

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Fernando Rodríguez Mansilla: *Picaresca femenina de Alonso de Castillo y Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 660 páginas.

Este nuevo volumen de la Biblioteca Áurea Hispánica está dedicado al estudio y edición de dos obras que forman parte de la producción picaresca de Alonso Castillo Solórzano, autor que se convirtió (después de Miguel de Cervantes y Salas Barbadillo) en referente en la prosa de ficción de la España del XVII. Se trata de textos que, si bien han visitado las prensas más de una vez en los siglos pasados, hasta el momento no habían sido objeto de un esfuerzo crítico tan serio y minucioso como el realizado por Rodríguez Mansilla.

La parte del estudio comienza con una necesaria reconstrucción de la trayectoria vital del autor. Nacido en Tordesillas en 1584, provenía de una familia noble, aunque provinciana. Hasta 1619 se remontan las primeras noticias de su presencia en la corte madrileña y también de su tardía vocación por las letras. Destacó por su habilidad para agenciarse un mecenas, gracias a lo cual pasó toda su vida bajo el amparo de un noble: el conde de Benavente, el marqués de Villar y los marqueses de Vélez, padre e hijo. Sirviendo a este último, habría encontrado la muerte en tierras italianas cerca de 1647.

Su austera existencia (siempre en una relación de dependencia con su patrón de turno) y su falta de innovación en la tradición literaria (sigue, sobre todo, el modelo cervantino) no fueron óbices para que consiguiese instalarse en el mundo literario de su época como escritor de novelas cortas, convirtiéndose por el ritmo

de sus publicaciones (llegan al medio centenar) en un éxito de ventas del XVII. Por lo mismo, no fue tan reconocido por su producción de corte picaresco, la cual está conformada por cuatro obras: *Las harpías en Madrid* (1631), *Teresa de Manzanares* (1632), *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). En este sentido, el interés de Rodríguez Mansilla en la *Teresa* y *La garduña* radica en su carácter híbrido, peculiaridad que fue motivo de su marginación por la crítica, pues (a diferencia de lo que sucede con sus novelas cortas) las distancia de los textos picarescos más canónicos.

La picaresca es un género caracterizado por plantear una crítica a valores como el honor y la limpieza de sangre, por lo que resulta extraño su ejercicio por un individuo de origen noble, conservador y arribista como Castillo Solórzano. Si se considera que su posición de criado le supuso probablemente una frustración (por su cuna debió tener mayores expectativas sociales), se esperaría que acudiese a ella para descalificar tales valores. Pero, al contrario, encauzó dicho género hacia la vertiente opuesta, utilizándolo en su defensa. Sin llegar a una gran experimentación, se aprecia en su picaresca un desarrollo gradual, cuyo punto de partida es su novela corta *El Proteo de Madrid* (1625), la cual cuenta con un personaje pícaro. Continúa en *Las harpías*, donde prosigue vertiendo la materia picaresca en el molde de una novela corta, sólo que en esta ocasión se trata de una colección de cuatro novelas. La situación cambia con *Teresa de Manzanares*, en la que se aplica a escribir una novela picaresca convencional con una protagonista femenina. Con las *Aventuras del bachiller Trapaza*, compone un libro picaresco con un pícaro en el

papel central, pero volviendo al narrador en tercera persona. Finalmente, en *La garduña* retoma el protagonismo femenino, mas manteniendo la tercera persona. Si bien la intercalación de tres novelas cortas la convierte en su libro menos picaresco, es también la obra en la que logró conjugar mejor la novela picaresca con la novela corta.

Al revisar algunos juicios equívocos de la crítica sobre estas piezas (el carácter “poco humano” de sus personajes, su costumbrismo, su obsesión por las taras físicas y mentales), Rodríguez Mansilla nos lleva a un punto importante: el público al que estaban dirigidas. Como escritor de novelas cortas, Castillo Solórzano apuntaba a la nobleza urbana, dentro de la cual las mujeres eran consumidoras privilegiadas. En la segunda parte del estudio, continúa esta revisión de los juicios de la crítica, pero ampliándola a la picaresca femenina. Para ello, recuerda que el modo autobiográfico en estas piezas debía ser necesariamente torpe y defectuoso, ya que sólo así era consistente con la naturaleza femenina establecida por la misoginia de la época. Gracias a su dominio de la bibliografía sobre este rótulo, el crítico fija de forma clara y minuciosa su derrotero durante las últimas décadas del pasado siglo.

También resalta su examen del cambio de tónica en la picaresca que se produce con el nacimiento de la sociedad cortesana durante el reinado de Felipe III y su consolidación con Felipe IV. Si bien este cambio social conllevó una crítica inicial (representada por la picaresca producida entre 1599 y 1604), dicho discurso fue cambiando su orientación hasta apuntar a la defensa de la urbanidad y las buenas maneras. Junto con el auge de los tratados de cortesía (de ahí la edición castigada del *Lazarillo* junto con el *Galateo español*), los escritores formados en las academias literarias madrileñas (centros de difusión

ideológica de la nobleza urbana) encarnaron en la novela corta la nueva sensibilidad cortesana. En el caso de la picaresca, Castillo Solórzano halló en la figura de la pícaro la mejor manera de trasladar a dicho género los valores de la nueva clase social, pues, entre otras de sus características, se trata de un personaje alejado de lo grotesco y escatológico, fijado por la tradición a su contraparte masculina.

En el tercer apartado, Rodríguez Mansilla realiza algunas calas en las dos novelas. Dichos asedios, para el caso de *Teresa de Manzanares*, están enfocados en su autobiografismo, la risa y la burla, el espacio urbano y el vestido, y su relación con *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo. Resalta el tercero, en el que, sirviéndose del discurso sartorial de E. Juárez Almendro, desentraña los vínculos entre la ropa de la pícaro y su identidad “madrileña”, la cual se expresa en el buen vestir y la acumulación de objetos o muebles. En el caso de *La garduña*, las calas indagan en su peculiar estructura, el entorno de la pícaro, las novelas intercaladas y su carácter de libro “perfecto” por ser la combinación más lograda de lo picaresco con lo cortesano o, como Rodríguez Mansilla apunta, una parodia cortesana de la picaresca. En este sentido, en el terreno de los contenidos, la última novela picaresca de Castillo Solórzano se orienta hacia la despigarización de la protagonista y su entorno. Para terminar, se presentan los textos de las novelas, editados según los criterios del GRISO y acompañados por un aparato de notas filológicas que busca ponerlos al alcance del lector moderno.

En resumen, si las cuidadosas ediciones de *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla* por sí solas representan una importante contribución al estudio de la obra de Castillo Solórzano, el estudio que las acompaña (en el que me he enfocado en las líneas precedentes) supone un fundamental aporte

para los estudios de la narrativa del Siglo de Oro. Sus alcances no se limitan al universo de dichas novelas, sino que iluminan el corpus de la llamada picaresca femenina y, especialmente, los contrastes que establece con su vertiente más canónica. De este modo, el completo análisis realizado por Rodríguez Mansilla permite comprender la transformación que sufre este género durante los reinados de Felipe III y Felipe IV como resultado de los cambios sociales que la emergencia y afianzamiento de la nobleza urbana conllevaron en los valores y gustos de la sociedad española.

José Elías Gutiérrez Meza
(*Universität Münster*)

Salas y Quiroga, Jacinto de. *El dios del siglo*. Edición de Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2012. 484 páginas.

El prestigioso hispanista Russell P. Sebold, catedrático emérito de la Universidad de Pensilvania, vuelve a una de sus áreas de especialización al hacer un estudio introductorio de *El dios del siglo*, novela de carácter realista del escritor romántico Jacinto de Salas y Quiroga.

Russell Sebold ofrece, en un primer momento de su estudio y atendiendo a la carencia de datos y temprana muerte de Salas, importantes datos biográficos del escritor coruñés donde se detallan algunos de sus viajes por España, por Europa –Francia e Inglaterra fundamentalmente– y por América –Guatemala, Perú, Puerto Rico o Cuba–. En un segundo apartado describe el carácter viajero y la personalidad de Salas para ofrecer su cosmovisión romántica que, según Sebold, gira en torno a dos temas fundamentales: la orfandad y el cosmopolitismo. Interesa especialmente en este apartado el análisis de este crítico sobre la visión de América de Salas, pues América se yergue

como tema importante en su poesía. Salas muestra su compasión por los indígenas y, en este aspecto, se nota la influencia de escritores franceses, en particular, Rousseau y Chateaubriand, con los que vemos el paso del Neoclasicismo al Romanticismo a través de la filosofía ilustrada. Se termina esta sección con un análisis del tema del dolor cósmico o *fastidio universal* en la poesía del escritor gallego.

En “La evolución del credo romántico de Salas. Realismo” (pp. 36-55), tercer apartado de la introducción, se revaloriza a este escritor dentro del movimiento romántico español. El crítico estadounidense argumenta a favor de considerar la obra de Salas como bisagra entre Romanticismo y Realismo sosteniendo, por una parte, que la dedicatoria de sus *Poesías* (1834) es un auténtico manifiesto romántico y, por otra, que debido a su cosmovisión Salas es un poeta bajo la órbita del Romanticismo. Sebold, remitiendo a algunos de sus estudios previos, hace hincapié en que “la diferencia entre el Neoclasicismo y el Romanticismo no tiene nada, nada en absoluto, que ver con el acatamiento de las famosas reglas de la poesía o con su rechazamiento del todo, como si esto último fuera posible” (38), y encuentra en Salas un ejemplo claro de esta idea. Para este hispanista, “los criterios de la composición son los mismos para los clásicos y los románticos” (44), y piensa que el hecho de que esta idea no se haya entendido hasta recientemente se debe a que se ha estudiado mal la literatura del siglo XVIII. Cree este crítico que se ha omitido o restado importancia al hecho de que la generación romántica decimonónica de Salas dialogue con maestros del setecientos como Alberto Lista o Juan Nicasio Gallego, que habían logrado una liberación de la poética de ese periodo.

A través del análisis de distintas características dentro de la obra de Salas, como su concepción de los jardines (pp. 44-45)

o sus consejos para jóvenes poetas románticos (pp. 46-48), Sebold se reafirma en su idea de que “los románticos proceden de los neoclásicos por la evolución y no por la revolución” (48); profundiza en el análisis de esta noción central y se opone frontalmente a considerar que los poetas románticos tuvieran una educación neoclásica. Esta sección acaba con citas que desmienten la supuesta superioridad de la poesía sobre la prosa, y se introduce el estudio específico de *El dios del siglo*.

