

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel 2002. 605 páginas.

No son pocos los textos que, de unos años a esta parte, tienen como objeto directo, exclusivo, el estudio de lo que hasta no hace tanto había sido únicamente una disciplina auxiliar: la crítica literaria. De una manera más o menos directa, si bien progresivamente consciente, y aun cuando en demasiadas ocasiones se halle todavía demasiado ligada a la teoría de la literaria, esta disciplina parece reclamar, de una manera cada vez más apremiante, el reconocimiento de una entidad propia, una unidad metodológica y conceptual diferencial y privativa.

Es más, cuando una obra de las características de la presente, rigurosa, académica, de incuestionable hondura en cuanto a investigación y docencia se refiere, auspiciada además por una editorial del talante de Ariel, da comienzo al volumen con el sintagma “historia de...” se legitima una tradición, y con ella el carácter de la materia, de manera categórica. Es éste, ya simplemente en este sentido, un texto significativo, sumamente valioso, de una disciplina que, dentro de la ceremonia literaria, ve modificar su papel de testigo a protagonista.

Ahora bien, aunque no es pionera en este campo, y como muestra la bibliografía se hace explícita deudora de un largo hacer anterior, la obra de David Viñas ofrece un rigor expositivo y una profundidad reflexivo-erudita que sí la convierten en un referente necesario y de todo punto obligado a partir de ahora. Culmina en gran medida una tarea que aun cuando deja abierta numerosas vías –insiste en ello el propio autor cuando tilda su trabajo

de antología– venía exigiendo un esfuerzo de estas características y que establece en la actualidad un texto de perentoria alusión y anclaje. Completa, en el panorama nacional, y valga volver a lo que se decía al comienzo sobre fronteras difusas, la también excelente y ya clásica *Historia de la teoría literaria* de M. C. Bobes Naves (1995-1998).

Dividido en seis capítulos de acuerdo con un claro hilo cronológico –“Antigüedad clásica”; “Edad Media”; “Humanismo y ciclo clasicista”; “Romanticismo”; “Tendencias de la crítica literaria en la segunda mitad del siglo XIX” y “La crítica literaria en el siglo XX: principales métodos”– se pretende dar cuenta de lo que ha constituido la reflexión sobre la literatura en su devenir histórico en el marco de la cultura occidental. Como apunta el propio autor hay un intento manifiesto por dejar que sean los textos, más que sus autores o las corrientes en las que se hallan insertos o a las que hayan dado lugar, los que detentan la voz cantante; que sean las ideas, más que las lecturas que de ellas se hayan podido realizar, las que hablen por sí mismas. Así, la reflexión sobre la literatura se entrevera con la tradición a la que ha dado lugar sin que, como ocurre a menudo, sean ideas o recepciones preconcebidas las que encorseten las corrientes o propuestas metodológicas.

Quizás sea, y las razones son obvias, el último capítulo el que muestre una mayor reticencia en este aspecto y claudique ante la larga enumeración de escuelas y corrientes críticas; pero incluso en estos casos los textos siguen estando presentes y rigiendo el conjunto de la exposición que no deja de sentirse como una argumentación compacta, una narración sólida en la que unas ideas, movimientos, desarrollos del pensa-

miento parecen inferirse siempre los unos de los otros ofreciendo un mosaico general en el que se entrelazan, más que se exponen, las distintas teselas. Son siempre los planteamientos ideológicos, las interpretaciones críticas originales, y las propuestas históricas propias de cada momento las que dibujan un panorama general por encima de una cualquier lectura excesivamente subjetiva de las mismas.

Distintas épocas, distintos autores y obras de nacionalidades muy diversas, aciertan a ofrecer un panorama bastante completo del pensamiento crítico de occidente. Sin llegar a caer en un afán exhaustivo que hubiera resultado perjudicial tienen lugar en esta revisión todos aquellos hitos que constituyen la vía principal de la crítica. Una selección impecable que abarca no sólo teóricos o literatos sino que recoge, acertadamente, a aquellos pensadores que no siempre en el ámbito de la ficción literaria se han ocupado del fenómeno literario, directa o indirectamente cuando éste se ligaba inconscientemente, cuando ha virado parcialmente o cuando a sabiendas se ha introducido en el campo de ciencias afines. En estos casos, no sólo el marco cronológico sino una sabia referencia a las circunstancias histórico-sociales, culturales llegado el caso, ha conseguido seguir dando sensación de unidad a lo que en ocasiones se concibe más como una evolución del pensamiento sobre ciertas cuestiones de interés general (mimesis, arte, compromiso, significado...) que van más allá de lo más estrictamente literario.

Muestra de todo ello es una bibliografía muy bien seleccionada, variada, sumamente completa y que esconde una importante serie de lecturas previas. Quizás hubiera sido útil pensar, incluso con toda la dificultad que ello entraña, más que en un listado alfabético, en una división que ofreciera también una lectura crítica, una guía que diferenciara entre los textos, en

este caso primarios y aquella relación de obras que los tratan de manera secundaria.

Una última precisión puede permitir, pese a todo parabién, señalar en esta obra un descuido que no es tampoco nuevo. Sigue siendo, como se apuntó ya, una crítica excesivamente teórica, se obvian o relegan a menudo los esfuerzos de aquellos eruditos que, en dos espacios muy afines a la crítica, métrica y retórica, han contribuido mucho más repetida y profundamente de lo que se les suele reconocer al pensamiento literario. Ciertos preceptistas, incluso numerosos autores que hicieron una reflexión teórica de su quehacer deberían encontrar, ya que no un hueco que quizás excediera los perímetros de una obra de estas características, un eco mayor de lo que la tradición tiende a brindarles.

Una prosa ágil, una edición impecable, un saber hacer indiscutible en la investigación previa, en el esquema rector, en su desarrollo y en unas conclusiones que constituyen la obra en sí hacen de este libro una lectura básica para todo estudioso o teórico de la literatura. Una lectura que bien puede ser llevada a cabo de manera global, como una propuesta tan interesante como acertada, como realizarse de manera parcial, pautada por intereses particulares en unos u otros aspectos que la acerquen a las virtudes igualmente de un excelente manual de referencia.

Margarita Iriarte

María José Vega (ed.): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial (Biblioteca de Theatralia) 2004. 474 páginas.

La editora del volumen que presentamos, la cual es, además, coordinadora del

Seminario de Poética Europea del Renacimiento de la Universidad Autónoma de Barcelona en cuyo ámbito han surgido las contribuciones reunidas en el mismo, nos aclara en el *incipit* del prefacio que “Este libro trata de las formas de pensar el teatro desde la teoría”. En efecto, diez especialistas en teoría literaria y teoría dramática enfocan en sendos trabajos la enmarañada y, no pocas veces, resbaladiza cuestión de las relaciones entre teoría y prácticas literarias y escénicas, cada cual desde la atalaya de su respectiva competencia, pero refiriéndose todos al contexto cultural europeo.

Así pues, siguiendo una ordenación cronológica, los primeros cuatro ensayos se centran en la poética y en la praxis dramáticas de los Siglos de Oro, es decir, de la época en que se asientan los fundamentos de la interpretación de las teorías dramáticas clásicas.

Cesc Esteve estudia la teoría de la tragedia en el Renacimiento, partiendo del hecho incontrovertible de que la *Poética* de Aristóteles, gracias a la labor de los comentaristas (Scaligero, Minturno, Robortello, Giraldi, Denores, etc.), se convierte en el pivote, el paradigma, el “epicentro” de la indagación teórica literaria quinientista. La primacía que el Estagirita otorgó al arte dramático del coturno sobre la épica y demás expresiones técnicas de la poesía determina una jerarquía entre las especies literarias que el investigador desentraña de forma capilar. Otro aspecto al cual presta mucha atención es el de la finalidad de la poesía, subrayando cómo la indeterminación del filósofo griego con respecto al concepto de catarsis haya permitido el triunfo de la concepción didáctico-moral de los teóricos de la tragedia católica.

En un trabajo complementario, María José Vega se ocupa del arte de la comedia renacentista, subrayando cómo la historia

de su teoría sea “en buena medida, la fantasía sobre un libro perdido o sobre un texto ausente” (pp. 48-49), refiriéndose al tratado que supuestamente Aristóteles escribió sobre este género dramático. De hecho, las comparaciones y paralelismos que el propio filósofo establece entre las distintas especies literarias en los fragmentos de su *Poética* que nos han llegado en los tratados quinientistas han legitimado el recurso a los términos y conceptos utilizados para la tragedia también en el caso de la comedia. Al mismo tiempo, ésta se concibe como el género contrario a la tragedia, por indagar sobre la naturaleza de lo risible y los tipos de la deformidad cómica según las categorías nucleares de *turpitud* y *deformitas*.

En el tercer ensayo Tiziana Mazzucato se fija en la teoría de la representación entre los siglos XVI y XVII, mediante el análisis de tratados tales como el de Leone de’ Sommi, Angelo Ingegneri y el anónimo *Il Corago*, mostrando cómo la idea aristotélica según la cual el aparato escénico no es fundamental para la imitación dramática rindiera, en un primer momento, irreductibles la teoría del texto literario y la teoría sobre la escena. Sólo con Castelvetro se impondrá con fuerza la idea de que los poemas escénicos son para ser vistos y no para ser leídos.

Finalmente, la contribución de María Rosa Álvarez Sellers se presenta como un verdadero compendio de la teoría poética sobre el género dramático en la Edad de Oro, que testimonia en el conjunto cómo, pese a toda disquisición teórica, en el Barroco es la práctica teatral la que acaba por anticiparse a la teoría y no al revés. Lope de Vega y los autores de la comedia nueva no desconocen las normas neo-aristotélicas, sino que hacen propuestas alternativas basadas en la retórica de la palabra y en la puesta en escena, defendiendo la idea de que el ‘aquí’ y ‘ahora’ de la escri-

tura dramática de su época imponen nuevos preceptos que pueden ir en contra de la autoridad de los antiguos, aun manteniendo decoro y verosimilitud, es decir, imitación de la naturaleza. De allí la larga y feroz polémica sobre el teatro aurisecular. Sin embargo, el capítulo no se limita al panorama español, sino que comprende una relevante sección sobre la preceptiva y dramaturgia en Inglaterra y Francia (pp. 201-224).

