

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Elena Hernández Sandoica (ed.): *Política y escritura de mujeres*. Madrid: Abada 2012. 336 páginas**

El volumen *Política y escritura de mujeres* responde al renovado interés por la biografía al reunir tres trabajos, de índole muy distinta en cuanto a la materia, metodología y extensión se refiere, sobre la vida de tres mujeres nacidas en España. Tania Robles da un riguroso panorama de la vida y obra de María de Guevara (¿1610-1615?-¿1682?), Pedro Ochoa Crespo enlaza enfoques feministas y microhistóricos a la hora de acercarse a la escritora y periodista Sofía Casanova (1861-1958) durante la Primera Guerra Mundial, mientras Elena Hernández Sandoica reordena la trayectoria vital de la literata y librepensadora Rosario de Acuña (1850-1923) con el objetivo de indagar en sus construcciones del yo. Una breve introducción, debida a la pluma de la editora, cita el ejemplo de Hannah Arendt y su estudio sobre Rahel Varnhagen para reivindicar un discurso biográfico que pretende entrar en diálogo con una escritura “otra” en lugar de seguir el objetivo tradicional de “explicar” una vida.

La primera contribución, “María de Guevara: Conciencia histórica y política exterior”, es la que se aleja más del marco teórico esbozado. El trabajo forma parte de una investigación predoctoral y sigue las estructuras al uso. Después de trazar una breve introducción que pasa revista a los estudios existentes sobre la autora, Tania Robles procede a la contextualización histórica de su objeto de estudio dentro del panorama político y social del siglo XVII, un ejercicio que necesariamente recurre a generalizaciones muy amplias. Basándose en la escasa evidencia documental existente, Robles reconstruye el

entorno familiar y la trayectoria vital de la autora para luego enfocar su pensamiento político y su voluntad de influir en las decisiones del rey mediante sus escritos de carácter reivindicador, cercanos a los planteamientos arbitristas de la época. Las posiciones adoptadas por Guevara reflejan sus intereses en tanto miembro de la aristocracia y señora de un patrimonio familiar menguante: defiende las funciones tradicionales de su estamento, interpreta la movilidad social como indicio de decadencia social y arremete contra las naciones enemigas de España. Aunque en todos sus escritos denuncie la situación subordinada de la mujer, su contribución más directa a la cuestión de la mujer es el único texto que firma con un seudónimo masculino. *Desengaños de la corte y mugeres valerosas* presenta, así, según Robles, otra paradoja en la trayectoria intelectual de una mujer que, de un lado, argumentaba a favor de la participación de la dama noble en todos los asuntos de Estado y, de otro, defendía “el ideal tradicional de esposa y madre por ser, por su decir, el más perfecto” (124) (eso sí: con voz propia para intervenir en las decisiones domésticas). Sería preciso relacionar el análisis de las contradicciones de Guevara con las tradiciones discursivas de la llamada “querrela de los sexos”, tal como las enfocan, por ejemplo, Friederike Hassauer y el grupo de investigación de Viena.

Con solo 38 páginas, Pedro Ochoa Crespo contribuye con el trabajo más corto al volumen. El interés de su “Sofía Casanova, en tránsito (1914-1918)” radica casi más en la reflexión teórica que en la aplicación práctica de las ideas expuestas. Ochoa Crespo empieza por mostrar la necesidad de usar herramientas feministas

en historiografía a la hora de estudiar tránsitos individuales y colectivos, ya que “en las teorías microhistóricas habituales, el análisis de la relación de lo público-privado, capital para indagar en la capacidad de acción de los sujetos y de la construcción y autorrepresentación de la identidad de los mismos, no se acomete de manera sistemática, puesto que no se presta suficiente atención a las cuestiones que la categoría de género hace emerger y que aparecen como básicas para encarar ambos problemas” (136-137). Sigue delineando la difícil cuestión del entramado público-privado y su relevancia para estudiar el profundo cambio que conlleva la Gran Guerra, tanto respecto de las relaciones de género en general como en la vida y escritura de Sofía Casanova.

“Rosario de Acuña: la escritura y la vida”, de Elena Hernández Sandoica, recuerda que la escritura biográfica también es un ejercicio literario. Hernández Sandoica usa estudios recientes de autores como Macrino Fernández Riera y María Dolores Ramos Palomo, así como la edición de las *Obras reunidas* de Acuña preparada por José Bolado, para acercarse a una mujer que basaba su construcción del yo en “una fusión ejemplar entre las esferas privada y pública” (195), elaborada en una constante práctica de lectura y escritura. Propone una “proyección retrospectiva”, de modo que los lectores primero encuentran a la anciana formidable antes de volver, en un segundo y tercer relato, sobre sus principios y las luchas posteriores. El resultado se parece a las imágenes de un caleidoscopio: los mismos elementos se repiten pero siempre forman nuevas combinaciones, un acercamiento fascinante a una mujer tan coherente consigo misma como Rosario de Acuña.

*Henriette Partzsch*  
(University of St Andrews)

**Juan Pablo Gil-Osle: *Amistades imperfectas: Del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Aurea Hispánica 83) 2013. 193 páginas.**

En *Amistades imperfectas*, Juan Pablo Gil-Osle aborda la obra de Cervantes desde un ámbito poco frecuentado en los estudios de la cultura de la temprana modernidad española: el análisis de la noción de amistad. Si bien el centro de este libro está constituido por una aproximación exhaustiva a cómo este concepto se manifiesta en la obra cervantina, el autor no reduce su diálogo al campo de los estudios literarios, sino que aprovecha lo que campos como la antropología, la historia, la filosofía o la sociología han aportado a este tema para diseccionar así los textos con detenimiento y precisión. Gil-Osle presenta a Cervantes como un “transformador del topos de los dos amigos y de la retórica de la *amicitia*” que supo percibir y representar los cambios que se estaban produciendo en su época, espoleados por las transformaciones de carácter económico que culminarían en la Ilustración.

Los cinco capítulos que componen el libro funcionan como estudios individuales de sendas obras de Cervantes. Gil-Osle se aproxima a ellas relacionando las representaciones textuales de la amistad con la insatisfacción de un autor decepcionado por sus propias relaciones con mecenas y con el sistema de clientelismo en general. El primer capítulo se enfoca en *La Galatea* para mostrar las relaciones intelectuales que mantiene Cervantes con sus contemporáneos a medida que trata de encauzar su carrera en el ambiente literario del momento mientras también propone potenciar el castellano como lengua nacional. En el segundo capítulo se retrata a un Cervantes desengañado que explora en *La Numancia* la amistad épica

y critica el sistema de mecenazgo en el que él mismo ha fracasado, si bien todavía no se ha separado completamente del sistema económico determinado por relaciones de clientelismo. El *Quijote*, y especialmente el relato de “El curioso impertinente”, es el objeto del capítulo tercero, en el que Gil-Osle estudia la amistad como bien simbólico que, al resquebrajarse, muestra la imposición de nuevos modos de relaciones sociales en lugar de las caducas relaciones de mecenazgo. El capítulo cuatro se acerca a las *Novelas ejemplares* y vuelve a la vieja polémica de la clasificación de estos textos, vistos ahora a través del prisma de la numerología y sus relaciones con la amistad. El capítulo quinto cierra este innovador análisis presentando *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* como portador de un discurso que, con un sentido teleológico, empieza en la barbarie, continúa en la *philia* y conduce a la *caritas*.

Una de las más valiosas aportaciones de este nuevo libro es el modo en que conecta fenómenos culturales europeos con sus equivalentes en la cultura hispánica: el análisis de Gil-Osle subraya las relaciones de las letras hispánicas con las transformaciones que se estaban produciendo en el resto de Europa en el período comprendido entre el Renacimiento y la Ilustración. Cuando en tantas ocasiones se ha dudado de la plena implantación e incluso de la misma existencia de dichos fenómenos en el ámbito hispano, resulta muy esclarecedor este tipo de novedoso acercamiento que cuestiona algunos lugares comunes faltos de revisión en el propio campo de los estudios de la temprana modernidad española. Aunque siempre resulta hasta cierto punto arriesgado escribir sobre Cervantes, pues se corre el peligro de caer en la repetición y la obviedad, en este libro Gil-Osle logra abrir nuevas ventanas a la obra del autor de Alcalá, incluso cuando se

aproxima a asuntos tan estudiados como los conflictos entre Anselmo y Lotario en *Don Quijote* o la siempre compleja clasificación de las *Novelas ejemplares*. Con todo, el valioso trabajo de Gil-Osle ganaría en claridad si incluyera más información de tipo histórico acerca de fenómenos tan fascinantes y generalmente no bien conocidos como el mecenazgo y las transformaciones del papel social del escritor en la temprana modernidad española. También se echa de menos un análisis más detallado de la particular amistad entre Quijote y Sancho, que es mencionada de pasada en más de una ocasión, pero que no llega a ser plenamente estudiada. Sin duda, el autor cuenta con material suficiente para ampliar la labor que comienza en *Amistades imperfectas*. Podrá seguir usando su conocimiento de temas muy diversos, entre los que son especialmente valiosos aquí su erudición crítica y también el admirable control de las obras primarias que maneja. En general, este libro constituye una aportación destacada al campo de los estudios de la temprana modernidad española, pues ofrece nuevos datos y puntos de vista que vienen a confirmar de nuevo la complejidad y riqueza de este período a través de la figura de Cervantes, quien sigue ayudándonos a entender mejor su época y también la nuestra.

