

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Antonio Martín / Rosa Pellicer / Jesús Rubio / Enrique Serrano (coords.): *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2012 (Humanidades, 97). 750 páginas.

El volumen ofrece en sus 750 páginas un elogio y un retrato académico y personal del profesor Leonardo Romero Tobar (*1941) y 62 contribuciones variopintas de un grupo de amigos, colegas y discípulos subsumidas en seis apartados que abordan líneas de trabajo que Romero Tobar ha seguido con excelencia como el Romanticismo (aprox. 200 pp.), la novela realista (aprox. 90 pp.), la historiografía de la literatura (aprox. 100 pp.), los epistolarios y la literatura del yo (aprox. 100 pp.), la literatura y las artes (aprox. 90 pp.), varia (aprox. 70 pp.).

El primer capítulo, sobre el Romanticismo, abarca diferentes autores –clásicos y menos conocidos– como Cecilia Böhl de Faber y María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Agustín Pérez Zaragoza Godínez y Benito Pérez Galdós, Mariano José de Larra y Gustavo Adolfo Bécquer, José García de Villalta, el escritor lúdico, anárquico, irregular e indolente Serafín Estébanez Calderón y Ramón López Soler, Eugenio de Ochoa y Jacinto Salas y Quiroga. Se focalizan diferentes aspectos, como la revista *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842) como espejo de la vida cultural española, la literatura gótica y fantástica –con los ejemplos de *La galería fúnebre* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza Godínez y *La sombra* (1870) de Benito Pérez Galdós–, la novela bizantina *Los amores de Ismene e Ismenias: novela griega puesta en castellano* de 1835, las *Legendas españolas* (1840) de José

Joaquín de Mora, la trayectoria institucional y las actividades del Liceo Artístico y Literario de Logroño. También se destaca la otra lírica romántica, como *El cancionero verde*, publicado en 1830 por varios autores vigorosos para el recreo de tertulias íntimas y de acceso relativamente difícil sobre los así denominados ‘papeles verdes’, “aquellas obras en verso que recogen un florilegio erótico significativo, generalmente anónimas y de cierta extensión, obviando la cita de poemas sueltos o textos ocasionales de autores con otra producción lírica; es decir, con una voluntad de constituir una antología lasciva y darla a conocer, habitualmente de forma clandestina, a través de la imprenta” (p. 124).

El segundo apartado, sobre la novela realista, abarca la obra de Dostoievski, dos obras de 1881 del escritor naturalista radical Alejandro Sawa (*La sima de Igúzquiza* y *Criadero de curas*), textos de Armando Palacio Valdés (*El origen del pensamiento*, 1893, *The Origin of Thought* 1894), un capítulo de *Insolación* (1889) de Emilia Pardo Bazán, la versión operística de *Pepita Jiménez* (1896) de Isaac Albéniz, *Genio y figura* (1897) de Juan Valera, una comparación entre *Novela natural* (1866) de Pedro Antonio de Alarcón y *Un documento* (1882) de Leopoldo Alas ‘Clarín’, y otro estudio en inglés que compara *The Portrait of a Lady* (1881) de Henry James con *La Regenta* (1884-1885) de Clarín.

El tercer apartado, sobre la historiografía de la literatura, nos ofrece también una mezcla variopinta sobre obras de Menéndez Pelayo (*Suicidio de un portugués en Amsterdam. Carta del capitán Daniel Leví de Barrios a su amigo Antonio Enríquez Gómez*, 1881), Antoine de Latour, Rafael Altamira y Benito Pérez Galdós. También se enfoca el año singular

de 1955, en el que —partiendo del discurso belicoso o programa de acción de fin de año de Franco— “maduraban y, a la vez, se empezaban a reprimir las inclinaciones políticas y culturales de unas nuevas generaciones” (p. 416). Otros estudios analizan las ideas que la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo ofrece en su capítulo sobre el tratamiento de la comedia nueva española de los siglos XVI y XVII por autores de diferente categoría y significación (*El ejemplar poético*, 1606, de Juan de la Cueva y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirigido a la Academia de Madrid, 1609, de Lope de Vega). No faltan otros análisis disímiles sobre el costumbrismo pintado por la crítica, que “se concibe como un género cuyos caracteres principales giran en torno a su novedad, españolidad, politicismo y, particularmente, a su dificultad” (p. 439) y los nacionalismos en pugna entre España y Latinoamérica vistos por los argentinos José León Pagano y Juan Mas y Pi. Ellos se centran en la mutua percepción cultural de hispanoamericanos y españoles que ha estado mediatizada siempre por la presencia de dos nacionalismos excluyentes entre sí. La idea de una nueva *historia literaria* presenta un concepto disciplinario que “afrenta el estudio de la literatura sobre un escenario posnacional, y ello en un mundo en que las coordenadas antropológicas de tiempo y espacio han sido dinamitadas debido a la irrupción del ciberespacio, ese espacio-tiempo virtual de extensión global y surgimiento instantáneo” (p. 463).

El cuarto apartado, de índole especial, sobre epistolarios y literatura del yo, exhibe textos de Fernández de Moratín, Gaspar Melchor de Jovellanos, Juana Manuela Gorriti, Josefina Manresa, Pedro Salinas y Amado Alonso, diarios de viajes, diarios personales, individuales, íntimos y testimoniales, formas de escritos autobiográficos, diferentes tipos de cartas y,

finalmente, diferentes versiones de la vida de San Leonardo.

El quinto apartado, sobre la literatura y las artes, trata de convergencias o anudamientos del arte y la lingüística, de combinaciones entre lo invisible y lo visible en la obra de Calderón de la Barca, de géneros y medios intermediales como el emblema y el cine (femenino), del desarrollo poético-pictórico en Francisco Ayala y la fascinación de Miguel de Unamuno por *El Cristo* de Velázquez.

En el último capítulo, varia, encontramos finalmente contribuciones muy variadas sobre el homenaje de Josep María Castellet con motivo de la muerte de Pío Baroja, sobre la obra singular *La hija del capitán* (1927) de Ramón María del Valle Inclán, sobre la relación amorosa y trágica entre María Zambrano y su primo Miguel Pizarro, así como sobre la disputa entre Marcelino Menéndez Pelayo y Manuel de la Revilla. Otros artículos analizan, finalmente, la invención novelesca en el siglo XXI, en la era digital que exige “ampliar las miras y aprovechar la diversidad que ofrece Internet, junto con la posibilidad de crear redes y contactos” (p. 689), el teatro de los siglos XVIII y XIX investigado por parte del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T) y la novela en Latinoamérica, donde se valoran “una serie de modelos de los orígenes del género narrativo inquisitorial tras la Independencia, en construcción del romanticismo y la novela histórica; [...] y se plantea la lectura de una nueva invención literaria, junto a sus limitaciones y posibilidades” (p. 735).

Siendo un libro-homenaje, las contribuciones que lo forman son de índole muy diferente —cada una merecería su propia reseña—, desde textos más descriptivos y positivistas hasta otros filosóficos y doctrinarios, sobre autores clásicos y autores menos conocidos, sobre temas

innovadores y temas muy divulgados, desde el Romanticismo hasta hoy día, con miradas retrospectivas ineludibles a autores clásicos. Tal heterogeneidad siempre puede significar una ventaja o desventaja para el lector, pero, de todas formas, esta colección de estudios inspira a deleitarse e instruirse leyendo, siguiendo el lema de la referencia goyesca que da título al libro: “Aún aprendo”.

Isabel Maurer Queipo
(*Universität Siegen*)

Diego López / David Pizarro: *Silencios de pánico. Historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*. Barcelona: Tyrannosaurus Books 2014. 690 páginas.

A pesar de la reivindicación y recuperación que durante los últimos años se ha realizado del cine fantástico español, este sigue permaneciendo como un gran desconocido, sobre todo en lo que se refiere a la existencia de una historia que recoja su complicado pero fructífero derrotero. Por ello, Ángel Sala no exagera al llamar “labor titánica” (p. 10) la que Diego López y David Pizarro han realizado en *Silencios de pánico*, la cual, es importante recalcar, ciertamente no se ha iniciado con dicho volumen. Este es un eslabón (sin lugar a dudas relevante) en su reconocido trabajo como difusores de este cine, tarea que vienen realizando desde fanzines, revistas especializadas y festivales. De ahí que fuesen elegidos por dos reconocidas figuras del cine fantástico, Dario Argento y Luigi Cozzi, para trazar dicha historia para el mercado italiano, cuya versión española nos llega por medio de Tyrannosaurus Books, revisada y ampliada en esta segunda edición.