Con el siguiente ensayo de María José Rodríguez Sánchez de León pasamos a la teoría dramática de los siglos XVIII y XIX. Por un lado, si bien el dictado aristotélico considera la comedia un género inferior a la tragedia, la comedia neoclásica plantea la subida al escenario del hombre común, cautivando de esta forma el interés del público coetáneo. Y es sobre todo la trascendencia otorgada al personaje, héroe humanizado, lo que permite a la dramaturgia dieciochesca desvincularse del teatro barroco. Por otra parte, tampoco el Romanticismo rompe radicalmente con la poética neo-aristotélica, aun reconociendo que el carácter dramático español no armoniza con el gusto clásico. Por fin, los teóricos de finales del XIX adhieren a las poéticas realista y naturalista, sin por ello desechar nunca la lección moral, aun en sentido lato. Sea como fuere, pese a la tentativa de proporcionar normas para un teatro adecuado al espíritu de la modernidad, la teoría dramática de la época analizada se revela invariablemente conservadora e incapaz de proponer perspectivas insólitas.

La mirada interdisciplinaria de María Ángeles Grandes Rosales nos permite llegar a la época contemporánea. Su estudio reseña las aportaciones a la teoría dramática de autores y teóricos de la talla de Wagner, con su idea de la obra de arte total, Stanislavski, con su indagación naturalista de la "verdad interior" del personaje, los vanguardistas, cuya crítica iconoclasta de

la cultura burguesa abre el camino a los futuros *happenings* de los años sesenta, Artaud con el teatro de la crueldad que anticipa la dramaturgia de Arrabal, Grotowski, cuyo interés por el encuentro sagrado entre actor y espectador culmina en los experimentos parateatrales cercanos al psicoanálisis de los años setenta, Brecht con su teatro épico y su poética del distanciamiento, y un largo etcétera, hasta los más recientes planteamientos conceptuales que ponen en tela de juicio la misma noción de teatralidad.

Después de esta reseña de carácter panorámico, siguen tres calas específicas en la teoría y en la praxis dramáticas de nuestros días. Meri Torras plantea las relaciones entre teatro y feminismo según una óptica bidireccional, es decir, por una parte trata de ver cómo las prácticas feministas inciden en el estudio del teatro; por otra, considera la escena como plataforma para problematizar las representaciones de género. Anxo Abuín González estudia la peculiar encrucijada interartística entre cine y teatro, apuntando cómo progresivamente el séptimo arte se ha desvinculado progresivamente de los procedimientos y modelos teatrales para acercarse a la novela con la cual comparte formas de escritura. Emilio Blanco Gómez examina el nuevo ámbito del teatro digital y del ciberteatro, y, además de ofrecer datos y ejemplos acerca de experimentos dramáticos que van hacia esta dirección, como los de La Fura dels Baus, trata de aislar las novedades conceptuales y prácticas que plantea este nuevo teatro con respecto a los tradicionales roles de autor, actor y espectador, que, de hecho, tienden a confundirse, y al espacio dramático virtual que el uso de Internet posibilita.

Cierra el volumen un densísimo ensayo de Jesús G. Maestro, editor de la revista *Theatralia*, que examina las relaciones entre teatro, teoría y ética a propósito de la

concepción e interpretación de la tragedia occidental, como forma literaria, desde su mitificación en la Grecia antigua hasta su rotunda desmitificación y definitiva secularización en la dramaturgia contemporánea, con las piezas de autores como Valle-Inclán, Beckett, Dürrenmatt y Arrabal, las cuales revelan la dimensión nihilista del arte trágico. Maestro identifica tres grandes períodos en este proceso cultural: el siglo V a. C., el cristianismo y el siglo XX, y entre los autores que han influido en su desarrollo destaca a Rojas con la *Celestina*, Cervantes con la *Numancia*, Shakespeare, Molière y, más tarde, Büchner con el *Woyzech*. A nivel metodológico, dicho curso pretende mostrar cómo “la interpretación literaria contemporánea está tratando de sustituir la Ciencia de la interpretación literaria por la Ética de la interpretación cultural” (p. 435), revelando así toda su parcialidad.

En suma, se trata de un libro que realmente ayuda a pensar el fenómeno teatral desde planteamientos variados y heterogéneos con los cuales el lector podrá dialogar en muchos niveles y según sus propias orientaciones críticas. Señalemos para terminar que cada uno de los ensayos reúne al final una cuantiosa bibliografía específica.

Marcella Trambaioli

Navarro Durán, Rosa (ed.): *Novela Picaresca I. Alfonso de Valdés: La vida de Lazarillo de Tormes. Mateo Alemán Guzmán de Alfarache*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2004. 725 páginas.

La presente reseña se limita al estudio introductor de la profesora Rosa Navarro a su edición de *La vida del Lazarillo de Tormes*, cuya autoría atribuye a

Alfonso de Valdés. Para su edición del *Lazarillo* ha elegido la de Burgos (1554), sin otro criterio que la opinión de Alberto Blecuá (2003) en su estema, pero sin tener en cuenta la de Jesús Cañas (1996) en su introducción y estema de la edición de Medina del Campo (1554), que publicó en versión facsimilar. El pequeño repertorio de variantes que incluye Rosa Navarro, sólo reproduce algunas ya conocidas de repertorios más amplios y detenidos. Según el estema de Jesús Cañas, tanto la edición de Medina como la de Burgos pueden proceder directamente del arquetipo, lo que Rosa Navarro ha desatendido.

La atribución de la autoría del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés es una afirmación apodíctica de la editora Rosa Navarro, sin contar con pruebas fehacientes. No es habitual ni serio estampar en la portada de una edición una autoría no demostrable. Los que hemos sido discípulos y luego amigos y colegas de Lázaro Carreter, aprendimos su exquisito tacto para evitar afirmaciones infundadas. Ahí están sus trabajos sobre el *Lazarillo* y su atención puesta en el último tratado: *Lázaro escritor*. En la primera página de la introducción (p. XIII) la editora afirma que Valdés escribió el *Lazarillo* hacia 1530 o 1531. La posible autoría de Alfonso de Valdés ya había sido comentada por investigadores serios. J. V. Rícapito la menciona prudentemente en su edición del *Lazarillo* (1985) que reitera su hipótesis (edición de 1976). La editora Navarro Durán parece desconocer las dos referencias. Criterios metodológicos: la editora manifiesta: “la literatura es historia de la literatura” (p. XIV). Esta tesis es un salto atrás hacia el positivismo, ya superado (D. Alonso, C. Bousoño, etc.) y un desconocimiento de la aportación a la Ciencia de la Literatura de la Lingüística del texto. Como consecuencia, se limita la editora a un eruditísimo encaje de bolillos sobre

hechos históricos y anecdóticos, así como a las posibles lecturas de Valdés, pero sin tener en cuenta que éste no era el único lector de las fuentes y hechos conocidos por sus contemporáneos. Más grave me parece incluir hechos históricos (Gelves, Carlos V en Toledo, fecha de redacción del *Lazarillo*, etc.) en su esquema, sin aportar argumentos científicos que demuestren su punto de vista.

A la larga lista de presuntos autores del *Lazarillo* hay que añadir a Juan Luis Vives, cuyo padre fue ejecutado por ser hebreo, y el cadáver de la madre, profanado. En su *De subventione Pauperum* (Opera omnia, T. IV, ed. de Mayans i Siscar, Valencia, B. Monfort, 1782-1790, versión española: Francisco Calero: *Sobre el socorro de los pobres*, Ayuntamiento de Valencia, 2004) estudió y preparó un programa para resolver no sólo la hambruna aludida en el *Lazarillo* sino además el problema socioeconómico de la pobreza en Europa. El profesor Calero, un serio investigador de las obras de Vives, atribuidas por la profesora Navarro a Alfonso de Valdés, realiza un detenido estudio comparativo textual, para demostrar la autoría del sabio valenciano. Uno de los pocos que mencionan su posible autoría del *Lazarillo* es F. Rico (1967, p. LXII).

La editora ha elegido el texto de Burgos (1554) sin mencionar ni el estema ni las variantes que el editor de Medina del Campo (1554), J. Cañas Murillo (1996), nos ofrece. En cuanto a las variantes de la presente edición, en nada mejoran los minuciosos y serios estudios de Caso (1967) ni la introducción de J. Cañas Murillo (1996).

Como afirma la Prof. Navarro, el texto ha sido tipográficamente adulterado y, sobre todo, el prólogo, en el que se trasluce un autor culto y un Lázaro, tal vez semi-analfabeto o de letreante, en el que el autor se esconde, como el actor tras los muñe-

cos del bululú gallego. Pero el estudio del texto exige el análisis de rasgos de coherencia utilizados por el autor en su complicidad con el lector (la referencia al bienestar que llega a Lázaro gracias a la entrega de su madre al Zaide o a través del adulterio de su mujer; las irónicas tergiversaciones de citas del Evangelio, las alusiones del ciego al vino y al cuerno, como elementos recurrentes, etc.).

Nada justifica interpretar que Vuesa Merced es una mujer, como propone la profesora Navarro. El pronombre *ella* es una referencia evidente a la mujer de Lázaro, presente en el diálogo, y nada avala la interpretación de la editora para construir una injustificada violación del sigilo sacramental por parte del Arcipreste. La referencia a Vuesa Merced forma parte de la cohesión de un texto formalmente epistolar pero en realidad construido como un monólogo. Un recurso literario cultivado hasta hoy (Galdós, Carme Riera, Josep Lozano, etc.) Es de lamentar que, pese a la copiosa erudición de la profesora Navarro Durán, sus conclusiones carezcan de suficiente fuerza probativa, tanto en cuanto a la autoría como a la interpretación textual del *Lazarillo*.

José María Navarro de Adriaensens

Giancarlo Maiorino: *At the Margins of the Renaissance. Lazarillo de Tormes and the Picaresque Art of Survival*. University Park: The Pennsylvania State University Press 2003. 184 pginas.

Prof. Maiorino's avowed purpose is to arrive at a "better understanding of popular culture at the margins of imperial Golden Age" through the means of econopoetics, that is the confluence of economic realities and literary production (p. 144).

