que estemos ante un género policíaco, aunque algunas estrategias de éste se observan en sus textos, sino ante dos formas distintas de reinventar el teatro: Cunillé desde el presente, lo cotidiano y lo íntimo; Mayorga desde el pasado, lo excepcional histórico y lo colectivo. División que, sin embargo, no debe entenderse de un modo tajante.

Juan Mayorga comenzó a escribir teatro a finales de los 80, su primera pieza, *Siete hombre buenos* ganó uno de los accésit del premio nacional Marqués de Bradamín. Una obra donde el dramaturgo imagina un gobierno republicano en el exilio, concretamente en México, que se prepara para subir al poder tras una virtual caída del dictador español en 1968. Punto de partida que recuerda al cuento de Max Aub "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco". A principios de los 90, son pocos los nuevos autores que escriben un teatro de inquietudes históricas. Desde entonces, la obra de Mayorga girará en torno a sucesos históricos del siglo XX, ya sean acaecidos en España o en el resto del mundo. Son disfraces tras los que se ocultan y sugieren reflexiones sobre problemas políticos y culturales del actual sistema democrático.

De esta forma, Mayorga ha revisado grandes mitos políticos de la Historia como F. J. Kennedy (*El sueño de Ginebra*), Stalin (*Cartas de amor a Stalin*), Hitler (*El traductor de Blumemberg*) o Franco (*Siete hombre buenos* y *El jardín quemado*). De los cuatro, sólo Stalin aparece como personaje, los otros son ineludibles presencias invisibles que determinan el destino de ciertos individuos. El tratamiento nunca es directo, rehuye del maniqueísmo y la tesis, explora los márgenes de los acontecimientos históricos. Mayorga recupera y pone al día preguntas olvidadas. Su lectura de la Historia se concentra en momentos de transición política, en los que un reducido número de personas son las encargadas de redactar nuevas leyes, un nuevo orden y, por tanto, una nueva realidad. Lo singular en Mayorga es que aunque su teatro podría enlazar con un modelo de teatro documento, desarrollado en la segunda mitad del siglo XX, presta además un especial interés por la privacidad de sus personajes públicos. Personajes contextualizados en situaciones de un marcado carácter abstracto. Y es que Mayorga no es historiador, es matemático y filósofo, algo que parece determinar su trabajo dramático: estructuras dramáticas de calculada construcción y diálogos acentuadamente reflexivos. El mismo autor ha definido su obra como “teatro de ideas” o “teatro histórico crítico”.

Hoy, este rasgo diferencial de “joven” autor dramático, preocupado por ir más allá del tan repetido fin de la historia y de las ideologías, empieza a dejar de ser un hecho aislado. Mayorga ha visto cómo a su alrededor iban naciendo nuevas propuestas teatrales de revisión histórica que, esperemos, no queden en una efímera moda. Por ejemplo, uno de los nombres a destacar en esta línea es el de Antonio Álamo con obras como *Los enfermos* o *Los borrachos*. En 1999, este autor estrenó *Los espejos de Velázquez*, obra que guarda cierta relación temática con la que aquí reseñamos. Pero sobre todo, es en 1994 cuando Mayorga encuentra a sus mejores compañeros de viaje: Raúl Hernández, José Antonio Fernández y Luis Miguel González. Con ellos crea la compañía madrileña El Astillero, a la que se sumará más tarde el conocido director de escena Guillermo Heras. Este interés por un teatro tradicionalmente entendido como “político” y “comprometido” aparece en un momento determinado, y no creo que sea casualidad, de la vida democrática en España. Desde el ya lejano y fugaz éxito de *Vanzetti* de Luis Araujo en 1992, hasta *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga en 1999, hemos asistido pues a la progresiva recuperación de un discurso teatral que se creía ya “posmodernamente” desaparecido. No hay que olvidar, sin embargo, el silencioso trabajo de otros dramaturgos con más experiencia que han mantenido, igualmente, su apuesta por un teatro histórico: Domingo Miras, Jerónimo López Mozo, Sanchis Siniserra o Josep Lluís y Rodolf Sirera. Hasta Lluís Cunillé, que nunca había llevado a sus personajes al pasado, ha estrenado recientemente una pieza titulada *El gat negre*. La obra transcurre en una pensión berlinesa momentos antes de la ascensión del social-nacionalismo.



¿Por qué *Cartas de amor a Stalin*? En 1997, otro texto de Mayorga, *El jardín quemado*, no llegó a ponerse en escena en el María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional. El estreno de esta obra había sido recomendado por el comité de lectura del CDN, pero con el cambio de gobierno se desestimó el proyecto. La pieza contaba la historia de un grupo de republicanos “salvado” del final de la Guerra Civil al ser escondido en una isla, concretamente en el manicomio que allí había. Confundidos entre locos, abandonados a un tiempo de espera y esperanza casi angelical, un joven e impulsivo médico, representante de la recién estrenada democracia española, trata de rescatarlos del olvido sin lograrlo. El hecho de que *El jardín quemado* no fuese estrenado por el teatro oficial que, en un principio, iba a hacerlo, recuerda la anécdota de la que parte *Cartas de amor a Stalin*. En 1929, en la URSS, Bulgákov –protagonista de la obra de Mayorga– ve cómo sus obras teatrales comienzan a ser prohibidas y su reconocimiento como escritor afín al régimen comunista cuestionado desde el Estado, desde Stalin. ¿Alguna relación? Es posible. En la temporada 1999/2000, *Cartas de amor a Stalin* es producida, esta vez sí, por el Centro Dramático Nacional. Lo sucedido, para un autor como Mayorga, debe ir más allá de la simple coincidencia. En una entrevista declaró: “La llamada del CDN es la del poder”. Y es que, precisamente, es la relación que se establece entre artista y poder, relación de atracción y repulsión, incluso de mutua necesidad, una de las cosas que Mayorga analiza en esta pieza. Irse a la URSS es ponerle un disfraz al sistema de producción cultural y teatral de España, algo extensible a cualquier otro país occidental, y al tema de la responsabilidad política del artista en un sistema democrático.

Así pues, la decisión de reseñar este texto dramático es porque ha sido teatro, y no sólo en una ocasión, como es normal, sino en tres: en el CDN con dirección de Guillermo Heras; en la Sala Beckett de Barcelona con Sanchis Sinisterra como director y en el Festival Madrid Sur de Madrid, con una puesta en escena croata dirigida por Alexandra Broz. En menos de dos años, pues, esta obra ha gozado del extraño privilegio de tres producciones muy diferentes: oficial, alternativa y extranjera. Si se leen las reseñas críticas, uno no puede asegurar el fracaso o el éxito de cada una de estas propuestas escénicas, sin embargo, Mayorga ha conseguido lo que se proponía: crear un “diálogo”, una “cultura crítica”. Por este motivo, la obra ha llamado la atención de algunos estudiosos del teatro, algo inusual en un país donde la crítica y el estudio del teatro contemporáneo está, como afirma el mismo Mayorga, pasando una preocupante crisis y hay todavía mucho trabajo por hacer. *Cartas de amor a Stalin*, además, recibió el Premio Born y, hasta ahora, existen tres ediciones distintas, una de ellas traducida al catalán.

El argumento es mínimo: Bulgákov, conocido escritor ruso interesado por el género satírico, empieza a ver cómo sus piezas teatrales y sus libros son censurados por el gobierno que hasta entonces había apoyado. Sus objetivos artísticos y vitales entran en

crisis y debe tomar una decisión extrema: exiliarse de la URSS o aceptar cualquier trabajo burocrático de un modo sumiso. Una llamada del camarada Stalin, que nunca sabremos si fue real o imaginada, aunque haya documentos que prueben su autenticidad, deja en suspenso la opción de Bulgákov. A su lado, su mujer, Bulgakova (síntesis de las tres mujeres reales de Bulgákov), personaje práctico que no duda: desconfía del poder y acabará marchándose de un lugar donde nadie los quiere ya. La llamada telefónica de Stalin se interrumpe en el momento en el que se dibuja la posibilidad de una cita, el resto de la obra será la espera enloquecida de una nueva llamada del poderoso. Un Stalin convertido por momentos en un singular Godot. Bulgákov no se rinde, cada día escribe una carta a Stalin donde le pide que tome la decisión en su lugar: exiliarse o quedarse con una serie de condiciones. Bulgákov deja de escribir narrativa y teatro, se concentra exclusivamente en la escritura de estas cartas de un modo obsesivo: ¿cuál es la combinación exacta de palabras que abre los oídos, la atención del poder (¿de Dios?)? El deseo de conversar con Stalin lo arrastra a la esquizofrenia, aparece entonces un Stalin fantasmagórico por la casa que consigue expulsar finalmente a Bulgakova. Un Stalin que es el “lector ideal” fruto de la fantasía de Bulgákov, momento en el que realidad y ficción se confunden, donde lo histórico pasa a formar parte de la mente subjetiva de un personaje. Este Stalin espectral es quien acaba corrigiendo, dictando y finalmente escribiendo las cartas cuyo destinatario es él mismo. Sólo entonces, cuando Bulgákov ha sido seducido por el discurso dominante, cuando ya no queda nada de su talante crítico, Stalin lo recibe en una especie de juicio final. Mayorga suele crear este tipo de encuentros entre cuestiones materiales y otras de índole metafísica. En esta ocasión, Bulgákov parece ser aceptado de nuevo en el reino de los bolcheviques, pero de su faceta de escritor o artista crítico al sistema ya no queda nada.

Este Stalin, en principio, simpático y amigable recuerda la actitud con la que nuestros políticos se acercan al arte, a la cultura, con las subvenciones en una mano para achuchar al artista, para cerciorarse de si está aún con vida. Y es que la obra de Mayorga, aunque antistalinista, habla y no habla de la URSS de los años 30. Es cierto que el tema no es nuevo en el teatro español, me refiero a la relación entre poder y artista. Ahí están, por ejemplo, las obras de Buero: *La Meninas*, *El sueño de la Razón* o *La detonación*, piezas que van, en sus intenciones críticas, más allá del sentido que tuviesen en el periodo político en el que fueron escritas. Mayorga siempre ha defendido la necesidad de respetar y, al mismo tiempo, cuestionar la tradición adoptando una vanguardia diferencial. La obra del dramaturgo madrileño podría enlazar así con el mismo Buero y unirse a novedosas experiencias teatrales como las de Tony Kushner o Enzo Cormann, y también, por qué no, con las del Sanchis Sinisterra más “historicista”.

Es importante destacar que la obra habla también de cómo un dramaturgo puede llegar a ser estrenado con regularidad. Aquí, el amigo de Bulgákov, Zamiatin, nos da la clave del “secreto”: alguien que puede escribir un poema como una instancia, es



decir, que no distingue entre lo burocrático y lo artístico y, además, es gracioso, hace reír. Encontramos así, uno de los debates del teatro en España en los años 90: el triunfo de un teatro de evasión, comercial (gracioso) y un acartonado teatro oficial de la subvención (de la instancia). Ambos son confundidos con el arte. La poesía está, sin embargo, en otro lado: en la carta que trata de escribir Bulgákov sin resultado y en la pieza que quiere escribir Mayorga al público: "Cartas de amor al espectador teatral", podría subtitularse esta obra. Por último, la obra participa de otra de las preocupaciones del autor y de cierto tipo de teatro español del momento: ¿Cómo conseguir un equilibrio entre un teatro popular y culto? ¿Cómo lograr un teatro que no sea elitista cuando pretende ser crítico? Mayorga, como Bulgákov, reescribe una y otra vez sus textos teatrales. Trata de encontrar la combinación exacta que abra su teatro al espectador medio y lo estimule a la reflexión. Formalmente, algunos críticos han hablado de minimalismo o de complicados sistemas matemáticos en *Cartas de amor a Stalin*; por mi parte, prefiero entender la estructura de la pieza como el desagüe de una bañera que acaba de ser abierto: el agua es la obra y el jabón los espectadores; la cañería con destino desconocido podría ser nuestro presente, síntesis del olvido del pasado y del enigma de nuestro futuro.