El libro se organiza en tres partes. La primera y principal corresponde a la

misma historia, dividida en siete capítulos, en los que los autores organizan cronológicamente el devenir de este cine. El título del libro da nombre al primero de ellos, dedicado al cine mudo, dentro del cual se erige como figura fundacional Segundo de Chomón, quien en 1904 produce *Pulgarcito*, primer filme del fantástico español, basado en el cuento de Charles Perrault y en el que Chomón explotó al máximo sus capacidades técnicas. De los seriales que se empiezan a producir en Barcelona a partir de 1914, cuyas tramas policiales son sazonadas con algunos elementos sobrenaturales o terroríficos, surgen las primeras incursiones españolas en los subgéneros fantásticos, como *El otro* (1919), primer largometraje abiertamente de terror, y *Madrid en el año 2000* (1925), película pionera en la ciencia ficción de Manuel Noriega. Concluye esta parte con un capítulo dedicado al controversial Nemesio Sobrevila, en cuya ópera prima *Al Hollywood madrileño* (1927), constituida por siete *sketches* que abordan los géneros de la época, aparecen el terror y lo futurista. Como se repetirá a lo largo del libro, las distintas apreciaciones de López y Pizarro sobre los autores y filmes que examinan son acompañadas por las opiniones de estudiosos o testimonios de los mismos protagonistas del desarrollo de este cine.

Las siguientes tres décadas (hasta 1959), años de formación del fantástico español, son recogidas bajo el título “Oscuras tinieblas”. Esta segunda etapa tiene un inicio complicado debido al escaso interés por el género durante la formación de la Segunda República, situación que cambiaría con el ascenso al poder de Franco. A pesar de la censura de los elementos “moralmente incorrectos”, un conjunto de cineastas dio continuidad a este cine por medio principalmente de comedias con elementos fantásticos. Destacan dos realizadores: Edgar Neville, quien

renueva el sainete criminal introduciendo elementos sobrenaturales, y Serrano de Osma, iniciador del cine telúrico, movimiento comprometido con la estética, por lo que supeditaba la trama a la fuerza de la imagen. De la arriesgada y, por lo mismo, incomprendida filmografía del telurismo, debe mencionarse la relectura de la ópera wagneriana *Parsifal* (1951) de Daniel Mangrané. En los años siguientes, a pesar de la presencia intermitente del género, surge una de sus obras de referencia: *El cebo* (1955) de Ladislao Vajda, *thriller* psicológico comparado muchas veces con *M-Eine Stadt sucht einen Mörder* de Fritz Lang.

Por su parte, las décadas de los sesenta y setenta representan el establecimiento y apogeo del terror español mediante la creación y/o apropiación de sus más emblemáticas figuras. Así, en la primera de dichas décadas destaca la figura de Jesús Franco, creador del doctor Orloff (*Gritos en la noche*, 1961), apropiación española de la figura terrorífica del *mad doctor*; mientras que la segunda está marcada por Jacinto Molina (más conocido como Paul Naschy), autor del mítico hombre lobo español Waldemar Daninsky, y por Armando de Ossorio, responsable quizá de las figuras más auténticas del panteón del terror español: los templarios ciegos (*La noche del terror ciego*, 1971). Con ellos conviven un interesante conjunto de directores con una participación a veces más intermitente, pero no por ello menos interesante. Tal es el caso de Narciso Ibáñez Serrador y su inquietante *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), cinta en la que los niños atacan sin razón aparente (como en *Los pájaros* de Hitchcock) a los adultos. Sin embargo, no todos los intentos por apropiarse de las distintas líneas del terror fueron exitosos o pretendieron serlo. El apogeo del género dio lugar a un cine *trash* o de consumo; y temas como el satanismo

(de moda en los Estados Unidos de aquellos años, debido a los asesinatos de James Manson y el surgimiento de la Iglesia de Satán) fallaron al ser adaptados a las coordenadas de la Península.

En cambio, los ochenta son años de crisis. La llamada Ley Miró (1983), al promover un cine de autor, postergó el cine de género, lo cual redundó especialmente en el fantástico. En palabras de Jorge Semprún: “hecha por una directora para directores, y no para fomentar la industria del cine” (p. 325); ciertamente afectó a la producción filmográfica española en general, la cual en 1986 contabilizó solo 51 largometrajes producidos. En esta década Juan Piquer Simón empieza a desarrollar su controvertida filmografía, en la que, anteponiendo lo comercial a lo artístico, consigue reproducir la estética del cine estadounidense de serie B. Sin embargo, la situación cambia en los noventa gracias, entre otras razones, al relevo generacional que supone la emergencia de dos connotados cineastas, herederos y renovadores del cine anterior: Álex de la Iglesia y Alejandro Amenábar. De ahí que la primera década de nuestro siglo sea considerada por López y Pizarro como un tiempo de fortalecimiento. En dichos años está activo el proyecto Fantastic Factory, que se especializó en cine de terror con miras al mercado internacional; la compañía española Filmax (impulsora de Fantastic Factory) produce *The machinist* (2004) y *[REC]* (2007), entre otros títulos sobresalientes; y Guillermo del Toro —que dirige *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del Fauno* (2006)— se involucra con la producción de la mano de la compañía catalana Rodar y Rodar. Finalmente, completan esta historia del cine fantástico un conjunto de entrevistas a directores representativos del género: Carlos Aured, Jordi Grau, Eugenio Martín, junto con varios de los arriba mencionados; y una tercera parte, compuesta por ensayos en los que se

examinan las fronteras del fantástico español con otros géneros como el policial, el *giallo* o el porno.

La magnitud de la historia realizada por López y Pizarro debe valorarse considerando el concepto amplio de fantástico que manejan, en el que incluyen géneros como la ciencia ficción o el terror, los cuales pueden ser separados del mismo debido a que muchas veces siguen bases científicas o realistas. Así, esta dilatada concepción del fantástico otorga un carácter enciclopédico a *Silencios de pánico*, lo cual bastaría para convertirla en la historia de referencia del cine fantástico español, pues se trata de una lograda síntesis de un extenso corpus. Sin embargo, el reconocido compromiso de sus autores con este género imprime otras importantes cualidades a este trabajo. Una de ellas es la exhaustividad de la historia que han trazado. No se han contentado con reparar lo hasta el momento conocido del género, sino que, en una suerte de ejercicio arqueológico, han recuperado autores y títulos olvidados o marginados por la crítica y, asimismo, excavado en las fronteras del fantástico con otros géneros. A esto se añade la permanente valoración a la que son sometidas las cintas que revisan, la cual se complementa con las entrevistas que incluyen en la segunda parte, de modo que componen una interesante visión de conjunto, en la que las voces de los críticos son acompañadas por las opiniones y testimonios de los principales exponentes contemporáneos de este cine. Para terminar, los vínculos que proponen entre distintos filmes y el contexto sociopolítico de su producción (que sugieren frecuentemente el empleo del fantástico para representar temáticas censuradas o para canalizar los intereses y preocupaciones del público del momento) así como la periodización que realizan de su cronología dotan a este trabajo de un carácter ensayístico, que da algunas luces sobre las razones detrás de

las fluctuaciones históricas del género. Por todo lo anterior, *Silencios de pánico* —utilizando un término querido por López y Pizarro— *vitaminiza* la historia del cine fantástico español y, en tal sentido, constituye tanto una reivindicación de este cine como un título ineludible en todo acercamiento a esta rica y todavía poco frecuentada dimensión de la cultura española.

José Elías Gutiérrez Meza
(GRISO-Universidad de Navarra)

Domingo Ródenas de Moya: 100 escritores del siglo xx. Barcelona: RBA Libros 2012. 944 páginas.

El coordinador del extraordinario volumen que aquí valoro, profesor de Literatura Española en la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y renombrado crítico literario, logra pergeñar en las apretadas páginas de la introducción (pp. 17-53) un bosquejo “crestomático” y una crestomatía ensayística de los acordes ineludibles de una acabada partitura de las literaturas españolas e hispanoamericanas. El autor se beneficia de su larga experiencia de antólogo y editor de textos irrevocables de las vanguardias hispánicas y de historiador probado tanto de las literaturas contemporáneas escritas en las cuatro lenguas mayoritarias de España como de su experiencia de impulsor y director de proyectos de investigación de vasto alcance sobre la *Historia del ensayo literario en España 1923-1975*. Y también es cierto que las páginas que preceden al volumen son un ejemplo cabal de abarcadora concisión y de precisas alusiones y menciones de elementos y aspectos capitales; elementos y aspectos capitales relativos a conceptos y temas múltiples, entre los que destacan los de antología, canon y teoría literaria. Y sin embargo, aunque los conocimientos

teóricos del coordinador del volumen sean cumplidos, solo se detiene en comentarios y observaciones inherentes a la necesidad de dar preferencia a los valores estéticos sobre los sociales, políticos o de representatividad de una obra determinada. Y subraya, desde el comienzo mismo, que el volumen desea ser una invitación a los lectores a deshacerse de prejuicios y preferencias infundadas y a encararse a pasiones y panaceas metodológicas para poder llevar a cabo una lectura independiente y esmerada.