Starting with José Antonio Maravall's position that the feudal world with its system of fealty and dependence, comes to an end with the emergence of pre-capitalist society, Prof. Maiorino undertakes a wide-ranging discussion of the conditions of the lower classes and their transformation into an acknowledged literary category.

The steps by which the lower class comes to acquire literary dignity and, therefore, a serious treatment devoid of comical effects, is anticipated in the quasi-novel that is *Lazarillo de Tormes*. The *pícaro*, as a consequence, comes to join other exemplary types like the scholar, the aristocrat or courtier (p. 127). The striving for some sort of economic stability we witness in Lázaro is the counter-image of the degenerating and economically fruitlessness characterized by the nobility. Prof. Maiorino maintains that the prejudice against commerce and lack of mercantile ingenuity evidenced by Spanish society brings about the general impoverishment of the country and especially of the lower classes that were exploited for cheap labor (p. 15). To show the consequences of this reality, Prof. Maiorino undertakes an exploration of the ingenious devices that the indigent classes used to cope with their condition. The picaresque novel becomes, then, the means by which these classes emerge from literary obscurity and the exclusion imposed upon them by "high culture".

The representation of the common man in the "everyday practice of life" brings about an important shift from the increasingly valueless system of honor and idealism to a search for "provecho" which implies both productivity and compromise. Lázaro lives not only on the margins of society but is also an outsider who comes to be excluded and derided for the means by which he acquires his much-sought security (p. 135).

Lazarillo's painful progress toward economic security is shadowed by the danger of unexpected collapse, and his desire to arrive at a "buen puerto" is characterized by a series of "physical, economic, social, and intellectual ordeals" (p. 137). Economic progress becomes his stated goal although, as it turns out, he is not destined to attain total freedom. Lázaro's stability cannot be achieved without suffering the influence of the system under which he operates. The abusive and corrupt social system will not allow him to acquire stability without investing "in the economic potential of dishonor" (p. 82). Indeed, Lázaro's pilgrimage takes him from being an outcast to living a precarious existence, to economic stability and finally to parasitic honor.

Among many observations that go from a discussion of the differences between the water seller of Velázquez and Lázaro's own employment as a water seller in Toledo, to the importance of onomastics in the novel, two crucial points stand out. The first is the importance of the novel as the vehicle by which we are made to look at poverty and the material concerns of the poor. This innovation, removed from the idealizing preoccupation of Renaissance humanism, not only "revolts" against the representation of the poor as socially negative but also produces an artwork about people who live on the edge between the lawful and the lawless (p. 13).

The second point of relevance is the suggestion that the Prólogo can be read as a statement illustrating two distinct chronological moments. If read linearly, as the introduction to the rest of the book, we cannot but notice a moral descent from the high-flown aspirations to honor and fame presented in it. What Prof. Maiorino advances is the idea that the Prólogo must be read as the continuation of the last *tratado*. He asks how do we get from the

poor and certainly illiterate Lazarillo to a narrator who handles both rhetoric and classical authors so easily? There is a growth in the man that parallels the development of the text itself: from the original humble collection of *cuentecillos* and folklore materials there emerges a literary genre that portrays everyday life and whose development was to have a distinguished literary progeny.

What propels this reflection on Lázaro's part is, of course, a desire to defend himself. Prof. Maiorino repeatedly calls *Vuestra Merced's* demand for an explanation of the *caso*, an indictment (pp. 104, 121, 137) which provokes fear in Lázaro and a subsequent defense based on collective guilt (p. 5). The term, here and also occasionally throughout the book, is over-expansive, especially given the sensitivity to the semantic ripples of words evidenced in his arguments. The fact is that we do not know whether *Vuestra Merced* is a cleric or a lay person. We also do not know what his purpose is in asking for an explanation. He may simply be an important personage piqued by a prurient interest or he may be a symbol of that abusive society that Prof. Maiorino has mentioned. A society that will demand moral responsibility from one of its marginal members while ignoring the greater transgression of the Archpriest.

In any event, Prof. Maiorino sees the *caso* as the impulse that propels Lázaro to become a writer by assuming a new personality, the *Yo* of the Prólogo. What Lázaro achieves is the production of a document that "tests the boundaries of literature" (p. 139). Lázaro gathers from the dregs of his life the material out of which he produces not only a literary artifact and an indictment of a disintegrating society but also a testimonial to the survival of the common man.

Frank P. Casa

Claudia Demattè: *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento 2005. 180 páginas.

Las relaciones entre los libros de caballerías castellanos y sus adaptaciones teatrales contemporáneas y sucesivas siguen siendo un campo de estudios poco explorado y, en este sentido, el libro que reseñamos merece ser saludado como un primer intento de sistematización de la materia.

Brotados del entusiasmo de la recién nacida industria editorial, los llamados "libros de caballerías" ocasionaron a lo largo del siglo XVI el primer fenómeno masivo de moda literaria de entretenimiento y fueron leídos con fervor por hombres y mujeres de todo nivel social en España y en el resto de Europa. Desde el principio, las hazañas de Amadís y Palmerín prestaron su cautivadora espectacularidad a diferentes tipos de dramatización a partir de los desfiles, juegos, justas y torneos organizados en ocasión de numerosas fiestas públicas, hasta la temprana realización de auténticas piezas teatrales ideadas por comediógrafos como Gil Vicente y Bartolomé de Torres Naharro.

Claudia Demattè registra y examina en su *Repertorio* un conjunto de treinta y un textos teatrales del siglo XVII que, en diferentes grados y formas, adaptan episodios procedentes de libros de caballerías españoles de la centuria anterior. Entre tales obras destacan por su notoriedad y prestigio títulos como *El castillo de Lindabridis* de Calderón, el *Caballero del Febo* de Pérez de Montalbán y la *Gloria de Niquea* de Villamediana, así como llaman la atención algunos textos "desconocidos" y aquí examinados por primera vez, como los anónimos *Las aventuras de Grecia* o *Las proezas de Esplandián*.

La individuación de las relaciones entre texto dramático y texto narrativo (en concreto, las dinámicas de dramatización de la novela caballerescas) constituye el eje estructurador del catálogo; siguiendo métodos y fórmulas de escuela genettiana la autora reconoce (y señala en cada ficha) cinco dinámicas de transtextualidad resultantes de procesos de selección y condensación del hipotexto o de creación innovadora: A) Dramatización de episodios de libros de caballerías claramente identificables; B) Libre utilización de elementos caballerescos; C) Dramatización de segundo grado de la materia caballerescas; D) Reescritura “a lo divino”; E) Reescritura paródica y/o burlesca.

El catálogo presenta para cada obra dramática una ficha bibliográfica por orden alfabético de autor que, además de identificar título, fecha, género, edición moderna y principales ediciones o ejemplares conservados, contiene un resumen del texto teatral dividido por jornadas y un apartado que expone sus vínculos con el hipotexto caballeresco. En esta última sección, las fichas comprenden detallados resúmenes de los episodios que inspiran el texto teatral, exponen las dinámicas de conexión transtextual y subrayan circunstanciadamente las analogías y discrepancias entre el texto fichado y sus hipotextos. Cierran el volumen útiles índices de obras, autores, libros de caballerías, motivos y personajes caballerescos.

Después de los elogios nos permitimos también, en conclusión, dos críticas: cierta permeabilidad en la definición de *corpus* que, pese al propósito de excluir las obras de materia caroligia, artúrica y troyana, cede a algunas excepciones, y la excesiva generalidad de ciertos vínculos caballerescos de tipo B entre texto y hipotexto. Aunque lejos de desacreditar la validez del *Repertorio*, ambos factores pueden abrir una brecha en la necesaria

clausura del *corpus* y dar lugar, en consecuencia, a la formulación de nuevas hipótesis con relación a la inclusión o exclusión de las obras.

Stefano Neri

Jesús Torrecilla: *España exótica. La formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies 2004. 205 páginas.

Es lugar común de la crítica que la visión de una España *diferente* empieza a forjarse durante la Guerra de la Independencia, fruto del entusiasmo que el pueblo español despierta en Europa en su contienda con Napoleón. Ello coincide con la difusión en la Península de las teorías del romanticismo historicista alemán a cargo de Nicolás Böhl de Faber, con su exaltación de los rasgos peculiares que constituyen la idiosincrasia de cada nación. Esta visión se consolida definitivamente durante la primera mitad del XIX a través de la superposición de elementos provenientes tanto de fuera como de dentro. Por un lado, un nutrido grupo de viajeros extranjeros, en su mayoría ingleses y franceses, recorre el país en busca de un exotismo que confirme sus expectativas acerca de la realidad española. Por otro lado, escritores costumbristas como Mesonero Romanos y Fernán Caballero se afanan por corregir lo que consideran una visión adulterada por parte de aquéllos, aferrándose a un sentimiento de nostalgia a medio camino entre lo castizo y lo pintoresco. El costumbrismo patrio, en suma, rechaza la orientalización de España tan grata a los artistas e intelectuales foráneos al objeto de fijar para la posteridad un presente en trance de extinción.

La obra que reseñamos se sitúa en el centro de esta temática, si bien añadiéndole un matiz decisivo a la cuestión: la imagen actual de España se gesta a lo largo del XVIII como respuesta a la supremacía cultural y política de Francia. Nada puede entenderse por tanto de las vicisitudes de los últimos doscientos años “sin poseer una adecuada comprensión de las tensiones y los cambios que se produjeron en el periodo ilustrado” (pp. 1-2). De este modo, la configuración de los estereotipos sobre España aún vigentes hoy en día tiene ya lugar *antes* de la irrupción del romanticismo a principios del XIX. Al retrotraer casi un siglo los orígenes de dicha construcción, el profesor Torrecilla se aparta de las tesis propuestas en estudios clásicos como los de Francisco Ayala (*La imagen de España*) y Francisco Calvo Serraller (*La imagen romántica de España*). No hay que deducir de ello que se desvirtúe el papel de los románticos, pues el autor reconoce que se debe a éstos la creación y popularización de tipos universales (pensemos en Carmen) que encarnan la esencia del temperamento español.