XAVIER PUCHADES
Universitat de València

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Sefarad

Madrid, Alfaguara, 2001, 599 p.

Las manifestaciones públicas de Antonio Muñoz Molina, sus inquietudes estéticas y preocupaciones intelectuales se recogen más testimonialmente que en novelas precedentes en las páginas de *Sefarad*, su última novela (subtitulada “Una novela de novelas”), en la que el escritor vuelve a dejar presente la tradición en que se inscribe: Cervantes, Galdós (de *Fortunata y Jacinta* procede la cita: “doquiera que el hombre va lleva consigo su novela”, p. 70), Borges, Onetti, Faulkner, Marsé, Aub..., evocado por él en otro lugar como “figura egregia de las ruinas de Europa” y ausente de estas páginas, pero presente en el trasfondo de la novela. Sin duda suscribiría la afirmación aubiana: “Escribo para no olvidarme”.

Su amplia experiencia creativa había situado en otros textos estilemas que en *Sefarad* son también elementos de base de su construcción: la memoria histórica, el compromiso, la otredad, el recuerdo, el tiempo... Aquí la escritura se crea a partir de una mirada activa, íntima, inmersa en un tiempo pasado que se proyecta en el presente más inmediato; una mirada realista y comprometida que deviene metáfora del saber, del conocimiento de seres y aprehensión de lugares. Y es que en *Sefarad* nos encontramos con lo que en realidad somos: seres fundamentalmente visuales, puesto que la atracción del mundo exterior se provoca a partir de la mirada, construimos símbolos, la imagen impacta y estimula las emociones. “Cada uno lleva consigo su novela” (p. 337) leemos explícita y reiteradamente en *Sefarad*, y Muñoz Molina se sirve para recuperar varias de esas vidas, de esas novelas, recreándolas y forjándolas con elementos que las enlazan con otras aparentemente distantes: “No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento, a las novelas que se descubren de golpe en la vida de cualquiera” (p. 319).

El subtítulo (“Una novela de novelas”) halla su justificación, objetivamente, en la nota que el autor incorpora a modo de colofón a final de texto: recoge allí las lecturas previas, el proceso de creación de la obra, los testimonios que le hicieron reflexionar



y que consideró adecuados para su integración en *Sefarad*. Así también, Muñoz Molina justifica la denominación de “novela” del texto (ligándose a Cervantes, como podemos observar desde *Beatus Ille*, en donde ya manifestaba su inclinación hacia el creador de la novela moderna). El autor afirma en la “Nota de lecturas”: “He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Apenas las he escuchado contar y llevaban mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros”. Historias como las de Willi Munzenberg, Milena Jesenska, Franz Kafka, Margarete Buber-Neumann, Eugenia Ginzburg o Victor Klemperer. En el caso de Munzenberg, su encuentro se resume así: “Quien había sido sólo un nombre y un personaje oscuro y menor me estremeció como una presencia poderosa, alguien que aludía muy intensamente a mí, a lo que más me importa o a aquello que soy en el fondo de mí mismo, lo que dispara los mecanismos secretos y automáticos de una invención” (p. 196).

El universo semántico del título, *Sefarad*, recoge el pasado, el destierro, la emigración, la persecución, temas de esta novela compiladora de diferentes puntos de vista, de múltiples voces y personajes, que se cimienta sobre espacios situados a lo largo y ancho de Europa y da pequeños saltos a la tierra que acogió a tantos desterrados: América (título de una de esas novelas), símbolo de libertad e imagen en la conciencia fugitiva de los que huyeron de Europa. A pesar de que en sus anteriores novelas discurren muchas historias en torno a una historia central, *Sefarad* es más que ninguna de ellas un entramado polifónico de microhistorias, un nuevo “reino de las voces” (*El jinete polaco*). Sus dieciséis capítulos no mantienen una linealidad cronológica ni espacial, mas su cohesión interna se traza mediante la aparición y reaparición de personajes, de tiempos y espacios que sustentan la unidad de su arquitectura heterogénea, o también a través de pequeños objetos como la concha blanca que un escritor (tal vez trasunto del propio autor) acaricia en su mesa de trabajo. Y es que “unas cosas traen otras, como unidas entre sí por un hilo tenue de azares triviales [...] Hay que ir dejándolas llegar, o que tirar poco a poco de ellas [...] un detalle sin relieve que contiene intacta una burbuja de memoria sensorial” (p. 268).

Muñoz Molina no sólo recurre a testimonios que ficcionaliza y recrea sobre la guerra civil española o los campos de concentración alemanes o rusos, sino que también hay, y muchos, sucedidos privados marcados por la ausencia de alguien, la muerte de un familiar o una enfermedad. *Sefarad* entremezcla personajes históricos (Kafka, Primo Levi, Jean Améry, Federico García Lorca, Cesare Pavese, Manuel Azaña, Antonio Machado, Francisco Ayala...) y ficticios en su recorrido por las noches más largas y oscuras de la historia europea del último siglo, e integra breves citas en cursiva de testimonios reales. Recorre las tortuosas historias de exclusión y persecución favorecidas por regímenes totalitarios culpabilizados igualmente: Franco, Mussolini, Hitler, Stalin, Ceacescu... En particular, Moscú dibuja la cara y la cruz de la esperanza y de la

derrota, la imagen de lo siniestro..., y se evocan en varias ocasiones los retratos de Lenin, de Stalin –tan omnipotente como *humano*–, de sus perseguidos y asesinados como Trotsky. Personajes verificables o no que funcionan como paradigmas de las conductas del excluido, del enfermo, del desterrado, del prisionero, es decir, del “otro”, cuya experiencia vital la novela expone. En cuanto a las historias que acontecen en España, el espacio urbano predominante es un Madrid cambiante, desde aquel microcosmos que fue la plaza de Chueca recorrida por muertos en vida durante los ochenta al Madrid del siglo XXI. La novela se inicia con la presencia de emigrantes que recuerdan con mirada melancólica su tierra de origen que, de nuevo, no es sino Mágina, el espacio mítico de la literatura del autor, presente desde *Beatus Ille* –lugar velado en *Plenilunio*–. Son personajes que piensan en su retorno y la nostalgia permite aquí salvar del pasado emociones concretas, palabras evocadoras, cierta forma de la inocencia, de la ingenuidad de otros tiempos: “Según progresa el viaje los nombres de la carretera invocan lugares de la infancia, y el espacio se transmuta en tiempo, se proyecta en dos dimensiones simultáneas” (p. 123).

El relato reivindica la memoria para entender el presente y expone una poderosa voz narrativa claramente dirigida al lector, que lo implica con lo leído más que nunca, que lo desestabiliza cuando viene a decirle: ¿qué sería de ti si vivieras una situación semejante, si un día cualquiera tu vida fuera otra? Es una advertencia ante el despecho con que habitualmente se mira y se percibe al otro, al extranjero, pues cualquier día podría tocarnos ser “el otro” sin saber por qué, sin necesidad de haber hecho nada previamente. No en vano la cita escogida como exordio de la obra es de *El proceso* de Kafka, quien en Josef K. formuló una exacta profecía.

Muñoz Molina fragmenta la estructura de su escritura, de las historias de vidas paralelas que se cruzan y se amplían, generalmente en espacios urbanos que sólo se trasladan al campo abierto por efecto de analepsis proteicas. En *Sefarad* retorna el escritor fascinado por el viaje simbolizado por el tren, como el que llevó al soldado de *Ardor guerrero* o a Minaya tras la búsqueda de Jacinto Solana en *Beatus Ille*. Y es que el tren es “el gran río que nos ha llevado al mundo” (p. 47) y “la gran noche de Europa está cruzada de largos trenes siniestros” (p. 49). Todo cobra sentido y se gesta desde el poder de esa mirada atenta, precisa, que convoca otras y las fusiona en el caudal de sus páginas; una mirada –deudora de Onetti– que juega constantemente con la imagen del espejo, de los espejos imprevisibles de un pasado en movimiento: ¿qué somos, qué creen los demás que somos, qué vemos realmente, cómo nos ven los otros? Y desde espacios como una habitación de hotel (baste recordar el bonaerense de *Carlota Fainberg* o el neoyorkino en que conversan Manuel y Nadia en *El jinete polaco*) la mirada provoca una intimidad que aflora y viaja por los espacios de la memoria desvelados en el papel, recordando, creando, contando, pues uno de los rasgos de Muñoz Molina es el acto de escuchar trasplantado en un saber contar, y hay personajes (la pareja de fun-



cionarios o la monja, por ejemplo) que exponen la pasión de escuchar, el acto que transforma esas historias en escritura ejemplar que presenta una intimidad inconformista, que ansía la libertad, solícita del derecho a la huida, manifestando así el viaje voluntario. Y partiendo de la experiencia autorial y literaria, esos funcionarios letrahidos son trasunto del autor de *Úbeda* y hasta tal vez de otros, como Pérez Galdós o Mateo Díez.

Muchas son las páginas que se asemejan a la transcripción del diario del autor de la obra –no el empírico– que se pregunta por su tarea, que crea a través de la imaginación voluptuosa: “Me contó la historia de su nombre [...] la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato” (p. 530). *Sefarad*, por tanto, traza los signos de metanovela tan ligados a la poética posmoderna en la que ésta y otras novelas del autor podrían inscribirse. Muñoz Molina reincorpora nuevamente los postulados posmodernistas y desarrolla esa metáfora del trabajo del novelista (recuérdese la nota sobre las lecturas preparatorias), de su reacción frente a la ficción; evidencia su atención a la memoria histórica que configura en el texto la superposición entre pasado y presente, en virtud de unos acontecimientos privados que también lo son históricos. A Muñoz Molina le interesa dejar escrito su compromiso con quienes lo perdieron todo y por los que siente la deuda intelectual y moral de contar su historia. No extraña, por tanto, esa nota final de lecturas, las citas en cursiva de los libros que conforman la génesis de la novela, ni que el autor inserte enmascarada su voz y ofrezca fragmentos metafictivos: “El recuerdo inconsciente es la materia y la levadura de la imaginación” (p. 52) [...] “Cada uno tuvo una vida que no se pareció a la de nadie, igual que su cara y su voz fueron únicas, y que el horror de su muerte fue irrepetible, aunque sucediera entre tantos millones de muertes semejantes. Cómo atreverse a la vana frivolidad de inventar, habiendo tantas vidas que merecieron ser contadas, cada una de ellas una novela, una malla de ramificaciones que conducen a otras novelas y otras vidas” (p. 569).

También en *Sefarad* se viven amores apasionados que no terminan, rupturas, silencios y ausencias, y concluye todo en Nueva York, la ciudad que tantos emigrantes vio llegar, cuando una pareja española está a punto de regresar a Madrid tras una estancia por motivos médicos. Las decenas de historias entrecruzadas en esos trenes, ciudades, viajes, cartas, encuentran su punto final de desvelamiento a orillas del Hudson en el retrato de la niña pintada por Velázquez, acertada metáfora del sentido último del libro, a través de esa melancolía de un largo destierro apuntado por la niña que ha quedado relegada a una zona marginal de la gran manzana. Y la vuelta y revuelta en el tiempo que se aborda en *Sefarad* finaliza con la mirada simbólica y anónima del retrato que proyecta sensaciones, que se crea y toma cuerpo a través de la reproducción de su imagen, que mira al lector, imagen que éste descubrirá cuando concluya la obra.



