

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Hilaire Kallendorf: *Exorcism and Its Texts. Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*. Toronto: University of Toronto Press 2003. XIX, 327 páginas.

El presente estudio aborda de forma muy completa la presencia de posesiones y exorcismos en la literatura española e inglesa de los siglos XVI y XVII. En el prólogo, Hilaire Kallendorf destaca que el exorcismo es fundamental para los estudios literarios y culturales del período 1550-1700 porque cuestiona “the integrated notion of selfhood” (p. XIII) que para muchos críticos caracteriza el inicio de la modernidad. La autora hace una valiente apuesta en la introducción (“The Morphology of Exorcism, or a Grammar of Possession in Spanish and English Literature, 1550-1700”) por volver a métodos estructuralistas como los de Lévi-Strauss y Greimas, corrigiendo así los excesos anti-formalistas del New Historicism. Así, la profesora Kallendorf revela la presencia reiterada de ciertos universales en lo que ella llama la morfología del exorcismo: la posesión demoníaca, los síntomas del poseso, la poliglosia, la figura del exorcista, el falso exorcismo, y varios otros.

El libro se dedica a ilustrar esa morfología del exorcismo en cinco géneros literarios de la época: la comedia, la picaresca, el teatro hagiográfico, la tragedia y el nacimiento de la novela. El análisis de Kallendorf es innovador y útil en varios sentidos. Primero, evita la adscripción exclusiva a una escuela crítica determinada, utilizando tanto teorías postestructuralistas como el concepto estructuralista por excelencia: la morfología de un género o, como en este caso, de un tema (el exorcismo). Segundo, este libro salta con facili-

dad de la literatura inglesa a la española, eligiendo bibliografía primaria adecuada, y combinando obras tan conocidas como *Hamlet* y *Don Quijote* con otras mucho menos nombradas, como *La duquesa de la rosa* de Alonso de la Vega. Situar la literatura española en el contexto europeo es una labor todavía imprescindible para evitar que el aislamiento cultural de España en el pasado siga perjudicando nuestra comprensión de fenómenos internacionales como el exorcismo. Pero, en tercer lugar, el acierto mayor de este estudio es, en mi opinión, el de situar las posesiones demoníacas y el posterior acto de exorcismo en el centro creativo de una parte importante de la literatura española e inglesa de los siglos XVI y XVII. El ejemplo quizás más revelador lo encontramos en el capítulo quinto, “Self-Exorcism and the Rise of the Novel” (pp. 157-183), donde la autora interpreta el personaje de don Quijote como una suerte de Quijano poseído por unos libros de caballería que algunos moralistas de la época consideraban demoníacos (p. 163). Según la profesora Kallendorf, las visiones de don Quijote podrían responder a intervenciones demoníacas causadas por los libros, y que don Quijote mismo atribuye a encantadores y magos de tintes satánicos. Menos convincente, pero igualmente apasionante, resulta el argumento de que el poseso Quijano se auto-exorciza cuando bautiza el mundo su alrededor con nuevos nombres y nuevas identidades (pp. 176-83). El acierto de la profesora Kallendorf es situar esa “mass of intertextual confusion” que es la mente de don Quijote (p. 157) en el contexto religioso y supersticioso de la época. Pero si Quijano quisiera verdaderamente exorcizarse de los demonios de la caballería, ¿lo haría convirtiéndose él mismo en un fingi-

do, imposible caballero andante? Ese acto de auto-bautismo y auto-exorcismo que Hilaire Kallendorf ve en la transformación de Quijano en don Quijote, ¿no significa precisamente lo contrario, la posesión absoluta del hidalgo por parte del mundo demoníaco de la caballería?

Este ejemplo, que representa en mi opinión algunos de los aspectos más productivos y reveladores del libro, viene a señalar también su carencia más evidente. Como puede esperarse de todo estudio temático y general (no olvidemos que *Exorcism and Its Texts* abarca siglo y medio de literatura inglesa y española), la amplitud del tema y la incuestionable erudición de la autora no pueden evitar que sus análisis resulten a veces potencialmente fascinantes, pero en último término superficiales. Vuelvo al caso del *Quijote*. La profesora Kallendorf ofrece abundante información histórica y valiosos documentos religiosos que sustentan una interpretación del *Quijote* que, no obstante, apenas se apoya en el texto mismo del *Quijote*. Para analizar los aspectos demoníacos que, estoy de acuerdo con la autora, existen en el personaje cervantino, se requiere un análisis mucho más exhaustivo de capítulos como, por ejemplo en la segunda parte, el 8 (sobre la fama y la caballería como religión), el 9 (“con la iglesia hemos dado”) y los agüeros del 9 y de los últimos capítulo, entre muchas otras manifestaciones posibles de un don Quijote demoníaco. Quizás no era la intención de la autora realizar este análisis exhaustivo, pero sin duda sus argumentos e interpretaciones sobre el exorcismo se resienten de cierta superficialidad por la falta de un mayor apoyo textual.

En las dos últimas secciones del libro, la conclusión (“Liturgy in Literature, or Early Modern Literary Theory and the Christian Legitimate Marvellous”) y el epílogo (“Problematizing the Category of

‘Demonic Possession’”), la profesora Kallendorf acierta de nuevo a relacionar el panorama literario del XVI y XVII con las teorías religiosas sobre posesión y exorcismo. La conclusión supone un recuento minucioso de las conexiones entre lo maravilloso, el sentido cristiano de la vida y la verosimilitud, citando apropiadamente a Torquato Tasso y Jacopo Mazzoni, entre otros. Para estos autores, el orden sobrenatural, el milagro y ciertas creencias cristianas como la posesión y el exorcismo cabían perfectamente dentro del concepto de lo verosímil, que no sólo permitía, sino que recomendaba la inclusión de lo cristiano maravilloso en la ficción como una forma eficaz de entretener y adoctrinar al mismo tiempo (pp. 191-92, por ejemplo). En el epílogo, recuperando una idea lanzada en el prólogo (p. XV), se relaciona la idea de la posesión demoníaca al “poetic frenzy” (pp. 204-06) o furor poético que dominaba las teorías neoplatónicas sobre la creación literaria. De nuevo, desafortunadamente, un argumento fascinante se queda en este estudio sólo en la superficie del problema. Conectar la influencia del demonio a la creación artística es fundamental para entender mejor la guerra intelectual y espiritual entre quienes atacaban y quienes defendían la legitimidad de la ficción en los siglos XVI y XVII.

De todos modos, y considerando el objetivo explícito de la profesora Kallendorf de matizar la formación de “the integrated notion of selfhood” en los comienzos de la época moderna mediante la idea de la posesión demoníaca, *Exorcism and Its Texts* cumple su objetivo de manera más que satisfactoria. Si acaso, Hilaire Kallendorf abona el terreno para nuevos trabajos y promete nuevas lecturas de textos antiguos.

Rogelio Miñana

María José Vega/Cesc Esteve (eds.): *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*. Barcelona/Vilargarcía de Arousa: Universidad Autónoma de Barcelona/Mirabel Editorial 2004. 457 páginas.