En el capítulo I, “¿Contra quién se define lo español?”, el profesor Torrecilla se extiende en su idea de que la identidad española surge sobre todo “frente al otro y, en gran parte, por el otro y contra el otro” (p. 16). La llegada de la casa Borbón al trono tras la Guerra de Sucesión impone la gradual aclimatación de usos y costumbres importados de Francia. Contra la primacía de éstos va a alzarse una reacción nacionalista orientada en una doble dirección: la vuelta a la tradición áurea y el *plebeyismo* (Ortega *dixit*) de la aristocracia. El viraje que supone la celebración de los aspectos menos privilegiados de la cultura peninsular se estudia en el capítulo II, “La búsqueda de autenticidad en lo marginal”. Si lo francés ocupa por hegemonía el centro, lo genuinamente español se localiza

en las clases o sectores desposeídos de la sociedad: majos, gitanos, rufianes, bandoleros, etc. En el capítulo III, “La búsqueda de autenticidad en lo primitivo”, se ahonda en una idea semejante, a saber, la calificación de los españoles como seres rudos y apasionados a causa de la proximidad geográfica y la relación histórica con el continente africano. En un libro de estas características no podía faltar una sección, la IV, dedicada a “La búsqueda de autenticidad en lo peculiar: los toros”. El rango de fiesta nacional que adquiere el torero a pie en el siglo XVIII refuerza asimismo la identificación de lo español con lo primitivo, frente a otros espectáculos más “civilizados” procedentes del país vecino. Por último, en el capítulo V se examina “Una antigua característica que cambia de significado: la pereza”. Mientras que en los siglos XVI y XVII la holganza es indicio del sempiterno desprecio de la nobleza hacia el trabajo manual, en el XVIII se asocia con el hedonismo supuestamente inherente al carácter peninsular. La imagen de los majos y las majas amantes de la diversión, repartiendo a partes iguales su tiempo entre la fiesta y la siesta, sustituye de este modo a la antigua sobriedad del hidalgo. Lo andaluz, y no lo castellano, viene a erigirse así metonímicamente en la representación por excelencia de lo español. Y así continúa hasta nuestros días, para orgullo de unos y desesperación de otros.

Es evidente que no estamos ante ningún asunto baladí, puesto que las repercusiones del mismo se han dejado sentir por doquier en la historia moderna y contemporánea. El siglo XVIII marca en este sentido el inicio de la polémica acerca de las dos Españas, definida por la pugna entre los defensores del pasado y los partidarios de lo moderno. Como acertadamente indica el profesor Torrecilla, al principio no hay una incompatibilidad total entre los

dos puntos de vista, que incluso pueden darse conjuntamente en un mismo individuo. Sin embargo, la exacerbación del sentimiento patriótico a raíz de la invasión napoleónica hace que el conflicto se radicalice y adquiera un tinte claramente antagonista. Durante el siglo XIX y el primer tercio del XX el enfrentamiento entre ambas posturas se manifiesta en un sinfín de revoluciones, asonadas, cambios de gobierno y períodos de transición que desembocan trágicamente en la Guerra Civil. No cabe duda que los “demasiados retrocesos” a los que alude el historiador Ramón Carande se explican sobre todo por la imposibilidad de alcanzar un acuerdo acerca de la naturaleza de esta realidad polimorfa que llamamos España.

A pesar del enorme progreso que ha supuesto la consolidación de la democracia en nuestros días, las antiguas heridas no han cauterizado del todo todavía. La cuestión autonómica sigue más palpitante que nunca, en particular en lo que concierne a las reivindicaciones de las comunidades históricas en pro de un mayor reconocimiento de su hecho diferencial. Por si ello fuera poco, el flujo de inmigrantes procedentes de otras latitudes amenaza con convertirse en un foco más de división si no se produce una pronta y eficaz integración de sus miembros en el seno de la sociedad española. Pese a quien pese, nuestra piel de toro viene padeciendo desde hace casi tres siglos un grave problema de identidad, sin que por el momento se atisbe una solución satisfactoria al mismo. Agradecemos al profesor Torrecilla que, en un libro a la vez ameno y erudito, nos haya recordado que el conflicto viene de lejos para que nadie se llame a engaño. Tal vez conociendo mejor nuestro pasado seamos capaces de superarlo algún día en beneficio de todos.

Toni Dorca

José-Carlos Mainer: *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2004. 360 páginas.

Los trabajos de José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura de la Universidad de Zaragoza, han sido fundamentales para el estudio de la historia literaria y cultural de los siglos XIX y XX. Su rigor científico y el prestigio que ha cosechado su ya dilatada carrera están avalados por el reconocimiento de una trayectoria impecable que cuenta con valiosas aportaciones a la historia de la literatura en España. Algunos de sus libros, como *La Edad de Plata (1902-1939)*, publicado en 1981, son ya clásicos para el estudio de la cultura en el primer tercio del siglo XX, y han trascendido los límites de la investigación exclusivamente académica por su interés divulgativo y su originalidad metodológica.

Uno de los volúmenes que mejor representan la incansable labor del investigador quizá sea *La doma de la Quimera-quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, un conjunto de cinco ensayos publicado en 1987, y del que ahora se presenta una segunda edición aumentada con dos nuevos trabajos y una bibliografía actualizada. El interés de Iberoamericana/Vervuert por la difusión de trabajos enmarcados en los Cultural Studies, así como su aplicación en el ámbito hispánico, es altamente significativo, pues la editorial ha optado por la publicación de estos ensayos para inaugurar la colección “La Casa de la Riqueza. Estudios de cultura de España”, serie que pretende dedicar sus esfuerzos a una divulgación interdisciplinar de la cultura española. Aunque Mainer ha manifestado cierto escepticismo ante este tipo de enfoques, el autor considera que una de las mejores formas

de abordar la historia literaria del siglo XX es la de aplicar estos estudios, que aúnan historia, sociología y literatura, a la investigación erudita.

La quimera a la que se refiere Mainer como epónimo del libro es la de aquellos jóvenes de principios del siglo XX que, hastiados por el peso de los acontecimientos, quieren hacerse paladines de un esfuerzo colectivo y de una aventura heroica que persigue una “quimérica” regeneración del pensamiento y de la cultura. En definitiva, el intento de “domar la quimera” que constituye la historia del sentimiento nacionalista en España. El autor centra su atención en las características del nacionalismo liberal, aquel que no ha tenido la suerte de imponerse del todo por el peso que ha tenido el nacionalismo de la derecha política. En cada uno de los ensayos que constituyen esta nueva edición de la obra, se proyecta esa visión “voluntarista e idealizante, patética y acongojada” que apuesta decididamente por el pensamiento crítico más progresista del primer tercio del siglo XX.

A los trabajos ya publicados en la primera edición de 1987 —con artículos que habían aparecido en diversas revistas especializadas desde 1978—, se añaden dos nuevos ensayos sobre “la herida del 98” y “la fascistización del problema nacionalista”, que responden a una necesaria puesta al día de varios temas que ya habían interesado a Mainer en otras ocasiones.

“1898 en la literatura: las huellas españolas del Desastre” examina algunos de los ecos literarios del acontecimiento en la literatura y se presenta como uno de los artículos más divulgativos del conjunto. La percepción de la Guerra de Cuba como la de una injusticia con la que el Estado defendía intereses particulares y en la que muchos soldados se dejaron la propia vida no tuvo la proyección esperada en las letras españolas del momento, ni

siquiera entre los escritores de la llamada “Generación del 98”, más interesados en la asimilación de la influencia intelectual europea que en el tratamiento de los temas que se derivaron de la pérdida de las últimas colonias. Mainer nos recuerda lo poco que significó 1898 en la literatura, si bien autores de reconocido prestigio como Clarín, la Pardo Bazán y algunos poetas expresaron las consecuencias que para el fenómeno emigratorio tuvo la contienda. Otros escritores que habían vivido directamente las circunstancias de la guerra trasladaron sus experiencias particulares a los argumentos de sus libros. En todo caso, el recuerdo del 98 quedó más bien relegado a la frase “más se perdió en Cuba...”, con la que el gracejo popular ha querido consolar a quien se lamenta exageradamente de una desgracia.

“Conversiones: algunas imágenes del fascismo” es el otro de los nuevos artículos incorporados a la segunda edición de la obra. La constitución del fascismo estético es una cuestión que ha preocupado a Mainer durante años y sobre la que el autor no había vuelto a escribir nada. En este sentido, las reflexiones sobre la imagen del fascismo que aparecen en algunas novelas de la primera postguerra (*El vidente*, de Jiménez Caballero, *Javier Mariño*, de Torrente Ballester y *Rosa Krüger*, de Sánchez Mazas) añaden nuevos materiales de investigación a su ya clásico ensayo “Falange y literatura”, publicado en 1971. Varios ejemplos representativos de la pluralidad estética de este fenómeno, que se refieren a su vinculación con la vanguardia o a su base neorromántica, entre otras cosas, demuestran en muchos casos que el fascismo no es incompatible con la calidad artística. Mainer recomienda, con una desinteresada y nada pretenciosa visión crítica del asunto, la conveniencia de formular por separado los juicios estéticos y los juicios morales sobre autores y obras.

Los ensayos que ya formaban parte de la primera edición inciden en varios aspectos relativos al problema del nacionalismo en España a través de varios episodios culturales que reflejan la fragilidad de la modernidad intelectual en nuestro país. El primero de todos ellos, “Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)”, pudiera ser el punto de partida de una futura historia de la literatura obrera, pues se incluyen datos relevantes para la reconstrucción de la biblioteca ideal del obrero, así como las propuestas que se realizaron a favor de la extensión de la cultura en el proletariado. Teniendo en cuenta que los elementos disponibles para esta investigación son muy limitados porque la mayor parte de los documentos fueron destruidos durante la Guerra Civil, estas notas sobre la cultura obrera en la España anterior a 1936 tienen para el futuro investigador de estos temas una importancia incalculable. Mainer nos ofrece una buena muestra de los elementos que concurren en el universo intelectual del obrero, desde la relación de los libros exclusivamente dirigidos a los trabajadores, pasando por la elaboración de programas pedagógicos que pretenden la emancipación proletaria a través de la cultura (como el proyecto de Rafael Altamira, que aconseja los libros que han de leer los obreros socialistas de 1903), hasta las discusiones entre socialistas y anarquistas sobre el sentido del arte para la transformación de la cultura y de la sociedad. La presencia activa de los intelectuales en las reivindicaciones obreras de la época, así como la estrecha vinculación del programa educativo regeneracionista con su proyección cultural en el proletariado, supone la integración de los trabajadores en el proyecto común de un nacionalismo liberal.