“Quién puede pensar (...) que tanta barbarie y sinrazón pueden prevalecer en un país civilizado, en pleno siglo veinte” (p. 74). *Sefarad* vuelve la mirada atrás haciéndonos meditar sobre esta Europa que aún hoy se despierta entre bombas y destrucción, esta Europa que crece con la llegada de la emigración que hoy cambia el color de sus ciudades y que, como *Sefarad*, sugiere –y sugerirá– una reflexión en torno a la aceptación, a la exclusión, al hombre que un día llamó a su semejante “el otro”.

JAVIER LLUCH



ISABEL PÉREZ MONTALBÁN

Los muertos nómadas

Soria, Diputación Provincial de Soria, 2001, 63 p.

La memoria de un tiempo pasado supone recuperar tanto a los muertos como a los vivos que les sobrevivieron, es poblar el presente de voces y ecos viajeros, reconocerse en ellos y saberse herederos de sus dudas, miedos y deseos. A esos muertos hoy nómadas, pero también a los vivos cercanos está dedicado este libro, ganador del XIX Premio “Leonor” de Poesía 2000, donde los retratos de familia, los homenajes póstumos y las reivindicaciones silenciosas se unen a una memoria individual, que en alguna ocasión se presenta con rotundos ecos colectivos. Este sería al menos el caso del poema “Clases sociales” con el que se abre la primera parte del libro, titulada “Libro de familia”. En él, se relata una historia individual que bien podría entenderse como la de un sector muy concreto de la realidad social española: “Con seis años, mi padre trabajaba/de primavera a primavera. / De sol a sol cuidaba de animales” porque, si bien es cierto que en el texto no hay fechas, sí hay marcas epocales que nos obligan a remitirnos a la educación sentimental de la posguerra. El texto, sin embargo, lejos de adentrarse de lleno por los senderos de una poesía reivindicativa o social merodea por sus alrededores dando paso a un lirismo ácido y desencantado:

En sus últimos años volvía a ser un niño:
se acordaba del frío proletario
—porque era ya sustancia de sus huesos—,
del aroma de salvia, del primer cine mudo
y del pan con aceite que le daban al ángelus,
en la hora de las falsas proteínas

La poesía de Isabel Pérez Montalbán es una poesía comprometida ideológicamente, en cuanto que el sujeto vierte su opinión sobre el entorno en el que vive. Así se desprende de sus libros anteriores —*No es precisa la muerte* (Málaga, 1992), con el que recibió el premio Ciudad de Málaga de Literatura Joven, *Pueblo nómada* (Málaga,

1995), *Fuegos japoneses en la bahía* (Málaga, 1996) y *Puente levadizo* (Albacete, 1996), con el que obtuvo el Primer Premio del XI Certamen Internacional de Poesía Barcarola— y así parece acusarse en este último. Sin embargo, el carácter anecdótico de *Los muertos nómadas* tiene su origen en la intimidad, no existe siempre una voluntad de colectivizar lo íntimo sino que la experiencia de lo real surge fragmentada mediante el prisma subjetivo. La primera parte del libro se convierte así en una crónica que describe las huellas de una épica familiar marcada por la tragedia. El poema “Puente Romano” esconde un secreto familiar sólo desvelado a medias con el lento transcurrir del tiempo. Si en el poema anterior el sujeto poético hacía uso de la tercera persona para marcar la distancia con respecto al enunciado y enmarcar la historia en un tiempo pasado, en este poema usa el apóstrofe lírico en segunda persona precisamente para apelar de forma directa a la madre muerta:

Pero nunca te odiaba.
Me decían que habías muerto
en el centro de un río,
que te arrojó tu propio impulso
desde un puente romano hasta el caudal

El poema consigue un equilibrio entre dos ejes temporales: el pasado de la infancia —“¿Fue mi llanto de niña enloqueciéndote / el que te abrió la puerta de la calle?”— y el presente de la madurez —“Soy grande ahora. Tu adulta presencia / ya no me haría un daño irreparable”. Las preguntas y las dudas siguen acechando pero les vence con mayor crédito la serenidad a la que obliga la distancia: “Madre, yo no sé perdonar / ni rezar por las noches ni creer / que existes invencible en otra vida”. La figura materna queda desprovista de todos los atributos característicos: “No es verdad que te quiero sobre todo. / Es mentira la sangre”. Tampoco es tratada con mayor indulgencia en el poema “La señora”: “Aquellos ojos nunca maternos / de madre sustituta, que eran préstamo estéril, / me amputaron la dicha y la inocencia”. El miedo, la enfermedad, el odio y la violencia son la única memoria de la infancia. En el poema “El padre”, es la figura paterna la que aparece debilitada, en este caso no por la muerte sino por la ausencia: “Tengo una foto con el padre. / Está borroso y con ceniza / como una antorcha que se extingue”, y por el abandono: “No le conozco los ojos al padre”. El poema sigue el mismo ritmo discursivo que la mayoría de poemas que integran esta primera parte, en los que predominan la anécdota y la narración: “Venía de visita / con las hermanas, internas tristes”, “El padre se sentaba en el salón / a discutir con mi padre adoptivo”, “Dejé de verlo a los siete años. / Lo esperaba una tarde con el vestido nuevo”; del mismo modo que tampoco renuncia al cierre agrí dulce que otorga la distancia: “No sé si vive todavía, / pero hace mucho tiempo que está muerto”.



Sin embargo, en otras ocasiones la muerte es tratada desde una perspectiva irónica, como en el poema “La mitad del justo precio”, en el que las intrigas familiares, la herencia y el rencor se dan cita junto a las sospechas sobre el amor fraterno: “No quedaba ya herencia ni custodia, / pero ardía la rabia de tus hijos / durante el velatorio”. Un breve apunte descriptivo de los hijos le sirve al sujeto poético para marcar la distancia sentimental con respecto a ellos: “Y yo, presencia amarga, no era tu hija, / no reclamé derechos, / no pedí los gusanos de tu tumba”. En el poema con el que se cierra esta primera parte, “Los amores muertos”, la muerte deja de ser tratada con la magnitud que otorgan los interrogantes vitales y la condescendencia se ve transformada en resignación: “Se fueron a parar a las cloacas y al mar esos amores”.

En la segunda parte del libro, titulada “La herencia”, poemas como “Jesus’ Blood never failed me yet” –título prestado, por cierto, del disco *The Sinking of the Titanic*, publicado en 1975 por Gavin Bryars– o “Adolescencia, tiempo muerto” presentan un giro radical en el ritmo discursivo, puesto que en ellos la cadencia clásica da lugar al versolibrismo. Hay además en ambos un recrudescimiento general del tono y del universo narrativo ya que la desolación que hallábamos en la primera parte del libro se intensifica en esta segunda:

Amor, no me preguntes, no me dejes hablarte de la sangre de entonces.
 Conduce mi trineo por las tundras del cuerpo, de la noche mordida.
 Acierta a despoblarme de espectros las arterias, de niñez con escombros
 en los brazos, los senos, cuando nadie me dio la manzana madura
 (“Jesus’ Blood...”).

La autora presenta en sus poemas una clara dicotomía entre el pasado, el tiempo infame de la infancia y la adolescencia, recreado en una atmósfera de carencias afectivas, miedos, enfermedades o violencia, y el presente de una madurez reposada y pacífica en el que mediante la memoria recupera los fantasmas que poblaron su infancia: “Parece aquel pasado una franja de estiércol en medio de la tierra / curtida en la sequía (...) Debe ser la memoria la que abona la arcilla, roja de óxido y sangre” (“Adolescencia, tiempo muerto”). Aunque la memoria también puede ponerse en duda, como ocurre en el poema “Tal vez el dolor me engaña”: “Y entonces casi nada / de lo que cuento ha sucedido. / Tal vez este dolor es un contrato / temporal de sudor y prestaciones / que no cotiza en mi memoria”. Si en la primera parte la muerte se centraba en figuras concretas, ahora es vista en toda su materialidad: “No convoco a los muertos ni a los locos. / Los temo como a perros hambrientos en la nieve. / Los odio porque braman sin tino las mentiras / y despiden olores putrefactos / a jarabe verdoso y a playa con desagüe”. Un lenguaje transparente y preciso, pese a los altos grados de irracionalidad que se advierten en esta segunda mitad del libro, sigue convirtiendo en materia poética

cualquier recodo de la realidad. Isabel Pérez Montalbán no renuncia a ningún registro o tono que pueda proporcionar mayor flexibilidad al lenguaje, del mismo modo que la variedad formal de ritmos y versos está en función de idéntico fin: la comunicación de la crónica de un sujeto poético que relata las huellas emocionales de su periplo interior, sus carencias y deseos, sus miedos, su memoria. Este carácter comprometido de la épica cotidiana se desvela de forma especial en los poemas finales del libro. Así, el poema "La herencia" posee un carácter de correspondencia circular con respecto al poema con el que se abre el libro en la primera parte: "El frío inconsolable de los pobres. / No basta la abundancia para arropar el frío / que se hereda en los genes y nace del escombros". Pero no sólo se trata de la herencia genética, también la herencia geográfica aparece en "Los genes australes", poema emblemático del Sur subversivo e ideológico con el que se cierra el libro: "No sé si existo, pero si existo soy el sur. / Pienso, luego sur. / Estoy al sur de todo", "Toda revolución pasa por el sur", "Todas las bombas caen en el sur, / aunque exploten en Serbia", "Me tira el ser humano, / me quema el sur proletario y silvestre, / el grito de los desaparecidos, / la mano esclava de un niño explotado".

Esta depurada escritura, desnuda de estridencias, sabe abrir paso sin embargo a una contundencia expresiva. Se trata de una poesía de orden narrativo y descriptivo que indaga en las posibilidades que ofrece la memoria, la herencia ideológica y la lucha subversiva. La autora no recurre a excesos retóricos ni a complejos retruécans lingüísticos para dar significación a sus poemas y las imágenes tienen la función de recuperar el mundo perdido de la infancia y la adolescencia. El libro se convierte así en portavoz de la pérdida o disolución de ese mundo modulado a través de los fantasmas que alguna vez lo poblaron.

XELO CANDEL VILA
Ohio University



ELENA PONIATOWSKA

Hasta no verte, Jesús mío

Barcelona, Debolsillo, 2002, 422 p.

El género testimonial ha visto en esta novela uno de sus máximos representantes, se habla de la recuperación de las voces silenciadas de la historia, o del cuestionamiento de los conceptos de género literario, de crítica literaria e incluso la puesta en duda de toda la institución académica. La protagonista, Jesusa Palancares, habla en primera persona, contando su vida atropellada, en medio de la Revolución Mexicana. Pero vamos a ver cómo este texto tiene un alcance mucho mayor que el simple “poner un micrófono” a alguien. Huyo de lecturas interesadas, intentando acceder, siquiera de forma superficial, a la complejidad que hay debajo de una aparente simpleza.

Jesusa Palancares

La voz de Jesusa Palancares lo llena todo, administra toda la información, y llega incluso a parecer la verdadera protagonista de un texto que en realidad tiene una concepción referencial.

Pero esta voz que nos habla empieza el relato de forma inquietante, con una mezcla de cultura popular y delirios religiosos. No estamos ante un narrador demiurgo que organiza una visión científica de la realidad. Pero se establece un pacto de verdad, el hecho de que Jesusa “nos hable” da la apariencia de un contacto directo con la protagonista, hay una ilusión de transparencia.