“*El dios del siglo* y el nacimiento de la moderna novela española” (pp. 55-89) es el último y el más extenso de todos los apartados que componen la introducción; está dividido en seis secciones. En la primera de ellas se estudia el contexto histórico de la novela de Salas señalando la influencia del pensamiento de Bacon, Hobbes o Rousseau sobre la imposibilidad de saber algo seguro sobre la historia y cómo esta idea influyó en autores españoles como Torres Villarroel, Cadalso u Olavide; Sebold subraya la fuerte deuda que las novelas de la década de 1840 tienen con estos precursores, aunque hay una tendencia a desarrollarse en ambientes urbanos en oposición a aquéllas. Tras destacar varias novelas de importancia del decenio de 1840, Sebold se detiene en *El dios del siglo* para señalar que en ella “se define el conflicto económico y social habitual de la novela realista” (58), aunque destaca como innovación el “salto atrás” o las “escenas retrospectivas”. Una segunda sección de este apartado está dedicada al ambiente de la novela, donde se describe, aclarando que no hay cambio de mentalidad por parte del escritor, el paso de los bellos paisajes poéticos románticos a aspectos repugnantes de la vida urbana sin llegar a los límites del naturalismo, aunque con el peso de las posturas deterministas de Rousseau. Para Sebold no hay que atribuir excesiva importancia al medio

ambiente, sino más bien a los ambientes adversos. En un tercer momento se trata la interacción de los personajes, donde el dinero, el amor y los intereses desempeñan un papel predominante. El cuarto apartado se ocupa de *La estructura argumental de la novela moderna*, que para este crítico nace debido a dos características fundamentales: “la observación metódica, y la introducción de argumentos de múltiples hilos” (75), características que analiza en *El dios del siglo*. En quinto lugar sostiene Sebold, aportando evidencias textuales para apoyar tal afirmación, que *El dios del siglo* pertenece al subgénero novelístico de la novela policial o de misterio. La última sección se centra en el hecho de que se haya considerado la novela de Salas como una novela *folletinesca*, lo cual resulta absurdo para este crítico debido, por una parte, a que el texto se publicó como libro desde un primer momento y, por otra, a que tanto el folletín como la novela por entregas sólo hacen referencia al procedimiento técnico de impresión de tales obras y no tienen, por tanto, nada que ver con la técnica o género literarios. Concluye Sebold, por ello, que el género folletinesco, simplemente, no existe. Se presenta, para terminar, la edición de *El dios del siglo*.

Rafael Climent-Espino
(Baylor University)

James Valender: *Manuel Altolaguirre. Álbum*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes 2012. 473 páginas.

La biografía del poeta malagueño Manuel Altolaguirre (1905-1959) realizada por James Valender, de El Colegio de México, es una auténtica joya. Este nuevo número de “*Álbum*” –la colección que la Residencia de Estudiantes dedica a

figuras destacadas de la Edad de Plata— se añade a los tres volúmenes anteriormente publicados y consagrados a Luis Cernuda, Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez. Para elaborar esta detallada historia de la trayectoria vital de Altolaguirre, Valender ha cosido entre sí un entramado de noticias varias, comentarios y opiniones sacadas de obras del mismo Altolaguirre o de otros autores y, sobre todo, del *Epistolario (1925-1959)* del propio poeta (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005).

La monografía que aquí se reseña es, sin lugar a dudas, un punto de referencia dentro de los estudios sobre Altolaguirre, puesto que deja bien desbrozadas todas las etapas vitales del poeta, una tarea bien necesaria si se considera que el malagueño fue una figura destacada de la Generación del 27 y que la biografía preparada por Manuel Zavala Chicharro a finales de los años ochenta quedó inédita. El mismo Altolaguirre quiso reordenar sus memorias, aunque nunca consiguió por completo este objetivo. Primero, en *Confesiones* (1940) —dos cuadernos editados por él mismo—, se centró en un período particularmente difícil de su vida; de hecho, como subraya Valender, estos escritos “ayudan, sobre todo, a explicar la distancia que el poeta toma en ese momento frente a ciertas actitudes políticas que había asumido durante los años de la República y de la guerra civil” (p. 243); más adelante, el poeta emprendió la tarea de escribir un libro de memorias, titulado *El caballo griego*, que, sin embargo, nunca llegó a acabar. Hace algunos años, el mismo James Valender se dedicó a la autobiografía de Altolaguirre: antes la incluyó en su edición de las *Obras completas* del autor (Madrid: Istmo, 1986), mientras que en fechas más recientes se encargó de publicar *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)* (Madrid: Comunidad de

Madrid-Consejería de Educación/Visor Libros, 2006).

Además, cabe destacar otro indudable merecimiento del trabajo que aquí se reseña, a saber, el hecho de ser una detalladísima biografía no sólo escrita, sino también minuciosamente representada a través de fotografías, portadas de libros y demás imágenes. Este rico repertorio visual da cuenta, entre otros aspectos, de la actividad de Altolaguirre como impresor, una vertiente central del poeta a lo largo de casi toda su vida.

El *Álbum* en cuestión luce también por otro mérito: el de ser una obra de consulta para todos los que se dedican a la Generación del 27 y, más en general, a temas relacionados con las letras españolas de la primera mitad del siglo xx. De hecho, esta biografía no se limita a proporcionar cuantiosos datos e informaciones sobre Manuel Altolaguirre en sí, sino también sobre sus intensas y fructíferas relaciones poéticas y de amistad con numerosos protagonistas de la cultura española de su época; relaciones de las que se originaron también experiencias editoriales imprescindibles como —para citar un solo ejemplo— la de la revista *Litoral*. Sobra destacar la riqueza del ambiente literario andaluz de aquellos años, aunque merece la pena recordar que Altolaguirre fue amigo personal de figuras de primera fila como Emilio Prados, Federico García Lorca, Rafael Alberti y José María Hinojosa, entre otros. Más tarde, ya asentado en la capital, cultivó una especial amistad con José Bergamín.

Es imposible dar cuenta ahora de todas las relaciones, humanas y poéticas, de Altolaguirre con otros literatos, relatadas detalladamente en el *Álbum* de Valender: el gran maestro Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda y un sinfín de poetas e intelectuales, españoles y extranjeros.

El volumen se vertebra en seis capítulos, que marcan otras tantas etapas vitales de Altolaguirre: “Málaga (1905-1930)”, “Por Europa: París, Madrid, Londres, Madrid (1930-1936)”, “La guerra civil (1936-1939)”, “La Habana (1939-1943)”, “México (1943-1949)”, “México, Cuba, España (1950-1959)”. El arranque de la biografía presenta un clásico inicio *ab ovo*; en él se describe el contexto natal de Altolaguirre, con cierta atención a sus estudios en una escuela jesuítica, a sus primeros tanteos poéticos y, naturalmente, al entorno familiar. De ahí que se centre en las figuras de los padres del escritor: de la madre destaca el carácter de mujer religiosa pero no estrictamente devota; de Manuel Altolaguirre Álvarez, padre del poeta y autor de comedias y de crónicas periodísticas, se recogen varias noticias, algunas de ellas curiosas, como las relacionadas con su temprana muerte y con su excomunión por parte del poder episcopal local.

A lo largo de los demás capítulos, Valender —sin olvidar, naturalmente, los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil— reconstruye el periplo de Altolaguirre en los varios países en que éste vivió —a veces empujado por oportunidades; otras, por circunstancias desafortunadas—, no sólo dedicándose a la poesía, sino también desempeñando una versátil labor como guionista, director de cine, crítico, cronista, traductor e impresor.

Naturalmente, en la biografía se traza toda la trayectoria poética de Altolaguirre, desde su obra juvenil *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) hasta la importante colección *Soledades juntas* (1931), para acabar con la edición póstuma de las *Poesías completas (1926-1959)*, preparada por Luis Cernuda para el Fondo de Cultura Económica (1960); con dicha publicación se cumplió un designio del mismo Altolaguirre: de hecho, el de elaborar

una recopilación de sus poemas era un proyecto abordado por el mismo autor en los últimos años de su vida; para este propósito, Altolaguirre había sometido toda su obra poética a una estricta revisión y selección, pero su entrega a la actividad cinematográfica le impidió terminar este proyecto antes de su repentina muerte. Valender sitúa minuciosamente la labor poética del autor dentro del rico contexto de influencias, relaciones poéticas y situaciones, tanto sociales como personales, sin olvidar las pasiones de Altolaguirre, como su interés por las artes plásticas y su curiosidad hacia el mundo hispanoamericano. Y, naturalmente, su dedicación al cine: como es sabido, en la última etapa de su vida, junto con su segunda mujer, María Luisa Gómez Mena, se dedicó a la actividad cinematográfica, que le trajo cierta fama y colaboraciones prestigiosas, entre las cuales destaca la que llevó a cabo con Luis Buñuel.

Otra faceta fundamental de Altolaguirre es su ya mencionado trabajo como impresor, una actividad que desempeñó en todos los países en que vivió (España, Francia, Reino Unido, Cuba, México), emprendiendo cuantiosas y significativas iniciativas editoriales: *plaquettes* y selecciones antológicas de versos de los mejores poetas del momento, traducciones de clásicos y demás obras. Aunque muchas de ellas tuvieron vida efímera, también las revistas editadas por Altolaguirre fueron de gran envergadura.

Después de unas juveniles pero importantes experiencias en España, reanudó su interés por la tipografía primero en París y, más adelante, junto con su esposa —la también poeta Concha Méndez—, en Londres, donde, al publicar versos de sus amigos españoles, los promocionaba en el extranjero; al mismo tiempo, con el propósito de crear puentes culturales, no faltaron impresos bilingües español-francés

y español-inglés. Ni siquiera la Guerra Civil paró la actividad de impresor de Altolaguirre, quien, al contrario, puso su habilidad al servicio de la causa de la República. Los años americanos también fueron fructíferos desde el punto de vista editorial: durante los que pasaron en Cuba, Altolaguirre y Concha Méndez inauguraron nuevos proyectos y resucitaron viejas iniciativas, como la colección *1616*, nacida durante su período londinense, con el mismo propósito de entonces: el de fomentar la lectura de obras en lengua inglesa entre un público hispanófono y viceversa. La intensa actividad editorial del matrimonio siguió en México; luego el poeta continuó solo, después de la separación de su mujer.

En resumen, de las páginas de este *Álbum* se infiere la enorme importancia de la figura de Altolaguirre para la historia de las revistas y de la edición de textos hispánicos durante el segundo cuarto del siglo xx, aunque acerca de este tema cabe señalar las imprescindibles investigaciones de Julio Neira –quien se dedicó, además, a la revista *Litoral* y a la relación de amistad entre Altolaguirre e Hinojosa–, investigaciones culminadas con la publicación de la monografía *Manuel Altolaguirre, impresor y editor* (Málaga: Universidad de Málaga/Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2008).

Por último, cabe destacar el estilo apetecible con el que está escrita la biografía, algo que el aventurado lector de una obra que cuenta centenares de páginas no puede sino agradecer. Sin caer en la trampa de dejar rienda suelta a la fantasía para novelar algunas circunstancias personales de Altolaguirre –sus amoríos y sus problemas conyugales, por ejemplo–, Valender no omite relatar algunos sucesos curiosos e, incluso, de proponer dos versiones o puntos de vista para el mismo hecho, lo cual es un aliciente más para

el lector y, asimismo, encauza los meros datos biográficos dentro de una dimensión más humana, más auténtica.

Matteo De Beni
(*Università degli Studi di Verona*)

Ángel Álvarez de Miranda: *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Edición al cuidado de Pedro Álvarez de Miranda. Sevilla: Renacimiento (El Clavo Ardiendo) 2011. 137 páginas.