“Un capítulo regeneracionista: el hispanoamericanismo (1892-1923)” contribuye a las más recientes investigaciones

sobre el proceso ideológico y cultural de la España finisecular, que ya no acepta una simplista reducción del problema a una oposición entre Modernismo y 98, sino que considera este proceso en el marco de la generalizada crisis de finales del siglo XIX. Es en este contexto en el que se configura más claramente la visión nacionalista de un país que pretende convertir la emigración española a Argentina o Cuba en propaganda patriótica de la antigua metrópoli en América. Los testimonios literarios que dan cuenta de las complicadas relaciones entre uno y otro lado del Atlántico demuestran la necesidad de una reconciliación en favor del hispanoamericanismo, que llega en torno a la celebración de los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento en 1892. Mainer considera que las aportaciones de Valera o Unamuno, la recopilación antológica de los poetas hispanoamericanos realizada por Menéndez Pelayo, el interés americanista que coincidió con las reformas universitarias llevadas a cabo en la Universidad de Oviedo, el americanismo catalán que impulsó el desarrollo de la industria textil en América, las campañas de Ricardo María Labra basadas en un importante proyecto educativo, la coincidencia regeneracionista entre las situaciones políticas, económicas, sociales e ideológicas de América y España, etc., fueron algunos de los factores que hicieron posible el encuentro y el reconocimiento de una identidad cultural compartida.

Por otra parte, el ensayo “1900-1910: nueva literatura, nuevos públicos” rechaza como el anterior una caracterización demasiado rígida del “Modernismo” con respecto a su ideología, su temática o su periodización, pues los problemas que plantea su definición no se refieren únicamente a la variedad de tendencias que confluyen en este momento, sino al solapamiento que se produce entre éstas. Mainer

se plantea en qué medida se puede determinar con rigor la dimensión estética de la nueva literatura y cuál es su proyección en los nuevos públicos, que inevitablemente trae consigo la presencia de nuevos autores, especialmente en la clase media baja y el proletariado. Si los intentos de sistematización de la nueva literatura en España no tienen una respuesta unívoca, la explicación del caso latinoamericano resulta todavía más complicada, aunque no falten interpretaciones diversas con respecto al proceso de modernización de la sociedad americana desde 1880. Junto a quienes piensan que el modernismo hispanoamericano supuso la primera conciencia unitaria de América, además de su inexcusable vinculación con la emigración europea y la expansión internacional de los mercados, el modernismo se apunta como el terreno de lucha entre la oligarquía de finales de siglo y los nuevos intelectuales que buscan una cierta independencia profesional.

Finalmente, los sendos retratos intelectuales que Mainer dibuja de Ortega y Azaña en su defensa de la cultura española y en el sentido crítico de sus planteamientos sobre el nacionalismo son fundamentales para esbozar cómo se va intentando en la historia del pensamiento español “la doma de la quimera” a la que dedican sus esfuerzos no pocos intelectuales. En el ensayo “Ortega: primeras armas (1902-1914)” se pone de manifiesto la insolencia, la seguridad y el arrojo de los primeros artículos del joven escritor y filósofo. Al adoptar como género para sus *juvenilia* la “crítica” en su sentido de reflexión idealista, Ortega nos presenta una actitud intelectual personalísima que se reserva de caer en la inmediatez de lo confesional. Para Ortega, la cultura debe ser el resultado del esfuerzo deliberado de toda una comunidad, y la reforma idealista del liberalismo, en clave socialista, debe identificarse con la socialización de

la ciudadanía y la defensa de una escuela laica. Por último, la importancia que la fundación de revistas y periódicos tiene para la trayectoria del filósofo es fundamental. Aunque *Faro* y *Europa* no llegan a tener la relevancia de la futura *Revista de Occidente*, opina Mainer que estas publicaciones ya sirven a los ideales orteguianos de reforma liberal y europeísmo.

Por su parte, el artículo “Manuel Azaña y la crítica de la cultura” valora la importancia de la reflexión crítica que el escritor y político se propone en sus ensayos sobre diversos aspectos culturales de la realidad española. Las valoraciones de Azaña nos ofrecen toda una concepción del decoro intelectual y de la ética política no exenta de contradicciones. La propia personalidad del que llegaría a ser futuro presidente de la República, caracterizada por una cierta frustración vital y una suerte de distanciamiento con respecto a los hechos vividos, es capital para entender en qué consiste su crítica de la cultura. Azaña pretende una revisión de la idea de nacionalismo, opuesta a una concepción reaccionaria del mismo y en contraste con el nacionalismo noventa-yochista o el liberal propiamente dicho. Más bien, el escritor reconoce la necesidad de búsqueda de una tradición española en la reflexión intelectual; no es otra cosa la que subyace a su consideración de los ejemplos que observa en Valera y Cervantes. Además, la fundación de la revista literaria *La Pluma* en 1920, incorporada a su proyecto de pedagogía nacional por la densidad de su pensamiento estético y la exigencia de sus juicios morales, sirvió para promocionar la buena literatura y reconocer la importancia de autores que no habían sido lo suficientemente valorados en su tiempo (tal el caso de Valle-Inclán).

Esta visión de la realidad española a través de varios ensayos sobre el nacionalismo y la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX reconoce que el nexo de

unión entre los artículos que componen el libro es, en último término, la reflexión sobre la cuestión de los intelectuales en España. Si el mundo en torno a 1898 se dio cuenta de los problemas y carencias de la vida nacional; si se constató una modificación de las relaciones entre el escritor y su nuevo público, un destinatario universal que incluyera también a las clases medias y a los proletarios; si se intentó una identificación de los ciudadanos con un mismo ideal nacionalista y liberal, etc., todo eso fue posible por la función de mediadores sociales que siempre se otorgó a los intelectuales. Su opinión autorizada, su importancia para la vertebración del pensamiento crítico moderno, su cuestionamiento de la idea de nación pueden ser buenos puntos de partida para plantear cuál es hoy la función de los intelectuales en la vida pública, una función que nos parece abordada por el exceso de información, por el imperio de la imagen y por la falta de prestigio de la reflexión crítica. En este sentido, las aportaciones de José-Carlos Mainer sobre el fracaso de quienes intentaron controlar una quimera indomable son una verdadera muestra del trabajo bien hecho y de la rigurosa y meditada investigación al servicio de la literatura y la cultura españolas.

Javier Cuesta Guadaño

Wadda Ríos-Font: *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press 2004. 275 páginas.

It is safe to say that at one point or another during our formation as literary scholars we have all looked at the gaps in the canon and wondered what happened to the works that never made it onto our read-

ing lists. In *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*, Wadda C. Ríos-Font interrogates convincingly some of the deep seated critical consensuses that have formed over a hundred and seventy years of literary discourse. The book adds to our understanding not only of the cultural, sociological and economic dynamics that have influenced the formation of literary canons in general, but also offers compelling reflections on the role played by intellectuals and academics in these processes. Through a graceful combination of close textual analysis and cultural and literary theory – most notably Pierre Bourdieu’s *Field of Cultural Production*, John Guillory’s *Cultural Capital*, Stanley Fish’s and Itamar Even-Zohar’s work on the sociological and economic “values” of literature – Ríos-Font brings our attention back to the big questions that we ought to ask ourselves as scholars: How are canons formed? What is literature and who gets to decide what is literary?

The Canon and the Archive is divided into two sections that deal with the nineteenth and twentieth-centuries respectively. The two chapters that comprise the first section examine much forgotten nineteenth-century popular fiction, and, most interestingly, how Benito Pérez Galdós sought systematically to distinguish the realist literary model from the popular serial fiction from which it sprang. What is particularly noteworthy about Ríos-Font’s discussion in this first section is that she at once reevaluates the historical absence of the serial novel from serious treatments of the literary history of the period and makes a convincing case for Galdós’s active role in implementing “the aesthetic ideals that determine the categorization of pre-1870 Spanish novels as popular or subliterate by fostering the association of their most salient features with the realm of the unartistic” (p. 75). Thus, Ríos-Font

illustrates how, in the Spanish literary tradition, our ideas regarding what is literary (and what is not) can be traced back to Galdós, who in his novels and much of his less studied journalistic writing and theater advocated “nothing less than canonical thought: literature moving away from entertainment, and becoming an intellectual system closely implicated in the (re)building of the nation” (p. 116).

Ríos-Font examines the canon – a set of works defined as literary or exceptional by the consensus of an interpretive community or communities – in terms of an ever-shifting relationship between literature and other supposedly non-literary borderline forms. If the first section of the book deals with establishment and entrenchment of high-brow prejudice vis-à-vis the literary text in the nineteenth-century, the second section examines the points of contact between pornographic, propagandistic and postmodern writing in various areas of twentieth-century literary production. The author accounts for the uncertain critical fortunes of marginalized literary forms, such as civil war novels by Ramón Sender and Agustín de Foxá, Manuel Vázquez Montalbán’s detective fiction and erotica published at the last two Spanish *fines de siglo*.

Chapter 3 deals with Agustín de Foxá’s fascist novel *Madrid de corte a checa* and Ramón Sender’s sympathetic novelistic account of the Republican side in *Contraataque*, both published in 1938 and both virtually forgotten by critics. These borderline novels lie at the interstices of literature and propaganda, and thus offer Ríos-Font a propitious opportunity to interrogate the relative categories that we use to establish and promote some works of literature over others.