Es, por tanto, Jesusa quien se presenta a ella misma, y lo hace de la forma más torpe posible, convirtiéndose en un narrador indigno de confianza: “Esta es la tercera vez que regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina” (p. 11)¹. Lo que nos encontramos desde la primera línea

¹ Cito por las páginas de la edición de Madrid, Alianza, 1984.

es a una persona desquiciada. Pero esto no continúa en el relato, porque las fantasías de Jesusa van a ocupar un lugar muy secundario en el texto, y será su capacidad de observación y su memoria prodigiosa (casi inverosímil) lo que organice todo el relato. Un poco más adelante hace una sorprendente definición de sí misma: “en esta última reencarnación he sido muy perra, pegalona y borracha. Muy de todo. No puedo decir que he sido buena. Nada puedo decir” (p. 15). Jesusa se da cuenta de su situación, es una persona más lúcida de lo normal. Aquí se nos cuenta una vida, con todo detalle e incluso con pretensión de exactitud. Parece que Jesusa, estando loca, ha evitado caer en la locura colectiva.

Esto, por supuesto, requiere una técnica literaria que va más allá de lo que una mujer ignorante, que habla improvisando, puede hacer. Es evidente, y no hace falta discutirlo, que detrás de Jesusa Palancares se oculta una escritora profesional, que sabe perfectamente cómo organizar la información, qué decir antes, qué decir después, qué omitir, cuándo saltar en el tiempo e incluso qué estilo emplear para decir las cosas². La transparencia es falsa, como lo es en cualquier texto que la pretenda.

La novela construye un sujeto compacto, un yo que fagocita toda la realidad mexicana para pasarla por su tamiz personal. ¿Cómo es Jesusa Palancares? No encontramos casi ninguna descripción física de Jesusa, hay una referencialidad total. El cuerpo está ausente, sólo sabemos que “no era bonita, era lo menos que tenía” (p. 70). Jesusa es un yo impenetrable, o mejor dicho, un intento de construcción de un sujeto que se escapa de las manos, un sujeto que en el fondo no aparece casi, que es una voz que cuenta. Si eliminamos la oralidad (la ficción de oralidad) y el pronombre personal “yo”, lo que nos queda es un narrador impersonal, prácticamente desfocalizado. Hay una ausencia de sentimientos, Jesusa no se emociona jamás, ni tan siquiera cuando muere su marido o cuando se separa de su padre. Tampoco se enamora, rechaza pretendientes serios, es insensible al amor: “a mí no me gustó nunca ninguno; como amigo sí, a mí háblenme de amigos legales, sí, pero nada de conchabadas” (p. 149). Incluso suelta perlas como ésta: “a mí los hombres no me hacen falta ni me gustan, más bien me estorban aunque no están cerca de mí, ¡ojalá y no nacieran! Pero esta vecindad está llena de criaturas, gritan tanto que nomás me dan ganas de apretarles el pescuezo” (p. 168). Es inmune incluso al miedo, en medio de una guerra: “para mí no existe el miedo. ¿Miedo a qué? Solamente a Dios” (p. 107).

Lo que subyace en este texto es, evidentemente, la reconstrucción del sujeto au-

² A quien dude de esto, lo invito a intentar escribir una novela, contando sus propias experiencias y dando sensación de improvisación. Si tiene un mínimo sentido literario se dará cuenta de lo difícil que es hacer eso. En la mayoría de los casos el resultado sería un montón de palabras ilegible.



tónimo burgués³, pero se nos presenta su unidad desde el mito cristiano del alma. Jesusa es un alma, que viaja de una identidad a otra, según se va reencarnando, pero que mantiene su unidad esencial, para bien y para mal. Es desde ahí desde donde cuenta.

Se sitúa al margen siempre de los otros. De su infancia dice que “no tenía con quién hablar, porque mi único amigo era el metate. De eso me viene lo callado. Hasta ahora de vieja me he puesto a hablar un poquito” (p. 57). Pero no sólo está aislada de forma física, también lo está socialmente: “hasta la fecha entiendo el japonés, el catalán, el francés, el inglés porque trabajé con gringos. Como quien dice, trabajé con puros extranjeros y los de aquí siempre me han tratado como extraña” (p. 60). Jesusa Palancares no es la voz de los mexicanos, y aún menos de la mujer mexicana (como luego veremos), dice que se siente como extranjera en su país. Es un sujeto apátrida, asexuado, indefinible. Carece de cuerpo, porque no es descrito en la novela. Si estamos ante un yo compacto, ese yo se esconde deliberadamente, y eso da problemas interpretativos muy importantes, porque el yo sigue ahí, da su opinión, parece que posee el “porqué de las cosas”, se siente capaz de controlar cualquier sentimiento, se reclama soberano de sí mismo:

Yo tengo la voluntad muy fuerte: ¡para que es más que la verdad! Cosa que decido que nunca voy a volver a hacer, nunca la hago. Desde chica he sido así de terca. Yo veo hombres que no pueden dominarse: ¡Maldito vicio que no me deja!, y me da muina. Siguen clavados en la bebida y eso es sinvergüenzada, es la debilidad de los canijos. Que cuesta trabajo, claro que cuesta. Como la Obra Espiritual, que es muy bonita pero muy dura. Yo no me sé domar pero me domino. Me costó dejar de pelear y dejar de beber, pero teniendo buena voluntad no hay vicio. (p. 247)

La voluntad individual emerge aquí como una fuerza invencible, Jesusa no se sabe “domar”, pero se “domina”. Los animales son domados, obedecen por el miedo o por reflejos condicionados en su pequeño cerebro, pero aquí se afirma la voluntad, el patrimonio de ese sujeto soberano. En este discurso hay una mezcla de la creencia burguesa en el poder de la razón con el mito cristiano del libre albedrío que el Señor nos entregó. La voluntad es la vía de la salvación, la forma de purgar el pecado original. Pero también la voluntad es la fuerza capaz de cambiar el mundo. Si bien Jesusa no se muestra en ningún momento capaz de realizar ese cambio, y queda siempre esa voluntad como simple dominio de sí misma.

³ Esto no se le ha escapado a la crítica postestructuralista, la cual, después de haber alabado la novela como texto subversivo, ha pasado a despreciarla alegando una “vuelta atrás”.

Sin voluntad, el hombre se convierte en un pelele. El hermano de Jesusa, Efrén Palancares, “nunca andaba en su juicio” (p. 30), los esfuerzos de su padre por quitarle las malas compañías resultan inútiles, “ya el que nace de mala cabeza ni quien se lo quite” (p. 30). ¿Qué significa aquí, después del discurso de la fuerza de voluntad, este rasgo determinista? Efrén no está predestinado, pero es un sujeto débil, a merced de las “compañías” y manipulable. Jesusa, en cambio, siempre está sola, y posee una voluntad férrea.

Tenemos, entonces, a un sujeto unificado y autónomo, pero que se diluye en medio del relato, que aparece sólo tangencialmente y que es escondido voluntariamente. Este yo de Jesusa Palancares es un proyecto que no se llega a concretar. Como personaje, Jesusa Palancares es apenas un esbozo, lo que hay en el texto es una exacerbada referencialidad.

Escritura, pensamiento y oralidad

He señalado ya cómo la novela se establece sobre un artificio de oralidad, cuando en realidad hay una poderosa elaboración literaria. La oralidad es un rasgo de estilo, y ese estilo es un procedimiento, no hay una simple transcripción. Tampoco Jesusa Palancares existe realmente.

En mi opinión, esa oralidad molesta para la lectura, no añade verdad al texto, ni tampoco valor estilístico. Lo que late aquí debajo es el “pacto de verdad”, que es el principio del testimonio, y que es lo mejor que yo le encuentro a esta novela. El debate está abierto, hay que restaurar el viejo pacto: una palabra es la etiqueta de una cosa, y una palabra sirve para nombrar esa cosa de forma inequívoca. Restaurar la capacidad del análisis y la razón para explicar el mundo.

No quiero adentrarme en ese territorio, lo que me interesa es ver cómo Poniatowska hace un fresco de la Revolución mexicana a base de las palabras de una mujer analfabeta. El logro literario es haberse ceñido a un registro concreto (un logro dudoso), pero no haber dado voz a los sin voz, porque eso ya hemos visto que no es así. Jesusa Palancares es un sujeto mostrenco, que no pertenece a ningún sitio, no se siente representada por su género, ni por su nacionalidad, ni por su clase social.

Y por el mismo motivo, no es real la sensación de improvisación que se da. Hay veces en que parece que a Jesusa se le olvidan las cosas. Se le olvida decirnos que creció, o que se separó de su padre y luego se volvió a juntar con él: “y digo nosotros porque ya desde ese momento anduve otra vez con mi papá” (p. 63). Pero eso es un elemento más de la construcción de esa ficción de oralidad e improvisación. A Poniatowska le hubiera resultado muy fácil decir que Jesusa se separó de su padre cuando debía de decirlo, o decir que Jesusa se iba convirtiendo en mujer. Pero no le interesa,



porque hay una teatralización, todo colabora para darnos a entender que se ha cedido la voz al Otro⁴.

Masculino/femenino

Uno de los aspectos más interesantes del personaje de Jesusa Palancares es su posición frente a los roles sexuales masculino/femenino. Es cierto que el personaje está apenas esbozado, que sólo aparece como excusa para la referencialidad, pero cuando Jesusa Palancares se refiere a sí misma, suele hacerlo para cuestionar su feminidad. Su insistencia en ese punto es casi sorprendente, porque no se esfuerza nunca en justificar su comportamiento. En cambio, parece que ha pensado muchas veces en por qué el rol femenino no ha llegado a calar en ella.

Jesusa Palancares se nos presenta desde pequeña como un hombrecito, como una feminidad vuelta del revés: “yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre, puro matar lagartijas a piedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas”. La niña Jesusa tiene impulsos violentos, que ella relaciona con la masculinidad. Esta actitud es bastante común en las niñas, hay algunas que parecen hombrecitos. Pero Jesusa la conservará durante toda su vida, y no será una “machorra” o una lesbiana porque no siente amor por nada, como ya se ha dicho, ni se siente atraída sexualmente por nada (o al menos no lo confiesa).

Por lo tanto, Jesusa Palancares tiene un género indefinido. Sexualmente está inhibida, no siente el más mínimo instinto maternal y en su comportamiento recuerda tanto a un hombre como a una mujer. Ella, aunque es consciente de esa particularidad suya, no explica las causas de eso, ni las consecuencias que le ha traído en su vida (quizá la soledad a la que se refiere alguna vez). Tampoco parece estar preocupada al respecto. Hay un momento en la novela en que se refiere a un tal don Lucho diciendo: “don Lucho era muy buena gente, porque los afeminados son más buenos que los machos. Como que su desgracia de ser mitad hombre y mitad mujer los hace mejores” (p. 181). Le gusta el afeminado porque es mitad hombre y mitad mujer, pero no hace ninguna referencia a ella misma, que también es mitad hombre y mitad mujer. Hay veces en que parece que no tiene claro a qué género pertenece: “a mí esos revolucionarios me caen como patada en los... bueno como si yo tuviera güevos” (p. 134), habla como los hombres. En otra ocasión dice: “yo me visto a veces de hombre y me encanta [...] me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre” (p. 181).

⁴ Luego veremos cómo, en el fondo, Poniatowska ironiza con todo eso.

Quizá las reservas de la crítica feminista hacia esta novela se deban a que no hay una reivindicación de la dignidad de la condición femenina, no quiere que las mujeres sean más libres. Desea, literalmente, ser un hombre, cree que sería más divertido.

¿Cómo interpretar esto? En mi opinión, Jesusa vive el drama del transexual, es un hombre atrapado en un cuerpo de mujer. Ése puede ser el motivo por el que no hay prácticamente ninguna descripción de su cuerpo. Y su inhibición sexual podría deberse a una homosexualidad reprimida por la cultura cristiana en la que vive.