“Habent sua fata libelli” –los libros tienen su destino–, según la sentencia de Terenciano Mauro. Evidentemente, el dicho es bien aplicable al estudio de Ángel Álvarez de Miranda, y tal vez también a su vida (1915-1957): En 1954, accede a la Cátedra de Historia de las Religiones de la Universidad Central de Madrid, inaugurando una disciplina académica anteriormente inexistente en España. El estudio presente, escrito en 1953, a finales de una estancia de seis años en Roma, se publica el mismo año en la *Revista de Ideas Estéticas*, pero en una versión reducida casi a la mitad. La versión completa no se editó hasta 1959, en las *Obras* del autor, fallecido prematuramente a causa de una enfermedad incurable, para llegar a publicarse como tomo independiente en 1963, en “Cuadernos Taurus” de Madrid. Tres de las cinco versiones existentes llevan títulos distintos. Un título pensado para un estudio más extenso fue abreviado en el manuscrito y en la primera publicación a *Poesía y religión*, y sustituido en la versión de 1963 por *La metáfora y el mito*, título que se ha mantenido también para la edición presente. Es en este subtítulo donde se menciona por primera vez el tema principal del estudio –circunstancia que obviamente ha llevado a la consecuencia

de que no ha sido tenido muy en cuenta por los investigadores de la obra lorquiana—. El hecho de que la nueva edición se hizo a cargo del hijo del autor, también catedrático de Lengua Española en la Universidad Autónoma de Madrid, subraya esta notable trayectoria editorial.

Sin embargo, no sólo desde el punto de vista de la historia editorial nos hallamos ante un estudio sumamente remarcable. Con los términos “metáfora” y “mito” se anteponen dos conceptos difíciles y de larga tradición, lo que supone una carga involuntaria para el texto. Involuntaria porque la introducción del editor da a conocer que el título mantenido para la edición presente recurre a la publicación más conocida de los años sesenta, en la que se pretendió sustituir metonímicamente el título anterior y, sobre todo, el término problemático de ‘religión’ (p. 14). Como en ningún momento del estudio se recurre al término ‘metáfora’, y el del ‘mito’ es empleado solamente de manera indirecta a través del término preferido “mitologema” (pp. 28 s.), la asimetría entre texto y título figura como promesa incumplida o incluso como un vacío sistemático. Esto podría llevar a asumir este principio del aplazamiento metonímico como principio de construcción latente del mismo estudio. Evidentemente, el texto se presenta como una introducción sumamente esclarecedora en cuanto al tratamiento del motivo de la religiosidad primitiva en García Lorca, pero también como un acercamiento temprano a preguntas antropológico-filológicas y su posible dinamización.

De esta manera, la pregunta introductoria enfoca reflexiones metodológicas; a saber, en qué medida está permitido “[p]enetrar en el recinto de la poesía” en búsqueda de una expresión de la religiosidad (p. 21), y si ésta puede ser explotada para el estudio de las religiones (p. 25). Contrariamente a lo sugerido por el autor, las paralelas entabladas

entre religión y obra literaria no se deducen de los textos lorquianos, sino que se estructuran a partir de renombrados historiadores de la religión, filólogos clásicos y etnólogos (G. van der Leeuw, W. F. Otto, O. Kern, R. R. Marrett, A. H. Krappe, M. Eliade, etc.), para ser trasmitidos a varios poemas y obras teatrales. Los mitologemas ‘fertilidad’, ‘sangre’ y ‘muerte’ con sus respectivos epifenómenos son presentados en tres capítulos, para desplegarlos a continuación en su perspectivización hacia la ‘luna’ como “más natural divinidad” (p. 74). También desde el punto de vista de la crítica literaria —y a pesar de una tendencia ocasional a redundancias y unas conclusiones de impresión esporádicamente patética del texto (p. 67)— es un gran mérito que el autor descubre en un momento bastante temprano “una hegemonía de la feminidad” (p. 33) en la obra de García Lorca, dilucidando la inclinación de personajes femeninos hacia la maternidad, el matrimonio y la sexualidad como “fenómeno normal de docilidad, y mejor aún, de fidelidad a los imperativos de la vida” (p. 38), o certificándole a Lorca la evocación de una “idea de la solidaridad de la vida” (p. 53), p. ej. a partir de “prestigios vitales” con respecto a la sexualidad (p. 37) o “resonancias psíquicas” con respecto a la percepción de la sangre (p. 45). A partir del acercamiento a conceptos arcaicos de la muerte como la transición (p. 56) y del morir como “la suprema *pasión* sacral” (p. 57), el autor no valora los ejes de religiosidad primitiva observados en Lorca como “ética del morir, sino de la mística del morir” (p. 60). Mejor dicho: “El mundo antropológico es inseparable para Lorca del cosmobiológico. Toda vida es igual a toda otra vida” (p. 124). El texto no establece una línea argumentativa teóricamente fundada, sino que despliega todo un complejo reflexivo a partir de precondiciones implícitas o explícitas, p. ej. de aspectos de interdisciplinaridad (pp. 9 ss.), de la interrelación entre autor y obra

(pp. 74 s.) o bien de la transferibilidad realizada de principios primitivo-arcaicos a la obra lorquiana (pp. 91 s.). Los términos ‘poesía’ y ‘religión’ se definen como realidades precisas, incorporadas por el autor García Lorca por un lado, y por otro, por una religiosidad basada en la “sacralidad de la vida orgánica” (pp. 26 s.). Frente al enfoque prioritariamente antropológico del estudio, no sorprende que no se desarrolle ni el alcance histórico de los mitologemas paganos ni una diferenciación sistemática con respecto a líneas evolutivas de la obra lorquiana o posibles diferencias de géneros. En su lugar, otro aspecto va surgiendo de manera casi tácita: las correspondencias entre una religiosidad arcaico-primitiva y la producción literaria de Lorca se explican repetidas veces como actualización inconsciente o como puras coincidencias (pp. 29, 58, 70 s., 91 s.). Precisamente, esta reducción provoca la pregunta delicada desde el punto de vista histórico-cultural de cómo pensar la combinación de ideas arcaicas y contemporáneo-literarias. Queda fuera de duda que en la España franquista de los años cincuenta, tanto las preguntas de interdisciplinariedad académica como el acercamiento a la obra lorquiana no suponían una tarea corriente; podría por lo tanto deducirse que no sólo el tema del estudio se convierte en sujeto de un aplazamiento latente, sino que también los aspectos teórico-metodológicos se transforman en una problemática del ámbito académico-institucional o incluso político. Pero sobre esto sólo se podrían hacer especulaciones. Relativamente asegurado es el hecho de que difícilmente se encuentran investigaciones comparables, en cuanto a la bibliografía crítica lorquiana hasta la década de 1960, sobre todo en España. Aún hoy en día, el estudio de Álvarez de Miranda sigue siendo digno de leer.

Andrea Stahl
(Universität Osnabrück)

Andrew A. Anderson: *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years (1921-1931)*. Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs 2011. 342 páginas.

Carlos García/María Paz Sanz Álvarez (eds.): *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero/Guillermo de Torre (1925-1936)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2012. 421 páginas.

Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), figura central en gran parte de los dos libros que reseñamos, ocupa un lugar incómodo en los estudios literarios españoles. La causa es conocida: tras haber fundado y dirigido la importante revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), su militancia en Falange Española desde la fundación de ésta en 1934 le llevó por otros derroteros intransigentes y totalitarios, quedando la literatura cada vez más relegada en sus actividades. Explicar la biografía intelectual y su decepcionante evolución ha sido la tarea que más ha ocupado a quienes se han acercado a su figura. Andrew A. Anderson, avezado conocedor de la vida intelectual española de aquel periodo, ha preferido en su libro otro planteamiento: analiza su trayectoria entre los años acotados, pero convirtiendo en el centro de sus indagaciones libros que fue publicando hasta 1931: *Notas marruecas de un soldado* (1923), *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927), *Carteles* (1927), *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), *Hércules jugando a los dados* (1928), *Julepe de menta* (1928-1929), *Visitas literarias de España* (1925-1928, pero en volumen 1995), *Circuito imperial* (1929) y *Trabalenguas sobre España* (1931). Es decir, su primer periodo antes de su giro fascista con *Genio de España* (1932), donde abandonó definitivamente el ensayo con lo que éste tiene de indagación

provisional, creativa y abierta para centrarse en la escritura de libros cada vez más dogmáticos, cerrados y excluyentes.

Previsiones ideológicas aparte, Giménez Caballero resulta indispensable para conocer la literatura renovadora de los años veinte, ya que con su gran revista canalizó muchas de las discusiones que la sustentan. Por sus escritos de entonces aflora su deriva nacionalista que le conduciría al fascismo. En estos escritos fue plasmando sus inquietudes y aun sus zozobras. ¿Cómo conjugar ese torbellino de contradictorias ideas con la escritura vanguardista? Ésta parece la cuestión central a dilucidar partiendo de que el concepto de *vanguardia* no es un término unívoco y los movimientos vanguardistas tuvieron en España una recepción y un desarrollo lleno de meandros que hay que describir sin caer en las simplificaciones y los prejuicios con que se ha procedido frecuentemente. *La Gaceta Literaria*, realizada con la impagable colaboración de Guillermo de Torre y a cuyos entresijos nos acerca el segundo libro que reseñamos, fue la tribuna privilegiado desde la que contempló el acaecer cultural y donde se discutieron opciones bien diversas. Giménez Caballero se esforzó en topografiar lo que ocurría con sus después célebres “Carteles”. Si la escritura creativa buscaba cada vez más recursos gráficos ¿por qué no hacerlo también con la crítica? Dar fe de lo que ocurría fue parte sustancial de su empresa y también de sus escritos, prestando atención a las diferentes artes y buscando su sentido. La ciudad moderna es un escaparate continuo, que prolonga el espectáculo de sus calles y almacenes en los locales de espectáculos, en las salas de exposiciones, en los cines o en las redacciones de las revistas. La redacción de *La Gaceta Literaria* y sus locales en la calle Miguel Moya, 4 (plaza del Callao, Madrid) son un ejemplo evidente de este vitalismo, que se trasladaba

en bruto a las páginas de la revista y desde ella refluía a la vida social. Estas continuidades entre la vida y las obras de arte, los pasos de unos soportes a otros de los escritos no es un aspecto secundario y uno de los méritos del libro de Anderson es presentar con nitidez en sus análisis no sólo los libros tal como quedaron sino los pretextos anteriores en revistas y periódicos o su recepción.

En su aprendizaje de escritor la experiencia de la guerra de Marruecos le permitió escribir un libro, *Notas marruecas de un soldado* (1923) que, si por un lado es una recopilación de impresiones de viaje —“notas”—, por otra, ofrece una visión crítica de lo acontecido, siempre con eficaz estilo y con el suficiente desparpajo como para que le costara un proceso judicial, finalmente sobreseído.

Sus *Carteles* (1927) confirman su visión impresionista y panorámica, aplicada a la revista de libros en las páginas de *El Sol* antes de ser recogidos parte de ellos en volumen. Ahora era el sucederse de la vida cultural el objeto de su curiosidad, un afán por topografiarla que le otorga singularidad a su proyecto con su situarse a medio camino entre la palabra y la imagen. Limita su manera de escribir con la del moderno costumbrista Ramón Gómez de la Serna, que todavía guarda tantas sorpresas para los lectores que acudan a sus libros sin demasiados prejuicios. Pasar revista en la ciudad moderna a la actividad cultural es enumerar un sin fin de productos, atrapando al lector en un espacio no muy diferente del de los anuncios comerciales de otros productos. En palabras del mismo Giménez Caballero sobre sus “Carteles”: “Mi tarea ha querido consistir en espejar unos rótulos, unos perfiles, unos escorzos, para atraer al lector, para intrigarle, para zambullirle dentro de ellos. Una vez dentro de ellos, allá se las arregle el lector” (p. 67). Antonio Espina anduvo ágil al reseñar

el libro justamente como colección de escritos que tenían algo de “anuncio eléctrico con lámparas de colores”.