El centenar de autores que se explicita en el título del libro se respeta a rajatabla, pero la referencia al siglo desea expresar menos una orientación cronológica que aludir a las cualidades intrínsecas de los creadores, cuyas obras respectivas dan testimonio cabal, desde la excelencia literaria y la representatividad, de los tiempos convulsos y cambiantes del siglo pasado. Por lo demás, el número redondo insinúa que no se entiende proponer un canon, sino un acercamiento crítico de la mano de los mejores conocedores de un centenar de grandes escritores españoles e hispanoamericanos, 60 peninsulares y 40 del llamado nuevo continente. Un reparto equilibrado, si consideramos que están representadas las literaturas catalana, gallega y vasca, los grados de excelencia de los mejores escritores de las generaciones del 98, del 14 y del 27 en las dos décadas previas a la Guerra Civil y, asimismo, las estéticas más significativas de las corrientes varias del vanguardismo de ley, desde el sensualismo decadentista de Valle-Inclán y la originalidad “gregueresca” de Gómez de la Serna a la sublimidad expresionista de *Poeta en Nueva York*.

Las casi cuarenta páginas de introducción del coordinador sorprenden por su precisión enunciativa e interpretativa, por su capacidad de síntesis y por sus hondos saberes incluso sobre textos menores que, sin embargo, se revelan significativos, tanto desde la ladera de la historia de

la literaturas hispánicas como de las del ensayo y de la teoría de la ciencia literaria. No es casualidad que haya publicado en fechas recientes, en colaboración con Jordi Gracia, dos obras fundamentales sobre el ensayo español contemporáneo y la literatura española desde finales de la Guerra Civil a la actualidad (*El ensayo español del siglo xx* [2009] e *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010* [2011]). Y lo mismo vale aseverar de los cien breves ensayos interpretativos, debidos todos a excelentes conocedores de las obras de los escritores que tratan.

Huelga señalar que no es esta la ocasión ni este el lugar para registrar los nombres de los creadores reunidos en el volumen ni de los críticos convocados. Me contento con dar unas cifras y unos pocos nombres. De los 32 críticos que han participado en el proyecto, seis han contribuido con seis textos cada uno: Trinidad Barrera, José Manuel Camacho, Teodosio Fernández, Jordi Gracia, Domingo Ródenas y Santos Sanz Villanueva. José-Carlos Mainer y Ricardo Senabre aportan cuatro ensayos cada uno, uno más que Selena Millares y Joaquín Marco.

Un libro excepcional de guía y consulta.

José Manuel López de Abiada
(Universität Bern)

Juan Ramón Jiménez: *Vida*. Vol. I, *Días de mi vida*. Reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y M^a Ángeles Sanz Manzano. Valencia: Pre-textos 2014. 884 páginas.

Vida, proyecto iniciado en 1923 y desarrollado a lo largo de la trayectoria vital juanramoniana nos presenta una interesante recopilación textual, no solamente por la disección de algunos archivos

recientemente recibidos y animosamente investigados, sino por la profusión de referencias bibliográficas que compila. Dada la ingente documentación que sobre el poeta de Moguer se conoce y se conserva, se había publicado ya mucho sobre su vida,¹ pero este libro nos muestra el modo obsesivo juanramoniano de organizar el mundo, su mundo.

“Preferiría no haber escrito nada”, dice Juan Ramón en un momento dado. Ante la circunstancia de seleccionar los escritos que compondrían su *Vida*, autobiografía y autobibliografía para él, Juan Ramón se plantea esta dicotomía, ante la que decide que debe publicar todo lo que ha escrito, a pesar de reconocer que algunas anotaciones son irrelevantes y no aportan novedad alguna a su obra. “Uno debe responder ante el otro posible o imposible del trabajo de su existencia” (p. 673), dice a propósito de su decisión, palabras que para algunos son simple autocomplacencia.

Las autoras de este volumen son especialistas en la materia: Mercedes Juliá, catedrática de Literatura Española Moderna y Contemporánea en la Universidad de Villanova, Pennsylvania, EE UU, tiene una extensa trayectoria de publicaciones, entre cuyos temas predomina la obra juanramoniana. Desde la presentación del fundamental *El universo poético de JRJ* (1989) ha escrito numerosos artículos y trabajos sobre el poeta, entre los que se cuentan los análisis de las obras más complejas del moguerense, *Tiempo y espacio*.

M^a Ángeles Sanz Manzano, intensa investigadora y especialista en Juan Ramón, acompaña a su colega en la elaboración de un ingente material que habría de ver la luz en este primer volumen titulado *Vida, Días de mi vida*, al que seguirán

otros dada la abundante documentación pendiente de trabajar. Ya se había dedicado Sanz Manzano a la escritura autobiográfica de Juan Ramón Jiménez con anterioridad en *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*.²

Devoción, curiosidad e intento de clasificación animan a las autoras en la elaboración de este volumen. Idénticos motivos inspiraron al poeta moguerense a mantener siempre viva la llama creativa. Una llama a la que críticos y lectores han dedicado diversos nombres. Sin dudar, la “Obra en marcha” es clara imagen del trabajo que llevó a cabo en este inacabado proyecto.

Entre los escritos encontrados se recogían varias posibilidades de organización (también en esto hay versiones, cambios, diferencia de criterios del propio Juan Ramón), por lo que también el volumen incluye un resumen de aquellas posibles disposiciones de la obra. Inédito (el poeta no consiguió verlo publicado), después de tanta metamorfosis se ha intentado mantener el criterio juanramoniano: “el orden será de cronología vital, no de escritura. Los recuerdos pueden estar escritos en cualquier época pero irán en orden de asunto” (p. 61). Un orden secuenciado mediante la presencia del mar, esencial en la trayectoria vital de Juan Ramón, que se convertirá en elemento delimitador que ordena el material para este primer volumen en:

- niñez, mocedad y juventud (1881-1916)
- madurez (1916-1936)
- sazón (1936-195x).³

Entre el resto de las posibilidades, desde la primera vez que se propone escribir una autobiografía hasta los últimos años en que abandona todo trabajo intelectual, este es

¹ Entre las más próximas, Antonio Campoamor González, *JRJ. Nueva biografía*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001.

² Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2003.

³ Sin determinar.

uno de esos ejemplos: “Mi obra se puede dividir Por el *Diario poético* / Por los libros breves, partes de libros, / Por los libros completos poemáticos / Por los libros de 3 completos poemáticos, ciclos. / Por poemática / Por formas: Romance, Canción, etc. / Por materias: Mar, la mujer desnuda, etc. / Por épocas, tiempos. / Por Poesía, Literatura, Resto”.

Poesía en prosa, prosa poética... Todas las nomenclaturas que queramos añadir, en este volumen se reúnen en ambas, junto a aforismos, breves apuntes a vuelapluma y un sinfín de textos a explorar, pensamientos, reflexiones, recuerdos, respuestas... El rigor bibliográfico incluye precisas notas sobre la fuente de cada texto, así como un breve comentario sobre cada uno de ellos.

Durante el primer periodo “Niñez, mocedad y juventud (1881-1916)”, Juan Ramón acude a sus intensos recuerdos de infancia, tiempo limpio de momentos difíciles, trastornados a posteriori a causa de una atormentada vivencia psicológica. Son muchos los recuerdos moguerños entretejidos a las referencias literarias del poeta que avanzan hasta los primeros años en la capital española. En sus palabras, dejado atrás el inmenso sol de Huelva y la límpida infancia, apunta un augurio no consumado: “Mi fracaso” recoge una turbadora llegada a la madurez, expresada al modo de un vaivén vital entre el “yo” y el “él”: “A los trece años... Bécquer se le metió dentro como una víscera en su caja humana...” (p. 461).

“Madurez” (1916-1936) es un periodo menos extenso que el anterior (tan solo 26 páginas frente a las 150 de “Niñez...”), se asoma apenas como un momento de inflexión en la vida del poeta.

Y entonces “Vino la guerra” (p. 503). Así comienza la verdadera madurez, “Sazón”. Dos son las filiaciones que el poeta va dejando en sus escritos de esta época, la que comienza el año 1936. Por un lado, la literaria: amistad, trabajo conjunto

y también crítica literaria. Por otro, la política: la guerra en España, la lucha intelectual y el exilio definitivo.