Jesusa Palancares está muy lejos de ser la voz de la mujer oprimida. Habla desde un cuerpo de mujer, pero vuelvo a decir que no encaja ni en el lugar de lo mexicano ni en el lugar de lo femenino. Su posición es singular, no representa a ningún grupo social. En ese sentido, es una excepción en medio de una revolución mexicana que busca la liberación del "pueblo". Poniatowska parece lanzar un dardo envenenado a los discursos homogeneizadores, que pretenden defender a un colectivo monolítico, que en realidad es heterogéneo, cambiante y disipativo. Esta novela, más que ser un texto para el que la crítica académica no tiene armas, como se ha insinuado, es una ratonera que ha atrapado a buena parte de la crítica feminista y postestructuralista⁵.

Autobiografía/fresco de la Revolución

Hemos visto ya cómo el personaje de Jesusa se escapa y queda desdibujado ante la poderosa referencialidad del texto. Por delante de nosotros desfila la Revolución Mexicana, con datos históricos concretos. Aquí no hay una autobiografía, el texto no se deja leer así, cuando acaba la novela no conocemos en profundidad a Jesusa Palancares. En cambio, hemos estado buceando en la intrahistoria mexicana. Se nos dice que "en 1911 Madero tomó la ciudad capital de México" (p. 40), o simplemente aparece el mismo Zapata en persona. Los datos históricos son muy abundantes, y toman el protagonismo por encima de las peripecias de Jesusa. Por eso *Hasta no verte Jesús mío* no es una típica novela de testimonio, porque no se nos cuenta la particularidad de un individuo, ni se da voz a un colectivo silenciado, sino que se hace un trabajo histórico. Mi lectura de la novela, entre otras cosas, tiene que ver con la historia crítica. Hay en esta novela un cierto eco de los *Campos* de Max Aub (escritos también en México) o

⁵ Puede compararse esta novela con una novela norteamericana publicada sólo dos años más tarde, *El periodista deportivo* (1986) y su segunda parte *El día de la Independencia* (1995), de Richard Ford. Aquí también habla una voz en primera persona, Frank Bascombe, un personaje lejos de Jesusa Palancares: hombre, norteamericano, blanco, anglosajón y protestante, perteneciente a la clase media de la costa Este. Pero, aunque aquí sí que se nos da la construcción de un personaje en todos sus detalles, el resultado es el mismo. No creo que Richard Ford sea un autor de novela feminista. Ni que la crítica académica se sienta impotente ante una novela ganadora de los premios Pulitzer y PEN/Faulkner.



de *Los de abajo* de Mariano Azuela: el primero da una versión opuesta a la oficial de la historia de la Guerra Civil Española, y el segundo toma una posición sorprendentemente ambigua con respecto a la Revolución Mexicana. A este tipo de novela histórica le debe bastante el texto de Poniatowska.

La posición de Poniatowska es muy parecida a la de Azuela. Jesusa Palancares tiene muchas reservas con respecto a la Revolución, aunque haya formado parte de ella en el bando vencedor. Mantiene muchas veces posiciones críticas sorprendentes en una mujer ignorante, como ella reconoce ser. No es raro que critique a algún cabecilla que no es de su agrado: “ni Zapata ni el general Morales Molina fueron como este bandido y este sinvergüenza del Juan Espinosa y Córdoba que se creía muy conquistador” (p. 129), ni que se preocupe por descubrir la corrupción de algún revolucionario, pareciendo a veces más una intelectual crítica que una mujer de mala vida, incluso atacando el servilismo de los medios de comunicación:

A Carranza nos lo pusieron a chaleco, pero no porque le tocara. Se apoderó de la mayor parte del oro que había dejado Porfirio Díaz en el Palacio. Hizo cajas y cajas de barras de oro y plata y se las llevó. Adelante de la Villa, en Santa Clara, los obregonistas le volaron el tren, le quitaron el dinero y lo persiguieron y él cayó en la ratonera, allá en su rancho de Tlaxcalaquiensabe... Nomás que eso tampoco lo dicen por el radio. Anuncian lo que les parece pero no aclaran las cosas como son. (p. 134)

Pero Jesusa va a veces mucho más allá, y se preocupa por analizar las causas de los acontecimientos históricos:

¿Por qué perdió Porfirio Díaz? Porque creía que contaba con muchos soldados: recibía las nóminas de que sus tropas estaban completas y él mandaba los haberes pero la mayor parte ya estaba voltiada con el enemigo. (p. 134)

Aquí el culpable no es algún general corrupto, sino los guerrilleros mismos, que engañan a su líder para seguir recibiendo los suministros de sus compañeros muertos o presos por el enemigo. Jesusa no tolera la corrupción, venga de quien venga:

A mí esos revolucionarios me caen como patada en los... bueno como si yo tuviera güevos. Son puros bandidos, ladrones de camino real, amparados por la ley. Cuando se muere o se deserta un soldado, lo dan por presente en las listas que mandan al Defe y a la hora de la revista llaman a cualquier cargador, le dan una peseta y él contesta: “¡Presente!” Firman la nómina y sale para acá: “Que están las tropas completas”. Y a veces ya no tienen más que dos medios pelotones. El coronel o el general que encabezan esa corporación se sientan con el dinero. Y así lo hacen todos, todos parejos, y lo mismo hacen con la caba-

llada. Los haberes de un caballo son más que los de un soldado y con eso se quedan los generales de caballería. Los soldados a pie de un lado a otro y los caballos nomás figuran en los papeles. “Se nos murieron tres y hay que reponerlos...” Por eso se pelean todos por ser generales de caballería y en un año o dos ya están ricos. (p. 134)

Por otra parte, Jesusa Palancares va en sus opiniones mucho más allá de la Revolución. Hay veces que parece haber leído a Marx: cuando le preguntan si le gusta el trabajo que tiene, contesta: “-Pues no, porque el trabajo es muy latoso y no vemos el resultado” (p. 141). Otras veces carga contra los curas corruptos, a pesar de su fe en Dios, acusándolos de aprovecharse sexualmente de las chavalitas que van a confesarse. Pero tampoco los sindicatos salen bien parados:

Antes era bonita la vida de fabricanta. Antiguamente dando la una de la tarde salía uno⁶ a comer a su casa; se tomaba su sopa aguada, su arrozito, su guisado, hasta donde le alcanzaran las fuerzas. Ahora ya no, ya no se usa eso; con eso de los pinches sindicatos lo han arruinado a uno para todo. Si acaso salen los empleados, van a la carrera a comer tacos llenos de microbios, por allí a media calle entre la polvareda, en un montón de taquerías puercas. Con el Sindicato fregaron tanto al que puede como al que no puede. ¡No es chiste! ¡Ni siquiera le ayudan a uno! Al contrario, lo arruinan. Y no nomás arruinan a dos o tres, arruinan a todos los que se dejan, a todos los necesitados que no tienen más remedio que apechugar. ¡Al que no está sindicalizado no le dan trabajo, hágame favor! Así es de que ése se aguanta el hambre y si está sindicalizado, le sacan sus centavos: que cuota para esto y cuota para lo otro. Total: un desmadre. A mí que no me anden compañereando. (p. 230)

A veces más parece que estamos ante un ilustrado que ante una mujer de vida marginal. Jesusa Palancares tiene opiniones propias acerca de casi todo, no cree en el discurso oficial. Incluso frente a la Iglesia mantiene su distancia crítica.

Esta actitud de Jesusa es la parte más interesante de la novela, es por ahí por donde Poniatowska trasciende el género testimonial y entra en el terreno de la caza mayor. Este libro no es fácil de leer. Una lectura simple buscando el testimonio de la mujer mexicana es errónea, la realidad es bien distinta.

No se habla desde ningún lugar concreto. No se intenta cambiar la realidad. Lo que hay es una posición desvinculada, que hace una crítica aguda de la Revolución, la Historia, el concepto de nacionalidad, la unidad de lo femenino o incluso la novela de testimonio.

⁶ Nótese cómo Jesusa se refiere a sí misma llamándose “uno” en vez de “una”. Esto se repite en otras partes de la novela. Hay veces en que olvida su género.



Un naturalismo posmoderno

Si desde hace un tiempo se ha venido hablando de un “realismo posmoderno” (Oleza), aquí no es descabellado ver un nuevo naturalismo. Jesusa Palancares es producto de una mezcla entre la influencia del medio en el que nace y su innata ambigüedad sexual. No puede, en ningún momento, trascender esos dos factores, y después de todas las tribulaciones se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que empezó: la parte más baja de la sociedad⁷.

La mirada de Jesusa pinta un fresco general de la sociedad mexicana de la época de la Revolución, pero ahora con una organización fluida, disipativa, en contra de la rígida organización del naturalismo clásico.

Tampoco hay aquí un individuo que se define por su pertenencia a un grupo social, sino una concepción posmoderna donde el individuo está radicalmente solo, sea cual sea el ángulo desde el que se le mire.

De todas formas, este sujeto posmoderno, autónomo pero diluido en los objetos que observa, se siente igualmente impotente, como en el naturalismo clásico, para cambiar la realidad. Aquí quien habla es el mismo personaje, ha habido una unión entre el narrador impersonal del naturalismo clásico, capaz de descomponer la realidad en sus formantes esenciales y analizarla en un laboratorio, y el personaje objeto del análisis. Jesusa Palancares habla de sí misma y habla de la realidad, pero aquí lo nuevo es que para hablar de sí misma emplea el mismo tono impersonal que para hablar de la realidad. Es ella misma quien se inculpa o exculpa, con una objetividad pasmosa.

Al igual que Madame Bovary o Therese Raquin, Jesusa Palancares es tan culpable de sus desdichas (como ella misma reconoce) como quienes la rodean. No hay en ella ningún rasgo heroico, sino un encuentro de diversas fuerzas que se enfrentan y acaban produciendo un resultado determinado. Pero su mirada penetrante, su voluntad de hacer una historia crítica y su objetividad insobornable hacen de ella un personaje inolvidable.

ALBERTO NOGUERA

⁷ La culminación de este naturalismo posmoderno puede verse en una novela que causó conmoción en su momento, y que se ha convertido en objeto de culto en Inglaterra y en toda Europa: *Trainspotting*, de Irvine Welsh (1993), donde se muestra la vida de unos jóvenes drogadictos de los suburbios de Edimburgo.

JUAN MANUEL DE PRADA

Las esquinas del aire

Barcelona, Planeta, 2000, 578 p.

Para entender la obra que nos ocupa es imprescindible referirse a la trilogía en la cual se encuadra, un monumental trabajo de investigación y (re)creación que el autor inició hace cinco años con *Las máscaras del héroe* (Valdemar, 1996) y que, según sus propias palabras, ha llegado a puerto este año con *Desgarrados y excéntricos* (Seix Barral, 2001). El tema que da aliento a las tres obras de Prada es la bohemia española, ese magma cultural que dio cobijo a los más variopintos personajes de nuestra vida cultural. Personajes que Prada divide en “escritores injustamente relegados a la incuria” y “plumíferos deleznable que sólo merecen habitar entre la herrumbre” y unidos todos, no obstante, por un espíritu común que con el tiempo fue adoptando diversos disfraces (desde el malditismo al fascismo, desde la torre de marfil al ultraísmo).

Una primera mirada sobre la trilogía nos confirma algo que los volúmenes de relatos de Prada ya permitían augurar: el autor configura un estilo difícil de encasillar por su ubicuidad. Cinco años de documentación, investigación y reflexión en torno a un mismo asunto no se han traducido en el empleo de un molde formal estable o reiterativo. En Prada se percibe una progresión que, sin renunciar a unas señas de identidad más o menos laudables, lleva su obra a una maduración todavía no concluida.