Ana M. Rodríguez-Rodríguez  
(University of Iowa)

**Gonzalo Navajas: *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo xx*. València: Universitat de València 2013. 259 páginas.**

En su nuevo libro, *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo xx*, Gonzalo Navajas desanda de nuevo los altos en el vetusto camino de la

identificación y el diagnóstico de males varios que afectan como lacras persistentes al ‘ser español’: obsesión que siempre dio mucho pábulo al pensamiento español y materia prima a la producción cultural del país. En sintonía con la consabida dificultad de España de integrarse plenamente en el discurso moderno y con su papel ‘excepcional’ y retrasado en el concierto de las naciones europeas, Navajas escoge de la historia intelectual española principalmente a pensadores bien manidos –en menor medida a escritores posmodernos canónicos al lado de un surtido de cineastas– para levantar un inventario del alma reñida y del estado del paciente, reexaminando el prolífico topos de las dolencias en sus reflexiones junto con las propuestas de posibles vías de curación. El escarmiento que se puede colegir de la anamnesis es que la enseñanza del siglo xx ha tendido a impartir una sola clase magistral: España y todo el mundo harían mejor en no optar por curas extremas que casi matan al paciente amputando gran parte del cuerpo nacional en el proceso. Quizá el germen de la enfermedad forma parte de la misma modernidad anhelada cuando esta sirve de pretexto para la proclamación, bajo lemas cambiantes, del fin de la historia conseguido gracias a una cura radical.

Navajas acoge de manera bien intencionada el aporte de los cinco pensadores tratados, Unamuno, Ortega y Gasset, Marañón, Azaña y d’Ors –que desde un punto de vista actual parecen todos más bien conservadores–, pero no comparte plenamente sus conclusiones debido a su propia perspectiva acendrada por la distancia en el tiempo. Tacha las curas propuestas por estos de no ser suficientemente equilibradas y reconciliadoras al ser examinadas sobre el telón de fondo que fue pintando la historia sumamente violenta y aciaga del siglo pasado. Así se deja ver que

el diagnóstico del miasma de una enfermedad que afecta al cuerpo social asume cada vez nuevas formas también más allá de la generación del 98, apuntando a la prevalencia de una idea de pureza –o por lo menos de robustez saludable– que delata un cierto afán absolutista y no solo reformador y paliativo. Navajas dedica un capítulo a cada uno de los pensadores más arraigados en el acervo cultural, todos ellos anclados todavía en una preocupación por una concepción nacional de cultura que haga justicia a la idiosincrasia ibérica de una forma u otra. En el penúltimo capítulo, “La enfermedad posmoderna”, advierte entonces la superación del paradigma, que se percibe naturalmente mucho más acusado en la producción literaria del país que en sus antecedentes problemáticos de pensadores pecando de un mesianismo demasiado subjetivo o particularista.

En este y en el último capítulo, estando el último dedicado a la narración filmica, la argumentación se aleja finalmente casi por completo del empeño de atenerse a la perspectiva escogida y pierde de vista la cohesión que todavía caracterizó a los capítulos enmarcados en los íconos culturales de la España del siglo xx –una señal *en acción* que se podría entender como la pérdida de fuerza de un discurso meramente patológico–. A la vez y no tan paradójicamente, el capítulo “La enfermedad posmoderna” es el más interesante del libro por ofrecer perspectivas sobre el paciente una vez que con la Guerra Civil y la dictadura de Franco todos los intentos de resucitar al moribundo ya sugerían desahuciarlo como a la Bella Durmiente del Bosque. Uno de los primeros referentes detallados que curan al paciente de su propia obsesión con las patologías viene de fuera: Camus. El doctor Rieux de *La peste* (1947) ya no aspira a una salud absoluta, sino que se vale de los instrumentos de la medicina para hacer frente a la destrucción asumida.

El sofocante aislamiento cultural del franquismo condiciona y ayuda a explicar también a un personaje como el Pascual Duarte de Cela, dado que su patología individual se debe a “la patología de una sociedad que abandona a sus miembros a sí mismos” y que “niega la integración y la educación colectiva en la tolerancia y la apertura” (201). En *Tiempo de silencio* (1962) de Martín-Santos se resiste ya a recetar terapias ante un panorama extremadamente desolado y se lamenta, directamente, la falta momentánea de condiciones necesarias para la convalecencia. Gil de Biedma y Juan Goytisolo hacen entonces en sus obras una crítica abierta a la carencia de opciones que les niega la estrechez de la situación histórica que viven, pero no es hasta novelas más posmodernas como en el caso aducido de la *Crónica del rey pasmado* (1989) de Gonzalo Torrente Ballester que se hila un poco más fino, cuando allí se ironiza sobre la supuesta grandeza del pasado histórico.

De Pérez-Reverte se destaca que este no necesariamente glorifica el pasado en su obra, pero que “el consenso colectivo de una sociedad para actuar al unísono” (220) retratado, “aunque impracticable” (222), sirve para realzar la disensión actual y reforzar los puntos en común. Pero quizá el caso más interesante es la ya también muy discutida propuesta de Cercas, que en *Soldados de Salamina* (2001) elige una focalización de la narración idónea para desmitificar a ambos contrincantes de las dos Españas, representados por Miralles y Sánchez Mazas, que desemboca en un cuadro nítido del retraso, de la pérdida de tiempo y del malgasto de fuerzas y vidas que supuso la contienda fratricida para el país. Por ser España en el siglo xx también un escenario de guerra de las ideologías internacionales, la debilidad del país convirtió su antaño excepcionalidad en una exacerbación de las

tendencias supranacionales, polarizando su antagonismo interior todavía más y haciendo necesario, aun en la actualidad, la tarea de reconciliación y normalización. Navajas constata, por tanto, una tendencia de internacionalización y de vinculación con lo universal en escritores como Muñoz Molina, Marías y Vila-Matas, y subraya la importancia de la literatura y del cine de seguir contribuyendo a la labor de hacer justicia *póstuma* –no exactamente revisionista–, sino inclusiva, compensatoria, ecuménica e integradora, aun cuando “las limitaciones del medio nacional continúan siendo un referente definidor de la orientación de la literatura y el arte” (236).

Arndt Lainck  
(Universität Göttingen)

**Enric Bou: *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (La Casa de la Riqueza, 24) 2012. 278 páginas.**

En el ámbito de los estudios culturales, el espacio constituye una categoría de análisis central gracias a los impulsos teóricos surgidos con el *spatial turn* a partir de los años ochenta. Sin embargo, en la ciencia literaria son todavía pocas las investigaciones que centran la atención en el papel del espacio y su dimensión simbólica. En *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Enric Bou muestra cómo el espacio literario se convierte en una metáfora que refleja la identidad de los protagonistas, transmite imágenes de la otredad o evoca el espíritu de la época. A nivel temático, Bou centra su análisis en la ciudad y en el viaje; y se aproxima a ambos motivos desde una perspectiva genuinamente comparatista, muy influida por los estudios culturales. Desde un punto de vista ibérico, el autor apuesta por redefinir los estudios

de literatura comparada, alejándose de cualquier tipo de centralismo. Asimismo, la interpretación de los textos va acompañada de incursiones teóricas en los campos de la filosofía, la teoría cultural o el urbanismo. De este modo, el libro propugna también una nueva forma de entender la filología, más conectada con otras disciplinas.