Leemos explícita exposición sobre sus coetáneos, la obsoleta poesía de Campamor o Núñez de Arce, (apartada por propia superación histórica y evolución de la literatura española), intensa defensa del modernismo, la novedad de *La copa del rey de Thule* de Villaespesa o Valéry, entre otros. Recoge igualmente opiniones y escritos varios sobre él, como el que le envía el hondo y afectuoso Antonio Machado (p. 569). Hace una interesante indagación en la obra de hispanos como José Enrique Rodó u opina sobre el hispanista Karl Vossler, al que, tras conocer, dedica su afilada crítica y llama “improvisador”. La propia lengua española es motivo de reflexión: el uso dialectal de su Andalucía natal, las diferencias lingüísticas encontradas y el goce del buen uso del idioma español en su llegada a América e incluso la anécdota de cómo comienza a escribir con su particular ortografía, la elección de “j” por “g” y “s” por “x” (p. 627). La veteranía literaria de Juan Ramón siempre en eterno juego lingüístico incansable: “Empiezo mi obra terminante”.

La escritura de *Vida*, que retoma una vez instalado en el exilio, hacia los años cuarenta, le mantendrá en contacto con su pasado y le ayudará a vivir fuera de su país. No es necesario volver a insistir en la intensa preocupación que manifiesta el poeta a raíz de la Guerra Civil, a pesar de la desafección que se produjo durante años sobre la figura del poeta de Moguer. Es conocida la cantidad de escritos que ya han dejado patente su aproximación ideológica con los vencidos y su manifiesto apoyo a lo largo de los años a la causa republicana. En este volumen vamos a encontrar, sin embargo, algunos textos poco difundidos, artículos periodísticos de toda índole: “Juan Ramón Jiménez se manifiesta como

un perfecto marxista” (p. 565), e incluso la reproducción de la respuesta telegráfica de Juan Ramón al llamamiento del gobierno republicano a los intelectuales en 1936: “Me adhiero fervorosamente” (p. 547). Pero también diatribas, como contra la hipócrita postura personal que atribuye a León Felipe (p. 559).

Juan Ramón aclara dudas y malentendidos, como el curioso caso de la suplantación de identidad que sufrió en un periódico andaluz cuando comenzaba a publicar sus primeras poesías como autor reconocido. Sobre su propia poesía delimita textos y adjunta 12 retratos que habrían de ir en la edición. A ello se ha añadido un buen número de fotografías que ilustran la vida cotidiana del poeta en el periplo vital que le ha llevado a ser uno de los escritores más biografiados y editados de la literatura española.

Mercedes Juliá y M^a Ángeles Sanz Manzano se proponen en *Vida* el objetivo de crear un “testamento vital y poético”. Visto el inmenso trabajo documental y leída la producción poética que incluye, el lector de este imprescindible volumen tiene la posibilidad de acercarse a la biografía de Juan Ramón Jiménez de un modo único, aunando rigor bibliográfico y gusto estético, y podrá hacer suyas las palabras del poeta: “Vivo únicamente por y para la belleza” (p. 489).

Juana Murillo
(Universidad Complutense, Madrid)

Carmen Alemany Bay: *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación en la poesía hernandiana*. Madrid: Visor 2013. 290 páginas.

A numerosos escritores les persigue un determinado mito que simplifica e incluso distorsiona su personalidad y estilo, a veces

hasta extremos intolerables. Por desgracia, el gran Miguel Hernández es uno de esos escritores: tal vez ya desde las primeras entrevistas de 1932 (“Un nuevo poeta pastor”, de Ernesto Giménez Caballero y “Dos escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo”, de Francisco Martínez Corbalán), Miguel Hernández se entiende bajo el tópico del poeta-pastor, es decir, del gran talento natural que, pese a estar poco pulido, casi piensa ya en verso, como Lope de Vega u Ovidio. Pues bien, esta idea, definitivamente desechada en la década de los ochenta por la aparición de los borradores del poeta, cuenta ya con un monumental estudio que la disipa y que analiza minuciosamente “el proceso de creación en la poesía hernandiana desde sus inicios hasta su poesía final con el fin de detectar no solo las variantes concretas de cada texto y darle su explicación, sino la evolución con que el propio poeta, verdadero desafiador de la escritura, fue abordando la redacción de los versos; es decir, investigar el secreto germinal de su escritura” (p. 12).

Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación en la poesía hernandiana es un estudio sobre reescritura y borradores poéticos. Estamos, pues, ante un trabajo muy sólido y técnico en la línea de una serie de análisis de la reescritura en autores áureos (especialmente Lope de Vega y Calderón de la Barca) que ha venido apareciendo en los últimos años.

Los documentos que la viuda de Miguel Hernández cedió en 1986 al ayuntamiento de Elche le sirven a Alemany Bay para identificar “la obsesión que Miguel Hernández tenía por la palabra” (p 12) y su singular disciplina poética, tan alejada de la idea del poeta natural que dicta el tópico. Estudiándolos, Alemany Bay detecta en Miguel Hernández no solo la “obsesión” citada, sino además una serie de etapas

determinadas por el diverso estilo con que el genio oriolano empleaba sus borradores poéticos.

Concretamente, Alemany Bay distingue un periodo de aprendizaje que incluiría sus primeras composiciones y *Perito en lunas* (1933), etapa que se caracterizaría por la voluntad hernandiana de aprender las técnicas y lenguaje literario, así como por la abundancia de esbozos previos a los poemas, incluyendo muchos que no podemos hoy identificar con composición alguna. Se trata, además, de una etapa en la que Miguel Hernández recurrió a la traducción como ejercicio formativo y como trabajo en estéticas que le atraían, eligiendo en especial la de los simbolistas franceses. Además, Alemany Bay muestra con detalles concretos que durante este periodo Miguel Hernández decidió copiar manuscritos algunos poemas de *Cántico*, de Jorge Guillén, y que además adoptó algunas palabras típicas del poeta vallisoletano. Por último, el oriolano también se afanó por ampliar su vocabulario, copiando definiciones del diccionario. Pero lo más característico de este periodo es la abundancia de bocetos para poemas posteriores, bocetos en los que a veces Miguel Hernández marca líneas que indican una posible pausa versal, como demuestra la métrica y el hecho de que muchas de estas líneas pasaran casi tal cual a los poemas. Es un *modus operandi* que Alemany Bay ejemplifica con *Perito en lunas*: tras aclarar cómo se recibió el libro (su dificultad y neogongorismo fue un obstáculo para su éxito, pues no eran esas las líneas que seguía la poesía del momento), la autora explica que para componerlo Miguel Hernández recurrió a tres modos de creación evidenciados por los borradores: componer primero un esquema en prosa, llevar a cabo varios esbozos en verso o escribir la octava directamente y luego trabajar con tachaduras y mejoras.

Alemany Bay explica también cómo fue el paso entre la etapa de *Perito en lunas* y la dominada por los sonetos de *El rayo que no cesa* (1936), época en la que el oriolano deja de emplear borradores en prosa y en la que tiende a reducir el poema durante el trabajo de pulido. Para los sonetos de *El rayo*, Miguel Hernández abandonará casi totalmente las versiones previas en prosa y demostrará su creciente comodidad con formas cerradas –las octavas de *Perito en lunas*, las décimas en el periodo de transición y ahora los sonetos–. Pese a ello, tenemos borradores que, aunque no solventan cuestiones clásicas como la de la identidad de las amadas aludidas, iluminan notablemente el proceso creador del oriolano. Así, Alemany Bay examina las modificaciones en los nueve sonetos que formaron parte del primitivo *El silbo vulnerado* y luego pasaron a *El rayo*, y del soneto de *Imagen de tu huella* que se incorporó al libro de 1936. Concretamente, la autora se centra en los cambios que sufrió el soneto “Silencio de metal triste y sonoro”, variantes estilísticas que pulieron definitivamente el texto.

A continuación, Alemany Bay analiza los poemas escritos entre *El rayo* y *Viento del pueblo*, así como el contexto del segundo viaje a Madrid del poeta (1934-1936), concluyendo que en esta etapa Miguel Hernández experimenta una gran transformación, adquiriendo mayor seguridad en sí mismo y abandonando los procesos imitativos a los que se sometía anteriormente, todo ello claramente influido por la última tendencia de los poetas del 27 y Neruda, que escribían ya claramente bajo la inspiración surrealista. El estudio de los borradores permite percibir cómo el oriolano comienza trabajando con una estética muy semejante a la que guió *El rayo*, pero que constituye ahora solo un punto de partida desde el que alcanza una factura más libre, tanto en el contenido

como en la forma, en la que llega a adoptar, como es sabido, el verso libre. Es un proceso que Alemany Bay demuestra magistralmente con un estudio de caso: la “Égloga (a Garcilaso de la Vega)”.