Hijo de este singular costumbrismo es también *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927), donde lo más castizo es mirado con ojos nuevos por este folclorista callejero, que se afanaba por entender las raíces de lo español y sus vaivenes, con sus resistencias a lo moderno, con sus peculiares manifestaciones que tanto podían dar lugar a ensoñaciones castizas como a ensayos de interpretación antropológica, que sería el arriesgado camino transitado por Giménez Caballero. No parece casual que el libro fuera editado por Caro Raggio, genuino editor con un entorno tan atento a la cultura popular. En la misma dirección reincidía con *Hércules jugando a los dados*.

A ningún texto narrativo concedió más atención Giménez Caballero que a *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), y la crítica después lo ha convertido en el socorrido referente de análisis de su prosa por lo que tiene de aplicación en España a la escritura de referentes como Freud o ciertas técnicas de los surrealistas. Su acumulación de breves historias y su serie final de unas todavía más breves fichas textuales nos mantiene en el horizonte de la modernidad más estricta y al escritor aplicado a atrapar su fugacidad con tanto tesón como impaciencia. Y este espíritu se mantiene en libros posteriores con sus provocadores títulos y donde cabe hallar un poco de todo, desde luego más atractivo y matizado de lo que suele decirse. La lástima fue —como decía más arriba— que derivara hacia la escritura y las actitudes dogmáticas en vez de mantener vivo su espíritu de ensayista agudo, provocador y tanteador de formas nuevas. La predicación sucedió a la sugencia. Pero esta última brilla aún en sus desenfadadas *Visitas literarias de España*, resultado de sus artículos sobre *visitas* a escritores o del trazado de sus *itinerarios*,

proyecto a medias fallido por la propia celeridad de su vivir y de la rapidez con que cambiaba de proyectos. Había siempre en Giménez Caballero una voluntad de orientar a los lectores que con el tiempo se tornaría en voluntad de dirigirlos. Basta leer su semblanza de Guillermo de Torre (*La Gaceta Literaria*, 15-X-1928) para comprobarlo: se trataba de trazar ante todo un “mapa juvenil español” que orientara a los interesados por lo hispánico, proporcionándoles “puntos de latitud y longitud para las situaciones aurales”. Y pocos eran ejemplos tan señeros como Guillermo de Torre. Es éste, sin duda alguna, uno de sus más reveladores artículos y absolutamente medular para comprender su relación con Guillermo de Torre y su manera de entender la semblanza literaria.

No anduvo a la zaga Guillermo de Torre, y dedicó a su vez a Giménez Caballero otra memorable semblanza crítica en la revista bonaerense *Síntesis* en enero de 1929 —puede verse reproducida en las páginas 252 a 263 del segundo libro que reseño— que presenta una excelente visión de la personalidad, los propósitos y los logros del amigo. Lo veía y se veía dotado de “espíritu marcial, resueltamente hostil a todo retroceso y a toda componenda pasadista”. Elogiaba su proteica figura y su multipolar curiosidad intelectual sólo comparable por su facundia nada menos que a la de Ramón Gómez de la Serna. Impecables resultaban sus análisis del significado crítico de sus “Carteles”, su interés por lo subconsciente siguiendo a Joyce, Breton o Freud, o su atención al folclore y al deporte. Y siempre atento a la internacionalización de la cultura que él mismo le había contagiado con sus *Literaturas europeas de vanguardia*, según le reconocía en sus cartas. Algo parecido cabría decir de su libro *Trabalenguas de España* y de otros escritos de entonces, todos ellos resultado de su frenética

actividad cultural cada vez más como propagandista que como creador.

El segundo volumen reseñado nos devuelve al escenario de la escritura de aquellos libros y a otras aventuras personales y editoriales de Ernesto Giménez Caballero sobre las que cambia impresiones con quien durante los años veinte fue entre nosotros acaso la antena más atenta a todo tipo de mensajes vanguardistas. A esos años corresponde el grueso de la correspondencia editada: 91 documentos en su mayor parte pertenecientes a Giménez Caballero y teniendo singular importancia todo lo relativo a *La Gaceta Literaria*. Aquella memorable revista es el meollo fundamental de este epistolario, ya que el resto da cuenta de asuntos menos importantes derivados de la diferente trayectoria personal de los corresponsales ya pasada la Guerra Civil. Giménez Caballero tuvo pronto muy claro el papel de Torre en la aventura: “Seremos usted y yo los cabezas del motín de esta *Gaceta*”, le escribía el 29 de abril de 1926. Después, es fácil espigar en las cartas otras efusivas muestras de su afecto hacia quien veía, recién aparecida la revista como “¡Querido hermano coplanetario!” (p. 157). ¿Merecía menos el “Menéndez Pelayo del vanguardismo” como le iba a llamar en el cartel que le dedicó? Sólo a Ramón Gómez de la Serna le concedía –pero por otras razones y caminos–, un papel tan relevante, abriéndole de par en par las páginas de la revista –por algo era la cabeza visible del vanguardismo español– y colocándolo al frente de la sección de “Literatura”, seguido de su valedor económico, Pedro Sáinz Rodríguez, y otros firmes colaboradores en sus primeros pasos.¹

Se asiste por ello a la génesis de la revista desde 1926 y estas cartas ayudan a entender mejor las intenciones de estos dos escritores que intentaban aglutinar todas las tendencias literarias del momento, constituyendo la revista en “vértice” o “meridiano”, es decir, en eje de confluencia de las propuestas culturales de España, Hispanoamérica y Europa. Como recuerdan los editores, “La intención de la nueva revista era, por tanto, ser vehículo de expresión de los escritores y lectores de lengua española sin tener que traducir en otros idiomas para leer o escribir” (p. 30), situándose en el mismo horizonte de otras grandes revistas literarias europeas y americanas. Giménez Caballero descubrió en Guillermo de Torre la persona documentada y capaz de llevar adelante tal proyecto tras leer la primera edición de sus *Literaturas europeas de vanguardia*. Al trasladarse Torre a Argentina en 1927 la correspondencia se intensificó, pero, por otro lado, el horizonte se ensanchó al otro lado del Atlántico haciendo posible una revista tan ibérica como americana. A mediados de 1928, de hecho, se veía sobrevolando América y Europa con su revista, “Tú y yo –cada cual un ala” (p. 219).

Este esfuerzo aglutinador sería lo fundamental hasta comienzos de los años treinta, en que sus caminos fueron divergiendo cada vez más. Se entiende ahora mucho mejor la revista con estas cartas que forman parte de la cimentación sobre la que fue construida. Y también los límites de la aglutinación posible: la cauta distancia de gentes como Díez Canedo y Rivas Cherif, que veían con recelo la posible cercanía de Giménez Caballero a la Unión Patriótica, son todo un revelador síntoma.

Otros asuntos, como la creación por Giménez Caballero del primer cineclub español, tienen también presencia notable en las cartas. Y conviene recalcar que, como en otros temas, su trato con Torre

1 Más matices sobre la determinante influencia de Ramón pueden verse en Carlos García y Martín Greco (eds.): *Escritores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

le resultó muy benéfico, ya que éste venía dedicando atención al séptimo arte desde hacía un decenio y le proporcionó información sobre gentes como Jean Epstein, que iban a influir en su película *Esencia de verbena* (pp. 58-59). Era su mejor interlocutor en aquel tema, como muestran sus cartas sobre la presencia de ese arte en la revista (pp. 160), sobre el surgimiento de publicaciones especializadas en él (p. 185), la organización del cineclub y su éxito (pp. 237-238, 250, 264, 268, 283, etc.) y su dedicación cinematográfica, que cuajó en *Esencia de verbena*, concebido como un “Poema documental de Madrid en 12 imágenes”.

La adquisición de *La Gaceta Literaria* por la CIAP frenó el ímpetu creador que la alentaba y en cierto modo lo encorsetó. Se aprecia un cierto cambio de tono en las cartas siguientes y que Giménez Caballero era ya en la revista más su gestor que su alma. También las circunstancias históricas estaban cambiando radicalmente. La instauración de la República iba a poner en evidencia las muy diferentes expectativas de los dos corresponsales. El primero con su nacionalismo robinsoniano y fascista; Guillermo de Torre añorando volver a España, como haría en 1932, pero embarcándose en nuevos proyectos, colaborando ahora con Pedro Salinas en los *Archivos de Literatura Contemporánea* y en *Índice Literario*, la revista del Centro de Estudios Históricos de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Después, marcharía a París en 1937 y desde allí regresaría a Buenos Aires. Definitivamente sus destinos divergían y Torre consumiría gran parte de sus esfuerzos posteriores tendiendo puentes –nada más gráfico que alentar un proyecto llamado *El Puente*– de recuperación y conciliación entre los escritores españoles que permanecieron en el país y los de la diáspora. Giménez Caballero, por el contrario, vivía

sus sueños imperiales de gloria al amparo del régimen franquista.

La labor de los editores es meticulosa y bien documentada, poniendo al alcance del lector otros muchos textos complementarios que ayudan a entender mucho mejor las cartas, junto con una precisa anotación. Impagable resulta el favor de haber recuperado todos aquellos textos, algunos conmovedores, otros de un patetismo asombroso, como el intento de Giménez Caballero, todavía en 1966, por hacer una lectura de García Lorca como poeta “falangista”, atreviéndose a afirmar nada menos que “El hubiera sido el Lírico de nuestro Movimiento” (pp. 353-358). Escritos así sólo son posibles cuando en lugar de escuchar y aprender se predica adoctrinando.

Se pone en evidencia así la enorme importancia de estas cartas para la comprensión de la aventura de *La Gaceta Literaria*, aunque es de lamentar que se hayan perdido la mayor parte de las misivas de Guillermo de Torre, que abundarían en otros detalles y en información pertinente sobre cómo le fue abriendo los ojos a lo internacional aquel manchego que, al principio, Giménez Caballero veía con cierta displicencia de madrileño, acaso menos informado de lo que creía. Pero que después se fue rindiendo a la evidencia de su excepcional saber y de su finura para captar lo nuevo.

Los dos libros reseñados son complementarios. Si en el primero se abordan y se desmenuzan con cuidado los libros de Giménez Caballero –resultado en gran parte de la recopilación de su dispersa siembra en periódicos y revistas–, en el segundo cambia la óptica por completo y se acude a su taller personal y de escritor para verlo en él, moviéndose con singular desparpajo y eficacia. En ambos casos, los estudiosos hacen gala de un excelente conocimiento de aquel complejo mundo y aciertan a presentarlo con tanto rigor como claridad. Resultan así dos contribuciones

notables al análisis de los procesos culturales españoles de los años veinte. Indudablemente Giménez Caballero era mucho más interesante literariamente en aquel periodo que no después. Entonces hasta en sus cartas se contagiaba del espíritu de la modernidad tratando de atrapar lo fugaz de la vida literaria madrileña, lo que las convierten en una fuente de información excelente del acontecer cultural, que trasladaba a Torre con frescura y espontaneidad, clavando sus dardos críticos a diestra y siniestra; por no poner sino unos ejemplos: hermosa resulta su valoración del estreno de *Mariana Pineda*, de Lorca (pp. 167-168, 215), abundantes las informaciones sobre el fluir cultural entre Madrid y Barcelona al hilo de su exposición de “Carteles” o la de libros catalanes en Madrid (pp. 193 y ss.)