El primer y segundo capítulo constituyen el marco teórico del estudio. Para empezar, el autor presenta varias teorías relacionadas con la ciudad como espacio mental y material y propone dos lecturas de lo urbano: una, desde fuera, más abstracta, que hace referencia al carácter concebido y utópico de la ciudad en tanto que representación. Otra, desde dentro, es decir, desde la propia experiencia y percepción. Es una visión subjetiva del espacio que viene dictada por el uso que se hace de él en la vida cotidiana. El segundo capítulo utiliza el río como metáfora de una identidad en continuo movimiento para trazar una nueva geografía simbólica de la identidad hispánica, basada en el reconocimiento de la diversidad cultural. Además, a través de la lectura de varios mapas de la Península Ibérica y de Europa, el autor señala la constante modificación de las fronteras a lo largo de la historia y el carácter construido del concepto de nación. En este sentido, el nuevo enfoque de la literatura comparada propuesto por Bou tiene como objetivo redibujar los mapas de la identidad hispánica.

Los capítulos siguientes se centran en el análisis de varias representaciones literarias de la ciudad. En “Borders in the city: Rewriting Walls”, la frontera se describe desde una doble perspectiva: en tanto que línea divisoria entre dos realidades, ya sean físicas o simbólicas, y como punto de encuentro con la otredad. A través del análisis de representaciones literarias del cementerio, el burdel o el mercado del Rastro, el autor compara el espacio heterotópico descrito

por Michel Foucault con la frontera, ya que ambos se basan en un sistema de exclusión e inclusión. El cuarto capítulo explora la relación entre tiempo y espacio a través de *El temps de les cireres*, de Montserrat Roig, y *Recuento*, de Luis Goytisolo. En ambas novelas, el presente evoca el pasado a través del espacio, es decir, la inmediatez del entorno urbano es indisociable de la memoria histórica y hace que los protagonistas observen el mundo con ojos críticos y anhelan un futuro mejor. El quinto capítulo está dedicado a la simbología de París. Bou analiza la función de este espacio mitificado en *Bearn o la sala de les nines* de Llorenç Villalonga: París, que en la novela representa el esplendor del Siglo de las Luces y el progreso cultural, sirve para realzar el contraste con Mallorca, asociada a lo provinciano y la decrepitud. Con el análisis de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, el capítulo siguiente vuelve a situar el lector en Barcelona. El espacio físico sirve de alegoría para reflejar la psicología y la evolución de la protagonista, Colometa, que al final de la novela consigue liberarse de los miedos, la dominación masculina y el sufrimiento en que vivió atrapada desde su juventud. El último capítulo dedicado al espacio urbano interpreta varias novelas de Eduardo Mendoza, ambientadas en Barcelona. Este escritor, sirviéndose de un falso documentalismo, modifica la memoria histórica y crea una ciudad imaginaria, de modo que el lector queda zambullido en un universo en el que apenas se distingue la realidad de la ficción.

En los últimos capítulos del libro, Bou se aproxima a la experiencia del viajero, que abandona lo conocido e inicia un descubrimiento del propio yo, tal y como se apunta en “In Transit: Exploring Travelogues”. Según el significado que adquiere el viaje para el individuo, distingue entre varios tipos de viajes, en

los cuales incluye también el éxodo y la emigración. En el noveno capítulo se comparan las crónicas de viaje a la antigua URSS escritas por John Reed, Fernando de los Ríos, Josep Pla, Walter Benjamin y André Gide. Bou analiza las distintas posiciones ideológicas de que parten los autores y su desencanto después del viaje, ya sea por abandonar una tierra soñada o por el escepticismo hacia el modelo soviético. También se estudian las relaciones intertextuales entre las crónicas de viaje y géneros no literarios como las guías de viaje, los periódicos o la propaganda política. El siguiente capítulo aborda la experiencia del exilio republicano español a partir de *Cartas de viaje*, de Pedro Salinas, y *La gallina ciega. Diario español*, de Max Aub. Bou subraya el sentimiento de dolor, la nostalgia y la evocación constante de una España perdida que perdura solo en la memoria. Finalmente, el último capítulo examina los viajes a los no lugares, que ofrecen una nueva mirada de lo cotidiano y lo próximo. Bou compara *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, de Julio Cortázar y Carol Dunlop; *Les passagers du Roissy-Express*, de François Maspéro; *Viatge als grans magatzems*, de Josep Maria Espinàs; *Blue Highways. A Journey into America*, de William Least Heat-Moon y *Nunca llegaré a Santiago*, de Gregorio Morán. Esas obras redefinen la relación entre el sujeto y su entorno, presentan un planteamiento crítico de la realidad y ponen fin a la separación entre arte y vida, entre ficción y realidad.

Este es, precisamente, uno de los méritos del libro: Bou muestra de forma muy clara cómo el texto literario se apropia de elementos reales, los dota de nuevo significado y transforma en ficción. La ciudad, con su bullicio y su ritmo acelerado, modifica la literatura, pero la literatura también transforma la ciudad.

Así pues, el texto no se concibe como una unidad estética aislada del contexto extraliterario, sino en interacción con el entorno cultural, social y político en que fue producido. Bou ofrece una mirada muy sugestiva a un amplio abanico de textos y autores a menudo ignorados en la hispanística, a diversas geografías urbanas y sus simbologías, que en la crítica literaria todavía pasan inadvertidas. En definitiva, el libro es una invitación a fijarse en lo pequeño pero notorio, lo palpable pero invisible, lo cotidiano pero desconocido.

Núria Codina  
(Universitat Chemnitz)

**Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. Del canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013. 260 páginas.**

La tica y la esttica no estn reñidas. El contenido de un poema puede tener un objetivo político o social sin que esto repercute en una forma menos elaborada que la de la poesía comúnmente llamada “esteticista”. Ese es el postulado del que parte *Políticas poéticas. Del canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*, un compendio de ensayos editado por Araceli Iravedra que reflexiona sobre los conceptos de canon, la condici3n de la obra de arte y la balanza en ella entre poesía y compromiso. El objetivo de este estudio es argumentar a favor de la envergadura del contenido en aquellos textos que generalmente se han catalogado como mero alarde esttico, a través de cinco artículos firmados por Juan Carlos Rodríguez, Miguel ngel García, Luis Bagué Quílez, Laura Scarano y Araceli Iravedra.

*Políticas poéticas* se sostiene sobre dos pilares bibliográficos: el primero de ellos

es Juan Ramón Jiménez, quien trasciende en la obra mucho más allá del guiño en el título. Juan Ramón fortalece la tesis principal de los autores, en primer lugar, por su condición de aunar en su personalidad la figura del crítico y la del poeta; en segundo lugar, por su defensa de la existencia de tanto sentimiento como justicia en la poesía. El ensayo se encabeza con una cita del moguereno, obtenida precisamente de su obra *Política poética* y su figura persiste a lo largo de todo el estudio, en especial en el ensayo de Juan Carlos Rodríguez, quien considera las dos reconocidas etapas de Juan Ramón (intelectiva y sensitiva) el germen de la filosofía presente en su poesía (51). La obra defiende, así pues, la poesía de Juan Ramón como paradigma de equidad entre el valor de la forma y el del argumento, en especial en lo referente al complejo tema del poeta-Dios, las continuas correcciones de su obra y la concepción del escritor como una especie de profeta capaz de retrotraerse al pasado y cambiar su vida corrigiendo su poesía.

La segunda figura es Harold Bloom, cuyos presupuestos sobre el arte presentados en el famoso ensayo “Elegía al canon”, son valientemente cuestionados. *Políticas poéticas*, sin embargo, no pretender ahondar en la discutida polémica derivada de *El canon occidental*. El estudio se centra, únicamente, en la primera parte de la obra de Bloom, y conduce a conclusiones muy distintas de las que expuso el autor. En *Políticas poéticas* el canon es algo más que catalogar y clasificar la historia: es “rehacer la historia” (19). El canon, asimismo, no se construye por la fuerza de la tradición, como generalmente se ha creído, sino que es cambiante por naturaleza. Araceli Iravedra reflexiona en su artículo sobre este tema y sobre la formación de un canon de compromiso en la democracia. Por último, los autores comulgan con la idea de Bloom de los

valores estéticos del canon, pero añaden a ellos otros valores “éticos, políticos y sociales” (19) que Bloom había negado. El objetivo de este estudio no es, así pues, contradecir el canon de Bloom, sino sacar a la luz todos estos valores y demostrar la relación entre canon e ideología, así como la posibilidad de encuentro entre política y poética en la obra de arte.