It should be said here that the majority of the writing that Ríos-Font analyzes in *The Canon and the Archive* occupies a frontier or borderline position in relation

to the canon. It is this marginal positioning that permits the author to question many of the common practices of canon formation. Chapter 4, “Eroticism and Canonicity at the Spanish *Fines de siglo*,” is one of the most interesting chapters of the book, but, sadly, it is also the shortest. It represents a fine discussion of how erotic fiction at the end of the nineteenth and twentieth-centuries plugs into important cultural struggles to define and inscribe discourses of desire and legitimize the literary status of erotica. This chapter provides a compelling dissertation on how women writers such as Almudena Grandes, María Jaén, Ana Rossetti, Isabel Franc, and Mercedes Abad appropriate and subvert many of the tropes of male-authored erotica published at the turn of the nineteenth-century by Felipe Trigo and his school, men whose writing situated the woman as object and sought to assign subtly the gender roles that would in turn legitimize their own work as literature, rather than pornography. At the turn of the twentieth-century, however, the masculine gendered cultural work of the previous *fin de siglo* is subverted and reinscribed. Ríos-Font shows convincingly how “recent erotic writing by women disputes both the masculine rationalization of the sexual and the exclusionary process of the construction of literature that determines it as a stable category identified with traditionally masculine values” (p. 166). Women writers of contemporary erotica thus engage in a two-pronged literary assault, not only upon “early-century masculine notions of desire and on any prescriptive concept of sexuality” (p. 183), but also, and most importantly for Ríos-Font’s argument, these authors are also implicated in the reconfiguration of the canon of Spanish literature: “by wielding the weapon of the territory proverbially attributed to women – sex and the body,

‘debased’ language, the intimate and the domestic – these women writers have also invaded the halls of academia” (p. 186).

It is at the end of chapter 4 that Ríos-Font tentatively suggests that these women authors’ resistance to hard and fast categorizations; use of pluralistic narrative strategies; and interstitial positioning between the spheres of literature and mass culture “may, or may not” be postmodern. My minor quibble with the book is that I think that these novels are in fact postmodern, not just because they negotiate the space between popular and highbrow, but because of their literary double-coding, which both affirms and denies existing textual and cultural power structures in order to challenge differing tastes and varying kinds of discourse. The critic Charles Jencks¹ has written that “this double-voiced discourse has its own peculiar laws and beauties and it constitutes the fundamental agenda of the post-modern movement” (p. 13).

Ríos-Font continues her insightful discussion of the perennial problem of how to reconcile popularity with literary value in chapter 5, devoted to Manuel Vázquez Montalbán, a novelist whose status as a bestselling but decidedly literary author places him in a borderline space that has made difficult a concrete categorization or canonization of his fiction. Because “he is both too literary and too commercial,” Ríos-Font writes, “a look at the uneasy critical reception of his work makes evident the many and to a great extent unexamined presuppositions academics have about the relationship between the literary market and artistic quality” (p. 187). Here, Ríos-Font offers a compelling self-conscious reevaluation of our own role as academics

in deciding what is literary and what is not, and she interrogates the traditional prejudice the academe continues to hold against the bestseller, and how this professional prejudice is an extension perhaps of our desire to view literature as a specialized product requiring specialized knowledge; “a text or form that is extraordinary rather than ordinary, that goes beyond the participation in a set of conventions” (p. 189) that are construed as popular.

Ríos-Font elegantly concludes chapter 5 by suggesting that Vázquez Montalbán’s immensely popular Carvalho novels in fact bring to the average non-academic reader “a more sophisticated model of the literary experience” (p. 210). Thus, while critics and academics have had trouble categorizing Vázquez Montalbán’s fiction, its generic hybridity and playful engagement with the commonplaces of popular novelistic forms such as the detective novel in fact function so as to bring to the hallowed grounds of Literature a mass of readers who have been traditionally excluded from it: “the cultural phenomenon of the Carvalho novels fulfills the author’s desire to bring his own cultural hybridity to bear on the sanctuary of literature, and to attack its institutional role in the failure of the democratic city” (p. 210).

The complex relationship between artistic quality and quantity (popularity, box office success, bestseller status) is at the heart of the current debate about post-modernism. Ríos-Font’s book is post-modern in the best sense of the word: she urges us to go beyond our inheritance of the modern canon and to revisit critically the historical processes that have brought us to where we are now. She encourages the reader to enter into a dialogue with received notions of the canonical, the literary, high culture versus low, in order to arrive at new perspectives on the culturally established notions about literature

¹ “The Post-Modern Agenda” in: *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jencks. New York: St Martin’s Press 1992, pp. 10-39.

that we take for granted. *The Canon and the Archive* can be read as a call to revisit the field of cultural production in terms that exploit our postmodern appreciation of holism, pluralism, complexity, hybridity and inter-connectedness. Perhaps it is time to move on from the relativism, paranoia, nostalgia and nihilism that characterizes so much of the work of Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson and the most vociferous critics of postmodernism who continue to lament the collapse of distinctions between high and low culture as one of several onerous symptoms of the “condition” of postmodernity of which we might be cured. The contemporary cultural context is not purely a nihilistic space of horror, simulacra and death. A more constructive case can be made that postmodernism in fact allows us to ask precisely the kinds of questions Ríos-Font asks in this book. *The Canon and the Archive* bids the reader to question monolithic elitism and to scrutinize the gaps that exist in our canons, for it is by looking at these gaps and at the points of contact between what has made it into the canon and what remains, undiscovered or ignored, in the archive that we may come to a richer understanding of those big questions: What is literature? Why are some works considered canonical over others? And who gets to decide?

Samuel Amago

Gonzalo Santonja (ed.): *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*. 2 tomos. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales 2004. 554 y 422 páginas.

La polifacética obra de Rafael Alberti (1902-1999) había sido abordada por la

crítica en anteriores ocasiones siempre desde perspectivas más o menos fragmentarias, siguiendo una división disciplinar. Así, existían hasta hoy numerosos estudios de su teatro, abundantes publicaciones sobre su poesía y, en menor medida, algún trabajo cuyo objeto era su obra en prosa o su actividad pictórica. Faltaba, pues, un trabajo de conjunto que intentase reunir todas estas facetas creativas de un artista, como es sabido, realmente fecundo.

Uniendo este propósito –intentar mostrar en su totalidad la obra artística, de gran importancia y validez, de Alberti– al de homenajear al poeta y pintor en el centenario de su nacimiento, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales organizó con gran éxito en 2002 el “Congreso Internacional Rafael Alberti y su tiempo”, cuyas actas constituyen estos dos extensos volúmenes. Junto a esta recopilación de trabajos críticos, se ha ido publicando desde 2003 paulatinamente la edición definitiva de sus obras completas en la editorial Seix Barral, prevista en siete tomos, de los cuales cuatro ya están en el mercado. Una exposición pictórica titulada “Entre el clavel y la espada” completó las celebraciones.

Sólo la faceta musical de Alberti se vio un poco relegada al olvido en ese año “de festejos” (un solo artículo en los dos volúmenes), si bien el trabajo de investigación de Eladio Mateos Miera, autor del citado artículo, titulado *Rafael Alberti y la música* y publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía-Junta de Andalucía en 2004 ha subsanado la falta.

Los volúmenes, de los que me limito a dar noticia, tratan de mostrar dos imágenes de Rafael Alberti, ambas indivisibles, como son la imagen del artista y la del hombre comprometido. Como artista, una constante simbiosis entre tradición y van-

guardia, así como una permanente inquietud artística, que tuvo como consecuencia un constante cambio estético, impregnaron su obra. Como testigo lúcido de los acontecimientos históricos y culturales españoles del siglo, su lucha social y su militancia comunista marcaron su existencia personal como hombre cabal y comprometido. Ambas caras de la misma moneda se combinan en numerosas ocasiones, como es el caso de su teatro político o su poesía social y están presentes en estos volúmenes, en los que los más prestigiosos críticos literarios participaron (empezando por el presidente del congreso, Pere Gimferrer, o el mismo coordinador y editor de estas actas, Gonzalo Santonja, a Claudio Guillén, autor de una introducción, y críticos y personalidades conocidas sobradamente: Guillermo Carnero, Díez de Revenga, Jaime Siles, Aurora Egido, Juan Cano Ballesta, Fanny Rubio, López de Abiada, Antonio Colinas, Gabrielle Morelli, César Antonio Molina, Díez Borque, y un largo etcétera que desgraciadamente por razones de espacio no me es posible citar: hay que tener en cuenta que en total más de 60 aportaciones conforman los volúmenes).

El primer volumen —compuesto por 34 trabajos— se dedica a la creación poética y se divide en cuatro secciones más o menos cronológicas (Poesía I, II, III y IV). Los primeros libros de poesía, la poesía comprometida o social, la obra poética del exilio americano y la poesía del exilio romano son los cuatro bloques temáticos y cronológicos. Es obvio señalar que objeto de los estudios son los más conocidos libros de poemas como *Marinero en tierra, Cal y canto, Sobre los ángeles* así como *13 bandas y 48 estrellas, El burro explosivo, o Roma, peligro para caminantes*, entre otros.

El segundo volumen es, desde el punto de vista temático, algo más variado que

el primero. Consta de una primera sección, bajo el epígrafe “Testimonios”, en los que se pueden leer algunas semblanzas personales del poeta. Más breve pero igualmente de gran interés es la sección dedicada a la prosa, en la que se tratan algunos trabajos de Alberti como *La arboleda perdida*, la revista *Alfar* y algunos relatos breves.

“Teatro y cine” es el título de la tercera sección, en la que tiene cabida tanto el teatro de la Guerra Civil, de carácter político, así como la relación indiscutible entre el cine y la poesía del autor portuense. No podía faltar de ninguna manera una alusión a la primera vocación de Alberti, la pintura, a la que está dedicada la siguiente sección. Las intervenciones en esta sección abordan las relaciones entre poesía, pintura y música.

La última sección se ocupa de la relación de Alberti con los clásicos (como por ejemplo, la tradición medieval) y concluye con la constatación de que Alberti es ya un “clásico entre los clásicos”, título que se debe a Justo Navarro.

Si bien se echa en falta un artículo que sitúe en el contexto cultural europeo la figura de Rafael Alberti, o incluso un estudio de la influencia real de la obra de Alberti en la poesía española desde la época de la transición, por citar sólo dos ejemplos, es cierto que la variedad de enfoques y temas, así como un tratamiento en muchos casos interdisciplinario de estos estudios, en la línea de la creación artística albertiana, junto al prestigio de los autores participantes, que avala la calidad de ambos tomos, convierten estos dos volúmenes en un verdadero manual de indiscutible importancia para cualquier estudioso que se enfrente a la obra de este artista total.