Por su lado, Guillermo de Torre estaba realizando una magnífica labor de difusión de la cultura española en Argentina, sobre todo desde que fue nombrado secretario de los suplementos literarios de *La Nación* y, luego, en las revistas *Síntesis* y en *Sur*. Dio cancha a los autores españoles hasta donde pudo. Transmitió información viva del acontecer cultural bonaerense de tal manera que se tendían puentes cada vez más sólidos y transitables entre los dos países.

A decir verdad, los dos libros contienen no ya lo que ofrecen sus títulos, sino mucho más para quienes se interesan por la vida cultural española de entonces. *La Gaceta Literaria*, los libros de Giménez Caballero y también esta correspondencia contienen un genuino *escaparate* de las artes y la literatura de entonces en Madrid o en Buenos Aires. Y un dinámico movimiento de las novedades de un lado a otro, que en eso consistía en buena parte el espíritu internacional que alentaba a las vanguardias.

Jesús Rubio Giménez
(Universidad de Zaragoza)

Blanca Ripoll Sintés: *Destino y la novela española de posguerra (1939-1949)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (Biblioteca Canon) 2012. 240 páginas.

En su edición de 2012, el III Premio Internacional “Academia del Hispanismo” de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española le fue otorgado a Blanca Ripoll por *Destino y la novela española de posguerra (1939-1949)*. Según la autora, el periodo y el género escogidos responden a los apreciables resultados que, respecto al semanario *Destino*, le ofreció su investigación sobre la evolución de la novela en esa década, ya que en su tesis doctoral, origen de este libro, extendió el marco cronológico hasta 1968.

En el detallado análisis del objeto de estudio propuesto, Ripoll congrega aspectos relacionados con el campo editorial arrasado tras la Guerra Civil española, especialmente la búsqueda de talento novelístico en los años cuarenta, las redes literarias y culturales existentes, así como la constitución del canon y del nuevo lector. Además, responde con tino a cuestiones que cabe formular de partida ante el panorama crítico de la posguerra; esto es: ¿cuál fue el papel ejercido por *Destino*?, ¿cómo sistematizar la realidad crítica en torno al universo creado por el semanario barcelonés?

El lector ha de tener en cuenta que “Destino” constituye un proyecto periodístico y cultural sostenido por tres puntales: una revista (1937-1980), un premio literario (el Nadal, 1944) y una editorial (1939). Sin embargo, pese al abordaje al que tal proyecto invita, el principal cometido de Ripoll es el rescate y el estudio de la crítica literaria de actualidad en *Destino*, lo cual comportó una previa y paciente labor de vaciado y catalogación de esa crítica forjada a lo largo de una década. Por ello, ha de destacarse el volumen de

la información recabada, la perspectiva contemporánea de la recepción crítica de novelas y una visión amplia del fenómeno literario. Por ejemplo, se presentan características de la edición española como fue la censura franquista, pues las disputas de *Destino* con el control gubernativo aumentaron con el paso de los años. No obstante, sería interesante un estudio ulterior sobre los efectos de los mecanismos censorios en el semanario, dado que no es el objetivo de este trabajo y por ello la autora no se detiene sino puntualmente en este aspecto.

Así, ese desarrollo de la crítica en prensa de la creación novelística –protagonista de la primera posguerra–, Ripoll lo reconstruye en función de múltiples fuentes primarias a las que añade numerosas referencias bibliográficas y, concretamente, se apoya en las historias de la novela española de Eugenio G. de Nora, Gonzalo Sobejano, Francisco Martínez Cachero y Santos Sanz Villanueva. Otras voces relevantes constan en el texto o en notas al pie, posibilitando la lectura comparada entre el canon presentado en la revista y el que nos ha llegado, lo cual constituye uno de los méritos del libro, impensable sin la loable investigación acreditada en sus páginas.

Ripoll estructura su contribución en cinco apartados, mas el grueso de su aportación –tras una amplia introducción– lo constituye el segundo, titulado “El lento despertar de la novela: historia de una profesionalización (1939-1949)”. Además de las conclusiones, en un extenso anejo registra la crítica literaria (autor, título, páginas, número y fecha) presente en *Destino* en el periodo escogido –con datos muy relevantes para futuras investigaciones–. Por último, con la bibliografía manejada cierra la disposición del libro, a través del cual desvela cómo *Destino* deviene un actor decisivo tanto para conocer la realidad cultural de la posguerra como para la (re) construcción del canon novelístico. De tal

modo, estas páginas manifiestan precisamente cómo dicho canon es inexplicable sin la labor de publicaciones periódicas como *Destino*, surgida en el Burgos falangista en 1937: “Un semanario liberal, europeísta, de talante aglutinador y con voluntad de tender puentes entre antes y después de la guerra, entre la España transterrada y la del interior (...) no sin sufrir la labor insistente de la censura” (22).

A partir del número 101, en junio del 39, *Destino* se convertiría en una publicación señera de Barcelona. Fue entonces cuando tomó cuerpo el proceso de profesionalización de la revista, evidenciada por la información literaria y cultural en aumento y una mayor independencia de criterio. La cambiante nómina de críticos contó con figuras clave como Ignacio Agustí, Eugenio Nadal, Juan Ramón Masoliver, Josep Vergés, Joan Teixidor, Baltasar Porcel, Rafael Vázquez Zamora y Néstor Luján, mas también con destacados colaboradores como Josep Pla, Azorín, Guillermo Díaz-Playa, Antonio Espina o Joan Estelrich. Desde 1944, la columna “La vida de los libros” –creada por Masoliver y heredada por Vázquez Zamora– daría lugar a dicha profesionalización y el estilo pasaría de una crítica alambicada, sugerente y elogiosa, impresionista, de estirpe azoriniana, a un modelo analítico, riguroso y objetivo.

Ripoll analiza con rigor cómo *Destino* supo captar las palpitations de su tiempo, buscar referentes e identificarse con los lectores. De las numerosas reseñas recopiladas se desprende cómo en el primer quinquenio se favoreció una literatura evasiva y laudatoria mediante la llamada novela de la guerra, de testimonio o novela reportaje. La demanda de otra tipología supuso una vuelta al realismo siguiendo el modelo decimonónico, aun cuando el cambio se anunció con el realismo humanizado cuya presencia Ripoll examina en su trabajo.

Por tanto, meritorio es el análisis exhaustivo y diacrónico de cuantas tendencias surgieron en el mercado español. Pongamos por caso aquellos primeros años en los cuales imperó esa novela-reportaje de emergencia propagandística y de difícil definición al reunir características de crónica periodística, libro de memorias y novela. Valga resaltar que, al finalizar cada epígrafe, Ripoll aporta conclusiones de cuanto expone, como hace al definir con claridad esta novela-reportaje de la cual comenta muchas obras de autores reseñados en el semanario, entre ellos Francisco Cossío, Agustín de Foxá y especialmente Rafael García Serrano. Aporta así un rico panorama del momento: títulos, escritores, críticos y tendencias, al tiempo que ejemplifica cómo desde *Destino* se reclamaba futuro ante la falta de nuevas voces jóvenes.

Al volver la mirada a la posguerra, Ripoll también destaca la “luminosa literatura”, denominación que retoma de Álvarez Palacios (*Novela y cultura española de postguerra*, 1975). Bajo tal marbete reúne las traducciones de novela extranjera, y así una literatura de entretenimiento diversificada: humorística, de aventuras, sentimental y policíaca. Hoy situada en el ámbito de la cultura popular, es relevante su mención porque constituyó un muy notable fenómeno de ventas que, si bien no recibía extensos artículos en *Destino*, estaba presente en las reseñas que Ripoll rescata. Por la presencia que la novela humorística tuvo, la autora se detiene en ella con acierto y, como es habitual en su escritura, le refiere al lector los antecedentes del género y comenta las novelas reseñadas. También extenso espacio le dedica a la novela de humor y a su vinculación con el periodismo y el teatro. Asimismo, de la novela de intriga y policíaca menciona y recupera a autores como Carlos Benítez de Castro, Luis

Antonio de Vega o José María Álvarez Márquez. También define la novela de aventuras, género practicado por autores como Manuel Bosch Barrett, Ricardo Baroja y Antonio Alcalá. En cuanto a la novela sentimental o rosa, Ripoll recalca la importancia de las novelas de Carmen de Icaza, Mercedes Fórmica o Francisco de Cossío.

En respuesta a esta literatura, como Ripoll subraya, desde *Destino* se buscó un nuevo modelo de novela y de lector. La restauración provendría de la recuperación de la conciencia literaria anterior a la guerra y las páginas del semanario mostrarían sus preferencias: “Baroja, como paradigma novelesco, y Azorín, como paradigma en el estilo, configuraron el paradigma novelesco que, durante los primeros años de la década de los cuarenta, intentaron buscar los críticos literarios de *Destino* en las novedades novelísticas de los escaparates españoles” (107). En efecto, Ripoll apunta cómo se anunciarían y recibirían tales novedades: en primer lugar, a través de un realismo tradicional en obras que no pasaron a la posteridad literaria y cuya concepción obviaba los hallazgos de otras literaturas extranjeras, es decir, novelas de autores como Ramón Ledesma, Juan Antonio de Zunzunegui, Ignasi Agustí, Josep Maria Gironella o Manuel Halcón. En segundo lugar, con el término propuesto por Sanz Villanueva, “realismo estilizado”, Ripoll comenta la prosa refinada y estetizante de Concha Espina, Rafael Sánchez Mazas, Eugeni D’Ors, Eulalia Galvariato, Elisabeth Mulder o César González Ruano.

Axial en el análisis de Ripoll resulta el debate que el tremendismo despertó en *Destino*, las confusiones por su asociación con el existencialismo y la presencia de la corte de imitadores de Camilo José Cela, voz fundamental al publicar *La familia de Pascual Duarte* (1942), primer paso hacia

un realismo existencial ejemplificado por hitos como *Nada* (1944), de Carmen Laforet, novela que vino a exponer cómo la cotidianidad se podía convertir en material novelable. Por ello Ripoll concluye analizando la presencia de la novela de Laforet en *Destino* y en el mercado editorial, a las que se añaden otras de Juan José Mira, Miguel Delibes, Manuel Pombo, Carlos Martínez Barbeito, Ana María Matute, Rosa María Cajal o Adolfo Lizón.

Tal como he destacado, este libro permite apreciar las relaciones en el campo cultural en diversos frentes: los vínculos y las disputas intergeneracionales, las posiciones de los críticos, la demanda lectora, la oferta editorial o la función de premios literarios de calidad como el Nadal. Prima el criterio cronológico más que la clasificación temático-estética, que es secundaria. Dada la extensión del libro, su autora consigue ser coherente con la presencia de cada autor en la revista. Además, al presentarse la novela como género en crisis para los críticos de *Destino*, no faltaron las polémicas y las reflexiones teóricas sobre el género, diseminadas en el análisis de Ripoll. Por consiguiente, nos hallamos ante una plataforma de debate muy eficiente: “El caso de *Destino* es la prueba fehaciente de que la responsabilidad de las ventas editoriales no recae exclusivamente en la demanda lectora, sino que, como decían los krausistas, el poder educador del gusto del público es –todavía hoy– una función histórica y de trascendencia sociocultural que comparten las industrias editoriales y el quehacer de los críticos literarios de cada país” (90).