Y es que *Políticas poéticas* es un prototipo de esta máxima desde su más genuina concepción. Este es un ensayo bellamente escrito, pero portador de un tono académico que en ocasiones da a la obra un corte científico, y que concede en sus páginas una gran importancia a la revisión bibliográfica. La “Introducción” presenta los principales contenidos de la obra, la estructura en que se organizan y los objetivos del trabajo. Sienta, asimismo las bases teóricas del estudio, mediante una heterogénea nómina de autores entre los que se incluyen, además de los mencionados arriba, Jean-Paul Sartre, José-Carlos Mainer, Enric Sullà y Luis García Montero. En el análisis, posteriormente, se intercala la teoría literaria con el comentario de poemas concretos, lo que aligera la lectura. Los cinco artículos que componen la obra, asimismo, encajan perfectamente para satisfacer el objetivo general, y su ordenación sigue un criterio cronológico. La mención al resto de los autores y a sus aportaciones previas (ya sea para comulgar con sus ideas o para refutarlas) en los estudios de Laura Scaranao y Araceli Iravedra da a la obra el conveniente sentido de unidad.

Los cinco ensayos tienen mucho de compilación de poetas de renombre cuyas obras conjugan un objetivo político-social con un lenguaje elaborado. Algunas de estas referencias son el propio Juan Ramón Jiménez en el artículo de Juan Carlos Rodríguez; el tópico (desmentido por Miguel Ángel García) de la poesía “pura” del 27;

Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe en el ensayo firmado por Luis Bagué Quílez; y Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro en el de Laura Scarano. Finalmente, Araceli Iravedra cierra la obra con una reflexión sobre las principales líneas de la crítica en la España posfranquista, así como con una propuesta sobre el canon contemporáneo. Estos cinco ensayos no son, sin embargo, compartimentos estancos, sino que contribuyen a la creación en el lector de una conciencia general del canon y el compromiso en la poesía española del siglo xx, partiendo de una argumentación que resulta obvia en cuanto a lógica: el siglo más noble de la literatura española se sitúa en una época de gran agitación política y social, lo que lleva a las obras concebidas en este tiempo a conjugar ambos aspectos: la política y la poética.

Junto a la precisión y a la sencillez, la coherencia es la tercera virtud de la que goza este estudio. Y el propio título, una reinterpretación de la obra de Juan Ramón *Política poética*, hace justicia a dicha virtud. El plural no es en absoluto casual, sino que encierra el aviso al lector de que las palabras se deben entender literalmente. Es un título cuya sonoridad no quita protagonismo al significado. Es un título a la vez paradigma y resumen de la tesis de la obra: se puede (y se debe) poetizar sin olvidar el exacto sentido de las palabras. El truco se repite en uno de los epígrafes del artículo de Miguel Ángel García, titulado “Elegía a la ideología”. En este caso, el autor juega con el nombre del ensayo del otro gran crítico núcleo de nuestro estudio: Harold Bloom y su “Elegía al canon”.

Tenemos, así pues, una obra placentera de leer, embajadora de ideas complicadas pero expresadas con una deliciosa sencillez y, sobre todo, con una estructura y un objetivo claros. Pero, más allá de argumentar a favor de la tesis expuesta arriba, en las páginas de *Políticas poéticas* se vislumbra

también una visión de la literatura ampliamente discrepante con las líneas generales de la crítica, y que se presenta como uno de los puntos fuertes y atrevidos del trabajo. Se trata de una visión de la literatura íntimamente ligada a su “radical historicidad” (19), que en ocasiones se transforma en un lectura sociológica de la literatura, avalada tanto por los autores de la obra como por otros nombres “canonizados”, como son León Felipe o Luis García Montero (140, 212). El estudio fomenta esta literatura “utilitaria” a partir de la mención de tres ejes en la obra de León Felipe *Ganarás la luz*: “la vida, la obra y la contribución al devenir de la humanidad” (140); así como con una cita de Luis García Montero: “La primera obligación del artista es que su obra sea útil artísticamente” (211). Así pues, desde esta óptica, se puede interpretar la relectura del canon de Bloom como un intento de revisión y ampliación del canon literario en lo concerniente a la poesía española del siglo xx y a su aplicación práctica, que contradice de nuevo a Bloom insinuando tímidamente que la literatura tiene un alto componente social, y no es un placer elitista. La proposición es sutil y camuflada, pero se hace patente tras una lectura atenta.

En cualquier caso, y dejando a un lado esta última y controvertida propuesta, *Políticas poéticas* es un ensayo que recupera los conceptos de canon y compromiso y los reinventa, y lo mismo hace con la vieja dicotomía forma-contenido. Parte siempre de las fuentes más fiables, pero las cuestiona sensatamente. Su acercamiento a todo aquello que se ha considerado “canónico” es respetuoso pero crítico. Propone unas alternativas que no rompen con lo anterior, sino que procuran completarlo con aportaciones siempre novedosas. El estudio cuenta, en resumen, con unos presupuestos teóricos muy bien planteados y con una manifiesta labor de

investigación detrás que hacen de él un trabajo muy loable.

*Isabel Martínez-Atienza González*  
(Madrid)

**Jorge Rodríguez Padrón: *Oyendo lo que algunos dicen públicamente*. Madrid: Calambur (Calambur Ensayo, 5) 2011. 324 páginas.**

“Canto” reclama Jorge Rodríguez Padrón a la poesía española contemporánea. “Ritmo y léxico, las dos carencias mayores de la poesía española”. Más sonido, como el que marca la elección del gerundio que inaugura este volumen, un compendio de artículos cuyo subtítulo, “Debates con la poesía española”, tiene como interlocutor y objeto de estudio la misma obra creativa, así como la crítica que se ocupa de ella. El libro se estructura en tres partes: el capítulo uno explica la motivación del volumen, le siguen quince artículos escritos entre octubre de 2004 y abril de 2007 y para finalizar un breve texto a modo de conclusiones. Desde el principio Jorge Rodríguez Padrón justifica la larga travesía de esta exploración sobre la poesía española de los siglos xx y xxi: “se solicita mi palabra crítica, quiero darla. Con todas sus consecuencias (es mi compromiso y responsabilidad)”. Innegable es la trayectoria del autor, amplio conocedor de la poesía española, como así avalan los numerosos artículos que a ella ha dedicado en distintas publicaciones como *Ínsula* o *Cuadernos hispanoamericanos*. Extenso conocimiento, decimos, como extensa es la nómina de autores rescatados y rescatables a ambos lados del océano que asoman en estas más de trescientas páginas: José María Eguren, Francisco Pino, Juan Gil Albert, Antonio Gamoneda, Ángel Crespo, Luis Feria, Manuel Padorno, José Miguel

Ullán... entre los que ensalza la obra de autores como César Simón, Aníbal Núñez, Eugenio Padorno o Esperanza López Parada.

En este libro, que hace repaso crítico a las más señeras antologías publicadas sobre poesía española de una parte del siglo xx y el xxi, se intercala un sinnúmero de meditadas definiciones sobre “la poesía”. Fruto de un amplio conocimiento del acto poético y evidentemente alejadas del sentimentalismo del acto creativo, Jorge Rodríguez Padrón plasma una concepción, sabida y pensada, sobre el hecho poético en sí, motivo difícil de encontrar entre la crítica literaria actual: “consiste en subvertir el orden impuesto a la lengua y que ésta impone a su vez de modo inmediato; alterar, en consecuencia, aquella relación con la realidad (y con lo posible) para que la realidad *se nombre* como nueva”; o esta digresión sobre la razón verdadera de la escritura poética: “para mí cabe una pregunta que no podemos dejar de hacernos nunca: ¿para qué poetas en este tiempo de miseria?”. Dado que los artículos que aquí se recogen se escriben en distintos años, (el primero de ellos sobre Francisco Brines lo compone 25 años atrás y en él encuentra ya una limitación en la poesía “última y penúltima” que confirma en la actualidad), hay argumentos que encontramos reiterados. En la órbita de asuntos ya trabajados anteriormente aborda la literatura canaria, la revisión de antologías poéticas o el rescate de figuras como Pedro Perdomo Acedo. En líneas generales, el autor arremete contra el uso convencional de la palabra y le achaca a la poesía española un excesivo gusto por el “cuento” en detrimento del “canto”, y a la crítica haber contado la historia de los últimos 30 años de la poesía española partiendo del culturalismo de los “novísimos”. Aboga por volver los ojos a la profundidad de la poesía de los místicos y

rescatar un periodo inagotable de la poesía española.