Rosamma Pardellas Velay

Fernando Valls: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica 2003. 320 páginas.

En el volumen *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* se hallan recopilados más de 40 artículos publicados por Fernando Valls entre 1986 y 2003, que componen un abanico de obras admiradas y respetadas para ayudar a pensar en la renovación de la literatura española de las tres últimas décadas del siglo xx. El crítico vuelve con mayor frecuencia a las obras más significativas de Luis Goytisolo, Juan Marsé, Miguel Espinosa, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas.

Los artículos se reparten en tres grupos que corresponden a textos críticos de varia índole, ensayo/artículo universitario/“primeras lecturas”, perfilando así una suerte de retrato del crítico en *lector cómplice* y no *médico forense*, al no dedicarse a una materia muerta sino a la novela que el autor designa como “actual”. Esclarecedor, además de “necesario”, resulta el prólogo para entender el sentido cobrado por este adjetivo que rompe con el marbete habitual de “literatura contemporánea”. El crítico reivindica la nobleza de este tipo de literatura con mucha fuerza ya que, según él, sufre de una infravaloración entre los “cultos” y no se toma en serio la crítica dedicada a ella. La nutrida “bibliografía general” final (17 páginas) recalca que este tipo de literatura es objeto de investigaciones universitarias de las que el crítico se hace transmisor en la prensa. También se trata de un ejercicio de lucidez para descartar cualquier tentación de inocencia puesto que se abre con la doble afirmación de la difícil independencia de la crítica respecto a los medios de información o a los editores y la necesidad de cultivar la curiosidad para buscar lecturas

más allá de aquellas presentadas en los escaparates de las editoriales.

Insistiendo en la complejidad del ejercicio crítico, dada la imposibilidad de la toma de distancia, –la actualidad por definición “todavía colea”–, Fernando Valls lo sitúa en un *entredós* que representa mucho más que la mediación “entre el escritor y el lector”: ha de fundamentarse en la subjetividad, el gusto, a la vez que en criterios científicos como el análisis y la tradición literaria para esperar escapar de las garras del mercado y de la moda, pero también ha de manejar criterios heredados de la historia de la literatura al tiempo que crea una mirada sobre la actualidad dejando huella. De ahí nace la expresión “clásicos contemporáneos”, suerte de agudeza paradójica o de oxímoron para definir el objeto de esta peculiar crítica. Hermana de esta expresión y acuñada por el crítico para caracterizar la literatura del último tercio del siglo xx apartando *ismos* y demás clasificaciones, la locución del título “realidad inventada” remite a su capacidad de renovación y de revelación al disolver la frontera entre ficción y realidad.

La primera parte reúne textos ensayísticos publicados entre 1986 y 2000, con la salvedad de un inédito de 1997, en una confrontación significativa de escritores reconocidos, “clásicos contemporáneos” y “nuevos nombres” entre los cuales “apostó” en 1997, más allá de la moda editorial con fines comerciales, por Luis Magrinyà, Agustín Cerezales, Javier Cercas, Fernando Aramburu, Juan Miñana, Andrés Ibáñez, Gonzalo Calcedo o Belén Gopegui. Resulta interesante subrayar que sólo el nombre de esta escritora se vuelve a encontrar en la tercera parte con una obra de 1998. ¿Qué es de los demás en el panorama, entre gusto y saber, de nuestro crítico? ¿Le defraudaron sus obras posteriores? Y es que en la práctica de la literatura actual el crítico corre el riesgo de

equivocarse. No lo oculta Fernando Valls al entregarnos textos escritos tras una “primera lectura”, ejercicio arriesgado cuando se trata de escritores noveles y, si bien hallan aquí lugar los placeres literarios de un crítico, a la vez lector apasionado y universitario exigente, no dejan de surgir indirectamente los disgustos experimentados frente a los que sólo son puros productos del mercado para el mercado.

En este conjunto hallarán interés tanto el lector aficionado como el estudioso, volviendo sobre obras pasadas o recientes, recordando novelas cuya lectura resultó postergada frente al apremio de esta misma actualidad o deseando volver a viajar por aquella realidad que inventaron.

Marie-Linda Ortega

Margarita Piñero: *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos 2005. 446 páginas.

El teatro de la época democrática tiene quizás en José Luis Alonso de Santos a su figura más representativa. Sus cuarenta años de actividad abarcan todas las facetas: fue actor desde fines de los sesenta hasta la década posterior, pasó a ejercer enseguida labores de dirección escénica, se ha implicado en la producción y la gestión teatrales, es profesor en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, se ha interesado por las cuestiones de teoría teatral en un voluminoso tratado titulado *La escritura dramática* y completa, en fin, esta rica personalidad con una dedicación al teatro que ha dado ya algunos textos clásicos de esta que se llama posmodernidad, como *La estanquera de Vallecas*, *Bajarse al moro*... Esta intensa actividad merecía ya una monografía detenida que permitiera sopesar su contri-

bución a la historia teatral más reciente, y al empeño se ha dedicado Margarita Piñero, profesora de Teoría teatral en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) y persona que conoce como nadie al dramaturgo por estar unida a él desde hace ya muchos años.

El título del libro es un tanto engañoso, pues lo que se nos ofrece dentro es, en realidad, el estudio de unas cuantas obras de Alonso de Santos, las que, según su estudiosa, constituyen la primera etapa de su producción, esto es, desde *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975) hasta *Bajarse al moro*. Falta, pues, el análisis de las etapas posteriores, y es de esperar que Marga Piñero acometa pronto la empresa para dejar trazado el itinerario completo del autor.

Un itinerario que se inicia aquí con un repaso del papel desempeñado por Alonso de Santos en la vida teatral de la España tardofranquista: su decisiva formación en el TEM (Teatro Estable de Madrid) de William Layton y Miguel Marros; su paso luego al TEI (Teatro Experimental Independiente) junto a José Carlos Plaza; la fundación de “Tábano”, uno de los grandes grupos de los primeros setenta, al lado de Juan Margallo; la aventura del Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid (con tristes episodios de censura de los que Piñero deja constancia)... Se trata de páginas muy ricas de información y, por ello mismo, muy valiosos para reconstruir lo que fueron estos años inmediatamente anteriores a la muerte del dictador: un período verdaderamente brillante, en el que la escena comercial y las alternativas brillaron de modo extraordinario: alguna obra maestra de Buero, como *El sueño de la razón*, la revelación de Antonio Gala (*Los buenos días perdidos*, *Anillos para una dama*), el *Tartufo* de Llovet/Marsillach, el estreno de *Lucas de bohemia*, las actividades del Teatro Club Pueblo...

La primera obra de José Luis Alonso de Santos, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, fue estrenada el 15 de diciembre de 1975 en el Pequeño Teatro Magallanes de Madrid, es decir, unos días después de la muerte de Franco. Los paralelismos entre la situación dramatizada en la farsa –ambientada en tiempos de Carlos II y, por tanto, fin de una época– y los tiempos que corrían –fin de la dictadura– eran obvios. También eran similares la peripecia corrida por los protagonistas –unos pobres cómicos ambulantes con problemas para representar– y la que por entonces, también con dificultades, atravesaba la *troupe* de Alonso de Santos. Lo importante, sin embargo, no eran estos elementos de carácter sociológico o biográfico, sino que la obra se asienta en una estructura pretendidamente tradicional –se habló de “entremés dilatado”, aunque Piñero defiende su naturaleza de tragicomedia– que, a mi juicio, es el comienzo de un proceso de segunda reateatralización –la primera data, como es sabido, de los primeros años del siglo xx–, en el que veremos, pasados los años a otros dramaturgos como José Sanchis Sinisterra (*Ñaque*) e Ignacio García May (*Alesio*).

De muy otra condición es el segundo texto que analiza Marga Piñero: *Del laberinto al 30*, estrenado en la mítica sala Cadalso cinco años después. La pieza, muy influida por los conocimientos psicológicos del autor, es muy deudora de las técnicas de vanguardia: el teatro del absurdo, Beckett, sobre todo. Lo mismo que la tercera obra estrenada, esta ya con carácter de acontecimiento, por el Centro Dramático Nacional, dirigido a la sazón por el casi homónimo José Luis Alonso. Nos referimos a *El álbum familiar* (1982), muy impregnada de un intimismo proustiano que Piñero desarrolla de forma muy minuciosa.

Finalmente, la versatilidad de Alonso de Santos da paso a las dos piezas que se

han considerado emblemáticas de la posmodernidad: *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, estrenadas ambas en 1985, es decir, en plena “movida” de los ochenta, en aquel Madrid regido por Tierno Galván. Éste es el contexto que explica la aparición de estos que César Oliva llama acertadamente sainetes posmodernos. Con ellos el vallisoletano Alonso de Santos se instala en el Parnaso de dramaturgos –Cervantes, Calderón, Cruz, Vega, Arniches, Rodríguez Méndez– que han convertido a la Villa y Corte en originalísimo espacio teatral. Las páginas que a evocar aquella ilusionante y fugaz etapa dedica Marga Piñero son de lo mejor del libro. Un libro, como decíamos, necesario, escrito con objetividad y pasión.

Javier Huerta Calvo

Cristina Moreiras Menor: *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias 2002. 286 páginas.

Gestado en la Universidad de Yale a manos de la profesora Cristina Moreiras Menor, *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática* viene a cubrir un vacío en los estudios intersemióticos del ámbito en el que se abrazan literatura y cine. La autora, catedrática de literatura y cultura españolas, ha realizado numerosas publicaciones en libros y revistas ocupándose, entre otros, de Teresa de Jesús, Francisco Delicado, Miguel de Unamuno y Juan Goytisolo. Recordamos también sus estudios sobre “Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain” y “Ana Rossetti y la cultura del espectáculo”. En el año 2002 la estudiosa ha publicado para Ediciones Libertarias estas reflexiones, una verdadera profundi-

zación en los aspectos sociales del cine y de la literatura española; el período histórico escogido es la democracia española. Una pregunta esencial late a lo largo de sus cerca de 300 páginas: ¿continuidad o ruptura? ¿Relación de dependencia respecto del compromiso contraído durante los años de la dictadura o nuevo paradigma hermenéutico? Para ello la profesora norteamericana, especialista en literatura moderna y contemporánea, elige una estructura en cuatro capítulos que van desde las “políticas culturales de la memoria” (pp. 27-58) en la etapa post-franquista hasta las “crónicas de lo inmediato: realidad y violencia en la experiencia contemporánea” (pp. 185-274), pasando por el “espectáculo, (des)historización y la estética de la indiferenciación” (pp. 59-120) y “el origen de la memoria: duelo, melancolía y sus escenas de significación” (pp. 121-184).