La siguiente etapa la conforman los poemas de guerra, es decir, los de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Al estudiarlos la autora se enfrenta con el problema de la posible pérdida de materiales por las circunstancias de la guerra, que podrían explicar la escasez comparativa de borradores. Sin embargo, Alemany Bay se inclina por pensar que esta se debe más bien a una tendencia muy marcada en Miguel Hernández, que cada vez se siente más seguro, y también a las necesidades de la composición, pues los poemas eran urgente propaganda de guerra y no permitían tantas reelaboraciones. Sin embargo, la autora destaca los “densos esbozos” (p. 181) que produce el oriolano y que darían una unidad estructural y temática a un *Viento del pueblo*, del que la crítica ha destacado tradicionalmente una supuesta heterogeneidad. Además, Alemany Bay subraya las relaciones intertextuales entre los diversos bocetos y poemas definitivos de estos libros de guerra.

Por último, Alemany Bay analiza los poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*. Se trata, de nuevo, de material que despierta dudas acerca del porcentaje de bocetos conservados, pues parece que Miguel Hernández habría prescindido de muchos, o al menos de los extensos bocetos de que disponemos para ilustrar su producción anterior. En esta etapa, la autora llama la atención acerca del hecho de que el oriolano trabaja con densas versiones en prosa poética y que además recurre por primera vez a un proceso de memorización.

En suma, gracias a este minucioso trabajo podemos afirmar que *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación en la poesía hernandiana* es

un libro fundamental para entender la poesía de Miguel Hernández, e incluso una monografía modélica en general, por su metodología, análisis literarios y densidad informativa. Alemany Bay demuestra dominar la bibliografía existente y comunica con eficacia y elegancia sus hipótesis. Además, añade al análisis de los borradores valiosas reflexiones de índole más bien contextual. Por ejemplo, cada capítulo incluye una revisión de la recepción crítica del libro de poemas que se estudia, amén de diversas noticias de gran interés para la comprensión de la poesía del oriolano, como, *verbi gratia*, el hecho de que estuviera trabajando para la gran enciclopedia taurina de Cossío (*Los toros*) cuando escribía *El rayo que no cesa*. En conclusión, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura* es un trabajo admirable que debería enriquecer la biblioteca de cualquier interesado en la poesía de comienzos del siglo xx.

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Santana, Cintia. *Forth and Back: Translation, Dirty Realism and the Spanish Novel (1975-1992)*. Lewisburg: Bucknell University Press 2013 (Literary Criticism / Twentieth Century Spanish Novels). 175 páginas.

Con un análisis exhaustivo de las reseñas críticas publicadas en los suplementos culturales de la prensa generalista y las revistas literarias especialistas, Cintia Santana, profesora estadounidense de Literatura Española en Stanford University, ofrece un estudio de la recepción en España del movimiento literario ochenteno conocido como *dirty realism* y su principal figura, Raymond Carver (1938-1988). Establece una cadena de influencia entre las traducciones al español de sus

obras y cuatro novelas hispanas escritas por Ray Loriga (1992, 1993), José Ángel Mañas (1994) y Benjamín Prado (1995), novelistas de un movimiento que la autora identifica como “realismo sucio” español.

Los dos capítulos iniciales ayudan a contextualizar el estudio: aportan datos sobre la cultura española y el mercado del libro en la época inmediatamente anterior a las versiones españolas de Carver (la primera en publicarse en español, *Catedral*, apareció en 1986). Los dos capítulos finales versan, respectivamente, sobre la publicación y recepción de estas traducciones (*Catedral* fue una de sus últimas producciones, pero la primera en traducirse), y sobre la influencia que los libros de Carver han tenido en la producción literaria de Loriga, Mañas y Prado. Las múltiples fuentes mediáticas recopiladas por Santana contienen testimonio de que las novelas de Carver fueron ampliamente reseñadas y ejercieron una influencia posterior sobre los tres autores.

El título del libro, que invierte la expresión idiomática inglesa *back and forth*, tiene gancho para un público angloparlante. Con este título juguetón, Cintia Santana busca situar su estudio en el contexto del diálogo “de ida y vuelta” que el Proyecto Transatlántico liderado por Julio Ortega de Brown University fomenta. Es un acierto hablar de la traducción en cualquiera de sus direccionalidades (inglés > español o viceversa) y modalidades (escrita, oral, audiovisual, entre otras) en relación con el transatlantismo. *Translation* tiene una posición privilegiada en el título y promete mucho. Sin embargo, más abajo hablaré de las posibilidades en este sentido que el libro de Santana desaprovecha.

Antes de hacerlo, he de resaltar que el esfuerzo de documentación y la exégesis de la profesora Santana son notables. Realiza una investigación en los fondos mediáticos tan exhaustiva que no habrá ni reseña

periodística de los libros de Carver ni entrevista mediática con Loriga, Mañas ni Prado que no haya recabado. Como testimonio de ello, el capítulo 3 va acompañado de 213 notas, la mayoría de las cuales aportan datos adicionales que alegran la lectura de una parte del libro donde normalmente uno no espera encontrar tales joyas.

El libro tiene otras muchas alegrías. Todas las citas en español van acompañadas de traducciones fiables al inglés. Son excelentes los gráficos y tablas en los que se indican, por una parte, la evolución del porcentaje de literatura traducida en España (suele ser en torno al 24%) y por otra, esta misma evolución desglosada en idiomas de partida (el inglés suele ser un 13% aproximadamente). Con figuras elaboradas por la propia autora, se demuestra que en el periodo del “realismo sucio” en España, el porcentaje de literatura traducida alcanzó casi el 34% en 1989. También demuestra que en 1989 el predominio del inglés llegó a ser de más del 20%. Excelentes son también las disertaciones de Santana sobre asuntos sociopolíticos de los años de la Transición democrática y posteriores, que contienen una proliferación de datos y están bien argumentadas e integradas. Sus explicaciones de conceptos como el desencanto, el destape y la movida son efectivas aunque podrían haber sido más extensas para informar mejor al lector angloparlante. Asimismo, el estilo de redacción en inglés es muy singular, ya que es fluido y ameno, y al mismo tiempo exhibe signos propios de un escritor hispanohablante: “(...) a strategy (...) that a number of publishers would pursue in order to palliate economic difficulties (if not an always sufficient one): the quarring of literature in translation” (p. 24).

Recomendaría el libro para filólogos interesados en la recepción de las obras de Raymond Carver en Europa, traductólogos interesados en estudios de recepción de

literatura norteamericana del siglo xx en España y estudiosos de la literatura mundial interesados en el trasvase de movimientos literarios entre los Estados Unidos y Europa.

Ahora toca hablar de los aspectos menos acertados. El primero tiene que ver con todo lo que la autora *no* observa y *no* investiga. Como creo haber dicho claramente ya, Santana cumple su objetivo de estudiar la recepción de las obras traducidas de Raymond Carver, autor del “realismo sucio” estadounidense, y traza una relación entre estas traducciones y las producciones originales de tres novelistas españoles. Sin embargo, las fuentes que emplea para medir la recepción e influencia permiten una visión necesariamente limitada. Una posibilidad que la autora ni siquiera menciona es que los autores españoles fuesen también influidos por la película *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), basada en los relatos de Carver, que se estrenó en España en 1994 (*Vidas cruzadas*). Otra influencia innegable en el caso de *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas (novela, 1994; película, 1995), la más exitosa de las cuatro novelas españolas que estudia, es *Generación X* de Douglas Coupland (1991; trad. esp. 1993). Ambas novelas retratan vidas privilegiadas (JASPs, *ni-nis*) vividas con desperdicio material y vacío espiritual, influidas por Carver de forma tangencial, no central. Parece que Santana no escucha cuando las fuentes mismas hablan de la multitud de otras influencias literarias, y sobre todo publicitarias, televisivas, musicales y otras que han tendido, y no solamente influencias estadounidenses, sino también europeas, como Handke, Duras y Camus (p. 122). Carver y el realismo sucio estadounidense constituyen *una* influencia en estos autores, no *la* influencia. Tras leer el libro, la sensación es que ha acudido a muchísimas fuentes buscando solamente

aquello que reforzara su hipótesis inicial, obviando muchos otros datos que hubieran enriquecido esa hipótesis.

Dije que hablaría de las posibilidades que ofrecen los estudios de traducción para realizar investigaciones muy interesantes sobre la producción y recepción textuales e las influencias literarias. En su primera concepción teórica, trazada en 1972 en “The Name and Nature of Translation Studies”, James M. Holmes describe los “estudios funcionales” como una de las tres ramas de la subdisciplina llamada “estudios descriptivos de traducción”. Los estudios funcionales indagan en la recepción de los textos traducidos y su función en el contexto de recepción (los otros dos tipos estudian el producto y el proceso). *Forth and Back* es un estudio funcional convincente, pero lo hubiera sido también con 50 páginas y con el título “The Reception of Dirty Realism in Spain and its Influence on Three Spanish Novelists (1986-1995)”. El título promete más de lo que el texto da porque en el espacio de un libro su autora podía haber realizado un estudio descriptivo también del producto y del proceso. Al hablar en el título de *translation* uno espera leer fragmentos de los libros de Carver en inglés acompañados con su traducción al español y comentados, pero no los hay. Una comparación de estos con fragmentos de los autores españoles hubiera sido la guinda del pastel. Al hablar de traducción en el título yo esperaba leer también sobre quién había tenido la iniciativa de publicar a Carver en España, qué traductores fueron elegidos, quién participó en el proceso de publicación y cómo se prepararon las ediciones, pero no hay nada de esto en el libro. Es un estudio potente de recepción literaria, pero realmente no habla de traducción.