Definido a sí mismo en el primer párrafo: “Paso por ser, según me advierten, el crítico de la diferencia”, también ejerce de ello y se completa siendo también un crítico “no al uso”: la cita bibliográfica completa es obviada. En ocasiones se citan solo títulos, se omiten datos, edición, año de publicación... y se construye un texto denso y dialógico. Ya en otras ocasiones había elegido Jorge Rodríguez Padrón este juego verbal: “Notas del diario de un diálogo” (*Ínsula*, nº 532-33) o “Notas para un diálogo de antologías” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 432). Diálogo con la poesía, pero pleno de llamadas vocativas: “Vengamos una vez más a lo que de verdad importa. Que no se suele” (marzo 2006); “No me he apartado de nuestro asunto ni tanto así”; “Pediría al lector un simple cotejo entre dos poemas”; “Vuelvo sobre lo dicho y repetido tanto” (julio 2006); “No me vengan con lamentos” con una abundante primera persona que exhibe una falsa modestia: “a mi escaso entender”.

En las diatribas que dirige contra la crítica que le es ajena se pierde en ocasiones en acusaciones difíciles de identificar (“se ha dicho” [216]). Datos incompletos que, dada la trayectoria del autor, funcionan como estímulo para un lector al que propone la búsqueda de lo no explicitado, bien sean datos bibliográficos u otro tipo de referencias no aclaradas. Por ejemplo, “Esto escribe en la primera página de su Cuaderno un Palinuro destemplado: ‘Moramos en la orilla’” (octubre 2006), en referencia al libro de E. Padorno *Cuaderno de apuntes y esbozos poéticos del destemplado Palinuro Atlántico*, autor al que dedica un buen número de páginas. O, en referencia a Juan Carlos Suñén, al no indicar referencia bibliográfica puede ser que se refiera a *La poética de los críticos*

(*Ínsula*, nº 587-588, 1995); o la charla publicada en *ABC* (2004) entre Francisco Brines y Paco Marzal, y a la que se refiere Jorge Rodríguez Padrón así: “Dos poetas hablan de poesía. Son españoles, hablan de poesía española” (289), “Oigo ahora que el mayor le dice al más joven...” (abril, 2007). No es baladí el rescate de esta charla (titulada “Brines-Marzal: diálogo de generaciones” los interlocutores llegan a la conclusión de la inutilidad de las clasificaciones) ni cómo insiste en el diálogo de nuevo y la palabra dicha y escuchada.

Se le puede censurar a la edición los abundantes errores tipográficos que recomendaría la imprescindible labor de un corrector. Pero por qué reseñar este volumen si el autor arremete contra el trabajo de este mismo formato, la reseña: “En este momento se impone que el crítico haga justamente todo lo contrario: alzarse contra la anécdota del hecho literario, dejar las reseñas coyunturales de los libros recién aparecidos [...] en vez de eso [...] Reflexionar sobre las condiciones en que se desenvuelve la creación literaria [...] y hacerlos así obliga, igualmente, a situarse al margen del discurso establecido...” (88). Quizá porque este volumen se construye al modo de un método singular que expone ideas, opina y propone ejercicios a unos aventajados alumnos, y elegidos también, ya que el resultado de las propuestas aporta una privilegiada reflexión sobre el discurso poético como pocas. Jorge Rodríguez Padrón se muestra en contra de consensuadas consideraciones como el significado de “generación” en general y la llamada “Generación del 50” en particular. Acusa a la poesía actual de no arriesgar. Hacerlo supone “la exploración incisiva y crítica y rupturista en los ritmos, en el léxico, en la imagen” que provocan abandonos de la poesía: “para arribar a las mansas y beneficiosas playas de la novela”.

Recomendaciones muchas. Entre los libros que disecciona dedica varios párrafos a la labor de Miguel Martín en *Círculo de esta luz, Reflexiones sobre la poesía actual* (Madrid: Verbum, 2003). Elogio al que se une la recomendación de la lectura de *Los hijos de Nemrod* de Nilo Palenzuela (Madrid: Verbum, 2000.), o *Lírica y poética en España*, de Russell P. Sebold (Madrid: Cátedra, 2003). Pide volver los ojos a los autores del 27 a través de Ramón Gaya. Reivindica una antología de 1974 que tuvo poca repercusión, *Poetas españoles contemporáneos* (Barcelona: El Bardo) de J. Batlló, en la que identifica nuevas voces, como las de Eugenio Padorno o José Miguel Ullán, autores que serán objeto de estudio y referencia obligada posteriormente.

Valorar y evaluar cada propuesta de autor en distinta medida es lo que propone Jorge Rodríguez Padrón para dotar a cada uno de su lugar en el panorama crítico, no estableciendo la fácil similitud entre autores de la misma época. Razón última del volumen, la propuesta ¿y si lo leyéramos todo de nuevo? Propone leer desprejuiciadamente, ya que existe una desproporción entre el interés que la obra genera y el reconocimiento obtenido. Aunque este concepto lo toma de Víctor Pozanco (*Revista de Occidente*, Madrid, mayo, 2003), sin embargo le dedica unos de los artículos más combativos. Le recrimina una cierta complacencia con críticos entre los que él no se encuentra, ya que se reconoce al margen debido a manifestarse “fuera de la nómina”, y “soy de los que quedaron fuera del mencionado reparto de prestigios”. Oyendo, opinando, explicando y exponiendo los personales argumentos del contexto de la crítica literaria sobre poesía española que sacude las suaves horas de lectura poética, nos invita Jorge Rodríguez Padrón a hacer una revisión exhaustiva para inquietar,

al menos, al lector acomodado a títulos, membretes y calificaciones. Así también propone algunas concepciones sobre el acto poético que no podemos obviar: “si la creación poética no va acompañada de una reflexión sobre su propio ejercicio, nunca transmitirá una verdadera experiencia de existencia; que si no plantea [...] su desacuerdo con la realidad, es a través de un debate con el lenguaje, la palabra sólo será un instrumento para enmascarar la verdad y no para alcanzar su necesaria epifanía” (26). Y cómo no, abogar por la poética juanramoniana al observar cómo el mogueño ya había considerado la poesía como un proceso de maduración del pensamiento y del lenguaje. Veamos la poesía como “construcción y como ordenamiento verbal [...] de la existencia. Una forma para desvelar la mentira de las apariencias, originada en el atrevimiento de la imaginación”.

Juana Murillo  
(Madrid)

**Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós 2012. 495 páginas.**

El autor de *El cine español* ha querido presentar ‘una historia cultural’, tal y como lo sugiere el subtítulo de este libro. Insiste en que “El cine refleja nuestra sociedad y, a partir de ella, los valores, las ideas, los iconos, las visiones del mundo (casi siempre enfrentadas) y las fantasías que han servido para reconocernos” (14-15). El cine español demuestra muy claramente el camino hacia la modernidad del país en el siglo xx. El autor cataloga así las diferentes fases del cine español: “la fijación de la españolada en el momento en que el cine se asienta como el modo más popular de distracción en los años treinta,

el modo peculiar de construir la propaganda nacional en el franquismo, la adaptación local de las tendencias del realismo y las formas autorales en los cincuenta, el trauma producido por el choque entre tradiciones e instalación de la modernidad en el desarrollismo, el problema de la identidad y memoria del pasado en la época de la democracia” (19).

En ocho capítulos resume los factores esenciales durante las épocas delimitadas en el tiempo, pero que no siempre se suceden cronológicamente: “(1) El choque de la modernidad (1896-1922), (2) Formas de distracción (1923-1936), (3) En torno a la España negra (1931-1940), (4) Viaje al interior (1939-1958), (5) Mirando al exterior (1951-1970), (6) Vías excéntricas (1925-1980), (7) El asentamiento de la modernidad (1968-1996), (8) El presente transformado (1992-2010)”.

Este libro podrá leerse, evidentemente, en forma ordenada como quien lee una historia del cine, pero, por otro lado, es también un verdadero manual de manejable precisión, gracias al registro que incluye un “Índice onomástico” y un “Índice de películas y de obras”. Allí figuran numerosas películas españolas importantes, sus directores y una gran variedad de detalles, lo mismo que de informaciones sobre el trasfondo particular de las películas dentro de su contexto histórico.