La noción de “poesía lírica” está tan arraigada en nuestra manera de aprehender y conceptualizar la literatura que tendemos a verla como inevitable, como una categoría inscrita en la naturaleza misma de las cosas y que se nos impone, por tanto, de forma inmediata y espontánea. Es verdad que la aplicación del concepto suscita no pocos problemas (y bastaría pensar en la ambigua caracterización del llamado “romancero lírico” o, peor aún, “lírico-novelesco”); pero, incluso con esas dificultades, no es menos cierto que la tríada “poesía lírica, épica y dramática” sigue siendo uno de los esquemas que aplicamos casi inconscientemente cuando queremos orientarnos en el intrincado laberinto de las obras concretas.

No es superfluo, por tanto, recordar que la noción misma de “lo lírico” es el resultado de un lento proceso histórico, un concepto construido a base de laboriosos tanteos y aproximaciones más o menos afortunadas. La obra que ahora reseño presenta de manera magistral una de las etapas decisivas de ese largo recorrido, la que corresponde a los teóricos del siglo XVI.

Prácticamente todos los trabajos del libro parten de la constatación de un hecho bien conocido: la *Poética* de Aristóteles caracteriza con cierta precisión el poema épico, la tragedia y la comedia, pero no habla de la poesía lírica, y se limita a una serie de vagas y dispersas observaciones sobre la poesía ditirámica o la nómica. El *Ars poetica* de Horacio no es mucho más explícita al respecto, y en cuanto a la terminología clásica de los géneros, aunque no ignoraba el término “lírica”, le daba

una acepción muy diferente a la actual. Así las cosas, los primeros intentos de definir el género tenían que ser necesariamente vacilantes. Algunos teóricos renacentistas crean la imprecisa categoría de “poemas breves” para incluir en ella todo lo que no entraba dentro de la caracterización aristotélica de la comedia, la tragedia y el poema épico; otros intentan ampliar la noción de poesía ditirámica para que incluya también a la poesía amorosa, fundamental durante el Renacimiento; otros modifican el concepto de “mimesis” para definir un conjunto de textos que —a diferencia de la épica o el teatro— no imitan acciones o caracteres, sino afectos y emociones. Las categorías de Aristóteles eran, sin duda, insuficientes, cuando no inapropiadas, para dar cuenta de las nuevas realidades poéticas; pero, al mismo tiempo, ofrecían un sólido apoyo para construir un aparato conceptual más ajustado a las exigencias del momento.

Inseparable del problema de la conceptualización es el de la valoración. En principio, al menos, la poesía que hoy llamaríamos lírica se consideraba un género menor, cuya importancia no podía compararse con la de la épica o la tragedia. Pero a ese “género menor” correspondían algunas de las obras más importantes de la época, empezando por el *Canzoniere* de Petrarca, que nadie podía ignorar ni desdeñar. Se creaba así una tensión —agudamente percibida por los tratadistas más lúcidos— entre la tradicional jerarquía de los géneros y una práctica poética que estaba exigiendo un nuevo sistema valorativo.

La primera parte del libro describe, de forma muy eficaz y casi dramática, ese forcejeo con las viejas categorías y la emergencia de las nuevas. Y lo hace desde una perspectiva comparatista hispano-italiana que es, sin duda, uno de sus mayores aciertos. Después de la excelente introducción de María José Vega, Cesc Esteve y Jesús

G. Maestro se ocupan de los textos más propiamente teóricos: los de los tratadistas italianos, en el caso de Esteve; los de los españoles Pinciano y Cascales, en las páginas de Maestro. Otros trabajos estudian cómo funciona la idea de la lírica en los comentaristas de Horacio y Aristóteles (Fernando Romo); en los títulos que se dan a las odas de Horacio (Alcina Rovira); y en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso (Bienvenido Morros). Donatella Gagliardi analiza las valoraciones morales de la lírica durante el siglo XVI; en tanto que Laura Vilà reflexiona sobre la importancia de la poesía política durante el Renacimiento y su ausencia en los tratados retóricos de la época.

La segunda parte estudia tres géneros cuya adscripción a la lírica resultaba especialmente conflictiva, y ejemplifica así los problemas presentados de manera más general en la primera parte del libro. Eugenia Fosalba se detiene en el carácter fronterizo de la égloga renacentista, a medio camino –tanto en la teoría como en la práctica– entre lo dramático y lo propiamente lírico. Como se sabe, en el mundo clásico, la lírica, asociada a la lira y, en cualquier caso, a los instrumentos de cuerda, dejaba fuera de sus límites a la poesía yámbica y elegíaca, acompañada por instrumentos de viento. Ese contraste hubo de pesar en la caracterización de la elegía durante el Renacimiento, pese a lo cual se fue abriendo paso una nueva idea del género, que termina por convertirse en una “meditación de la ausencia”, tal y como muestra el artículo de Jordi Julià. En fin, tampoco el epigrama se concebía originariamente como un género lírico, pero diferentes factores (por ejemplo, su identificación con el soneto) tienden a atraerlo a la órbita del género en el que hoy lo situamos (José Luis Capón).

La utilísima tercera parte, “Textos y documentos”, recoge las principales refle-

xiones renacentistas sobre la poesía lírica. El lector español tiene así un cómodo acceso no sólo a pasajes bien conocidos, como los de Fernando de Herrera, sino también a otros mucho menos leídos en nuestro país, como los de Trissino, Pomponio Torelli o Giovanni Antonio Viperano.

La teoría renacentista de la lírica ha conocido estudios muy valiosos en los últimos años. Basta mencionar los volúmenes publicados por el grupo P.A.S.O. (*La oda, La elegía, La epístola, La égloga*) o, hace apenas un año, el trabajo de Amelia Fernández Rodríguez, *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la lírica del siglo XVI*, que no ha tenido todavía la repercusión que sin duda merece. Completando, de momento, ese panorama, aparece ahora este volumen, lleno de brillantes sugerencias y punto de partida inevitable para futuros desarrollos.

Álvaro Alonso

Elena del Río Parra: *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Biblioteca Áurea Hispánica, 27) 2003. 306 páginas.