En suma, este libro exhibe cómo la crítica literaria deviene una práctica que responsabiliza al crítico por el método y los criterios que elige para consagrar y discriminar un corpus de referencia. Además, para dar cuenta de cómo se establece

un puente entre pasado y futuro, Ripoll analiza juicios individuales que también lo son de una tradición, ya que toda contribución historiográfica se escribe en colaboración con una tradición crítica, es decir, nos muestra cómo esta praxis se vincula con el proceso de construcción de todo canon. Por ende, los aspectos que Ripoll analiza son indispensables desde un planteamiento histórico-cultural del hecho literario. Así, se analizan numerosas novelas con amplia perspectiva: cómo se constituye y actúa una tradición; cómo se disgrega o cambia; qué caracteriza la pugna entre originalidad y obediencia; cuáles son los valores de una obra literaria frente a otras o con otras; cómo se percibe un testimonio del pasado desde un momento presente y cuáles son las decisivas relaciones de los escritores con agentes determinantes del campo editorial y cultural, entre ellos, los críticos y los editores. Es más, la comparación entre la recepción epocal y la actual pone de relieve cómo, con relación al canon, sólo el tamiz seleccionador del tiempo gavilla nombres y títulos de la historia literaria en beneficio o no de determinadas presencias, no siempre con resultados satisfactorios. Y es que tal como Ripoll muestra, en el campo literario los ascensos y descensos son, a veces, impredecibles. No es de extrañar, pues, que en estas páginas surjan muchos nombres propios y textos hoy olvidados. Además, la aportación de Ripoll viene a perfilar el devenir de la crítica literaria en España en un momento tan relevante como la posguerra, todo ello a partir de ese significativo proyecto que constituyó una revista semanal, un premio y una editorial.

Javier Lluch-Prats
(*Alma Mater Studiorum-Università di Bologna*)

Rafael Bonilla Cerezo (ed.): *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*. Córdoba: Universidad de Córdoba 2011. 208 páginas.

Rosa Luque Reyes: *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*. Sevilla: Ediciones Alfar 2011. 248 páginas.

En la España de posguerra surgió, a finales de los años cuarenta, un grupo poético en torno a una revista: *Cántico*. Fue un grupo de amigos cordobeses que compartían un sentir poético propio, ajenos a la producción mesiánica franquista, ajenos a la arrolladora poesía social con la revista *Espadaña* por bandera. No iban contra nadie, sino a favor de sí mismos. *Cántico* lo formaron poetas que se sentían aislados (todos ellos se habían presentado al Premio Adonáis en 1947, convocatoria de la que resultó ganador José Hierro con *Alegría*), y para dar cuenta de su unidad crearon una revista que fuera recipiente de sus gustos y referentes. Desde entonces, la revista, publicada en dos etapas, 1947-1949 y 1954-1957, ha traspasado el reducido espacio cordobés y, con la llegada de nuevas generaciones, en especial la novísima, ha sido retomado como referente y se ha consolidado como uno de los hitos de la literatura del siglo xx, tanto por su calidad como por la singularidad de su propuesta.

En el ámbito académico la recuperación se debe al ya clásico libro de Guillermo Carnero *El grupo "cántico" de Córdoba*, publicado en 1976. Desde entonces el goteo de estudios ha sido más o menos constante, llegando al siglo xxi con la antología de Luis Antonio de Villena *El fervor y la melancolía. Los poetas de "Cántico" y su trayectoria*. Queda claro, por tanto, que aunque Pablo García Baena, Juan Bernier, Ricardo Molina y el resto de sus compañeros no han contado con

una nutrida base de lectores, sí han dejado su huella, por un lado, en investigadores ensayistas; y por otro, en nuevos y jóvenes poetas que reconocen su valor y compromiso hacia una poética que sentían como propia y que nunca consideraron traicionar. Esta influencia está resumida en el artículo de Alejandro V. García contenido en el número 149 de la revista *Mercurio*, dedicado al grupo cordobés. En él muchos poetas hablan del rastro de *Cántico*, sobre todo andaluces como José Luis Rey o Juan Andrés García Román.

Tanto *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética* como *Cántico: resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba* culminan, a la altura de 2011, esta trayectoria de recuperación y reconocimiento. Y ambos libros parten desde ámbitos muy distintos, pero persiguen un mismo fin: ofrecer una nueva visión del grupo poético y la revista que les dio nombre. El primero es fruto del trabajo del profesor de la Universidad de Córdoba Rafael Bonilla Cerezo en colaboración con alumnos y becarios: "(...) el Grupo nº 48 de la Universidad de Córdoba se propuso concurrir a la Convocatoria de la Comisión Asesora de la Calidad (2010) con una acción docente que ahora ve sus frutos: una guía de lectura seguida por una antología del triunvirato que constituyó el germen de la revista" (p. 10). Es un trabajo de jóvenes en proceso de formación destinado a alumnos de los primeros cursos de una Filología, cuya intención docente que se transparenta en todos los capítulos que lo componen. El libro rinde homenaje a los tres poetas más representativos de *Cántico*: Bernier, García Baena y Molina. Ellos tres son el germen de la poética que más tarde se plasmará en forma de revista. Y el homenaje se afronta de dos formas: primero, una colección de textos que tratan desde la poesía cordobesa de posguerra hasta la trayectoria individual

de cada poeta; y luego, una utilísima antología comentada que sirve como soporte y apoyo de lo tratado, intercalada entre los breves artículos, el soporte teórico. El primero de ellos está a cargo de Carlos Clementson, poeta y profesor de Literatura en la Universidad de Córdoba, que centró su tesis en Ricardo Molina, e introduce al lector las diferentes personalidades que formaron *Cántico*, contenidas en breves reseñas biobibliográficas que, a lo largo del libro, serán ampliadas. El segundo texto preliminar, a cargo de Tania Padilla, traza los rasgos de la revista, sus peculiaridades formales y la importancia que tuvo como altavoz de difusión y afirmación poética. Hubiera sido una ocasión idónea para introducir, aunque fuese de forma breve y tangencial, a los dos pintores que colaboraron con la revista: Miguel del Moral y Ginés Liébana, además de imágenes de sus aportaciones a los números de la revista. Las sugerentes descripciones de los ángeles de Liébana piden soporte gráfico que las sustenten, y hay que conformarse con el ángel que copa la portada de la publicación. Es, desde luego, una cuestión secundaria al tratarse de un proyecto centrado en la literatura, pero tras la lectura surge curiosidad por estos pintores que también son parte indisoluble de *Cántico*.

El grueso del proyecto se centra en los tres poetas mencionados. Se aborda la figura de cada uno con un pormenorizado recorrido por su obra, con las ideas principales en que se basan su poesía y, por último, poemas representativos de cada una de sus etapas y vertientes comentados de forma concisa pero suficiente para acceder al hermético mundo de *Cántico*. El capítulo dedicado a Ricardo Molina, de Enrique Castillo Aguilera, aborda su vida, obra y las diferentes manifestaciones de su actividad (profesor, especialista en flamenco, conocedor de la ciudad y la historia de Córdoba) con gran

extensión y detalle; y por ello sorprende que este estudio no esté acompañado de una selección de poemas y haya que conformarse con los dos incluidos en la antología general, recopilada y comentada por Castillo y Padilla. Ana Isabel Martín Puya esboza en pocas páginas la visión poética de Juan Bernier, perfecto prólogo para adentrarse en la antología de Carlos Collantes y Almudena Marín, convenientemente justificada y dividida en cuatro bloques que dan un certero panorama de la evolución del poeta a pesar de la obvia falta de espacio. La aproximación a Bernier termina con el trabajo de Cecilia Riva "Unas miradas críticas: Bernier y Burri" que explora la conexión entre el poeta cordobés y el pintor italiano Alberto Burri, un ejercicio comparatista ayudado por imágenes del pintor y de sus cuadros. Ambos son pintores que tratan de sobrevivir en los horrores de la posguerra conjugando poesía y pintura. El libro se cierra con la aportación de María de los Ángeles Garrido Berlanga en torno a García Baena; un resumen de su poética y una antología comentada; y para ello retoma lo que la crítica ha escrito sobre él y basa su argumentación en torno a la forma elegíaca, dividiendo su producción en dos etapas: "Amor y muerte" y "Tiempo y muerte". Todas sus afirmaciones están refrendadas por extractos de poemas de García Baena o de otros poetas.

La intención didáctica recorre todo el libro: muchos de los capítulos incluyen propuestas de actividades y cuestionarios que favorecen la reflexión y ayudan a comprender la teoría. Permiten al lector deducir los presupuestos poéticos de cada uno de los poetas, señalando los puntos en común y los divergentes, ofreciendo una perspectiva no sólo del grupo como conjunto, sino también teniendo en cuenta las individualidades de cada uno. No hay que olvidar que se trata de un trabajo que

intenta acercar *Cántico* a los alumnos. *En torno a Cántico* aborda un problema habitual de los planes de estudio universitarios: ¿cómo profundizar en un grupo poético en un programa que debe abarcar la literatura española del siglo xx en tres meses? El proyecto del profesor Bonilla ha permitido a los alumnos de la Universidad de Córdoba conocer su legado cultural mediante las herramientas y procedimientos propios de la investigación filológica; y la vez ponerlo a disposición de futuras generaciones de estudiantes. Sus palabras son las que mejor reflejan esta intención: “Fantaseo con que a partir del 2011, ningún alumno de los que fatigan la Plaza del Cardenal Salazar termine su periplo sin conocer que en Sandua el viento aúlla como un negro animal lastimado que bajara del monto. Estos jóvenes, y los que vendrán, ya lo han descubierto. Palabra de antiguo muchacho” (p. 11).

Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba es fruto del trabajo de Rosa Luque Reyes, periodista cordobesa licenciada por la Universidad Complutense de Madrid que actualmente es jefa de sección del diario *Córdoba*, y cuya trayectoria profesional está estrechamente ligada a su ciudad natal. Este libro es un testimonio de los miembros de *Cántico*: entrevistas que Rosa Luque hizo a sus diferentes miembros desde 1990 hasta 2010 en el ya mencionado periódico. Abren y cierran el libro dos conversaciones con Pablo García Baena; la segunda inédita y presentada a modo de epílogo, veinte años después de la primera y que refleja el reconocimiento que la ciudad y sus instituciones políticas y culturales guardan por el poeta. Las entrevistas se dividen en tres secciones: los protagonistas, los allegados y las mujeres de *Cántico*. La primera de ellas es la más extensa, que abarca tanto a los poetas (Pablo García Baena, Juan Bernier, Ricardo Molina y Julio Aumente), como a

los pintores (Ginés Liébana, Mario López y Miguel del Moral), aunque varios transitaron por las dos disciplinas. Tal es el caso de Liébana, que tras su aportación pictórica a la revista se lanzó a la creación poética; y ambas facetas toman cuerpo tanto en las preguntas de la interlocutora como en las respuestas del pintor. Sorprende que en pocas hojas Luque abarque temas amplios y diversos de forma concisa y directa: Liébana pasa de su proceso de creación a sus vicisitudes familiares, de sus incursiones en el mundo del espectáculo a sus complicadas relaciones amorosas; un constante vuelo entre reflexiones estéticas y chascarrillos humorísticos que dota a la entrevista de un notable verismo conversacional, demostrando no sólo su experiencia como periodista, sino también la complicidad que sabe hacer brotar entre ella y su interlocutor. La autora no pudo recoger de primera mano la voz de Juan Bernier, Ricardo Molina ni de Miguel del Moral. El hueco de los dos poetas ha sido completado por Antonio Ramos Espejo, profesor universitario y director del diario *Córdoba*, y por Carlos Clementson respectivamente, cuyos méritos ya se han señalado al comienzo de esta reseña. La voz del pintor cordobés aparece, en expresión de la autora, a modo de semblanza: un ágil texto que intercala la trayectoria del pintor, sus obras más emblemáticas y reflexiones vitales breves y sentenciosas.