Con dos cineastas españoles conocidos internacionalmente quiero ilustrar la autenticidad de su recopilación: Luis Buñuel y Carlos Saura. El autor incluye, por supuesto, tan solo películas rodadas en España, como puede comprobarse en el caso de Luis Buñuel: no menciona las películas producidas ni en México ni en Francia. Buñuel como exiliado y, además, como mexicano nacionalizado posteriormente, no encaja, en el criterio del autor, en la categoría de ‘cine español’; sin embargo, considero que lo indicado sería

mencionar, al menos, películas tan importantes como *Los olvidados* (1950) o *Cet obscur objet du désir* (1977). El autor hace, en cambio, un extenso y crítico análisis social de Buñuel en *Las Hurdes* (1933) (116-120) y documenta esta película con secuencias fotográficas. Menciona las conexiones personales con los surrealistas en París y la colaboración, fracasada a fin de cuentas, con Dalí, y presenta *L’âge d’or* (1930) de Buñuel como “el punto final de la obra cinematográfica con protagonismo español más relevante en el panorama de las vanguardias históricas” (346).

El autor discute los hechos más importantes, los efectos y el escándalo alrededor de *Viridiana* (1961), apunta, con razón, que esta película es una clave para comprender la cultura moderna referida a España y muestra la ambivalencia de la instauración de un mundo moderno en España para superar concepciones anticuadas de valores que se mantuvieron bajo el régimen de Franco (283). En la descripción de la transición sucesiva hacia el nuevo arte del cine, el autor presenta el regreso de Buñuel a España (1960) tras su exilio, comenta la producción de *Viridiana* con todos los detalles y consecuencias del escándalo subsiguiente e incluye un breve análisis de la película con explicaciones de algunas secuencias fotográficas representativas. En el capítulo “Vías excéntricas” informa sobre el papel experimental vanguardista inicial de Buñuel en el círculo de los surrealistas franceses, junto a Dalí y García Lorca, y se limita a analizar algunos detalles de *Un chien andalou* (1929).

Se suele considerar *Los golfos* (1960) de Carlos Saura como una película fundamental de los directores jóvenes con su “realismo como una actitud ética, política y de conocimiento del mundo” (278). Las películas de Saura de la primera mitad de los años setenta (*El jardín de las delicias*, 1970; *Ana y los lobos*, 1972; *La prima*

*Angélica*, 1973) son “una interpretación en clave política de los hechos” (367), mientras que con *Mamá cumple cien años* (1979), Saura deconstruye después, no sin cierta ironía, sus películas simbólicas anteriores (374). Las *Bodas de sangre* (1981) de Saura merecen una breve mención como inicio de una serie de películas de música y danza, pero no se incluye ni el más mínimo comentario sobre su producción posterior. Claro está que es imposible comentarla en su totalidad, pero películas como *La noche oscura* (1989), *¡Ay, Carmela!* (1990) –un ejemplo de querer superar el pasado español– y *Goya* (1999) hubieran merecido, al menos, una somera referencia en una historia del cine español.

A pesar de todos los reparos expuestos cabe afirmar que el autor ha logrado presentar una historia seria y exacta, y que, dada la multitud de obras filmicas existentes, no se le puede exigir siempre una panorámica global.

Klaus Pörtl  
(Universität Mainz)

**María Jesús Fraga. *Elena Fortún, periodista*. Madrid: Editorial Pliegos 2013. 491 páginas.**

La bibliografía de Encarnación Aragonese (1886-1952), mejor conocida como Elena Fortún, está aumentando últimamente con títulos de gran importancia,<sup>1</sup> como este

de María Jesús Fraga (La Coruña, 1947), que ha dedicado un minucioso y demorado trabajo a la vida de la autora, periodista y pedagoga madrileña de quien no se sabía casi nada hasta hace unos años.

En la introducción del libro, María Jesús Fraga se nos presenta como una gran lectora y aficionada a las historias de Celia –quizás la obra más conocida de Elena Fortún–, que siente a la edad adulta una enorme curiosidad por su misteriosa y desconocida creadora. Años más tarde y a raíz de este interés personal, Fraga, que había estudiado y ejercido de profesora en la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Madrid, empieza a estudiar Filología en la Universidad Complutense de Madrid y, después, termina el máster de Literatura Española en 2006. Esta formación le permite cumplir su deseo de adentrarse profesionalmente en la vida y obra de Elena Fortún mediante métodos académicos. El presente libro es el fruto de esta trayectoria académica que empezó ya hace varios años y concluyó con una tesis doctoral titulada *La prensa como medio de expresión de la mujer en el primer tercio del siglo xx: Elena Fortún, periodista y defendida en la misma universidad* en 2011.

La monografía nos ofrece un repaso muy completo y riguroso del recorrido literario, social y artístico de Elena Fortún desde sus inicios en 1926 con *La Prensa* hasta sus últimos días en el Madrid de la posguerra. Se divide en nueve capítulos de distintas extensiones. El primero, titulado “De Encarnación Aragonese a Elena Fortún”, contiene una síntesis del libro en que nos habla desde la infancia de la autora hasta su muerte en 1952. En estas primeras setenta páginas se pone en evidencia el dominio de M. J. Fraga de la vida y el

1 El Houda Kasbi Tour: *Elena Fortún (1886-1952): La invención de un personaje literario Infantil*. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1990, tesis inédita. Marisol Dorao: *Los mil años de Elena Fortún*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999. Pepa Blanes Noguera: “Elena Fortún: Celiadición”, en: *HIBRIS*, n° 20, Alcoy (Alicante), Misèria & Cía., 2004, pp. 4-17. Pepa Blanes Noguera: “Elena Fortún y la quiromancia”, en *HIBRIS*, n° 48, Alcoy (Alicante): Misèria & Cía., 2008,

pp. 22-28. Jaime García Padrino: “Los ilustradores de Celia”, en: *Clij (Cuadernos de literatura infantil y juvenil)*, n° 90, Barcelona: Torre de Papel, 1997, pp. 24-31.

trabajo de la periodista a través de un argumento bien estructurado –con bastantes citas referenciales y anécdotas interesantes a pie de página– y documentado, que nos brinda una lectura fluida. Estamos ante una biografía entretenida en la que su autora, mediante los detalles y el tipo de narración, nos convence de su habilidad lingüística y literaria. Creo firmemente que el lector no se sentirá cansado por el hecho de recibir mucha información bibliográfica o citas de personalidades respecto al tema, puesto que dichos elementos están muy bien mezclados con las anécdotas de la vida extraordinaria de una mujer progresista.

El segundo capítulo se titula “El comprometido comienzo de la carrera periodística de Elena Fortún” y muestra de qué manera se inicia su carrera de colaboradora en periódicos como *La Prensa* de Santa Cruz de Tenerife en 1926. En esta primera etapa, ella muestra mucho interés en sus artículos por el feminismo, el abolicionismo, el trabajo y la moda (72). A medida que Elena entra en la vida de las mujeres cultas de la capital española empieza a colaborar con distintas organizaciones pacifistas, feministas o sociales y manifiesta su rechazo hacia algunas costumbres tradicionales como las corridas de toros, a la vez que se interesa por los derechos de los animales.

Los dos siguientes capítulos –que ocupan un total de setenta y cinco páginas–, “La imposible tarea de explicar lo misterioso” y “Los reveladores artículos de *Crónica*”, describen la actividad periodística de Elena Fortún en distintas revistas, como *La Moda Práctica*, *Royal* y *Crónica*. En la primera publica una serie de artículos sobre el porqué de los hechos cotidianos con un fin pedagógico; en la segunda escribe unos pocos cuentos fantásticos con la presencia de algunos grandes pintores y sus obras como protagonistas (Zurbarán, Goya, El Bosco, etc.);

y en la última publica historias infantiles y crónicas de actualidad, además de una serie de artículos sobre la quiromancia entre los años 35 y 36.

El quinto capítulo, “La exigencia estética en los libros infantiles”, que tiene una extensión de cuatro páginas, nos llama la atención sobre un artículo titulado “Libros de niños” que se publicó en el *Almanaque literario* de 1935. Ahí es donde Elena Fortún nos transmite su mayor preocupación en el ámbito de la literatura infantil en España: la carencia de una ambientación nacional en la que “[...] el héroe camine por pinares de España, beba agua fresca de un botijo de barro y viva en una casita encajada de Castilla para que realidad y cuento se hagan una sola poesía en su alma” (236). Esa pequeña heroína cercana y reconocible, se encarnará en la figura de Celia, quien será la primera heroína española, siendo una niña como otra cualquiera, de las que vemos pasar en un autobús. Por tanto, pudo conectar con los niños de una manera diferente, porque hablaba como ellos y jugaba a los mismos juegos que ellos.