El libro trata un tema sumamente interesante. Como la autora indica en el título, el Siglo de Oro, sobre todo su parte barroca, se puede considerar una “era de monstruos”, ya que la época parece particularmente fascinada por lo monstruoso. Es así que esta fascinación se puede comprender como un síntoma de la crisis epistemológica y social que atraviesa la cultura europea en el siglo XVII. Se considera como monstruo según Covarrubias y cita de la autora “cualquier parto contra la regla y el orden natural” (p. 23), asimismo

se aplica el concepto sobre todo a seres híbridos o malformados, en la mayoría de los casos –por lo menos los tratados en el libro– a seres con un componente humano. La primera parte del libro (“Escenarios culturales”) se basa en una serie de tratados sobre el monstruo publicados entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII (P. Bovistau: *Historias prodigiosas y maravillosas*, traducción española 1585; J. E. Nieremberg: *Curiosa filosofía*, 1630, edición ampliada con el título *Curiosa y oculta filosofía*, 1643; A. de Fuentelapeña: *El ente dilucidado*, 1676; J. Rivilla Bonet y Pueyo: *Desvíos de la naturaleza. O tratado de el origen de los monstruos*, 1695). A partir de estos textos la autora delinea en primer lugar la discusión sobre la génesis de los monstruos, es decir, las causas de los partos monstruosos. Se destacan, por una parte, causas que radican en la imaginación de la madre: impresiones fuertes durante la concepción o el período de la gestación que influyen en la formación del feto, por otra parte, causas biológicas: como la abundancia o la rareza del semen (que pueden explicar, por ejemplo, la multiplicación de miembros) o la estrechez del útero. Un segundo tema que se estudia en los tratados citados se refiere a cuestiones de clasificación que presentan los seres monstruosos, por ejemplo, a la pregunta de si ciertos seres híbridos pertenecen a la especie humana o a la especie animal o, en el caso de los hermafroditas, si pertenecen al género masculino o femenino. Otra preocupación de la época se refiere al problema de si se debe bautizar o no a los monstruos y, en ciertos casos –por ejemplo si el ser monstruoso tiene más de una cabeza–, cuántas veces se debe administrar el bautizo. En la segunda parte del libro (“Escenarios literarios”) la autora se concentra en las maneras de presentar lo monstruoso en diferentes contextos sociales y literarios.

Formas de inserción en la cultura popular se dan, por una parte, en la exhibición con fines comerciales, por otra parte, en la divulgación de casos de partos monstruosos en el género de pliegos sueltos. En los últimos se mezclan leyendas populares como la del “pez Nicolás” con relatos de casos empíricamente comprobables, los saberes de la cultura popular y de la cultura científica, el entretenimiento sensacionalista con la adoctrinamiento ideológico así que “el monstruo es producto no sólo de la mezcla de géneros, relatos, testimonios e iconografías, sino también de la exhibición de ese mismo cruce de formas y discursos” (p. 162). Para estudiar las manifestaciones particularmente literarias del tema de lo monstruoso la autora hace hincapié en la predilección barroca por los géneros paródicos, burlescos y satíricos que forman contextos idóneos para la representación de lo grotesco y de lo feo. Mientras que la referencia a textos satíricos, por ejemplo de Quevedo, resulta muy ilustrativa para apoyar estos asertos, la lectura de las *Soledades* y del *Polifemo* de Góngora, como ejemplos del gusto por lo deforme, con la que el libro finaliza, me parece menos convincente.

Reiterando lo dicho al principio, la autora comprende el interés por lo monstruoso como un síntoma de la crisis barroca de la cultura tanto europea como española. Esta tesis se refiere por una parte al nivel epistemológico en el que se presenta dicha crisis como transición del orden por analogías a la ordenación taxonomista, del saber garantizado por las autoridades a un saber empírico, y también como cuestionamiento de la “postulación de un orden de la naturaleza” dando lugar a la sugerencia contraria de un “desorden natural” (p. 14). Esto lleva a la conclusión plausible de que el monstruo va perdiendo su significación tradicional que es la de un prodigio que anuncia calamidades y desastres

por venir, y que su característica principal de eludir la clasificación adquiere un estatus paradigmático, ya que refleja la situación insegura del saber en este momento histórico. Por otra parte, la representación de lo monstruoso se vincula también con el aspecto social de la crisis barroca que se manifiesta, por ejemplo, en la decadencia moral de las clases altas y el empobrecimiento de las clases bajas, factores que motivan la utilización de lo deforme para la sátira social. Sin embargo, este intento de establecer una relación entre los resultados de sus estudios y contextos teóricos e históricos más amplios, trayendo a colación citas de Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Julia Kristeva y Antonio Maravall, no está totalmente logrado. En muchos casos la autora descuida el establecer relaciones precisas entre los discursos teóricos y los textos o fenómenos históricos que quiere interpretar mediante estos discursos. El mérito principal de este libro, por cierto no pequeño, consiste así en sugerir direcciones interesantes para la investigación futura.

Wolfgang Matzat

Felipe B. Pedraza Jiménez/Rafael González Cañal/Elena Marcello (eds.): *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro. (Almagro, 9, 10 y 11 de julio 2002). Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2003. 318 páginas.*

Las Actas se presentan como la fiel fotografía de la XXV edición de las jornadas de teatro clásico de Almagro y consiguen atrapar al lector/estudioso haciéndole partícipe de lo que allí “se coció”, que debió ser mucho y bueno. Tras la presentación

de Felipe B. Pedraza y el “programa de mano” de cómo se verificaron las jornadas, el libro está dividido en cinco apartados sabiamente dispuestos: se abre con “Nuevas noticias sobre los corrales de comedias”, con la única voz de María Concepción García de León, que informa sobre los corrales de comedias de Castilla-La Mancha trazando una panorámica general de la importancia del espectáculo teatral en la época de los Austrias y descendiendo a lo particular con los corrales de Alcázar de San Juan, Ocaña, Calatrava.

El segundo apartado, que lleva por título aglutinante “El amor en Lope: visiones escénicas”, incluye tres ponencias, la primera a cargo de Emilio Hernández (*Lope: el libertino*) que describe de forma sucinta los malabarismos que hizo Lope entre sus amores y la censura, entre la vida real, su escritura y la crítica para exponer su “pro- puesta” en escena. Eduardo Vasco (“Tres visiones distintas de la pasión de Lope”) aclara las causas que motivaron la elección de tres comedias de Lope: *La bella Aurora*, comedia mitológica, *No son todo ruiseñores*, comedia urbana, y *La fuerza lastimosa*, comedia novelesca, para que pudieran dar pie a un trabajo escénico de sabor más contemporáneo. Yolanda Mancebo (“‘El castigo sin venganza’, a escena”) narra su experiencia personal con esta comedia lopesca y habla de las contadas representaciones que ha tenido la obra condimentadas con anécdotas y avatares de la escenificación.

“El gesto, la palabra, la expresión lírica” reúne los artículos de Aurelio González (“La palabra y el gesto de amor en obras de Lope”) en el que revisa algunos tratamientos de sentimientos de la *literatura amatoria* lopesca, pero destacando la dificultad que existe a la hora de trazar una clara línea fronteriza entre amor y erotismo y teniendo en cuenta la palabra, el gesto, la postura, el disfraz. En el trabajo

de Azucena Penas Ibáñez (“Lope de Vega y el lenguaje metasemémico del amor”) se hace un profundo análisis, basándose en los postulados del Grupo de Lieja, por el que establece una clasificación formal y semántica de los tropos empleados en algunas comedias de Lope. Francisco Javier Díez de Revenga (“‘Blancas coge Lucinda...’: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope”) traza un sabio recorrido por los motivos, las letrillas, las canciones de la lírica tradicional en las comedias de Lope, así engrandecidas y divulgadas por el autor y explica su proceso de elaboración, todo ello para acercarse a su público.