Daniel Linder
(Universidad de Salamanca)

Ricardo Doménech: *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra 2013. 315 páginas.

Ricardo Doménech llevaba tiempo preparando un ensayo relativo a ese capítulo *sui generis* de la historia del teatro español que coincide con el destierro de los dramaturgos, actores y directores que no tuvieron más remedio que marcharse durante y después de la Guerra Civil, pero la enfermedad no le permitió llevar a cabo su tarea. En realidad, el gran especialista ya había publicado en 1977 un breve estudio sobre el teatro del exilio, y en 2006 la edición de obras en un acto de autores trasterrados, así como había estado contribuyendo al estudio del teatro republicano de manera parcial pero constante a lo largo de su trayectoria de investigador. Lo que le faltaba era proporcionar al lector una visión personal y sistemática acerca de la materia, y si ahora la tenemos a disposición se lo debemos a su editor, Fernando Doménech Rico, cuya homonimia se debe al azar. En efecto, tal como explica en el prólogo, su antiguo alumno de la Real Escuela Superior de Arte Dramático se ha hecho cargo de recoger, ordenar y completar sus apuntes y materiales ofreciendo a los lectores un panorama sintético indispensable para acercarse a los autores y tendencias del teatro del exilio, o profundizar su análisis.

La introducción da cuenta de las dificultades encontradas por los investigadores empeñados en rescatar del olvido y del silencio impuestos por la censura de los ganadores del conflicto el teatro de los autores que tuvieron que vivir fuera de España, sumando sus esfuerzos a los de Domingo Pérez Minik, Robert Marrast, José Monleón y Manuel Aznar Soler, para citar tan solo a algunos críticos destacados. A nivel teórico, el problema principal estriba en la imposibilidad de enmarcar en una escuela o grupo literario tendencias que resultan sin más heterogéneas.

Tampoco bajo una luz ideológico-política se pueden reunir a todos los escritores bajo un mismo marbete, dado que figuras como la de Ramón Gómez de la Serna se caracterizan por su apoliticismo. Desde un punto de vista práctico, lo verdaderamente complicado es reconstruir el corpus textual de cada escritor, considerando que muchas piezas se han desperdigado en publicaciones aparecidas en varios rincones del planeta, y que, en muchos casos, no han llegado nunca a ser representadas. Una cuestión ulterior atañe al lugar que ocuparían los hijos de los exiliados republicanos quienes, al igual que sus padres, escribieron textos teatrales. Según Doménech, su sitio corresponde al “postrer capítulo del exilio republicano” (p. 29).

El primer apartado del libro reconstruye la dinámica y las características del exilio (coordenadas históricas, prolongación, cantidad de autores), teniendo en cuenta que los intelectuales que salieron de España fueron aproximadamente unos 5.000.

El segundo capítulo, tras proporcionar un mapa teatral del exilio republicano (Francia —especialmente Toulouse y Burdeos— Unión Soviética, EE. UU., México, Argentina —sobre todo Buenos Aires—, Uruguay y Chile), reseña a los principales directores (Rivas Cherif, Álvaro Custodio, José Estruch, Ángel Gutiérrez), actores (María Casares, Enrique Álvarez Diosdado, Amelia de la Torre, Augusto Benedico y un largo etcétera) y escenógrafos (Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals, Santiago Ontañón, Gori Muñoz). A Margarita Xirgu Doménech decide dedicar un capítulo aparte, el tercero, subrayando las distintas etapas de su formación y carrera artística, su audacia actoral y su compromiso con el teatro vanguardista y los valores republicanos.

El capítulo cuarto presenta una síntesis temática y estilística del teatro de los

trasterrados en tanto que testimonio del presente histórico, y medio artístico no solo en busca de la España perdida, sino también abierto a la resemantización del mito y al descubrimiento del mundo latinoamericano. Tras lo cual, propone una clasificación generacional, distinguiendo a los escritores nacidos en la década de 1880 o poco antes, a los autores nacidos hacia 1900, a los dramaturgos nacidos hacia 1915 o Generación del 36, y, finalmente, a los hijos de exiliados que se marcharon de España muy niños o que nacieron en el extranjero. En este mismo apartado, dedica unas páginas a Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna, María de la O Lejárraga, León Felipe, Salvador de Madariaga, Pablo Picasso (autor de dos piezas en francés) y Alfonso Rodríguez Castelao, pintor, político y dramaturgo.

La figura de Rafael Alberti, considerado un verdadero icono del exilio republicano, descuella en el capítulo quinto, donde, además de resaltar sus habilidades histriónicas, Doménech hace hincapié en su variada experimentación dramaturgica, desde la vanguardia a la reactualización del auto sacramental, pasando por el teatro político. Unos apuntes se refieren a *El hombre deshabitado*, *Fermín Galán*, sus cuatro piezas breves, *La Gallarda*, *El adehesio* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

El teatro de Pedro Salinas, uno de los primeros trasterrados en ser editados en España, consta de dos obras en tres actos, y de doce en un acto, todas ausentes en la escena profesional, pero estrenadas en los teatros de cámara y universitarios de EE. UU. en las décadas de los cincuenta y sesenta. El lector o crítico interesado encontrará referencias y comentarios específicos en el capítulo sexto.

En el séptimo apartado, Doménech perfila la compleja personalidad artística de Bergamín, quien se diferencia de los

del 27 por su “acendrado pensamiento —y sentimiento— religioso” (p. 131), siendo un heredero directo del catolicismo agónico de Unamuno. Su producción cuenta también con varias recreaciones de los mitos griegos, tal como su versión libre *Medea la encantadora*. Un análisis detenido concierne a *La niña guerrillera* y a *Melusina y el espejo*.

Alejandro Casona, figura cumbre del teatro del exilio, en el capítulo octavo destaca “por su gran oficio de escritor dramático” (p. 157). Su repertorio era ya uno de los más estimados de su generación antes de la guerra, con piezas como *La sirena varada* y *Nuestra Natacha*, y, una vez radicado en Buenos Aires, renuncia definitivamente a presentar cualesquiera tema o problemática española. *Prohibido suicidarse en primavera*, *Los árboles mueren de pie* y *La dama del alba* son sus hitos del destierro, prolongando, con esta última obra, la vertiente simbolista que había sido renovada de forma magistral por Valle-Inclán y García Lorca.

En el capítulo siguiente, Doménech se centra en la acusada personalidad de Max Aub, cuya obra, que comprende piezas de vanguardia y teatro político, apenas ha podido pisar los escenarios pese a su variedad y complejidad. Cada clase de experimentación halla cabida en las páginas del libro, máxime el que se considera el teatro mayor (*San Juan*, *Rapto de Europa por cerrar los ojos*, *No*).

El décimo apartado pasa revista a autores que han tenido varia fortuna crítica y editorial, tales como Rafael Dieste, María Teresa León, Paulino Masip y Concha Méndez, entre otros.

Al que considera el último dramaturgo del exilio, José Carlos Morales, el estudioso dedica el capítulo undécimo, apuntando que el realismo aparente de sus obras es, de hecho, “un realismo de cierta abstracción y elevación intelectual, a lo

Pirandello” (p. 219), mediante el cual pretende presentar el mundo contemporáneo con ojos divertidos y acongojados a la vez.

El apartado duodécimo se centra en los dramaturgos de la Generación del 36 que han recibido escasa atención crítica y editorial. Por ejemplo, las piezas de José María Camps siguen inéditas en España, y María Luisa Algarra, pese a la relevancia adquirida durante la Guerra Civil y posteriormente en México, no cuenta casi con estudios específicos. Manuel Andújar, fundador con José Ramón Arana de una de las mejores revistas literarias del exilio, *Las Españas*, es más conocido como novelista, pero cuenta también con unas piezas compuestas en su destierro mexicano.

Con el último capítulo, el autor del libro remata el estudio subrayando el hiato ineludible que se ha producido entre la dramaturgia anterior a la Guerra Civil y la nueva producción teatral, a raíz de que los escritores exiliados no pudieron ofrecer su magisterio a las nuevas generaciones. Desde luego, el hecho de que varios de ellos quisieran y pudieran volver a España, ocasionalmente o de manera definitiva, no ha logrado compensar esta pérdida irreparable.

Cierra el volumen una bibliografía que incluye no solo las contribuciones al estudio del teatro del exilio del propio Ricardo Doménech, sino también un notable repertorio puesto al día de las ediciones y ensayos relativos a los dramaturgos trasterrados.