La segunda sección, titulada “Los allegados”, se centra en otras personalidades que, si bien no son germen de *Cántico*, han contribuido a su evolución y difusión. La principal entre ellas es Vicente Núñez, siempre unido al resto de sus amigos pero fuera de la nómina del grupo poético. Esta división ha sido muchas veces débil excusa para que la crítica pase de puntillas por la obra del cordobés, no por falta de reconocimiento o de calidad, sino simplemente por la parcelación (arbitraria y

necesaria al mismo tiempo) que imponen la historiografía literaria. Alegra por tanto ver que Rosa Luque pone a Vicente Núñez al mismo nivel que a los protagonistas del primer capítulo. El segundo satélite que orbitó alrededor de *Cántico* es José de Miguel, poeta tardío (no publicó su primer libro hasta cumplir los sesenta años), pero que conoció de cerca la gestación de la revista, y sus palabras son una sustanciosa fuente de información y nostalgia en torno a García Baena y compañía. El capítulo de “Los allegados” se cierra con la entrevista a Rafael Cantueso, fraile dominico íntimamente ligado a Córdoba y amigo de muchos poetas de *Cántico*, con los que compartió juventud. Al tratarse de un texto extraído de un periódico, el contenido de la entrevista se centra más en la vida del sacerdote y menos en la poesía, pero su testimonio encaja a la perfección como partícipe activo de la vida cordobesa, ya que la ciudad es uno de los protagonistas del libro, escenario principal de la *Cántico*.

El tercer capítulo es “Las mujeres de *Cántico*”, y da voz a Rocío Moragas y Josefina Liébana. La primera fue una singular mujer inmersa en la bohemia cordobesa de los años cincuenta. Amiga de actores, pintores y poetas, recuerda guiada por Rosa Luque las tertulias y cafés intelectuales que dieron como fruto un poemario y un libro de relatos, siempre fascinada por sus amigos literatos. La entrevista inédita a Josefina Liébana complementa la de su hermano Ginés con nuevos detalles sobre las dificultades por las que pasaron durante la posguerra, además de añadir nuevos matices a la personalidad del pintor. Rosa Luque hace gala de un estilo personal que no traiciona en ninguno de sus textos. Siempre los comienza con una breve introducción biográfica filtrada a través de sus filias e impresiones, adornada con un estilo marcadamente literario y ameno. Sitúa al lector en el espacio de la entrevista y a

medida que surgen las preguntas se acerca al entrevistado tanto en su actual madurez como en los años de juventud y convulsión. Esta doble aproximación consigue que las preguntas y respuestas no se centren sólo en los años en los que se publicó la revista, sino que recorren la trayectoria individual de cada uno de los poetas. Pero, además de proporcionar una visión individual y personalizada, una lectura de todo el libro arroja al conjunto una innegable unidad, con referencias cruzadas de unos protagonistas a otros, diferentes versiones de mismos sucesos y un nostálgico enjuiciamiento del papel que cada uno desempeñó en *Cántico* y la repercusión que logró en las trayectorias personales. Es éste un proyecto personal de Rosa Luque, y toda la información llega condicionada por sus afinidades, juicios sobre la producción poética y las connotadas descripciones, tanto físicas como morales, de los poetas; pero su depurado estilo y profunda sensibilidad consigue una total inmersión que pone al lector de su lado. Aun así, el libro aspira a integrar todas las voces de *Cántico*, y el hecho de recurrir a otras dos plumas para completar el elenco aporta variedad en vez de fragmentación e incoherencia. Este extracto del prólogo resume las intenciones de la publicación: “Y es que todos los textos destilan, como se verá, el testimonio impagable de seres tocados por la gracia que, sin proponérselo en la mayoría de los casos, rompieron moldes sociales y poéticos por el simple hecho de ser y estar, lo que no sólo permite recrear un capítulo importante de las letras españolas sino también medio siglo de la vida cordobesa, andaluza y española” (p. 10).

Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba se cierra con dos anexos que, sin resultar imprescindibles, son un agradable añadido. El primero es una antología que suma más de una treintena de poemas, incluso de los secundarios

José de Miguel o Rocío Moragas. El segundo consiste en una serie de fotografías y dibujos: individuales, grupales, de juventud o de madurez. También hay dibujos de Liébana y de Miguel del Moral, además de rápidos retratos y composiciones corales que ponen alma a una aspiración poética muchas veces incomprendida y opaca, pero que cobra luz gracias a profesionales comprometidos a darle voz y rostro de una forma humana y crítica.

Oihan Iturria Jimeno
(Universidad Complutense de Madrid)

Friedhelm Schmidt-Welle (coord.): *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI Editores 2012. 258 páginas.

El estudio de las praxis y representaciones de la memoria problematiza necesariamente las categorías que hasta ahora resultaron funcionales a la hora de enunciar las concepciones del sujeto trasuntadas a la producción de los territorios simbólicos del presente, abriendo así una serie de problemáticas que, por su propia urgencia política y social al interior de las sociedades que hoy en día se reconfiguran en torno a la experiencia colectiva de los sistemas totalitarios del siglo xx, exceden las perspectivas unívocas desde las que se ha intentado reflexionar sobre las construcciones del pasado. Éstas determinan necesariamente las relaciones dadas entre versiones hegemónicas y periféricas del presente: la categoría de la memoria se inscribe *por naturaleza* en lo aporético, en tanto a que el acto de interpretar recae siempre en un momento ulterior a la misma experiencia colectiva; es decir, el tiempo en que las prácticas de la memoria se bifurcan según los particulares procesos

de las sociedades en cuestión, a la vez que se comienzan a generar los modos de coexistencia de *memorias alternas*.

Culturas de la memoria está subdividido en las secciones “Fundamentos neurológicos y filosóficos de la memoria”, “Historia de las culturas de la memoria y tecnologías de rescate de documentos” y “Memoria posdictatorial y representaciones simbólicas de la memoria”, entre cuyos artículos intentaré tematizar brevemente aquellos que son representativos del total.

En la primera sección constan los artículos “Tras las huellas de la memoria. La neurofisiología de la memoria autobiográfica”, de Hans J. Markowitsch, y “Sobre el posible continuo personal-social de la memoria”, de Carlos Pereda. Resulta interesante, en el primer estudio, el hecho de visibilizar una serie de interrelaciones que desde las neurociencias establecen el problema de la autorrepresentación individual del recuerdo y por ende de la producción de subjetividad presente en la memoria episódica-autobiográfica. A su vez Pereda, a partir del planteamiento sobre la memoria como aspecto total integrador de la identidad del yo, instala el problema, dado por la capacidad humana de observar los propios relatos episódicos desde la perspectiva de un observador que eventualmente puede estar multisituado (se utiliza la noción de 1ª y 3ª persona para significar las posiciones desde las que es posible observar/construir un recuerdo).

En el segundo apartado, “Historia de las culturas de la memoria y tecnologías de rescate de documentos”, se encuentran los artículos “Culturas de la memoria en Alemania y España, una comparación”, de Walther Bernecker, “Arqueología de la memoria: la producción del comal, un elemento mnemónico del combate a la pobreza”, de Sandra López Varela, y “Culturas de la memoria y alta tecnología como medio para fomentarlas. La

reconstrucción virtual de los documentos destruidos de la Stasi”, de Bertram Nickolay.

En su estudio, Bernecker profundiza en los debates internos de España y Alemania respecto a las respectivas guerras que en ambos casos fueron fundacionales de sus actuales sociedades, siendo la condición *civil* la que en el primer caso impediría un consenso sobre la memoria legítima, mientras que, en el segundo, la asunción de culpabilidad sería la condición para la legitimidad del presente.

En el tercer apartado se consignan los artículos “El psicoanálisis y la memoria en las sociedades posdictatoriales”, de Néstor A. Braunstein; “Los discursos mnemónicos bajo la dictadura y la posdictadura: Alemania y Chile”, de Ute Seydel; “María Teresa Andruetto y Laura Alcoba: 30 años después. Memoria y olvido de la dictadura militar argentina”, de Ana Rosa Domenella; “Reescritura y apropiación por medio de escritura. La memoria en Jorge Semprún y W. G. Sebald”, de Rolf Renner; “Literatura de conjuro amnésico: *Os libros arden mal* de Manuel Rivas y *Home sen nome* de Suso del Toro”, de Javier Gómez Montero y “Memoria montada-memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares”, de Friedhelm Schmidt-Welle.

En el estudio de Braunstein, se profundiza a partir de la hegemonización de la memoria de las víctimas y el consecuente desplazamiento hacia la autocensura de las sociedades victimarias que por ende detentan la *memoria ilegítima*. En este contexto se aborda la disociación de la experiencia y la perspectiva del narrador a través de la obra de los alemanes Winfried G. Sebald, Günter Grass, Christa Wolf y de la austriaca Ingeborg Day.

Por último, Friedhelm Schmidt-Welle indaga en la obra de Juan Rulfo y Julio Llamazares (*Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, y *Escenas de cine mudo*, respectivamente) así como en las divergencias de

las realidades a las que éstas responden. Para el autor, la tematización de la memoria en Rulfo se configura, a partir de relatos como “Luvina” o “El hombre”, como “un intento vano de comunicar una memoria que no recibe ninguna reacción por parte de los supuestos interlocutores que en su mayoría representan al estado nacional” (p. 248). Condenada al olvido, la memoria de los actores representados por Rulfo estriba en una oralidad que la define como *periférica*, respecto al poder económico y político, incluso respecto a la *sociedad letrada* que inscribe la construcción de la historia oficial, denunciando así la ilegitimidad de la literatura como registro. En contraparte, en *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares, novela donde a través del tema del álbum de familia se representa la experiencia de la infancia bajo el franquismo, es el registro fotográfico lo que cataliza las sucesivas memorias episódicas que conforman la unicidad del sujeto. De esta forma se establece que ambas narrativas se contraponen a las literaturas testimoniales posdictatoriales, en el sentido de que mientras éstas tendrían “la función de impedir el olvido, en Rulfo y Llamazares existe una compleja relación entre memoria y olvido en que las posibilidades del olvido también cumplen una función social e histórica” (p. 255).

Bruno Serrano Navarro
(Georg-August-Universität Göttingen)

Antonio Gómez López-Quiñones: *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea. Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Biblioteca Nueva 2011. 234 páginas.