En el cuarto apartado, “Perspectivas del erotismo en la obra dramática de Lope”, intervienen Melchora Romanos (“El espacio del amor en la comedia histórica de Lope de Vega”) que aclara la evolución de la fórmula de Lope y su funcionalidad dramática, cómo inserta Lope el “material amoroso” en una trama histórica y cómo combina y dosifica ambas cosas. María Teresa Cattaneo (“El juego combinatorio. Notas sobre las comedias de secretario de Lope”) estudia y nos propone un pequeño grupo de comedias en las que se destacan las variantes combinatorias de un *juego*, más o menos preestablecido, al servicio de la teatralidad. Teresa Ferrer (“Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva”) tensa esa sutil cuerda que hay en varias tramas lopescas que rozan lo pecaminoso, el equívoco, la ambigüedad, que al final se aclara felizmente aunque haya resultado inquietantemente provocadora. Enrique García Santo-Tomás (“Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos”) nos habla de toda la vida que pasaba por y en los coches del Madrid aurisecular y de cómo se reflejaba esta vida en las comedias de la época, subrayando las metáforas que comparaban los coches con las naves en el mar de calles transitadas. Traza asi-

mismo un antes y un después de los años ‘30 del siglo XVII en cuanto a la consideración que merecían los coches. Jesús Cañas Murillo (“Diez calas sobre el amor en el teatro del primer Lope”) a través de sus diez calas explica los modelos de Lope a partir de la tradición literaria: el petrarquismo, la poesía de cancioneros, la novela pastoril y la sentimental, que conforman el código del amor en Lope, poniendo especial atención a las comedias del destierro. José Cano Navarro (“La fuerza del deseo: el caso de ‘La difunta pleiteada’”) analiza pormenorizadamente el amor y el deseo reprimido en *La difunta pleiteada*, compuesta entre 1593 y 1603. El amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo son las corrientes filosófico-literarias que se rastrean en la comedia; galanes, damas y criados son estudiados hasta en sus gestos y ademanes. Frédéric Serralta (“‘El llegar en ocasión’, una comedia sensual”) dedica su artículo a esta estupenda comedia lopesca y a su sensualidad, en este caso, como eje estructural de la obra. Al final de este apartado, Javier Rubiera (“Amor y mujer en la ‘Novena parte de comedias’”) habla del amor como base de la Novena parte de las comedias de Lope, centrándose en *La prueba de los ingenios* y en *El animal de Hungría*. Pone de manifiesto la voz “polifónica” de Lope a la hora de crear *tipos* amorosos tejiendo un mosaico de casos, sentimientos, estados de ánimo y soluciones.

Por último están las interesantes *Crónicas de los Coloquios* relatadas por Gemma Gómez Rubio con enorme viveza, dando cuenta de las intervenciones y detalles varios de estos dos coloquios: el primero sobre *Peribáñez* y el segundo sobre *Don Giovanni*, que relata la puesta en escena que hizo Scaparro de tres don Juanes: el de Tirso, el de Mozart y el de Zorrilla.

El formato del libro, la edición, la subdivisión temática, el cuidado y casi diría

el mimo con el que está confeccionado lo hacen atractivo para el lector y útil para el estudioso.

Elena Di Pinto

Jesús González Maestro: *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2004. 206 páginas.

Como ya se desprende del título, este estudio, al advertir un creciente dogmatismo en el dominio de la crítica literaria, nace de la experiencia de un malestar. A su autor le parece que “en estos tiempos que corren estamos especialmente lejos del interés por el saber literario”; y eso cuando los estudios literarios deberían brotar de la “conciencia de la necesidad de saber”, de acuerdo con el *ethos* académico. Lo cierto es que en la actualidad asistimos a la rápida sustitución de unas teorías por otras y, por tanto, a la continua renovación de las creencias, metodologías y propuestas de lecturas, algunas con carácter claramente dogmático: estudios culturales, *gender studies*, lecturas de inspiración católica o marxista etc. Por otro lado, aun intentando desmitificar ese dogmatismo, Jesús Maestro es consciente de que la necesidad de establecer normas es una característica constante de las escuelas y de que dichas normas suponen siempre una actitud moral. Interpretar es confiar en unas normas y, al proponerlas explícita o implícitamente, el crítico justifica su propia posición en el mundo. La obra de arte, sin embargo, y aquí escuchamos la argumentación de un crítico de inspiración liberal, resulta moderna en la medida en que es “moralmente heterodoxa” y exige

una lectura ante todo estética. Ejemplo supremo de esta modernidad es la obra de Cervantes, muy a diferencia del teatro de Calderón, que es “fruto de su tiempo” y, hoy día, mero “monumento histórico”, digno de ser estudiado, es cierto, pero sin derecho a entrar en el ámbito cultural de la modernidad.

A lo cual objetaremos que, de entre los autores del siglo XVII, Calderón es probablemente el que mejor intuye la novedad de la estética cervantina: por ejemplo, cuando denuncia las limitaciones epistemológicas del *Discurso social* y, por ende, la ausencia de verdad en el mundo (véase la interpretación de los sucesos, por parte de la sociedad, en el acto I del *Pintor de su deshonra*) o cuando manifiesta su alto concepto de la obra de arte por ser ésta el lugar para poner en escena la diferencia entre los discursos vigentes y el estético. Dicho de otro modo, Calderón es poeta porque desconfía del conocimiento humano y porque cree que el arte teatral puede llamar la atención sobre este género de conflictos. Precisamente en sus censurados dramas de honor, pone de manifiesto que dichos “casos”, si encuentran una solución dentro del universo social, están muy lejos de encontrarla a los ojos del espectador: en el *Médico de su honra*, por ejemplo, el público sabe perfectamente que Doña Mencía en realidad no es culpable, aun cuando así les parezca a quienes adopten las normas del código de honor. De ello se infiere que el *Discurso social* –y el código de honor no es sino eso, un sistema de creencias adoptado por una sociedad– se basa habitualmente en unas certezas derivadas de la esfera aparental, o sea, de la realidad parecida al “sueño”. En consecuencia, incluso los representantes más autorizados del mundo social, al tener que juzgar un caso tan complejo como el de Doña Mencía, están sometidos al error, ya que es imposible

que en un mundo de meras apariencias alguien detente la entera verdad. A esta carencia de justicia y verdad Calderón le opone su fe en una justicia superior, de tipo trascendente, evitando así la solución radicalmente trágica. De hecho, en tanto que católico ortodoxo, Calderón no es propiamente un poeta trágico. Pero ¿existe acaso algo más desesperado, algo más modernamente frustrante, que el matrimonio final de don Gutierre Solís con Doña Leonor, celebrado únicamente para cumplir con las normas del código de honor, en el total vacío de los valores afectivos?