Las máscaras del héroe, quizá por ser la primera entrega, aborda el universo de la bohemia desde una vertiente mítica y, cómo no, esperpéntica (esperpento que, rizando el rizo, el propio Valle-Inclán padecerá en el entierro de Alejandro Sawa). El cierre de la novela no llamaba a engaño: “Ésta es una obra de ficción: incluso los personajes históricos que aparecen en ella están tratados de forma ficticia”. La historia se convierte en eje del relato, pero en la misma medida (o menos) en que lo hace el referente histórico de Eduardo Mendoza. Los grandes acontecimientos y, sobre todo, los gestos y poses que definen a las figuras históricas o artísticas, son paseados morosamente ante los espejos del callejón del Gato, con pocas concesiones a lo ético o a lo sentimental:



Pedro Luis de Gálvez, el poeta bohemio que la protagoniza, es elevado a la categoría de (anti-)héroe y mito a base de falsear su biografía, magnificando sus vicios y virtudes, superponiendo al orden de lo histórico toda la leyenda que pulula a su alrededor; se elige un narrador intradieético e interesado como Fernando Navales, fervoroso admirador y plagiarlo del protagonista, a quien admira tanto como teme. El propio Prada nos pone sobre aviso: “el respeto minucioso por el pasado es una coartada que emplean quienes necesitan ocultar su mala prosa”. Una novela histórica más novela que histórica, donde gana el pulso una voluntad de estilo que ya en su obra anterior Prada había llevado a extremos de paroxismo.

Un impulso opuesto es el que da origen a *Las esquinas del aire*, que el autor insiste en calificar no de novela, sino de *quest* (término que propone traducir como “biografía detectivesca”). Entre esta obra y la anterior media una distancia equiparable a la que media entre *La ciudad de los prodigios* y *Autobiografía del general Franco* (lo cual se afirma sin voluntad de primar un modelo sobre otro). La voluntad de estilo persiste, y el autor aprovecha el prólogo para hacer profesión de fe en ella. Pero la mirada mitificadora e irreverente hacia el pasado, que prima en *Las máscaras del héroe*, cede ante la pujanza de tres miradas alentadas por una misión, la de rescatar la figura y el verbo de una Ana María Martínez Sagi cuya voz “se ha perdido en las esquinas / del aire y del olvido”. El humor de Juan Manuel de Prada, que recorre todas las gamas desde lo sublime a lo soez, persiste encarnado en un memorable personaje, el librero de viejo Joaquín Tabares, sobre todo en su dialéctica con un Pere Gimferrer erigido en vate de la erudición más recóndita. Pero la ficcionalidad se desplaza al terreno de la estructura diegética, en forma de viaje iniciático de un periodista de provincias: éste, narrador no desautorizado (a diferencia de Fernando Navales), abandona los falseamientos auto-panegíricos de una vieja “gloria” de la cultura fascista (Gonzalo Martel) para comprometerse en el rescate de una escritora republicana, borrada de un plumazo por el silencio y el exilio.

El interés humano que en él se despierta no carece de cierta identificación: el aspirante a escritor se contempla en el espejo del fracaso ajeno, pero no ya un fracaso mediocre como el de Martel, sino un fracaso épico. Un interés contagioso, que irá reclutando cada vez más adeptos a la escritora y deportista catalana: Tabares, una dependiente de librería de viejo, su jefe, el poeta Gimferrer y, por supuesto, el lector, que sucumbe ante la crueldad de la literatura (calificada de antropófaga) y los encantos de ese mundo de la subliteratura que refleja la trilogía de Prada. Un mundo de personajes que, como Armando Buscarini, no traicionan el auténtico destino del escritor, el olvido: “ir languideciendo entre noches insomnes y amaneceres más o menos inútiles”. Pero el narrador se niega a dar carta de defunción de Martínez Sagi, y se sume (nos sume) en una pesquisa que, bajo el disfraz de la verosimilitud, deja traslucir su desnudez de ficción.

Llegaremos a la autora por un recorrido laberíntico, pero no cuesta percibir en dicho laberinto un reguero de pistas convenientemente olvidadas que nos conduzcan de la mano a nuestro destino, sin desvíos ni altos en el camino. Y nuestro destino no es otro que el secreto de una mujer apasionante, que se atrevió a enfrentarse a los tabúes de su tiempo y se estrelló, junto a tantos otros, contra la involución cultural que siguió a nuestra guerra civil. Una mujer que hizo profesión de feminismo (de deportista profesional a escritora y periodista, pasando por el consejo directivo del Fútbol Club Barcelona) y que encontró su alma gemela en otra mujer, Elizabeth Mulder, la renuncia a la cual se verificó en su vida pero no en su obra.

Sin embargo, no son el género ni esta mirada “humanizada” y más o menos comprometida los elementos que nos hacen decantar *Las esquinas del aire*, y por tanto la evolución de Prada como narrador, hacia la línea que representarían las obras de Vázquez Montalbán o Muñoz Molina. El cambio de orientación respecto a *Las máscaras del héroe* se halla en el “respeto minucioso al pasado” que la primera negaba: la novela se puebla de documentos de todo tipo cuya autenticidad es fácil verificar, así como de reproducciones de autógrafos e imágenes fotográficas que asientan el discurso en lo real. Hay un amor al detalle y la exactitud documental, nacido del deseo de preservar una vida que se escapa y que, dando una lección de simbiosis entre realidad y ficción, se extinguirá en un hospital horas después de que el autor corrija las pruebas de imprenta de la novela.

Junto a la ficción y la verdad, un tercer elemento entra en pugna: el mito, el relato autobiográfico de la anciana Ana María. En este relato, segunda parte de la novela, la poeta catalana nos ofrece su verdad, alejada en ocasiones de la verdad que los documentos y testimonios de la pesquisa ponen en nuestras manos. Significativamente, ni el narrador de la primera parte ni el autor (curiosamente ambos se superpondrán en el epílogo) sancionan las incursiones de Ana María en el terreno de la ocultación o la mitificación: su verdad, su voz, son un material respetable, demasiado precioso como para tamizarlo por una convención tan prosaica como la del rigor, y el relato renuncia a la posibilidad de la entrevista (“interrogatorio” según el narrador) para ceder el puesto que le corresponde a la memoria, en los dos sentidos de la palabra.

El cambio de orientación al que nos hemos venido refiriendo es corroborado por *Desgarrados y excéntricos*, donde el molde genérico elegido será el ensayo biográfico. En esta obra el autor declara su intención de cerrar el ciclo y cambiar de tercio, y no en vano convoca a los bohemios y excéntricos más destacados de las novelas precedentes, así como a otros nuevos, hasta formar un total de quince, y traza un bosquejo de sus vidas, obras y milagros, entre las que destacan algunos como el poeta Iván de Nogaes, “heteroclorizado y efervescente”, o el fakir Daja-Tarto o Tortajada. Quizá sea ese carácter posterior de la obra respecto a un trabajo de más de cinco años lo que lleva al autor a fundir en ella los dos estilos de que ha hecho gala en las anteriores. Por



una parte, el género ensayístico y la persistencia de documentación escrita y fotográfica tienden a desmitificar a los personajes, a poner sus pies en el suelo de la Historia. Por otra, la misma naturaleza de sus vidas exageradas y ante todo los continuos incisivos irónicos o sancionadores del narrador recubren el ensayo con una capa de humor en ocasiones desquiciado (lo que hace presagiar que Juan Manuel de Prada intentará, en el futuro, seguir siendo fiel a sí mismo y a sus lectores).

Las novelas de Prada, en especial las dos últimas, se convierten en escenario de batalla entre una actitud reverente y un plante sandunguero ante el pasado, entre la perplejidad o la indignación y el pasotismo auto-complaciente del que está de vuelta de todo, entre una mirada de tú a tú y la mirada a vista de pájaro que reclamaba el autor de *Martes de carnaval*. Esta tensión ya se percibía en su primera obra, *Coños*, donde relatos de extrema belleza o humor sutil convivían con auténticas manifestaciones de mal gusto (y no precisamente desde la óptica de lo "políticamente correcto"). Quizá por ello *Las esquinas del aire* no alcanza a ser el magnífico monumento que podría haber sido, y que cada cual juzgue si se trata de un acierto o una merma.

No hay que olvidar tampoco que la mirada hacia el pasado crece como tendencia en la narrativa actual. Pero ya son varios los críticos como Jordi Gracia que perciben en ese mirar un desplazamiento desde el compromiso hacia lo personal, de los sentimientos colectivos a los individuales. *Las esquinas del aire* sirve de buena muestra de ello, desde el momento que no se reivindica tanto la figura social de Martínez Sagi como su tragedia personal y literaria. Ya mencionamos el carácter especular que se cifra en la relación entre el narrador y el objeto de su pesquisa: el autor, en su trayecto por nuestra memoria histórica, no puede evitar toparse con su ombligo.

LUIS LLORENS MARZO
Universitat de València

FANNY RUBIO

El dios dormido

Madrid, Alfaguara, 1998, 312 p.

“El hombre que amo ya no existe.” (p. 26) Tal es la letanía que entona Miriam de Betania o de Magdala, María Magdalena. La voz que nace del llanto de Miriam anega la narración como el medio esencial en el que se diluyen los seres, los espacios y los tiempos. El memorialismo corriente en la última novela española guía los hilos conductores de la estrategia narrativa de *El dios dormido* (1998), la cuarta novela de Fanny Rubio tras *A Madrid por capricho* (1988), *La sal del chocolate* (1992) y *La casa del halcón* (1995). Es también una novela histórica, aunque no en su sentido más estricto, porque la compleja maquinaria de la memoria hace del recuerdo del Amado un impulso subjetivo que desgarrar, estruja las coordenadas espaciotemporales del relato e impone un nuevo orden en la historia sagrada desde la experiencia íntima de una de sus protagonistas, Miriam de Betania, más conocida como María Magdalena; el mapa de Tierra Santa se cuarteja en innumerables fragmentos que sólo adquieren unidad en la particular geografía de la percepción que Miriam va trazando dentro de sí misma, y la línea del tiempo se tensa caprichosamente hacia adelante y hacia atrás, se enreda en los anillos, en los cabellos teñidos de *henna* de la mujer y progresa en tanto que así lo hacen el amor y el dolor durante los tres días de duelo que median entre la muerte y la resurrección de Jesucristo: EL PRIMER DIA –*Viernes, tras la hora nona y El origen del llanto*–, EL SEGUNDO DIA –*Sábado de nardos y Travesía nocturna del amor*–, EL TERCER DIA... El tercer día lo imaginará mejor el lector o la lectora con la ayuda de San Juan de la Cruz, eso sí, tal y como había profetizado ya el Amado: “Sólo el amor atraviesa la noche, Miriam. Sólo el que ama atraviesa la muerte y la tiniebla. Nosotros algún día, tras surcar el vientre de la noche, conseguiremos ver la luz. ¿Recordarás lo que te digo?” (p. 58).

El dios dormido podría leerse de manera alternativa como una novela alegórica acerca de las propiedades telúricas de la voz y de la palabra. La cualidad humana y humanizadora de la voz es la que va devanando, mansamente, el enlace estéril entre Mi-



riam y su esposo Filipo –"Me enternecía la música atropellada y reiterativa de aquella manera peculiar de decir de mi futuro esposo, semejante al llanto de un niño impaciente por ser acariciado, que se adecuó a mi oído." (p. 93)–, es el cálido aliento que descubre a Miriam la fuerza del idealismo que anima el espíritu de Manájat, más allá de sus ponderados atractivos –"Justo entre los reunidos con posterioridad en la cuevas de los montes de Arbela, sería Manájat el joven maestro vinculado a la naturaleza con quien yo descubriría una lengua sublime." (p. 75)–. Al fin y al cabo, fue la palabra la que acercara a Miriam y al Amado cuando el verbo se hizo hombre en éste:

De manera definitiva reconozco que la expulsión súbita del Maligno que me poseía se debió al efecto de tu voz en los espacios de mi profundidad, tomada por demonios con los que estableciste una cruenta batalla a través del conducto que desde siempre facilitó las cosas, el tamaño de mis orejas. Apoyada en la columna de aire que la sostenía y trasladaba, tu voz me penetró como las tempestades entran en el lago de Tiberíades y me elevó desde los fondos de mí misma. De esa forma tu impulso me tocó el corazón, me regaló el descubrimiento de mi alma, sin tregua. Me ganó.