Este estudio rastrea en la última producción novelística peninsular un giro nuevo en el tratamiento de las formas de

lo bello respecto a la representación de lo sublime. Si el franquismo todavía se empeñaba en fijar un canon restringido de las formas de lo bello, propagando ortodoxias varias y ejerciendo presiones normativas sobre posibles formas literario-culturales, la cultura democrática se dio a la celebración de formas variopintas al tiempo que les negaba a priori cualquier esencialidad. Tras esas profundas transformaciones culturales de los años ochenta y noventa, Gómez López-Quiñones constata ahora, con la ejemplar elección de su corpus, un agotamiento del paradigma del carnaval de lo bello y la utilidad de una hermenéutica adaptada al concepto de lo sublime en novelas más recientes, publicadas entre 1994 y 2007. Éstas se centrarían en el sujeto (Javier Tomeo), el discurso literario (Enrique Vila-Matas), la comunidad social (Albert Sánchez Piñol) y la violencia bélica (Arturo Pérez-Reverte), proponiendo un acercamiento híbrido entre lo bello (la forma) y lo sublime (lo informe, desbordante). Sin caer en un culto de lo sublime propio de un giro posromántico, la lectura de estos autores deja constancia de una nueva desconfianza respecto a una combinatoria libre de las formas, pero sin renegar absolutamente de ellas. Aun cuando no se trata de la sustitución del modelo estético de lo bello por el de lo sublime, la posibilidad de una articulación plena de la forma es desacreditada cada vez más en estos autores, descentrándose hacia la dinámica de la precariedad de la representación y su constante incertidumbre, en tensión con aquello que no logra abarcar ni aprehender: el aura de lo sublime que se transluce a través de las formas.

Revisando la historia del concepto de lo sublime en momentos claves de su articulación (en Burke, Kant, el Romanticismo alemán e inglés y luego, en Lyotard), López-Quiñones no pierde de vista los vínculos que ha tenido el concepto en la

atribución de una identidad protonacional de una “España sublime”, que supuestamente siempre ha excedido al carácter más moderado de la modernidad europea. Sin embargo, una vez que España se ha incorporado a esta modernidad, se ha visto enfrentada con su propia crisis posmoderna, que ha desvirtuado la noción de lo sublime como posibilidad histórica de trascender el orden vigente, un orden que de por sí y por primera vez se asemeja a la sobreabundancia lúdica de las formas. La propuesta del ensayo busca indagar precisamente en esta nueva coyuntura histórica necesitada de una reformulación del concepto de ruptura que ya ha devenido en fórmula. De esta manera, el análisis de las posturas literarias de Tomeo, Sánchez Piñol, Vila-Matas y Pérez-Reverte se deja entender como una crítica implícita a la insuficiencia de cualquier forma, así como a la dimensión de lo sublime en estado puro, dado que ambos parámetros son recíprocamente necesarios para matizar tanto el éxtasis del exceso como la finitud de la forma. Gómez López-Quiñones detecta, así, en la narrativa actual, que lo sublime se enmarca paradójicamente dentro de un diálogo con el replanteamiento de las formas.

En *La noche del lobo* (2006) de Javier Tomeo se realza como mera posibilidad la evolución incompleta del protagonista, Macario, hacia el estado del licántropo. Este proceso de transformación irrealizado conlleva una otredad radical nunca consumada, manteniendo así su profunda ambigüedad. Lo sublime resulta ser una entidad esquiva que no se deja historiar en la narrativa: la imposibilidad de ruptura queda presente y la multiplicidad interior de un ser escindido sólo logra su ser de una forma todavía precaria. En *Napoleón VII* (1999), también de Tomeo, López-Quiñones ve un proceso que –aunque inverso– también representa una metamorfosis abortada cuando el protagonista, Hilario, duda

constantemente de haberse convertido en Napoleón: lo sublime reaparece como lugar insostenible e irrepresentable. El sujeto ya no puede asumir una forma a su gusto, pero tampoco llega a ser él mismo ni tampoco alguien más. De modo similar, *Doctor Pasavento* (2005) y *Bartleby y compañía* (2000), de Vila-Matas, no son únicamente metaliteraturas sin un referente extra-textual, según el análisis propuesto por el autor de este ensayo: la acumulación de representaciones textuales previas busca precisamente renunciar a la parcialidad de las representaciones del mundo para detenerse a reflexionar sobre un alto en esa cadena insatisfactoria, sin renegar de la tradición de los proyectos literarios. Se interroga, por lo tanto, sobre la posibilidad de una representación de la totalidad en donde las dos novelas se acercan a lo sublime por medio de una aprehensión de un todo que se sabe inaprehensible. Más que un autor posmoderno se interpreta a Vila-Matas como profundamente moderno, por no buscar el reconocimiento del lector, sino el descubrimiento de *lo nuevo*, dentro del marco de lo que ha quedado incomunicable en los anteriores modelos de literatura. En *La pell freda* (2002; *La piel fría*) y *Pandora al Congo* (2005; *Pandora en el Congo*), de Albert Sánchez Piñol, los seres no-humanos de “cicutas” y “tectones” son finalmente rechazados por los protagonistas como otredades no incorporables a su sistema social, para escenificar lo inasimilable de lo sublime bajo las condiciones de la propia comunidad. Y en *Territorio Comanche* (1994) y *El pintor de batallas* (2006), de Pérez-Reverte, la violencia retratada no asume una función de simple exaltación ante la intensidad de la guerra observada a una distancia impactante. La idea de lo sublime se halla literalmente *ex negativo* en lo que las cámaras de los periodistas no logran captar, criticando así las posibilidades de reproducción y los efectos contraproducentes que tienen las

imágenes cuando éstas crean una presencia falsa. Lo sublime perturba aquí el vínculo entre la imagen y la carga afectiva asociada para frenar así el exceso del libre juego de las formas y mostrar en subrayado nuevamente la insuficiencia de la forma. Gómez López-Quiñones recupera de manera muy convincente la importancia de lo sublime para la narrativa actual, como impulso de renovación de lo bello que abre una brecha en las formas, problematizándolas y manteniéndolas en vilo.

Arndt Lainck

(Georg-August-Universität Göttingen)

Hayley Rabanal: *Belén Gopegui: The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain*. Woodbridge: Támesis (Colección Támesis, Serie A: Monografías, 300) 2011. 270 páginas.

Belén Gopegui (1963) cuenta desde hace tiempo entre las narradoras españolas más consideradas. Desde sus comienzos en la década de los noventa, su actividad literaria es marcada por una reivindicación incondicional del compromiso, postura que, con el trasfondo de la crisis y del 15-M, resulta nada menos que profética.

Hayley Rabanal presenta la primera investigación monográfica sobre la obra de Gopegui, y se centra en la contextualización de sus cuatro primeras novelas en la situación sociopolítica de España a partir de la Transición. Como el título de su libro ya indica, la noción de solidaridad es identificada como núcleo central del proyecto literario de Gopegui. Para explicar este enfoque, Rabanal se sirve del concepto de la “sociedad del riesgo” (*Risikogesellschaft*) del sociólogo alemán Ulrich Beck, y su diagnóstico de las condiciones de la sociedad poscapitalista que ya no llega a garantizar la seguridad de

los ciudadanos causando un ambiente de incertidumbre e inseguridad y una desintegración de estructuras colectivas.

Por consiguiente, las novelas de Gopegui son analizadas en su propuesta de proyectos colectivos que intentan dar un contrapeso a la individualización en la llamada “segunda modernidad” (Beck). Las respectivas constelaciones interpersonales trazadas en las novelas se sitúan en un contexto más amplio, llevando el nivel intersubjetivo a un nivel político-social. Rabanal observa acertadamente que todas las novelas analizadas tienen en su centro un proyecto que finalmente fracasa, pero que no queda exento de una noción de esperanza en un posible cambio.

En *Tocarnos la cara* (1995; cap. 1), el proyecto colectivo de un grupo de teatro experimental se toma como una sociedad modelo que se opone a otro proyecto dramaturgico más consumista; el capítulo sobre esta novela incluye una discusión del concepto de la solidaridad como eje central de la obra analizada, y se trazan correspondencias convincentes con el desencanto que acompaña al PSOE en su primera década gubernativa.

La conquista del aire (1998; cap. 2) no se reduce al ámbito cultural, sino que se centra en el dinero, aspecto fundamental de la vida que sabidamente rige el mundo, afectando a todas las personas; trata de las consecuencias que tiene un préstamo con respecto a las relaciones amistosas de un grupo de amigos. Rabanal destaca el prólogo de la misma Gopegui como ejemplo de su voluntad de dirigirse directamente a sus lectores y poner en marcha un acto de concienciación a partir del proceso de recepción, haciendo hincapié en “the author’s desire to control reader interpretations” (p. 80). La acción de la novela está situada entre octubre de 1994 y la victoria electoral del PP en noviembre de 1996, periodo de crisis después del

boom de los ochenta y acompañado por los conocidos escándalos financieros que respaldan la vigencia del tema. Rabanal observa un marxismo más pronunciado en esta fase creadora de Belén Gopegui, hecho que la habrá llevado a un énfasis en la desigualdad social en *La conquista del aire* (pp. 93 ss.) y el tratamiento del tema de la alienación (pp. 98 ss.).

Lo real (2001; cap. 3) se presenta como punto culminante con respecto al compromiso de Gopegui. Rabanal describe la novela como una “representación contrahegemónica de la Transición” (p. 181), cuyo título lacónico apunta a la imposición de lo virtual en la sociedad mediática. El capítulo dedicado a esta novela hace hincapié en la idea de una “literatura revolucionaria” (p. 155) cada vez más visible en la autora, y en la búsqueda de una “nueva estética opositora” (p. 167) que se desarrolla sobre todo a partir de un análisis de la perspectiva de recepción inscrita en *Lo real*. En este contexto, resultan convincentes las reflexiones sobre el “efecto V” brechtiano que ha sido defendido varias veces por la misma Gopegui y que se demuestra, por ejemplo, en el “coro” a manera de la tragedia griega integrado en esta novela. Sin embargo, Rabanal llega a la conclusión de que “Gopegui’s relationship to the concept of revolution appears to a certain extent to be an emotional, rather than rigorously theorised one” (p. 164). Efectivamente, se puede dudar si conviene volver hacia el realismo socialista a estas alturas, pero tiene indudablemente sentido recordar que la pregunta por el compromiso sigue válida, y recobrar la línea de un trabajo como *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) de Vázquez Montalbán.

En este sentido, el diseño metodológico de la investigación seguramente no sigue las pautas más frecuentes en la crítica literaria actual. Sin embargo,

resulta consecuente y apropiado a la obra estudiada, cuya contextualización se lleva a cabo con sumo acierto. La investigación se apoya en seleccionados elementos filosóficos y sociológicos de pensadores como Levinas, Fromm, Gramsci, Jameson, Marcuse o Bourdieu, y sobre todo en los trabajos extraliterarios de la misma Belén Gopegui. Cabe mencionar la impecable parte de documentación, que incluye una entrevista con la autora y una bibliografía de su obra en la que se reúne gran cantidad de trabajos periodísticos, tomados en su mayoría de la página web <rebelión.org>, foro del activismo político de la autora.

Annette Paatz
(*Georg-August-Universität Göttingen*)