Hay quien afirma que en el cristianismo no puede haber tragedia. No obstante, uno de los mayores poetas trágicos de la literatura europea es un católico de inspiración jansenista: Racine. Asimismo, es concebible una situación trágica dentro del universo calvinista: cuando al hombre, por más que se esfuerce, le es negada la gracia por parte de una divinidad que lo ha predestinado a la salvación o a la condena eterna. Por otro lado, cuesta imaginar una obra propiamente trágica en la cultura hispana del siglo XVII, marcada, en su mayoría, por un catolicismo ortodoxo de impronta jesuítica y por el ethos de la voluntad, de origen aristocrático. El catolicismo hispano de aquella época enseña a creer en un Dios misericordioso, pero al mismo tiempo exige del hombre que se esfuerce, que actúe y tenga dominio de sí mismo. *El príncipe constante* de Calderón, al que está dedicado el último ensayo de este libro, aúna en la figura de su protagonista la conciencia aristocrático-heroica y el ánimo imperturbable del estoicismo cristiano. A través de su voluntad heroica, don Fernando accede de hecho a los valores permanentes, en un mundo dominado por los valores efímeros, tales como la sensualidad y la belleza fugaz (es fundamental, ya se sabe, la oposición Fernando vs. Fénix). Obra juvenil de Calderón, *El*

Príncipe constante es un exaltado himno al estoicismo cristiano, y si hoy, en algunos momentos, puede parecernos un “monumento histórico”, lo cierto es que gracias a la belleza de sus versos, menos transitoria que la de las flores y de los cuerpos humanos, no resulta en absoluto caduco.

Es cierto que en otras obras del gran dramaturgo, desde los autos sacramentales a las piezas de tema hagiográfico, aparecen también los aspectos menos fascinantes del arte calderoniano. Por eso concordamos con Jesús Maestro cuando tilda *El mágico prodigioso* de “melodrama martirológico”, después de haber mostrado el carácter harto dogmático de esta obra, enteramente previsible en su desarrollo. Y también le seguimos cuando sostiene que la función de la magia en la pieza calderoniana, toda al servicio del espectáculo, no es precisamente aquella que cumplía en el *Coloquio de los perros* de Cervantes o en *La Celestina* de Rojas. Creer en la magia “es creer en el poder de la palabra”: pero se trata de ver dónde acaba la superstición y dónde comienza la conciencia estética.

En el capítulo dedicado a *La Celestina*, Maestro dialoga con la crítica anglosajona a propósito del papel desempeñado por lo sobrenatural en esta obra. A Deyermond y Burke, que atribuyen poderes mágicos a la propia protagonista, les objeta que si *Celestina*, al pronunciar el conjuro, puede creer en el efecto mágico de sus palabras, “no comparte esta creencia Fernando de Rojas”. Pero ¿es posible remontarnos, en este caso, a las creencias del autor? A nuestro modo de ver el problema debe formularse de otro modo, ya que por encima de los personajes (y aun del narrador, en la literatura épica) no está el autor, sino el *texto*, esto es, la relación texto-lector que, una vez actualizada, nos acerca al texto interpretado. Volviendo a la cuestión ante-

rior de si el “autor” es más iluminado que su personaje, creemos que el texto mismo de *La Celestina* ofrece al lector los indicios con los que interpretar de modo no supersustitutivo los extraños fenómenos de coincidencia que ocurren en la trama. Al final de sus días Celestina fracasa, pese a la puesta en escena de sus magias y conjuros.

El capítulo acaso más importante de este libro está dedicado al *Persiles*. Maestro parte de una pregunta formulada por Isabel Lozano Renieblas, quien plantea el problema exegetico en estos términos: “¿Por qué si Cervantes escribió claramente que el *Persiles* era un libro de entretenimiento, la crítica lo ha interpretado casi de manera unívoca como un libro serio y edificante que expresa la ideología del propio autor?” Contrariamente a la mayoría de los críticos, Maestro interpreta el *Persiles* desde el punto de vista de la experiencia cómica, poniendo particular atención al papel que en el desarrollo de la fábula desempeñan la risa, la ironía y la parodia. Dicha complejidad se percibe ya en el papel del narrador, pues quien dice “ironía” entiende una discrepancia entre las afirmaciones de la voz narrante y el sentido revelado al lector. Para Maestro el narrador del *Persiles* es ante todo un fingidor y, además, no siempre coherente consigo mismo: como cuando cuenta unos hechos de una manera y los interpreta de otra, o cuando sus afirmaciones contrastan con las de los personajes más advertidos. Muy distanciado de la historia que cuenta, este narrador no es sino una figura del lenguaje idealizante con el que se nos narran las peripecias de la *historia septentrional*. Se trata, pues, de un narrador “comprometido con una determinada interpretación del texto de la que el propio autor desconfía”, y de la que desconfiará, por lo tanto, el lector.

Georges Güntert

Borja Rodríguez Gutiérrez: *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2004. 423 páginas.

La historia de los géneros narrativos breves ha sido tradicionalmente una historia francamente marginada dentro de los estudios literarios, pues el cuento y todos sus sucedáneos literarios se consideraban formas menores o de escaso valor frente al canon más oficial de la literatura española, que privilegiaba la forma aparentemente de mayor consistencia y calado como era el caso de la novela, con el pretexto de su mayor extensión. En algunos casos también se ha llegado a pensar que el género, incluso, no llegó a existir en algunos períodos. Tan sólo contábamos con los juicios de Baquero Goyanes en *El cuento español del siglo XIX* (1949). Sin embargo, en los últimos años algo ha empezado a cambiar respecto a estas consideraciones (Aguinaga, Álvarez Barrientos, Cantos Casenave, Carnero, García Castañeda, García Lara, Picoche, Romero Tobar, Rubio Cremades), que también afectaban a los otros géneros, como el teatro, la poesía o el ensayo. Y el problema resultaba de mayores dimensiones cuando además la cronología elegida para ese estudio literario resultaba la comprendida entre los siglos XVIII y la primera mitad del XIX; una época llena también entonces, y ahora cada vez menos, de prejuicios y valoraciones que relegaban estos años a un papel muy secundario frente a las otras épocas literarias.

Estos dos prejuicios, el tratarse de un género menor como el cuento y una época “poco creativa de la Literatura Española”, al menos en lo concerniente a la segunda mitad del siglo XVIII, encuentran en el libro del profesor Rodríguez Gutiérrez sobre el cuento español entre 1764 y 1850 una amplia muestra de su falsedad y su

poca consistencia. Efectivamente, Borja Rodríguez desmonta esas ideas generalizadas sobre la jerarquía de los géneros narrativos y la poca representatividad de un período que, para el caso que nos ocupa, resulta absolutamente esencial, pues es en esos precisos contextos del último tercio del siglo XVIII al amparo del emergente periodismo, y la eclosión romántica de la prensa y las revistas literarias, cuando se potencia una forma de escritura que, aunque de fuerte tradición en la Literatura Española anterior, encuentra ahora uno de los momentos más representativos de su modernidad y adecuación a los nuevos tiempos.