El sexto capítulo se titula “El renacimiento del suplemento infantil *Gente Menuda* (junio, 1928-mayo, 1930)” y narra la historia del nacimiento del personaje de Celia, que fue publicada por primera vez en *Gente Menuda*. Más adelante, todos los cuentos fueron recogidos en distintos volúmenes y editados por Aguilar. La primera entrega de la saga salió a la luz en junio de 1928 bajo el título de “Celia dice a su madre”. María Jesús Fraga ha elaborado esta parte del libro concienzudamente y nos ofrece una imagen muy clara del desarrollo del personaje a lo largo de los años de su publicación. Además de eso, nos aclara algunas modificaciones que tuvo que hacer la autora cuando iba a publicar los cuentos en forma de libro durante la dictadura (471). En el mismo capítulo se nos habla también de los primeros cuentos de Elena Fortún,

como “El primero” (1928), “Cotorreo” (1929), “La cometa” (1930), etc.

Los siguientes dos capítulos llevan estos títulos: “Las revistas infantiles, *Macaco* y *El perro*, *El Ratón* y *El Gato...*” y “La consolidación de *Gente Menuda* (junio, 1930-julio, 1936)”. En el primero se habla muy brevemente de las colaboraciones de Elena Fortún con las revistas que dan título al capítulo; y en el siguiente apartado, nos adentramos en los artículos que escribía la periodista madrileña para la revista *Gente Menuda* en los que mostraba interés por los temas sociales y, especialmente, por la igualdad de los derechos del niño (344). En este sentido, escribió en la revista una serie de relatos cortos con un lenguaje infantil y divertido para divulgar conocimientos culturales entre los más pequeños. Cada entrega de estos cuentos daba a conocer a un gran pintor, científico, filósofo, literato, etc., como Goethe, Goya, Lope y Cervantes.

El último capítulo, “‘Pues señor...’. Los cuentos para niños de la revista *Crónica*”, describe de nuevo la colaboración de Elena Fortún con uno de los suplementos más notables de la literatura infantil de la época: *Crónica*. Pero esta vez se centra en los cuentos que se publicaron en esta revista. Años más tarde, estos mismos cuentos formarían parte de los volúmenes *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* y *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*, que se publicarían en 1950 y 1951. La autora del libro nos ofrece en este capítulo algunos detalles sobre la estructura de los relatos de este período.

Este capítulo pone fin a la historia de una mujer que no pudo ser indiferente ante los acontecimientos históricos de su país. Empezó a escribir sin tener ninguna formación especial y centró sus esfuerzos en el tema de la libertad de la mujer y, más tarde, de los niños. Publicó decenas de artículos, libros y crónicas y, además, escribió teatro

para niños y defendió sus derechos hasta el último aliento. Creo que ella, de la boca de uno de sus personajes, se describe a sí misma de la mejor manera: “Yo lo que soy es una mujer muy rara..., lo confieso; yo no me parezco a ninguna. Realmente aún no he logrado comprenderme yo misma... [...] Yo soy una mujer polifacética... Mi espíritu es algo extraordinario...” (316).

En conclusión, creo que María Jesús Fraga ha podido conseguir el objetivo de la investigación y del libro, que fue arrojar luz sobre la figura de esta gran periodista y pedagoga madrileña. No me cabe la menor duda de que estamos ante un libro que ha hecho un recorrido muy riguroso y exhaustivo de la vida de la escritora y abarca una información valiosa sobre sus preocupaciones, principios y prioridades que fueron los mismos que los de muchas mujeres en esta época.

Armin Mobarak

(Universidad Complutense de Madrid)

**Eilene Powell / Amanda Valenzuela / Maite Zubiaurre: *La novela sugestiva*. Madrid: CSIC (Literatura Breve, 22) 2012. 224 páginas.**

Nos hallamos ante una nueva entrega de la serie “Literatura Breve” del CSIC, que desde 1996 se dedica a la divulgación y comprensión de aquella floración de colecciones de kiosco que inició en 1907 “El cuento semanal” y que modificó sensiblemente la producción y el consumo literarios en España. El presente volumen se dedica a “La novela sugestiva”, colección de literatura erótica publicada a principios de la década de 1930. Como otros títulos de “Literatura Breve”, el que ahora nos ocupa contiene un catálogo de la colección estudiada con detalladas descripciones bibliográficas, así como resúmenes del argumento

de cada título. A ello se suman un estudio de Maite Zubiaurre, autora de un también reciente volumen titulado *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1936* (2012), y el texto íntegro de tres de aquellas novelas – por desgracia, desprovistas de ilustraciones, con excepción de la de cubierta–. Una de ellas, titulada *Las siete ondinas*, ya había sido recogida por Lily Litvak en su conocida *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras* (1993), lo que invita a preguntarse cuáles han sido los criterios de esta selección.

La descripción y el análisis que componen este volumen se han realizado a partir de la colección de “La novela sugestiva” conservada en la Hemeroteca Municipal de Madrid, que comprende 42 números. En *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España* (1996) Alberto Sánchez Álvarez-Insúa elevaba a 76 el total de títulos de esta colección, lo que parece confirmar el ejemplar del número 68 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (*Deseo carnal*, de Joseph André); el presente catálogo, por lo tanto, debe considerarse provisional. Sí tienen razón las autoras al situar la difusión de la colección entre 1930 y 1931, y no “alrededor de 1925-28”, como sugería Lily Litvak en la antología ya mencionada; el primer número se publicó, concretamente, el 10 de mayo de 1930, según se anunciaba la víspera en el diario *La Voz*.

Resulta interesante que esta literatura erótica, al mismo tiempo que cumplía una función básicamente afrodisíaca (o vicaria), pudiera trasladar visiones tan pronto positivas como negativas de la sexualidad humana. Basándose en esta diversa sanción del erotismo, perceptible en las atmósferas y desenlaces de las seducciones, Maite Zubiaurre diferencia entre autores “apocalípticos” e “integrados”. Las etiquetas son discutibles por cuanto su uso en sociología de la cultura suele ser

otro, desde que las pusiera en circulación Umberto Eco, pero la reflexión es válida en tanto este género de literatura admitía distintas modalidades o tonalidades, que comprenden, entre otras, la sicalipsis frescachona, la pornografía con excusas higienistas o la novela erótica naturalista, cruda y con propósitos docentes e incluso admonitorios. Pura Fernández ha escrito en más de un lugar sobre ello, aportando abundante documentación.

En su estudio, Zubiaurre da muestras de decidida simpatía por las protagonistas femeninas de estos relatos, ya que propondrían “modelos alternativos de mujer” (35) que no encontramos –dice– en la novelística del 98; y añade: “[l]as mujeres de entonces (y todavía las de ahora) buscan mujeres independientes y los [sic] encuentran en las colecciones de novelas sicalípticas”. Para que funcionasen como modelos de una Eva moderna, los títulos de “La novela sugestiva” deberían tener un público lector femenino, cuya existencia sostiene la autora sin aducir referencias que lo confirmen. De los escasos datos disponibles sobre lectura femenina en la Edad de Plata (pienso en un breve ensayo de Eduardo Hernández Cano sobre la encuesta de *El Sol* de abril de 1927) se desprende que acaso algunas mujeres leyeron efectivamente novelas pasionales, pero sigue resultando difícil hacer afirmaciones a este respecto en modo indicativo.

No obstante, el hallazgo de nuevos modelos de feminidad en “La novela sugestiva” difícilmente se compadece con la otra interpretación que también propone Zubiaurre cuando da a entender que la colección estudiada conforma un panorama revelador de la realidad sexual de entreguerras. Sugiere que estas novelas estaban más próximas a la realidad que los manuales de sexología de aquel entonces (46), y afirma, por ejemplo, que son “prueba fehaciente de que la sabiduría erótica se adquiere desde muy

temprano” (37). De acuerdo a la autora, esta colección vendría a ilustrar de forma profusa “el sexo de nuestros abuelos”, como dice recurriendo al título de un libro de Amando de Miguel. Ahora bien, aunque convocase con desenfado algunos testimonios literarios, Amando de Miguel sí se proponía acercar al lector a los usos amorosos reales de la Restauración. ¿Puede decirse lo mismo de “La novela sugestiva”? Considerémoslo a la luz de un ejemplo. En *Las siete ondinias* (que es, recordemos, una de las obras reeditadas dentro del volumen que aquí se reseña) un joven se beneficia en una sola tarde a siete adolescentes, artistas de variedades; más adelante, un solterón espía con prismáticos los amores lésbicos de dos de aquellas artistas, pero también un *strip tease* de su vecinita de 14 años; este solterón, enardecido por tales espectáculos, se mete en el cuarto de su criada, a la que posee una primera vez mientras ella duerme, y luego una segunda vez con su colaboración entusiasta; al día siguiente, tras una nueva sesión de *voyeurisme* a expensas de su vecinita, consigue bailar con ella, y la joven le toca y se deja tocar en un rincón oscuro del casino de la ciudad de veraneantes en que se desarrolla la acción. ¿Nos hallamos aquí ante una *fehaciente* descripción del *sexo de nuestros abuelos*? ¿O, si acaso, ante un modelo de mujeres liberadas que no creen en el matrimonio y buscan su propio placer (45)? Dejaremos que lo juzguen las lectoras actuales, pero sería tristemente irónico que, desde una perspectiva crítica valedora del papel de la mujer en la creación y la representación literaria, se terminasen confundiendo los modelos progresistas de conducta sexual con fantasías eróticas típicamente masculinas.