Marcella Trambaioli
(*Università del Piemonte Orientale*)

Víctor Fuentes: *Buñuel. Del surrealismo al terrorismo. Ensayos*. Sevilla: Renacimiento 2013. 285 páginas.

En el primer largometraje surrealista de Buñuel, *L'âge d'or* (1930), vemos a un grupo de clérigos hacer reverencias en

un desolado paisaje de acantilados a unos esqueletos putrefactos ricamente vestidos, maltratar a un perro, aplastar a un escarabajo, quemar a una sirvienta ante la mirada indiferente de sus señores, salpicar repentinamente de sangre el rostro de un amante... Aquí se apuntan ya temas y obsesiones que se repetirán como elemento importante a lo largo de las 32 películas de la filmografía de Buñuel y que cada una de las veces encresparían los ánimos de sus escandalizados contemporáneos: brutalidad, agresividad, catolicismo en todas sus manifestaciones, sobre todo las negativas, sexualidad con todos sus miedos y peligros, y muerte. Esta caracterización global del cine de Buñuel según *Christ und Welt* (19-2-1971) justifica el título que había dado V. Fuentes a su libro, *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*, que tenemos ante nosotros.

El libro está compuesto de diferentes ensayos de V. Fuentes. El autor conocía a Buñuel personalmente y se refiere a su último encuentro con él en 1981 con muchas reminiscencias en la aportación introductoria (“A modo de introducción con Buñuel en México [1981]”, pp. 13-20). El libro incluye 14 ensayos en total, dos son originales, tres conferencias, otras tres aportaciones en libros y seis en revistas.

El autor menciona los esfuerzos de Buñuel de rodar una película sobre Goya (“Goya, el primer guión: antecipos de su originalidad creadora”, pp. 21-48), lo que quedó solo en el intento de un guión. Pero sorprende que en las secuencias finales aparezcan “las imágenes con latidos de perversión que caracterizarán a tantas de sus mejores películas...” (pp. 46-47) ya en su primera película planeada.

En el ensayo “*Un perro andaluz* cumple 80 años [Intertextualidades literarias]” [pp. 49-62], Fuentes explica convincentemente la amistosa y ambivalente relación de Buñuel con García Lorca. Buñuel

mismo declaró a Fuentes: “A Lorca se lo debo todo” (p. 59). Según Buñuel, indirectas de parodia de poemas de García Lorca en esta película hicieron creer al poeta, equivocadamente, “que el perro andaluz fuera él” (p. 60).

El ensayo “*La edad de oro y El público: dos cimas transgresoras del vanguardismo internacional*” (pp. 63-76) da a conocer que Buñuel y García Lorca tuvieron ideas surrealistas muy similares en *L'âge d'or* y *El público* en lo que se refiere al amor libre. Había solamente una diferencia: Buñuel rechazó la homosexualidad, la cual afirmó García Lorca en su pieza (pp. 66-67).

En la aportación “*Las Hurdes, tierra sin pan* en el contexto de la literatura y el cine documental español de la República” (pp. 77-90), Fuentes subraya al final la actualidad latente del brutal documental *Las Hurdes* (p. 89). Se puede decir desde una perspectiva histórica que *Las Hurdes* se han convertido en el siglo xx en un sinónimo de miseria, hambre y retraso en España. Gracias al siempre creciente interés de la prensa, de los escritores y no en menor grado a la película de Buñuel, se ha podido, dentro de lo que era posible, liberar a los hurdanos de sus condiciones de vida indignas.

Fuentes ofrece una panorámica intercultural a través de México durante la estancia de Buñuel en su exilio desde 1946 (“Buñuel en el contexto artístico, cultural, mexicano [1946-1983]”, [pp. 91-108]). En “*Ensayo de un crimen: de la novela de Usigli a la película de Buñuel*” (pp. 109-116), analiza precisamente esta película del año 1955, y en “Un posible director del cine (otro)norteamericano” (pp. 117-136) da una síntesis sobre el período de Buñuel en América del Norte. En estos y en los ensayos siguientes siempre se refiere a las bases surrealistas de las películas posteriores de Buñuel. Dedicó amplias interpretaciones a las películas del período mexicano.

Las películas internacionalmente conocidas de la época tardía de Buñuel, como *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970) o *Cet obscur objet du désir* (1977), las valora, con razón, con una inclinación latente de Buñuel hacia una posición terrorista, que ya había existido desde los inicios en el surrealismo: “En entrevistas a partir de los años sesenta, el genial cineasta no se cansaba de repetir que el surrealismo había pasado a la vida cotidiana: lo real había devenido surreal con aspectos catastróficos y esto es lo que lleva a su cine, el cual tiene tanto de crónica, en sus últimas películas” (p. 247).

Este libro diverso en sus comentarios diferentes, y la correspondiente crítica literaria bien documentada significa una rica y nueva contribución a la abundante literatura buñuelista. Se pueden encontrar muchas, en parte sorprendentes opiniones del autor sobre la producción fílmica de Buñuel.

Klaus Pörtl
(Universität Mainz)

Gareth J. Wood: *Javier Marías's Debt to Translation. Sterne, Browne, Nabokov.* Oxford: Oxford University Press 2012. 351 páginas.

Hace solo una docena de años que apareció la primera monografía dedicada *in toto* al estudio de la obra de Javier Marías. Entre tanto, con la que hoy reseñamos, son ya más de doce, sin contar las que dedican al autor madrileño al menos una buena parte de un libro, como es el caso de los espléndidos volúmenes recientes debidos a los profesores Alexis Grohmann y José María Pozuelo Yvancos, en su día valorados también en esta revista.

El estudio de Gareth Wood aborda dos campos hasta ahora casi en barbecho (el de la traducción y el de la influencia literaria),

pese a la relevancia de las aportaciones del escritor durante los años dedicados al oficio de trujamán, que dejarían hondas huellas y marcada presencia en su creación novelesca y ensayística. Un asunto que Marías también conoce a fondo en cuanto a la teoría y desde la práctica, con logros sobresalientes, como prueban sus versiones españolas de obras memorables de las literaturas anglosajonas, entre las que figuran algunas de los tres escritores que Wood recoge en el título de su libro. De Laurence Sterne, Marías ha traducido *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*; de Sir Thomas Browne *Hydriotaphia*; y de Vladimir Nabokov *Lolita*.

El índice del volumen da buena fe de los temas que aborda el estudioso: una visión de conjunto de la dedicación del escritor madrileño a la traducción, las razones del porqué y el cómo de la dedicación, el desafío que suponía traducir la obra capital de Sterne y el riesgo de no poder salir airoso del envite, los agradecidos reconocimientos y la lealtad a los maestros, la dificultad de competir con predecesores de la talla de Browne, Borges y Bioy Casares, las huellas de su actividad traductora en algunas de sus propias obras (las novelas *El siglo*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*, y algunas ficciones cortas, *Cuando fui mortal* y *Mientras ellas duermen*, sobre todo). Además, en un estudio de tamaño alcance, es de agradecer el índice onomástico y de algunos conceptos y paradigmas significativos, así como la abarcadora y diferenciada bibliografía, agrupada en tres acápites (relativos, respectivamente, a las obras de Marías, a todas las obras traducidas por el escritor madrileño, a los títulos aparecidos en las series del Reino de Redonda y en la bibliografía secundaria).

El estudio de la obra de Marías desde las coordenadas de las teorías de la traducción y la influencia estilística era cometido

arduo e inédito, que muchos presuponían revelador y especialmente fructífero. Wood muestra aspectos capitales, como la poética de la ficción y las razones que llevaron a Marías a emprender determinadas traducciones, el modo de realizarlas y la actitud crítica y un tanto ambigua que el escritor mantenía frente a España durante la época en que se dedicó preponderantemente a la traducción; y también muestra la postura del escritor frente a las teorías traductológicas y su convicción de que la traducción es ante todo un acto creativo. A ello se suman los logrados análisis literarios que Wood dedica a la traducción de *Tristram Shandy* y al influjo de la autografía “shandean”⁴ en *Negra espalda del tiempo*; y resulta reveladora la comparación de los pasajes de *Hydriotaphia* traducidos por Borges y Bioy Casares con la versión de Marías. Un libro, en suma, que ilustra la trascendencia y el alcance de la traducción en la obra de Marías.

José Manuel López de Abiada
(Universität Bern)

Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.): *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) 2014. 432 páginas.

Kamouraska es una ciudad de Quebec cuyo nombre significa “lugar donde hay juncos”. “El junco es esa hierba fuerte y flexible, imposible de deformar, como las mujeres, como su obra” (p. 105).