La estructura del libro de Borja Rodríguez es de carácter historiográfico y de panorámica general, lo que resulta de bastante utilidad dada la escasez de trabajos sobre el asunto. También la claridad en la presentación de los planteamientos y el rigor de la cronología añaden un sentido práctico al libro, que facilita el acercamiento a la materia. Se agradece también mucho los índices finales de autores y cuentos citados, así como la bibliografía, muy actualizada y completa.

Podríamos seguir enumerando las virtudes de un libro como éste, pero también es cierto que se echa de menos a veces una cierta profundidad, lo que, por otra parte, resulta comprensible dado ese carácter general de historia (épocas, formas, autores y obras) que preside la composición y redacción del mismo. No obstante, la bibliografía final suple esta deficiencia.

Por todas estas razones, el lector interesado tiene, pues, a partir de ahora una estupenda introducción al cuento español moderno, donde encontrar las raíces y los orígenes de uno de los géneros que goza en la actualidad de una extraordinaria salud literaria, y cuyas claves había que buscarlas en el complejo tránsito de la Ilustración al Romanticismo, como hace

Borja Gutiérrez en su acercamiento al cuento español entre 1764 y 1850.

Alberto Romero Ferrer

Francisco Uzcanga Meinecke: *Sátira en la Ilustración española. Análisis de la publicación periódica El Censor (1781-1787)*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2004. 223 páginas.

Es este trabajo de Uzcanga Meinecke la tesis doctoral del profesor de las universidades alemanas de Ulm y Constanza. Asimismo, obtuvo el premio de la ciudad de Constanza al mejor trabajo de investigación del año 2003 en la sección de Ciencia de la Literatura. Básicamente consta de dos amplios apartados. Mientras que el primero trata de ofrecer un panorama teórico del cambio semántico de la sátira en el siglo XVIII, el segundo constituye el análisis de la obra periódica *El Censor*.

A principios del siglo XVIII la sátira era mal vista como género de maledicencia y como instrumento para atacar personalmente al contrario, de tal modo que se igualaba con la invectiva injuriosa. Con los nuevos ideales, que ya a mediados del siglo estaban enraizados en los eruditos más progresistas, los autores ilustrados intentan revalorizar este género antiguo y darle unos matices semánticos positivos, utilizándolo de una manera muy distinta a la despectiva aplicación por parte de Quevedo en el siglo anterior. El alcance de esta nueva función sucede, según Uzcanga Meinecke, en tres pasos consecutivos desde la plataforma mediática de masas que es la prensa periódica de ese momento. Primero los autores de sátira intentan justificar el uso de la sátira por motivos religiosos. En segundo lugar prevalecen los argumentos desde la razón, y se habla en términos de utilidad, prove-

cho y eficacia. Es éste un proceso significativo de secularización del género, que finalmente culmina, en un tercer paso, con la prensa satírica reformista de los años ochenta. Los ilustrados exigían utilizar la sátira como instrumento correctivo al servicio de la sociedad, para mostrar errores en la conducta y en las formas, mas no para denunciar a una persona en especial.

El análisis tiene el objetivo de averiguar los objetivos de la sátira y los procedimientos aplicados. Al utilizar los tres criterios de “ataque a un objetivo determinado”, la “oblicuidad” y la “vinculación a una norma” (p. 19) como elementos constitutivos de la sátira, estos le sirven para examinar y clarificar la sátira ilustrada española. Los autores de la sátira atacaban sobre todo a la aristocracia holgazana y decadente y al clero que abusaba de su posición como “principales responsables de la situación del país” (p. 210). Evidenciaban la falta de figuras emblemáticas, pero no de personas reales o al menos no en un primer plano, que pudiesen reconducir al país al progreso que observan en otros países europeos.

A la hora de realizar el ataque satírico, destacan una variedad elevada de “disfraces” artificiosos: desde cartas y relatos de viajes hasta tratados filosóficos o jurídicos o convocatorias de premio. Utilizando la polifonía, subrayan los autores desde distintos puntos de vista las faltas del objeto en cuestión. Muestra Uzcanga además cómo los procedimientos de la “oblicuidad” (la desviación, el encubrimiento, la imprecisión) no sólo ayudaron a camuflar aquella crítica que hubiese sido víctima de la censura, sino también para darle la oportunidad al lector de averiguar él mismo a quién o a qué se refiere la sátira, de reconocer por sus propios medios las malas conductas y pensar —con ayudas del autor— en posibles remedios o alternativas.

Por otra parte, dentro de la línea de lo útil, eficaz y claro se encuentra el uso de la

parodia, caricatura e ironía. Usando un lenguaje claro e inteligible se ridiculizan los textos que son el punto de mira de la sátira al ponerlos en evidencia simplemente transcribiéndolos, como la poesía religiosa, los libros de milagros o las apologías, todos ellos profundamente despreciados por los autores ilustrados. También la caricatura se sirve del original, describiendo y mostrando sus acciones y asuntos que van en contra de la ideología ilustrada. Ya no es la desfiguración de la fisonomía el centro de la atención —como se podía observar en la sátira de los autores barrocos, entre los que Quevedo es el paradigma—, sino que el interés está en evidenciar un mal comportamiento en busca de su corrección por parte del lector. La “falta de ajustamiento a la razón” (p. 212) de las actitudes y objetos criticados se acusa a través de la *deductio ad absurdum*. Aclara el autor cómo no sólo se ridiculiza el mal ejemplo, sino cómo, por el contrario, se hace hincapié en dar ejemplos de normas e ideales ilustrados a través de personas ejemplares —pero al mismo tiempo verosímiles— para mostrar al lector que una sociedad guiada por el uso de la razón sí es viable y puede funcionar. Encontramos aquí también ideas aplicadas especialmente a la situación española, ya que una y otra vez se acusa la holgazanería y la falta de inversión en la economía del país por parte de la nobleza.

Finalmente se plantea Uzcanga la pregunta de la validez y del éxito del uso de la sátira en búsqueda de una sociedad mejor. Puede mostrar el autor el cambio en la autopercepción de los editores del semanal desde un “satírico oficial” que sigue el modelo de la antigua Roma a “un Quijote idealista que acomete con temeraria audacia tareas quiméricas” (p. 193), debido fundamentalmente a que, ante un público incapaz de entender las críticas y aplicar los modelos e ideas ejemplares, se pone cada más en evidencia la eficacia de una tarea tan alta y noble como es la de ilustrar

al público y de emprender el viaje hacia una sociedad nueva. Consigue Uzcanga enseñar cómo los autores ilustrados se convirtieron –después de los comienzos idealistas y en cierto modo ingenuos– en autores frustrados y cómo prevaleció finalmente la resignación al notar que no habían logrado su meta de liberar al pueblo y a motivarlo a usar la razón.

Lejos de verlo como fracaso subraya el autor del volumen cómo gran parte de las ideas –tal vez prematuras– de los editores de *El Censor* llevaron a la actual libertad y democracia.