Álvaro Ceballos Viro  
(Université de Liège)

**Pedro Pérez del Solar: *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (La Casa de la Riqueza, 23) 2013. 329 páginas.**

El dossier sobre narrativa gráfica de la revista *Arbor* de septiembre de 2011, la exposición que la Biblioteca Nacional de Madrid ha dedicado en 2013 a la prensa satírica de la Transición, la recopilación de dibujos de LPO por la editorial Papelesmínimos o el volumen *Imágenes del desencanto* de Pérez del Solar, que aquí se reseña, son algunas manifestaciones recientes que atestiguan el interés y reconocimiento concedido a la historieta española contemporánea por parte de instituciones culturales y académicas. El cómic es, además, uno de los escasos sectores del mercado editorial español que han crecido a pesar de la actual crisis económica. Cada nueva publicación sobre esta materia es motivo para felicitarse, en la medida en que imprime coherencia y profundidad a la historia nacional del noveno arte, que hace ya muchos años dejó de ser cosa de niños y goza hoy del aprecio de un público cada vez más amplio.

En *Imágenes del desencanto* se comentan y analizan algunas de las más importantes revistas españolas de cómic para adultos de la época democrática, particularmente *El Vibora* y *Cairo*. Comencemos haciendo la protocolaria radiografía del volumen. El estudio se abre con una reconstrucción certera de las lecturas políticas de la Transición española, a la que sigue una suerte de *close reading* de las primeras cubiertas de *Cairo* y *El Vibora*. El segundo capítulo se centra en esta última para estudiar algunos de sus personajes emblemáticos –Peter Pank, Anarcoma, Gustavo...–, así como el papel que desempeña la calle como cronotopo sintomático de sus aventuras, esa calle

canalla que en la misma época recrearon algunas rumbas y el cine quinquí. El tercer capítulo se dedica a comparar los distintos tipos de aventuras que pueden encontrarse en ambas revistas, aunque termina con un excursus sobre la función del *art déco* en la escenografía de algunas de las historietas que en ellas se publicaron. En los capítulos cuarto y quinto Pérez del Solar reconstruye la llamada “polémica del cómic adulto”, ampliando sustancialmente lo que de ella había contado Francesca Lladó en *Los cómics de la Transición* (2001). Sigue un capítulo dedicado a la presencia de elementos publicitarios y mediáticos en las páginas de *Cairo*, y otro, no por inesperado menos interesante, sobre la revista *Madriz*. En las últimas páginas se presentan algunas de las revistas que continuaron por la senda contracultural en el cambio de milenio, y también se recoge la transcripción de las entrevistas realizadas por el autor a Josep Maria Berenguer, Miguel Gallardo y Nazario.

El conjunto es un repaso ameno y vistoso a la trayectoria de los títulos más conocidos de una época particularmente vibrante del cómic español para adultos. *Imágenes del desencanto* es menos un volumen historiográfico que un ensayo de lectura, un safari hermenéutico por parajes de interés sociocultural. Y digo safari porque el ejercicio tiene algo de turístico y también algo de arriesgado, ya que no resulta precisamente fácil hacer interpretaciones coherentes de historietas como las que publicaba *El Vibora*, que a menudo eran narraciones ineficientes de intento, poco congruentes e incluso, en algún caso, abiertamente nihilistas. No obstante, el tigre de la sobreinterpretación, que acecha agazapado tras tantas viñetas de significado ambiguo, ataca a veces en la llanura, aprovechando un despiste del explorador. Así, realmente había pocos motivos para aseverar que los dos señores con patillas

que salen en la portada del nº 40 de *El Vibora* eran “chulapos vueltos dandis” (p. 258). Otro ejemplo: cuando Ramón de España escribe que “*El Vibora* debería replantearse su nihilismo de estar por casa [...] si quiere convertirse en algo más que en un número uno de ventas en quinquilandia o la Modelo”, no está dando un consejo comercial para que aumente sus ventas o para que compita por el público lector de *Cairo*, como se dice con excesiva convicción en la página 60. Ser algo más no significa vender más.

Además de estas lecturas algo aventuradas, el libro padece también varios achaques terminológicos: el uso apresurado y repetido del adjetivo “grotesco”, despojado de sus acepciones históricas; la contraposición que se hace en el capítulo 4 entre una “crítica sesgada” y otra “directa y profunda” (que habría que aclarar qué son); el expeditivo etiquetaje de *Cairo* como revista posmoderna (178); la atribución de una función paródica a reescrituras que cabría quizá considerar más bien pastiches, transposiciones o reactivaciones, y cuya dependencia con los modelos habría podido estudiarse con más cautela. La argumentación se adereza con citas de Pierre Bourdieu, todas procedentes de una única antología anglosajona, que unas veces se cita en español y otras en inglés. Habría sido de desear un utillaje teórico más sólido y pertinente en una obra con evidentes pretensiones académicas.

En *Imágenes del desencanto* se nos presenta una dialéctica bastante nítida entre las tres revistas consideradas: *El Vibora* se identificaba “por su cercanía a la calle ([...] estereotipada como ‘violencia, sexo y drogas’)”; *Cairo* apostaba “por la aventura y la línea clara”; y *Madriz* “fue identificada por su tendencia al relato intimista y la experimentación más variada” (277). Todo ello —se nos advierte— con excepciones y matices. Pero aun con excepciones y

matices cabe preguntarse hasta qué punto el análisis de estas tres revistas puede aislarse del contexto que las precede, teniendo en cuenta que muchos de los autores de *El Vibora* y otros dibujantes españoles *underground* habían trabajado desde al menos siete años antes en *El Rrollo Enmascarado*, *Star* o *Disco-Express*, revistas que se mencionan de manera, a mi ver, demasiado fugaz. En ese sentido, los criterios de constitución del corpus (32-33) no resultan completamente convincentes. También *Cairo* debe leerse como continuación de empresas previas como *Delta 99* o *Trinca*. Estas tradiciones acaso expliquen las soluciones narrativas y estéticas de las revistas estudiadas tanto o más que su contexto sociopolítico inmediato.

Aunque la obra que nos ocupa se centra en los dibujantes nacionales, conviene no olvidar que muchas páginas de *El Vibora* contenían traducciones de autores extranjeros como Bill Griffith, Art Spiegelman, Gilbert Shelton o René Pétillon, y que en *Cairo* se recogieron narraciones de Moebius, Edgar P. Jacobs y Jacques Tardi, entre otros. Trabajos futuros deberán integrar más la historieta para adultos española en ese panorama, dando cuenta de las sincronías, asincronías y sintonías narrativas y programáticas en un plano supranacional. La incorporación al relato historiográfico de estos nombres extranjeros vendría a cuestionar que la línea clara y la línea chungu sean respuestas –de signo opuesto– a un “desencanto” específicamente español.

El desencanto se nos propone como categoría histórica desde el mismo título del volumen. El término es sugerente y circuló, en efecto, en la época. Ahora bien, su empleo como herramienta analítica resulta problemático, ya que en la práctica funciona como un comodín o *Zeitgeist ex machina* con el que se explican –o parece que se explican, pero no se

explican– fenómenos tan diversos como el tratamiento de temas cotidianos en *El Vibora* (46), los escenarios exóticos de las historietas de *Cairo* (151), la aceptación del consumismo (222), el resurgir de grupos anarquistas (82), la existencia de tribus urbanas (85) o, de manera más abstracta y general, la determinación de “las condiciones en que es posible la rebeldía” (93). Todo ello sería consecuencia de la frustración paulatina de las enormes esperanzas que se habían puesto en la Transición. Pero me parece fuera de discusión que adaptarse, resignarse, venderse, reinventarse, evadirse o seguir luchando han sido distintas maneras de enfrentar la vida en todo tiempo y lugar.

*Álvaro Ceballos Viro*  
(Université de Liège)