Aunque la obra adolece de una conclusión sin duda deseable ante un panorama interdisciplinario y una acertada profundización en los diferentes ámbitos artísticos, el volumen sintetiza en una pertinente introducción (pp. 15-26) las claves de la tesis central de Moreiras: el seguimiento de la triple relación recíproca entre visión espectacular, noción de trauma y tratamiento de los códigos de la violencia en el ámbito icónico y conceptual. Su discurso crítico se construye sobre ejes históricos, estéticos e ideológicos, lo que le permite, como ella misma afirma, “entrar desde ellos a reflexionar sobre las zonas de tensión y sobre la incertidumbre fundamental que los textos culturales aquí analizados traen a la superficie de sus narrativas” (p. 16). Uno de los puntos fuertes de este estudio es lo actualizado de su repertorio bibliográfico, que combina con acierto monografías, artículos especializados y películas, como es natural dado que uno de los pilares fundamentales de su

objeto de estudio es la producción fílmica. Sorprende lo heterogéneo de sus fuentes –baste una sola mirada al útil índice onomástico que cierra el volumen (pp. 283-286)–: en su entramado textual dialogan Gonzalo Navajas, Ana Rossetti, Carlos Saura, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Antonio Gala, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Jean Baudrillard. Teóricos y directores, novelistas y ensayistas, dramaturgos y filósofos, todos ellos teniendo como objeto de estudio el corpus de obras que reseñamos a continuación: *La mitad del cielo*, *Las edades de Lulú* y *Tras el cristal*, centradas en la narrativa de la “borradura del pasado” (p. 34); la obra de Eduardo Mendicutti, Pedro Almodóvar y Ana Rossetti, que entran de lleno en el polémico debate sobre lo posmoderno; la producción de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Goytisolo, centrados en el trauma no superado de un drama pasado recurrente debido a la Guerra Civil, y los llamados “nietos” de este conflicto fratricida que, sin haberlo vivido, sin embargo sí han recibido su “modelo referencial” (p. 188). Englobamos en este último apartado también las obras de José Ángel Mañas, Ray Loriga, Alejandro Amenábar y Alex de la Iglesia, con títulos de fuerte aceptación en los foros juveniles como *Historia del Kronen*, *Días extraños*, *Tesis* y *El día de la bestia*.

Resulta sin duda una labor digna de alabar que Ediciones Libertarias/Prodhufi tomara la iniciativa de dar entrada a este proyecto; en sus dos décadas de actividad la editorial madrileña ha publicado dentro de su colección “Universidad” interesantes estudios de literatura comparada, historia, sociología de la literatura, además de ensayos de crítica teatral y sobre novela española del siglo xx. Finalmente, nadie mejor que la propia autora para lanzar una llamada de atención al lector: “De manera absolutamente opuesta a la pro-

ducción literaria o cinematográfica de los ochenta –que construían su escena desde las lógicas de una posmodernidad celebratoria– los autores y directores de este momento trabajan con el lado más terrorífico de la posmodernidad impulsados por la conciencia de que vivimos, quizás, el final de las utopías” (p. 273). De fondo queda abierto el interrogante sobre la globalización, centrado en la defensa del diálogo multidisciplinar y transnacional. Se trata, en efecto, de una *cultura herida* por la ausencia y “negatividad” (p. 19) de un proyecto colectivo de integración en Europa, debido éste a los años noventa (en oposición a los ochenta) y a su euforia de aclaración. El análisis de Cristina Moreiras se desarrolla a lo largo de las páginas con un lenguaje llano y sin embargo completo gracias al que el lector se mueve dentro del acervo de obras, poemas y películas. Este volumen, en definitiva, está dirigido a un público mayoritario que sin duda apreciará desde otra perspectiva las obras y los filmes escritos y producidos en la difícil y controvertida etapa de la España democrática y podrá descubrir datos interesantes sobre ellos.

Daniele Crivellari

Manuel Mandianes Castro: *O río do esquecemento: Identidade antropolóxica de Galicia*. Vigo: Xerais (Ensaio, 6) 2003. 201 páginas.

El punto de partida del ensayo de Mandianes Castro es la historia de las costumbres, tanto antiguas como también actuales. Ya el título del libro alude –aun sin hacer referencia explícita a la anécdota– a una costumbre que sobrevivió a pesar de los repetidos intentos de destruirla: en 137 a.C., Décimo Junio Bruto se ve

obligado a entrar en territorio de los galai-cos. Existe en aquel entonces el vaticinio de que los extranjeros que cruzasen el río Limia, conocido como “río del olvido”, perderían la memoria. Después de haber atravesado Junio Bruto el río, grita los nombres de sus centuriones para romper el mito y conquistar el territorio que actualmente conocemos como Galicia. Y si bien consigue conquistar la tierra, no pasa igual con las mentes, o sea, con la memoria colectiva de los habitantes: cuenta Mandianes Castro que incluso hasta el siglo XX los niños de la comarca de Xinzo de Limia se meten una piedra en la boca cuando atraviesan la zona para no olvidar lo que saben.

El foco de interés del autor no es, pues, la descripción lineal y/o cronológica de la evolución del pensamiento gallego sino la explicación de ideas esenciales. Abarca la historia de Galicia desde el clásico geógrafo e historiador griego Estrabón, pasando por la época de la Ilustración con los ejemplos de Benito Feijóo, Martín Sarmiento y otros, hasta llegar al contemporáneo director del Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela, Antón Fraguas (1905-1999).

Encontramos asimismo nociones básicas como “Rexudimento” y “Regionalismo” a las que están vinculados nombres tan importantes del siglo XIX como Manuel Murguía, con su mitología popular, o Benito Vicetto, que tiene la voluntad de crear un nuevo concepto para escribir la historia de Galicia teniendo en cuenta las condiciones filosóficas y sociales en torno al Romanticismo.

No falta tampoco el estudio del período del grupo Nós, cuya importancia radica en la introducción del método empírico en la investigación histórica y etnográfica. El autor además nos informa de la importancia de ciertas figuras para el estudio etnológico gallego. Los grandes ideólogos

como Alfonso Rodríguez Castelao y Ramón Otero Pedrayo se encuentran junto a Fernández Oxea, así como Vicente Risco y Fermín Bouza Brey, que son denominados por Mandianes Castro “etnógrafos”.

La última parte de su ensayo trata más bien asuntos diversos. Comienza con temas sumamente importantes y discutidos hoy en día como el nacionalismo y la relación entre lengua y literatura. Desgraciadamente, el autor explica el nacionalismo únicamente a partir de los conceptos elaborados por el grupo Nós y no lo vincula con la actualidad.

Respecto al estudio etnográfico de la literatura lamenta que muchas veces se olvide por completo la literatura ficticia. En relación con esto, más adelante destaca la importancia social y médica de las mujeres en función de *meigas* –frecuentes en la literatura gallega– en la medicina popular dentro de la sociedad gallega.

Las particularidades del concepto temporal también ocupan un apartado de este estudio. Dicho concepto se vincula con el calendario popular y con ciertos festivos de importancia (entre otros, la noche de San Juan, naturalmente). Aparte de hablar sobre los centros vitales del ser gallego (como el hogar, la aldea, etc.) y la convivencia entre hombre y animal, no olvida tampoco un tema tan importante para Galicia: la muerte, pues no en vano la costa del norte de Galicia lleva este nombre. Concluye el discurso explicando las ideas gallegas sobre el más allá. Como vemos, todos ellos temas fundamentales en la literatura gallega.

Aunque publica su obra bajo la noción de “Ensaio”, el autor trabaja de modo rigurosamente científico, de tal modo que es posible que, para lectores menos interesados en este aspecto y que, no obstante quieran adentrarse en el conocimiento de la antropología de Galicia, haya libros más fáciles. No omita sus fuentes y nos

ofrece abundantes y muy valiosas citas que, claro está, no solamente sirven a los estudiosos de la cultura gallega. Sólo desde este punto de vista puede perdonarse que no se haya incluido en el volumen una bibliografía.

Un aspecto además es de lamentar. A pesar de toda su profundidad científica, a muchos estudiosos, que no estén familiarizados con el tema de la *normalización lingüística*, seguramente les extrañará mucho leer algunas citas en traducción al gallego aunque el original del documento esté escrito en castellano. Se revela así un problema todavía existente: el hecho de que, aunque en los siglos XVIII y XIX el gallego como lengua y cultura sí había sido ya objeto de investigación, no era empleado, no obstante, como lengua de ciencia por los investigadores. Feijóo y Sarmiento no utilizaron el gallego como lengua escrita científica (como caso análogo podemos citar al filósofo alemán Leibniz, para quien la lengua alemana tampoco fue el medio adecuado para desarrollar sus tratados). Y los intelectuales gallegos del siglo XIX que provenían de la alta burguesía muchas veces ni siquiera sabían gallego por razones sociales y/o de origen. En mi opinión, la investigación del siglo XXI sobre Galicia debería ser consciente de su propia historia para citar los documentos históricos que tratan asuntos gallegos en su lengua original, lo que significa en el siglo XIX todavía muchas veces el castellano. Sobre todo, por la razón fundamental de que hay que tener en cuenta que una traducción siempre se aleja, en mayor o menor medida, del mensaje original del texto traducido. Además, los lectores de libros en gallego suelen tener la capacidad lingüística de entender castellano. Valdría más, en este lugar, explicar las razones por las que no se utilizaba el gallego en el siglo XIX como lengua oficial de la investigación.

A pesar de esta “manía” de Mandianes Castro, su ensayo es un oportuno, documentadísimo e imprescindible manual para todos los investigadores sobre Galicia y especialmente para científicos de la lingüística y la literatura gallega.

Christian Switek