⁴ Excede los lindes del espacio que corresponde a esta reseña entrar en detalles relativos a la autoficción (respectivamente, las “figuraciones del yo”, sintagma acuñado y razonado por Pozuelo Yvancos en su libro sobre Marías y Vila-Matas, 2010) y a las últimas aportaciones teóricas de Manuel Alberca, recogidas sustancialmente en “De la autoficción a la antíficción. Por la autobiografía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 766, abril 2014, pp. 107-121).

Kamouraska, pieza seleccionada para este volumen, ejemplifica esta selección. Su autora, la gallega Vanesa Sotelo encierra en este término la palabra “amor” en francés y el verbo “preguntar” en inglés. *Kamouraska* es una propuesta que mira a la mujer desde la mujer, libre y capaz de crear sus propias reglas de juego (p. 105), unas reglas que no han estado siempre en sus manos. Las autoras de esta selección nacen en el siglo xx, en él crecen y comienzan a representar sus obras. Once autoras (a las que podríamos añadir a Lidia Falcón, Ana Casa o Margarita Reiz, entre otras) que completan las escasas antologías de teatro femenino.

Francisco Gutiérrez Carabajo nos presenta un volumen misceláneo: hace acopio de una ingente documentación bio-bibliográfica sobre cada una de las autoras elegidas y nos invita a la lectura de una singular selección en cuanto a los temas. Las referencias recogidas en la bibliografía combinan eruditos volúmenes teóricos (como los relativos a dramaturgas contemporáneas de Wilfred Floeck⁵) con algunos fundamentales del feminismo o las últimas tendencias sobre el acto teatral, así como algunas contribuciones personales de Gutiérrez Carabajo como colaborador junto a José Romera Castillo, como por ejemplo *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx*. Echamos en falta el volumen de Raquel García Pascual, *Dramaturgas españolas en la escena actual* o *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos xx y xxi*, de *Signa 21*,⁶ en el

que la selección de autoras y textos (solo coincidente en el caso de Carmen Resino) concurre con Francisco Gutiérrez en las temáticas elegidas.

Entre la abrumadora información del inicio y los textos dramáticos se insertan los datos biográficos de cada una de las autoras y su opinión sobre el oficio, a través de un cuestionario que pregunta sobre la situación del teatro actual y su opinión al respecto.

El libro manifiesta una amplia visión del acto escénico, de la elección de temas y de la postura vital de autoras con una gran diferencia generacional, desde la reconocida Carmen Resino, nacida en 1941, hasta Diana I. Luque, la menor (1982). A pesar de la dispersión geográfica (obviamente se incluyen autoras vascas, gallegas y catalanas) y su distinta relación con el teatro, todas mantienen una postura de intensa defensa y ejercicio escénico a través de la fundación de grupos teatrales, más o menos innovadores y exitosos. En dicho cuestionario, las autoras analizan la situación del teatro actual y ofrecen una particular visión de la dramaturgia femenina del último siglo y los albores del presente en España.

Activas creadoras, su periplo abarca desde la relevante creación de la Asociación de Dramaturgas Españolas en 1986, pasando por la primera muestra internacional de Teatro Feminista de Madrid, entre el 17 de junio y el 5 de julio de 1989, la profusión de propuestas de las conocidas *Mariás Guerreras* o la revelación del teatro breve como territorio para la indagación, la búsqueda y la experimentación. Unas, inmersas en la creación del Instituto Vasco Etxepare, con Aizpea Goenaga a la cabeza, otras abanderadas del teatro independiente catalán, la gallega Vanesa Sotelo, Premio Abrente de Textos Teatrales o el grupo de las Roswitas⁷, a quienes se dedicó el colo-

⁵ *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Geor Olms, 2008, o *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, junto a María Francisca Vilches de Frutos.

⁶ Madrid: Castalia, 2011 y Madrid: UNED, 2012, respectivamente, con textos de Lourdes Ortiz, Carmen Resino, Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé y Laia Ripoll.

⁷ Por Roswitha von Gandersheim. Hroswitha,

quio internacional sobre: “Folie et Transgression dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines”, celebrado en la Universidad de Toulouse en 2006.

Del total de obras de cada autora a Francisco Gutiérrez le han interesado los textos que aportan una visión original, un punto de vista poco común en el teatro leído, representado y difundido para el gran público. El antólogo revela una sugestiva sensibilidad a la hora de elegir los temas y nos explica la motivación del libro: la trayectoria de la visibilidad del teatro femenino en la producción teatral española de los siglos xx y xxi.

Sobradamente reivindicada ya por todos los agentes a favor del feminismo, la visibilidad de las mujeres en la sociedad incluye una llamada de atención sobre sus puntos de vista y los asuntos que son de su interés: la violencia, (especialmente en el caso de Vanesa Sotelo, quien manifiesta una honda preocupación por el encierro como situación, *Kamouraska*), la relación femenina con el resto de los actores sociales, la marginalidad, la ceguera (*Una luz encendida*, de Gracia Morales) o el pecado (*Todo por un euro*, de Antonia Bueno, repasa los siete pecados capitales). También la actualidad: *UTA 3736*, que tiene de fondo el polémico accidente de Valencia en 2006 o la sorprendente declaración de culpabilidad de Fadouma en *El impronunciable jardín de Chiswick* (sobre la ablación femenina), de Beth Escudé i Gallès. Francisco Gutiérrez encuentra una asociación entre estos temas y actuales posturas sociales reivindicativas como el 15 M, así como en *El Asegurado*, de Diana de Paco, junto al humor de la ridícula situación del

protagonista, las protestas contra los recorres del actual gobierno español.

La selección incluye piezas en las que los personajes femeninos no cumplen con las expectativas masculinas y sorprenden al evidenciar algunas manifestaciones “desagradables por no oídas”. Revelan una cierta insistencia en la corporeidad (metáfora de la subjetividad), que adopta el cuerpo como “el origen de la percepción del espacio y determinante de su forma” (p. 37). Personajes femeninos como Sancha de Aragón, mujer que en pleno siglo xi llega a dirigir el obispado de Pamplona y un monasterio masculino de San Pedro de Siresa, en Huesca, a quien recrea Aizpea Goneaga.

La difusión de estas novedades temáticas es fundamental por la ausencia de genealogía femenina y, por tanto, de modelos a seguir.⁸ Durante siglos, el ámbito monacal se presentó como único lugar de presentación pública de la mujer, “el discurso místico constituye el único lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública”.⁹ Sin embargo, no solo se reivindica una modificación con respecto al ámbito público. Que se aborden aspectos cotidianos o familiares en estas piezas no es un oficio inocente, sino reconocimiento de una honda reflexión sobre el sujeto, la corporeidad, la inserción espacio-temporal de la mujer o la redefinición de la dicotomía público/privado, así como las huellas de intertextualidad. *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La Tempestad)*, publicado por primera vez en

fue una canonesa (diferente a las monjas) y escritora alemana del siglo x, perteneciente a la orden benedictina. Vivió y trabajó en la abadía de Gandersheim, y se la considera la primera persona desde la Antigüedad tardía en componer obras de teatro en latín.

⁸ Como recuerda Emmanuelle Garnier (*Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. Bilbao: Artezblai, 2012).

⁹ Recomendamos al respecto el novedoso volumen de Nieves Baranda Leturio y M^a Carmen Marín Pina (eds.): *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

este volumen) es una breve composición que ejemplifica la trayectoria cultural, así como el uso de fuentes y referentes clásicos que pueden encontrarse en otras piezas de esta selección. El reconocimiento de la intertextualidad no es casual, sino revelador de una profunda elaboración dramática que nos anima a profundizar en este género minoritario que es el teatro breve. Piezas breves pero intensas, estas obras “nos ayudan a instalarnos en la realidad y a interpretar las representaciones simbólicas”.

Incide Francisco Gutiérrez Carbajo en la preocupación de las dramaturgas por el lenguaje. Junto a la actitud de compromiso que manifiestan nos incita a la reflexión sobre la desintegración lingüística que sufren las personas mayores con demencia y las compara con las mujeres como sujetos en clara desventaja social: “la persona perturbada ya no habla o enuncia como sujeto activo sino que es un simple portavoz de afirmaciones previamente pronunciadas”¹⁰. La innovación formal y la trabajada construcción lingüística se evidencian por ejemplo en Lola Blasco, quien abandona la concepción clásica de la representación teatral y se interesa por centrar el texto en el nudo, el conflicto, es un teatro que no avanza en el tiempo.

Este volumen nos presenta una magnífica selección de 11 dramaturgas que ponen nombre al teatro contemporáneo hecho por mujeres: “Todas y cada una de estas obras se convierten en discursos abiertos y solidarios que, por encima de lo que condenan o denuncian, están diciendo un sí rotundo a todo lo que engrandece y embellece la vida” (p. 107).

Juana Murillo
(Universidad Complutense, Madrid)

¹⁰ Toril Moi: *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 2006.