Este trabajo es una herramienta útil para adquirir un primer contacto con la prensa periódica de esta época, que da muchos ejemplos y mantiene una estructura lógica que se puede seguir fácilmente. Así consigue terminar la tarea emprendida de un análisis de la sátira del semanario. Usando una definición no demasiado rígida del término sátira, ya que es “más bien modo que género” (p. 18), muestra desde qué variadas perspectivas y voces y con qué distintos procedimientos retóricos consigue *El Censor* criticar y poner en evidencia unas posturas rancias y apolo-géticas (sin ningún provecho para nadie) que dejaron al país fuera de los avances de los países vecinos en cuestiones de tanta importancia como la ideología, las libertades fundamentales y la economía.

Patrick Saulheimer

Andrés Soria Olmedo: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes 2004. 454 páginas.

Una de las labores más necesarias y fecundas de la crítica literaria es la detec-

ción, análisis y valoración de los puntos de encuentro (o desencuentro), de las deudas o tributos que relacionan un texto con una tradición anterior. Se trata, obviamente, de la actividad propia de los estudios comparatistas, una disciplina tan antigua y benemérita como sometida, desde hace ya unas décadas, a todo tipo de sospechas por parte de otros enfoques que proclaman la primacía, cuando no la exclusividad, del “texto en sí”. Y es que, al elegir esta perspectiva, la posmodernidad, o al menos una facción poco afortunada de ella, encuentra el grado de aislamiento necesario para desarrollar sus particulares logomaquias y alcanzar, finalmente, la implícita equiparación entre el discurso primario del artista y el secundario del crítico.

Sin embargo, el antagonismo entre una visión relacional del hecho literario y la estrictamente sincrónica no deja de ser un planteamiento falso. Lo demuestran libros como el que nos ocupa, cuyo propósito fundamental es revelar las relaciones de unos textos con la tradición remota o cercana, así como con las circunstancias biográficas, culturales e históricas en que se producen, pero sin que esta perspectiva anule los hallazgos de un discurso absolutamente personal e intransferible, como es el de Lorca. Antes bien, como reconoce el autor (parafraseando a Ezio Raimondi), “el texto administra su propia originalidad, su propio ser nuevo, a través de los otros” (p. 26).

Esta convicción de que para comprender la personalidad poética de Lorca hay que acudir a las fuentes –entendidas estas en un sentido amplio– es la aportación más importante del libro. No por original, sino por necesaria, pues todavía hoy cualquier acercamiento a la obra del escritor granadino parece que debe situarse a favor o en contra de dos grandes tópicos: el peso de la peripecia biográfica, sometida a la hipérbolo de la leyenda, y el axioma del genio

absolutamente original, desvinculado de cualquier tradición que no sea la folclórica o la de los clásicos más antañones. Por eso la verdadera aportación de Soria Olmedo es la búsqueda de una perspectiva libre de ideas preconcebidas, lo que le permite superar los lugares comunes sin negar las verdades en que estos se fundan. De ahí que en *Fábula de fuentes* páginas tan esperables como las dedicadas a la relación Lorca-Dalí o a la presencia de lo musical (el cante jondo) en su creación e ideas literarias, convivan con otras inquisiciones menos frecuentadas, como los vínculos del poeta con el mundillo cultural de provincias (frente a la percepción de una “vida literaria” inaugurada en la Residencia de Estudiantes), o el excelente rastreo de la impronta nietzscheana en su obra.

Soria Olmedo parece consciente, en todo caso, de la extrañeza que puede suscitar entre cierto público este paseo por distintos puntos de encuentro de Lorca con sus referentes literarios y culturales. Esto explicaría la presencia de unas páginas introductorias que, por su contenido y extensión, sobrepasan la simple advertencia liminar. En realidad se trata de un ensayo tan importante como los que le siguen. En él se esboza una completa síntesis teórica en torno a los estudios comparatistas, la intertextualidad o la permeabilidad de la literatura a la influencia de la “institución literaria”. Al mismo tiempo va trazando las líneas maestras sobre una concepción global de la creación lorquina basada en la síntesis de tradición y vanguardia, de individualidad y de encuentro con lo colectivo. El resultado de estas reflexiones preliminares es la creación de una imagen mucho más compleja y rica del escritor y de su producción, completada después con las calas sucesivas en aspectos concretos aunque significativos de uno y de otra. Así pues, aunque el punto de partida es el de la clásica recopilación

de trabajos dispersos, el libro mantiene una coherencia y una continuidad entre sus distintas secciones que supera, con mucho, las aspiraciones modestas, cuando no estériles, de otras obras con similar punto de partida.

El grueso del volumen se consagra, por tanto, a una exploración no exhaustiva, pero sí suficientemente iluminadora de algunas conexiones entre la obra lorquina con el contexto cultural coetáneo, por un lado, y por otro, con ciertas fuentes de las que se provee para afrontar sus preocupaciones temáticas y formales. De lo primero se ocupa la primera parte (“La figura y los lugares”). En ella, un flexible hilo diacrónico, que va desde el período de formación hasta los años de la consagración, guía en el recorrido por las relaciones entre el escritor y el panorama artístico y literario en el que ocupó plaza preeminente. Por razones obvias, es éste el apartado en el que con mayor profusión se hace uso de toda clase de documentos, aunque siempre orientados hacia la interpretación de los textos. De esta sección tienen especial interés dos aspectos ampliamente tratados, pues en ambos se pone de manifiesto la perfecta y activa integración de Lorca en la procelosa trama de la colectividad. El primero de ellos es una vista panorámica de la vida cultural granadina de principios de siglo, un espacio en el que conviven la penurias del provincianismo recalcitrante con las iniciativas reformistas de la exigua burguesía liberal. Allí, entre poetas laureados y ripiosos, modernistas entregados al alhambrismo profesional y otras especies pintorescas de las letras, un grupo de intelectuales intenta abrir paso a las ideas progresistas heredadas de Giner de los Ríos y del 98, y puestas al día por Ortega y la Generación de 1914. Soria Olmedo presenta la imagen de un joven Lorca que participa en las modestas tribunas de esta elite (prensa,

tertulias), y aventura algunas hipótesis estimulantes sobre la incidencia del discurso político y cívico de ésta, tanto en sus primeros escritos como en los ulteriores.

El otro gran foco de interés de esta primera parte es el que se ocupa de la imbricación del poeta en el gran mundo cultural, que se hace efectiva cuando se instala en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1919). Aunque no se soslaya por completo todo lo relacionado con las actividades, cenáculos y vínculos de amistad del llamado Grupo del 27, lo cierto es que el autor prefiere o la alusión puntual o el repaso sumarisimo. Su verdadero punto de mira está puesto en la relación de Lorca con Dalí, y subsidiariamente con Buñuel y con el colectivo de vanguardistas catalanes congregado en torno a la revista *L'Amic de les Arts*. La perspectiva desde la que se examina esta relación ignora casi totalmente su dimensión privada y sentimental (ya más que estudiada y, con frecuencia, diseccionada con mórbido escalpelo), y eso se percibe claramente en el empleo selectivo y riguroso de la correspondencia del poeta. Lo que interesa a Andrés Soria son las implicaciones estrictamente literarias de esa amistad. Las conclusiones de ese análisis pormenorizado son muy interesantes. Por un lado, el debate estético con Dalí constituye en sí mismo una síntesis de la evolución poética del granadino, desde la inicial sintonía con los postulados de la poesía pura, pasando por el cubismo hasta llegar al surrealismo. Por otro lado, la forma que tiene Lorca de transitar por ese camino proporciona la imagen de un artista en el que cada paso mantiene una relación con el anterior, de forma que nunca se produce una sustitución radical y siempre queda algún poso de lo periclitado. Es así como se perfila el talante de un poeta que no vive para los *ismos* y sus alharacas, sino que los utiliza selectivamente en función

de una evolución personal, orientada a la exploración de sus conflictos y de las virtualidades expresivas de su talento.