–La verdad la lleva cada uno dentro de sí –dijiste–. Lo que hago es descubrirtela.

–No es cierto, el dios me entró con la voz tuya. (pp. 226–227)

Y fue también la palabra la que alejara a Miriam de la Ley y de su cuñado, el rabino Her:

–No sé por qué las mujeres estáis relegadas al vestíbulo del templo si a veces aconsejáis mejor que el sumo sacerdote– murmuró únicamente para mí.

Yo agradecí la delicadeza, aunque Filipo, en lo profundo de su alma, no conociera el alcance de las opiniones que era capaz de mantener.

–El sumo sacerdote casi nunca habla con las mujeres, Filipo. Hasta los animales del sacrificio tienen que ser de sexo masculino.

–El sumo sacerdote se lo pierde, Miriam. (p. 93)

Si el sujeto se define como tal en tanto que toma la palabra, ésta será sin duda la potencia creadora de esa identidad subjetiva y la que determine, pues, su identidad individualizada. Ése es el verdadero poder de la palabra. La voz, pálpito entrañable, secreto, íntimo, es quizá la única realidad tangible capaz de colmar el afán de trascendencia de la criatura humana en su desesperada búsqueda del "dios interior" (p. 34, p. 203...) que habita en ella: "La única cosa valiosa es lo que traen las voces, signo del otro mundo." (p. 248) Cuando el Hijo de Dios se hace hombre, tan hombre que se enamora de Miriam, no desmaya en el empeño de demostrar a golpe de sermón y de parábola que "la energía de la voz y el fuego del lenguaje llegaban allá donde no está previsto que los ojos vean" (p. 290), y apostilla: "Lo mismo que ocurre con el agua" (p. 290), el líquido elemento capaz de purificar el estigma de los pecados, pero a la vez, y no por casualidad, uno de los símbolos por excelencia del principio femenino ances-



tral: omnipresente, la voz de Miriam como sujeto poético está llamada a velar el sueño del dios dormido. De ahí el sentido de la parodia lingüística que se advierte en la caracterización del personaje del Cobarde, incapaz de articular nada que no sea esa simpleza del “¡oh, oh, oh!” que trae a la mente del lector el recuerdo de la bella, y estúpida, Olympia de “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann. Y de ahí también que resulte tan fácil decir de nuevo, e incluso repetidas veces, algo que en absoluto era ya original a esas alturas del primero de los siglos de la nueva era:

–Se llama amor el sentimiento que la palabra lleva, lo mismo que comunicamos con nuestra voz de hoy.

–Dilo cuatro veces, Sanador.

–Se llama amor. Se llama amor. Se llama amor. Se llama amor. (p. 306)

Una declaración de amor formularia. Casi ritual. Pero la voz del amado invade el imperio de los sentidos de Miriam y conquista todos los territorios interiores dominados por su poderosa sensualidad, humanizándose con este contacto cálido, hasta integrarse naturalmente en el particular universo sensorialista de la mujer enamorada:

–¿En qué piensas?– inquiriste.

–En el acto de perfumar tus pies.

–¿Con los ojos cerrados?

–Con los ojos cerrados. Así lo experimento mejor. Y oigo también tu voz. Es tu fuerza. Es mi fuerza. (p. 62)

La fijación fetichista de Miriam por los pies del Amado mantendrá aún, sin embargo, una cualidad solemne que tiene algo de ceremoniosa, de reverencial, diríase que de experiencia mística espiritualizada. Mas triunfa, al fin, la carne; el propio Verbo así se lo hace saber:

–No quiero mirar a mi dios cara a cara.

–Soy hombre– advertiste. (p. 58)

El eco de la palabra de Jesucristo redactando su propio Evangelio por mano de José Saramago resuena en esta afirmación, que nada tiene de paradójica en un contexto tan humano que rebosa erotismo, sensualidad. Miriam se aplicará, devota como siempre, a poner en práctica la lección de humanidad del Amado –“Me detengo ante el primer olivo que me viene al paso. No me he podido resistir. Abro uno de los frasquitos. Me deshago en breve gesto del manto en que me embozo y expando, inclinada, una pizca de aroma a lo largo de mis piernas con el fin de aspirar con los ojos cerrados cómo será tu emanación sobre tu cuerpo después de ungirte. Con el bálsamo extendido y acariciado a lo largo de mis brazos te revivo morbosamente, olfateo ya en el aire el

aroma que han de expandir los tuyos y que hemos de compartir hasta el final de los tiempos.” (p. 287)—, aunque a juicio del vulgo común Miriam... se pase de listilla: “La del Prefecto se pasa con la púrpura y ésta con los ungüentos.” (p. 235) Y es que mientras en el particular universo sensual de Miriam la palabra, la voz, crea y define al ser humano, el olor también lo identifica. Desde esta perspectiva netamente subjetiva, la singularidad individual de los demás personajes de la novela se reinterpreta metafóricamente en función de la pasión de Miriam por los perfumes, de manera que aparecen y desaparecen del relato como voces alternas que en virtud de la sensibilidad exacerbada de Miriam y de la sinestesia se transforman en el mundo de las correspondencias ocultas en aromas, en perfumes que se acreditan como sus señas de identidad más ciertas: el incienso es a Miriam lo que los nardos o la retama al Amado, o lo que los ajos al Atormentado. Miriam-demiurgo. Miriam, la diosa digna de ser amada por un dios. Miriam es la creadora admirable de un universo significativo preñado de aromas, de sonidos, y hasta de silencios:

Luego me incorporé a la manera de los hombres, con celeridad y apenas compostura, y algo contrariada recompuse mi vestimenta en un instante sin decir ni pío —sólo contaron y sonaron los aros de plata que sortijeaban mi tobillo— y, entonces, sólo entonces, miraste con dirección a mí consciente de haber sembrado el rictus de contrariedad que asomaba a mi cara:

—No me lo pongas tan difícil, Miriam. No me lo pongas tan difícil. Sabes que tienes la mejor parte. (p. 60)

Si la palabra de Dios creó el orbe, la voz omnisciente de Miriam es la que re-crea en la novela, alrededor de ella, el escenario del mundo inmediato con todos sus personajes. Un punto de vista dominado, en definitiva, por la mirada *femenina* y que añade, de paso, una dimensión *feminista* a la obra que orienta la interpretación valorativa del contenido de la historia narrada en una dirección deliberadamente crítica. Contra la ecuación simple que identifica y sanciona a la *mujer imperfecta* como *mujer estéril*, marginándola en tanto que no procreadora de las relaciones sociales, relegándola al espacio acotado del templo como *mujer virgen* en ofrenda religiosa, Miriam se rebela como la *mujer* que reivindica un espacio colectivo para ella y para todas las mujeres:

No hay cosa menos estimulante que oír a los amigos referirse al espacio de las mujeres, al refugio de las mujeres, como el único mérito que determina a quienes hemos nacido hembras. Volver con las mujeres: con Juana, con la madre de Marcos, incluso con Claudia... (p. 236)

Sólo ella estaba llamada a hacerlo en la alborada de una nueva edad. Ella, que es la *mujer endemoniada* que se esfuerza en esconder las enormes orejas que la señalan

en público y denuncian su naturaleza maldita ante la comunidad judía. Ella, que es también la *mujer perseguida* por la policía de Herodes Antipas, el terrible tetrarca de Galilea. Ella es la *mujer revolucionaria* que procura el sustento material de todo el grupo de Arbela, ocupado en conspirar en torno al Innombrable “mientras rompían las hogazas de pan, distribuían las ánforas del vino y desaparecían de las fuentes los pescados que yo no sólo procuraba de sobra sino que pagaba puntualmente con un puñado de moneda: ¡El dinero era mío!” (p. 42), por una causa que “excluía la propiedad, el poder, el estado, las leyes y la familia (¡la familia!) constitutivos del antiguo sistema.” (p. 108) Ella es la *mujer sabia* que se apropia, indebidamente, de la palabra y de la razón que le escamotean la Ley y el silencio de Dios: “Es que tú preguntas continuamente. ¿No será Beelcebub quien se manifiesta por medio de tu boca? ¿Por qué deseas saber tanto? ¿Por qué meditas sin mover los labios?” (p. 69). Ella es la *mujer feminista* con varios siglos de antelación sobre el calendario histórico, que despertará a la conciencia de la mano de su esposo Filipo:

Tanto tiempo en el templo desde niña te lleva a soñar con cosas como ésas, retrógradas y mágicas en exceso. Por eso yo no agarro el *Wayyigrá* ni por el lomo. ¡Buscar las huellas del prepucio de nuestro padre Abraham, fórmula ideal del embarazo de las mujeres! ¡Por favor, Miriam! ¿Por qué estáis a la altura intelectual del siervo y del niño si sois mujeres? ¡Mu-je-res! ¡Per-so-nas! Déjate de payasadas y de resquemores y corre a ver al Sanador que ahora recibe en los montes de Arbela y que, por lo menos, actúa y monta el espectáculo en el templo. ¡Pon de tu parte, Miriam! ¡Olvida las bobadas que os han enseñado por el hecho de no nacer varón! ¡Tú puedes permitirte ser moderna! (p. 106)

y de la del propio Sanador, el Amado:

Mi madre –dijiste–, mi hermana, mi compañera, mi sabia. Tú ves la luz, pero el ciego, como a veces ocurre con algunos de los que nos rodean, no ven ni con empeño. Sigue atenta a lo que pueda suceder. /.../ Miriam, mi bella Miriam, me fecunda escucharte, me fecunda pensarte. Prométeme que así serás cuando no esté.” (p. 266)

Pero ella es ante todo la *mujer desesperada* que rompe el silencio inicial del relato con una imprecación que, rabiosa, nace de las profundas quiebras interiores de su desesperación el viernes, tras la hora nona

¡Maldito seas Beelcebub, el señor de las moscas, el de la cuarta plaga de Egipto, gota de luz para las mariposas mareantes, alfombra de miel de las avispas, matriz babosa de los escarabajos, senda del alacrán, hoyo de piedra del ciempiés, colchón de pulgas del verano, valle de los piojos, tormenta oscura de langosta! (p. 19)



y que en adelante intenta llenar al amparo de la memoria su enorme vacío existencial declamando como una dolorosa letanía: “El hombre que amo ya no existe” (p. 26), “acaba de morir” (p. 283)...