La segunda parte de este volumen (“Memoria viva”) carece quizás de la traza de la que la precede, aunque este discutible demérito queda paliado por la calidad de los ensayos que la componen. Todos ellos (con excepción del consagrado a la música) persiguen la presencia real, que diría Steiner, de la tradición literaria en ciertos temas, motivos o constituyentes expresivos de la lírica y el drama lorquianos. Sería prolijo sintetizar todos los esfuerzos dedicados a esta labor. Baste, pues, con señalar dos de los más brillantes, tanto por su desarrollo como por sus conclusiones. El primero abre esta segunda sección y su título, “Calderón en alfa y omega”, trasluce el principal argumento desarrollado. En efecto, en la primera pieza teatral conocida de Lorca (*El primitivo auto sentimental*, de 1918) y en sus últimos experimentos en el género (*Así que pasen cinco años*, *El público*) se establece un diálogo fecundo con el teatro más metafísico y agónico de Calderón. El análisis de esa dialéctica propone que el auto sacramental de *La vida es sueño* estaría presente en algunos aspectos medulares del drama lorquiano, tales como el conflicto entre verdad y representación, el manejo de los símbolos o el tratamiento de lo religioso. El otro estudio que nos interesa reseñar aquí es el que aborda las transferencias del pensamiento de Nietzsche. Éstas se producen, según el autor, en dos fases. La primera afecta a los escritos más tempranos, y consiste sobre todo en la asimilación de dos ideas señeras del pensador alemán: la imagen de un Dios cruel y ajeno a los designios humanos y, relacionado con lo anterior, una orientación del alma y del pensamiento hacia la inmanencia. En un segundo momento, representado por *Poeta en Nueva York*, la

influencia tendría una naturaleza más formal que conceptual. Por ejemplo, la asimilación del discurso profético de Zartrusta (tan importante en las dos odas del poemario) o el manejo de una retórica del *pathos*, inspirada por las reflexiones de *El nacimiento de la tragedia*.

El volumen se cierra, en fin, con un repaso nada previsible a diversas manifestaciones de la presencia lorquiana en sus herederos. Se trata de un corolario coherente y necesario si se tiene en cuenta que el verdadero valor de este estudio va más allá de sus propósitos informativos o hermenéuticos: contribuir a que la literatura lorquiana abandone el pedestal prestigioso pero aislado al que lo han confinado los mitos. Solo así podrá comenzar su andadura como verdadero clásico.

Juan Carlos Peinado

Wilfried Floeck/María Francisca Vilches de Frutos (eds.): *Teatro y Sociedad en la España actual*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Teoría y práctica del teatro, 13) 2004. 396 páginas.

Este volumen reúne veinticinco ensayos sobre el teatro español en la actualidad, presentados en el Coloquio Internacional "Teatro y Sociedad en la España actual" que tuvo lugar en el Castillo de Rauischholzhausen, entre los días 20 y 24 de septiembre de 2003, por representantes prestigiosos de la comunidad hispanística internacional.

Los cambios sociopolíticos que experimentó España en las últimas décadas condicionaron diferentes aspectos de la vida y del mundo teatral. Un aspecto fundamental en este sentido es la gestión teatral pública, que busca la máxima ren-

tabilidad de sus espectáculos, lo que influye de forma decisiva en el canon autorial y escénico. Así, por ejemplo, se recurre a obras y autores más conocidos para llenar las salas (Vilches de Frutos). Al mismo tiempo se iniciaron nuevas fórmulas de gestión entre lo público y lo privado. Tal es el caso del *Teatro de la Abadía* de Madrid, fundado por José Luis Gómez en 1995 (Antonio González).

El teatro español actual sigue siendo un teatro comprometido socialmente, con una preocupación social y moral, como nos muestran los diez ensayos siguientes sobre dramaturgos como Borja Ortiz de Gandra, Paloma Pedrero, Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo, Alfonso Sastre, José Luis Alonso de Santos, Juan Mayorga, o sobre grupos teatrales como Els Joglars o Companya T de Teatra, entre otros.

La temática de las obras de estos autores abarca diferentes aspectos como el papel que desempeñan el hombre y la mujer en la sociedad actual (Ingenschay, Nieva de la Paz), las injusticias sociales y políticas (Fernández Insuela, Gagen, Gabriele), la violencia que domina las relaciones interpersonales y la vida urbana (Dougherty, Amo Sánchez), la xenofobia o las drogas (Rodríguez Richart, Zatlin).

La renovación de los lenguajes teatrales, como la fragmentación (Hartwig), el ritmo (Y. Sánchez), el discurso del cuerpo (J. A. Sánchez) o el humorismo (Reck), es otro aspecto en el que se centra la presente publicación. Los ensayos ponen de relieve que las formas de estética teatral posmoderna no sólo derivan de las ansias de experimentación de los dramaturgos, sino también de las condiciones sociales de nuestra época.

En este sentido, Floeck ahonda el problema de la relación entre los conceptos de postmodernidad y compromiso ético. A primera vista estos dos conceptos parecen excluirse mutuamente, pero el autor argu-

ye que en el teatro español de las últimas décadas existe una estrecha conexión entre ellos. El teatro español se caracteriza justamente por la combinación de estos dos conceptos.

Otro aspecto esencial en este contexto es el concepto de la teatralidad. Cornago Bernal se pregunta cuál es la teatralidad que le queda al teatro para ser un medio artístico eficaz en una sociedad que se caracteriza justamente por ella. Como respuesta alude dos caminos posibles: la acentuación explícita de los elementos de teatralidad y el replanteamiento de la reconstrucción escénica, concentrándose en el primer aspecto.

En este volumen también se recoge la visión histórica. El ensayo de Pörtl es un recorrido por más de 100 años de teatro español, necesario para comprender las innovaciones en escena y el diálogo del teatro español del siglo xx.

Con el ensayo del escritor dramático y director de escena Ernesto Caballero se incluye la perspectiva de la puesta en escena de un texto dramático, es decir, los procesos de creación dramática y escénica.

Este libro enfoca el teatro español actual desde diversas perspectivas, y el hecho de que los autores procedan de diferentes países enriquece la visión, por ello, esta publicación es un valioso material para cualquier interesado en el tema. Los ensayos destacan por su calidad y el estilo de los autores, lo que convierte la lectura en un placer.

Araceli Marín