En el lamento de Miriam se deja oír la voz de la condición femenina. La voz silenciada, la voz condenada por el pecado original del género a guardar silencio, se adueña del relato. Su relato. La Ley del rabino Her niega a Miriam el derecho a la palabra, pero ella y sólo ella consigue hacer exclamar, satisfecho, al Sanador: “Eres la única mujer que hace preguntas.” (p. 267). También es la única mujer que las responde:

- Mi hermana, mi madre, mi compañera, mi verdadera piedra filosofal.
- Una piedra filosofal de cuarenta años, Sanador.
- Por supuesto, Miriam. Si no tuvieras cuarenta años no serías piedra filosofal. (p. 267)

El subjetivismo militante del punto de vista narrativo, focalizado en la protagonista, Miriam o María Magdalena o La Llorona, obra el prodigio de que el relato se vaya empapando, página a página, con su llanto. ¿Una novela lírica? Podría serlo, pero el texto es a veces duro, seco, fuertemente crítico, porque los ojos de Miriam no consiguen ya verter más lágrimas:

Bajé al mercado, reclamé al espartero y el espartero no me quiso atender. Yo era una perfecta endemoniada, convencida y preparada para fingir normalidad en tanto los demás se daban cuenta de ello y me impedían el último de los recursos: acabar con mi vida, mi vida rota, estéril y desprovista de objetivos, sin misión ni valor. (p. 197)

O porque no es capaz de vomitar el recuerdo nocturno de la barbarie, como Aloma, aún demasiado niña para pasar a la historia de la perversidad como la mítica Salomé. Un texto en el que la palabra de Miriam acomete un desesperado *tour de force* ante la tragedia, y que logra conjurarla con el recurso a la ironía, circunstancial, mas siempre garantizado, cuando no aprovechando la corriente de complicidad que, confundándose con la de las lágrimas, generan los guiños verbales que refrescan el relato y lo abstraen por un momento de los eriales del paisaje de Galilea; así el aullido de la desesperación que se deja oír, tan extravagante, y tan baladí, en un marco espacial claustrofóbico delimitado por el *leitmotiv* de las moscas:

No. No se largan siquiera al recibir la sacudida con que, indignada, las castigo. Golpeo a matar con la izquierda húmeda de bálsamo. Grito y blasfemo hasta ganar con mis palabras una más que dudosa y censurable reputación ante la vecindad. Pero se libran, escurridizas, las zumbonas. ¡Y, para colmo, me lastimo con los anillos! (p. 23)

o el donoso enredo conceptista con que el amor convierte el drama en un acertijo, en un juego de palabras: “Yo sé que tú sabes que yo sé que me amas, mi bendita Miriam,



mi sanada Miriam. Y yo también te amo.” (p. 58); otra pirueta verbal, esta vez de Filipo, eufemística, denuncia la corrupción del judaísmo oficial: “Salomón era un tío estupendo, Miriam. Después, todo se fue al prepucio.” (p. 107); ah, Filipo, alma de nardo en el más puro estilo del verso machadiano, embarcado en una guerra que no es la suya: “Filipo protestaba en la dulce lengua de los atenienses ante los más próximos sin que nadie chistara: –Pero ¿qué coño estoy haciendo por ahí?, ¿qué coño hago yo en la guerra?” (p. 91); al contrario que el Muchachito, identificado con San Juan Evangelista, quien tras la misma estela artística abandona su inseparable flauta para hacerse escritor comprometido y ocupar la primera línea de fuego, fuera de los escenarios musicales: “Después de lo que he vivido, quiero ser escritor.” (p. 281) ¿Hace falta, por último, apuntar las reminiscencias de la epopeya de Sierra Maestra en estas páginas que llaman a la rebeldía, describiendo un bucle que se repliega caprichosamente hacia atrás en la línea del tiempo que trazan la voz y el recuerdo enamorado de Miriam?:

Con sus enormes y colgantes ojeras que le valían el sobrenombre de ‘el Muerto’, nuestro fantasma largo casi volaba de acá para allá mientras preparaba la revolución de los barbudos de los montes de Arbela con su pesada túnica marrón y enseñaba los secretos de la economía a mozos emprendedores y violentos que agarraban la *sica* como si ésta fuera un doble viril en estado de alerta. (p. 43)

Miriam, dueña de su pasión, dueña de su dolor y dueña de la palabra. De todos los registros de la palabra. Como el Amado en primera persona, sabe que “En el principio fue el verbo...”. Sólo dejará que enmudezca su voz cuando ya se ha dicho todo. Al final de esta travesía nocturna del amor. “Sin pronunciar palabra echo a correr con dirección a donde estáis.” (p. 312)

ISABEL-ARGENTINA FUENTES HERBÓN
Universitat de València

MARIO VARGAS LLOSA

La fiesta del Chivo

Madrid, Suma de Letras, 2001, 576 p.

Versos populares, imagen extraña... El umbral de lectura que inaugura *La fiesta del Chivo* juega a intercambiar dimensiones y a perforar la escritura. La pintura de Ambrogio Lorenzetti *Alegoría del mal gobierno*, que funciona como portada en todas las ediciones que conozco de la novela, invita a indagar lo eterno, pero también a buscar lo esperpéntico, trazando una perfecta correlación letra-imagen, espesando texturas.

Leer es ver, pero también escuchar. El rumor de un merengue orada el relato: "Mataron al Chivo", "El pueblo celebra / con gran entusiasmo / la Fiesta del Chivo / el treinta de Mayo". Pintura y canción, universal y popular, los juegos de cruces y mezclas disparan los sentidos de la letra y nos permiten también olerla y tocarla.

Desde aquí, el lector es lanzado a indagar el *después* de una historia, un *después*, que tiene mucho de *ahora*, pues los tiempos también se han cruzado. Urania Cabral se convierte, de esta forma, en la protagonista privilegiada del relato. Ella es el eje sobre el que se trazan los quiasmos, el punto en el que la historia personal se transforma en historia nacional, el lugar donde pasado y presente se abrazan.

La novela comienza con el fin de una errancia: tras treinta años de ausencia Urania regresa al Santo Domingo de su niñez. Su llegada desata el poder de la memoria, su relato es el de una historia antigua, que esconde el secreto de la propia identidad, al tiempo que relea episodios de la dictadura del General Trujillo. De este modo, aunque su narración mantiene el suspense de una incógnita, que no está en los libros de historia que ella colecciona obsesivamente, su relato escribe e inscribe la "letra pequeña" de la historia de un régimen, y alterna su fluido con otras dos peripecias: la del propio Trujillo, que vive las últimas horas antes de su muerte, y la de los hombres que van a asesinarlo.

Mario Vargas Llosa vuelve, una vez más, a preparar la vieja receta de la solvencia literaria y el éxito comercial. Si en su dilatada trayectoria como novelista ha hecho pa-

tente que puede explorar una amplia variedad de recorridos, ahora regresa a los senderos conocidos y demuestra cómo rentabilizarlos. Por eso *La fiesta del Chivo* no puede dejar de resultar familiar a sus lectores, llegando a asemejar, si se quiere, demasiado “clásica”.

El autor peruano retorna a los lugares narrativos que mejor conoce y torna a escribir una novela histórica, de historia cercana, en la que transita por uno de los caminos que más gustan a los lectores contemporáneos: aquél en el que lo personal se convierte en político, armando, así, un relato pensado desde su origen para captar un amplio público, una narración que responde a las inquietudes políticas y públicas de las que hace gala su autor.

Uno de los mayores hallazgos de la novela es la construcción del personaje de Trujillo, apodado el Chivo. El hombre que no suda y que casi no duerme, gobierna con mano implacable e impecable una nación que ama con retorcido fanatismo. Los capítulos dedicados a la figura del Benefactor son fundamentalmente descriptivos, relatan su vida metódica, su obsesión por la limpieza y la disciplina; pero también los problemas que le ocasiona su esperpéntica familia, e incluso los fallos de su próstata; mostrando, así, la carnadura del popular dictador, y trazando un retrato de gran fuerza plástica, de presencia tangible, que ahonda la propuesta que abría la narración, y tematiza la plena actividad sensorial como trasunto del proceso de lectura.

Además, a través de la mirada del General, famosa por su capacidad para traspasar las almas, conocemos a los hombres que le ayudan a mantener su gobierno, y, de nuevo, miramos, oímos, tocamos y olemos a los protagonistas de una curiosa, a la vez que inquietante, fauna humana.

Donde Johnny Abbes, el jefe del Servicio de Inteligencia Militar, es “el ser más glacial que había conocido en este país de gentes calientes” (p. 86), el único de los secuaces de Trujillo que posee permiso para hablarle con total sinceridad y también, quizá, el único que es capaz de dar cuenta del destino de todos los desaparecidos, de todos los torturados “por el régimen”. Frente a él, Agustín Cabral, el padre de Urania, representa al intelectual cegado por la personalidad del dictador, quien, sometido a una dura prueba de lealtad, tomará decisiones que habrán de pesarle durante el resto de su vida.

Su figura, como la de Urania, sus primas y su tía, son las únicas que transitan por el arco de momentos históricos que recorre el libro, demostrando que, después de treinta años, la historia del régimen trujillista ha seguido escribiendo sus cuerpos, probando que lo textual es también sexual, corporal.

Junto a “Cerebritito Cabral” o a Henry Chirinos destaca el doctor Balaguer, eterno presidente de la República Dominicana, quien también será radiografiado por una mirada, que, por vez primera, se topa con la impenetrabilidad de su objeto. Por ello, si la mirada de Trujillo iguala a unos hombres grotescos, dotados únicamente del poder que



el artista concede a sus marionetas favoritas, sólo Balaguer sabrá liberarse de Pigmalion y podrá completar, en los últimos capítulos, el único retrato que el Benefactor ha dejado incompleto. La fuerte revelación sensorial en la que bucea el lector quedará opacada por unos instantes.

Pues tras la muerte del General descubriremos el verdadero rostro del Presidente, su extraordinaria habilidad política, y el decisivo papel que va a jugar en el tránsito hacia la democracia: “El doctor Joaquín Balaguer siempre supo que de esta conversación dependía su futuro y el de la República Dominicana. Por eso, decidió algo que sólo hacía en casos extremos, pues iba contra su natural cauteloso: jugarse el todo por el todo, en una suerte de exabrupto” (p. 503).

Sin embargo, la posibilidad de jugar en este “exabrupto” solamente es factible gracias a la acción de un grupo de hombres, que, emboscados en la oscuridad, viven la hora más angustiosa y larga de su vida. Amadito, el Turco, Pedro Livido Cedeño...son algunos de los nombres que constituyen la punta de un gran iceberg de hombres y mujeres, que han decidido que sólo existe una solución para cambiar la trayectoria de su patria: asesinar a Trujillo.

Desde aquí, el texto excede el microcosmos dominicano e inquiera a la Historia, desatando una cadena de interrogantes que cuestionan el valor último de la palabra ‘justicia’, que confunden lo personal y lo universal, o lo universal y lo personal, en un juego quiasmático que anula los bordes de toda oposición, que demuestra que las preguntas, en ocasiones, no tienen *una* respuesta.

Poco a poco, a lo largo de la narración, conoceremos los motivos políticos y personales que han conducido a estos hombres a planear y ejecutar el tiranicidio: “Dentro de diez minutos, de uno, el Chevrolet en el que el viejo zorro iba cada semana a la Casa de Caoba en San Cristóbal aparecería y, de acuerdo al plan cuidadosamente esbozado, el asesino (...) de miles de dominicanos, caería acribillado por las balas de otra de sus víctimas, Antonio de la Maza, a quien Trujillo había matado también, de manera más demorada y perversa que a los que liquidó a tiros, golpes o echándolos a los tiburones. A él lo mató por partes, quitándole la decencia, el honor, el respeto por sí mismo, la alegría de vivir, la esperanza, los deseos, dejándolo convertido en un pellejo y unos huesos atormentados por esa mala conciencia que lo destruía a poquitos desde hacía tantos años” (p. 133) Así, el relato escribe un desgarró, que bien podrían sintetizar los versos de Severo Sarduy: “Adestrarse a no ser. / Fusionar con eso”.¹ La novela deberá enfrentar en los últimos capítulos la compleja tarea de narrar sin excesos la violencia excesiva.

De este modo, si el lector ha quedado atrapado en un entresijo de tiempos, donde se entrecruza el *tempo lento* que precede a los grandes acontecimientos, el tiempo me-

¹ Severo Sarduy, “Diario del Cosmólogo”, en *Obra Completa*, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 1004.