

# 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Joaquín Álvarez Barrientos (ed.): *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2002. 228 páginas.**

Este volumen reúne las ponencias presentadas en el seminario del mismo nombre celebrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid durante los meses de abril y mayo del año 2000. La sede fue el Instituto de la Lengua pero la voluntad del seminario era interdisciplinar: antropólogos, sociólogos, historiadores y filólogos participaron en una reunión destinada a abordar desde diferentes perspectivas el espacio de comunicación literaria, esto es, en palabras de Joaquín Álvarez Barrientos, “ese lugar que queda entre el autor y el receptor de la obra literaria” (contraportada). Hagamos un somero repaso de su contenido.

El libro se inicia con un estudio sociológico de Luis Díaz G. Viana sobre los nuevos espacios de comunicación que han surgido en la era de la globalización, estudio que parte de una serie reflexiones acerca de la tensión entre globalidad y localismo, y que hace luego hincapié en la renovada fuerza que gracias a la plataforma ofrecida por las autopistas virtuales adquieren la cultura popular y el folclore. Según el autor, el folclore ha sabido adaptarse a las nuevas circunstancias y servirse de los modernos vehículos de comunicación no sólo para perpetuarse sino también para reinventarse. Puede en consecuencia redefinirse como una forma de cultura creativa de carácter local que escapa a las imposiciones de la industria globalizada y engaña las normas de lo establecido.

La segunda aportación nos retrotrae al siglo XVI para analizar la función de la fiesta como fenómeno literario. Javier

Portús, del Museo del Prado, recuerda la presencia de la literatura –en forma de certámenes, concursos, homenajes, espectáculos teatrales– en las celebraciones festivas del Siglo de Oro, lo que las convierte en auténticos espacios de comunicación literaria entre actantes y público. La faceta literaria y el carácter masivo de las fiestas hacen de éstas un terreno muy apropiado para el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad. Porque estamos aquí ante espacios de comunicación literaria abiertos a todas las capas sociales pero a su vez rígidamente jerarquizados: las autoridades en palcos de buena visibilidad y clara audición y el resto del público en los aledaños, lo que, si bien no parece ser óbice para el disfrute del espectáculo, sí dificulta que la comunicación se lleve realmente a cabo. Enlaza con este artículo otro del antropólogo Antonio Cea Gutiérrez que nos sitúa también en la calle como escenario itinerante de la comunicación literaria, concretamente en las representaciones teatrales de carácter religioso –si bien reiteradamente prohibidas por una Iglesia celosa de la moralidad– que se celebraban en la sierra de Francia desde el siglo XVI hasta el siglo XX. El análisis de esta microhistoria de carácter rural que lleva a cabo Cea Gutiérrez presenta, en mi opinión, la ventaja añadida de mostrar cómo se pueden integrar estudios locales dentro de un concepto englobador; se evita así la estrechez de miras de muchos proyectos demasiado tendentes a ensalzar lo local o lo regional, y se posibilita además dar a conocer a un público más amplio episodios de gran interés que de otra forma pasarían inadvertidos en publicaciones de eco menor y difícil acceso.

Para hablarnos del libro como proceso de comunicación, José Checa Beltrán re-

curre a un ejemplo curioso y sumamente interesante: un debate mediante prólogos que convierte al libro en cuestión en emisor con interpelación directa. Se trata de la *Colección de poetas castellanos*, compuesta de 20 tomos, publicada entre 1786 y 1798 y prologada por dos antagonistas en materia de estética y política. Pedro de Estala y Manuel J. Quintana utilizan los prólogos de la *Colección* para vehicular un debate literario e ideológico que gira en torno al eterno tema de “lo viejo y lo nuevo” (p. 110). También sobre el siglo XVIII es el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos, aunque en este caso interesa al autor analizar el papel de las tertulias y cafés como recintos de la comunicación literaria; no sólo como lugares de intercambio de ideas e informaciones sino también como lugar de estímulo creador y de polémicas en torno a la literatura.

Herederos de las tertulias y reuniones dieciochescas son los salones y teatros decimonónicos. Ana María Freire, de la UNED, da en el siguiente estudio un pequeño salto cronológico y analiza el papel de la vivienda como lugar de comunicación literaria en el siglo XIX: la moda de los salones de escritores –el de Emilia Pardo Bazán o el de Juan Valera– así como el creciente auge de las representaciones privadas debido al lamentable estado de los recintos públicos, incapaces de satisfacer una demanda en aumento. Para profundizar en el mismo tema, Carmen Menéndez Onrubia nos presenta a continuación de forma detallada otro recinto privado de comunicación literaria: el *Teatro Ventura*. Tras una semblanza biográfica de la duquesa de la Torre, mecenas del proyecto, pasa la autora a desentrañar el funcionamiento de un teatro particular que marcó la cartelera y atrajo a los críticos en mayor medida que los teatros comerciales de la época.

La bella imagen gongorina “locutorio de papel” (p. 193) es utilizada por Leo-

nardo Romero Tobar para introducir un nuevo espacio de comunicación literaria: la carta. Apoyándose en la fructífera correspondencia de Juan Valera plantea el autor la cuestión de la carta como forma de comunicación transparente con el destinatario o de comunicación ficcionalizada con los lectores. La correspondencia de Valera, el taller de trabajo del escritor, se convierte así en un excelente corpus para analizar el “balanceo entre publicidad y privacidad, entre sinceridad e impostura” (p. 198).

Culmina el volumen una aportación de Cecilia García-Antón sobre los espacios de la comunicación dramática. Apoyándose en tres obras de teatro, la investigadora del CSIC examina no el espacio dramático en sí, sino la formación del espacio “fuera de escena textual” (p. 207), es decir, el espacio imaginario al que nos remite lo que se representa en escena. Como muestra la autora transcribiendo fragmentos de la lorquiana *Casa de Bernarda Alba*, de *La intrusa* de Maeterlinck y de *El balcón* de Jean Genet, existen múltiples posibilidades para sugerir en el espectador escenas no visibles, para potenciar en él imágenes más allá de lo que ve en la tarima.

El éxito de este tipo de proyectos de naturaleza interdisciplinar –casi podríamos decir intermedial– depende de la elección de un planteamiento que, aparte su pertinencia y originalidad, debe ser lo suficientemente flexible para que los distintos enfoques puedan fácilmente amoldarse a él y lo suficientemente sólido para mantener unidas las diferentes piezas y dar así coherencia al conjunto. No cabe duda de que en este caso la decisión de abordar desde campos, épocas y géneros heterogéneos los entornos en que se produce la comunicación literaria ha sido un acierto. Las nueve aportaciones, evidentemente de interés dispar, no ya sólo por la

inevitable variable calidad sino por las inclinaciones particulares de cada lector, mantienen siempre presente ese denominador común: el lector pasea por las calles del Siglo de Oro, asiste a las tertulias dieciochescas, sube a las peñas de las Hurdes o navega por los sitios de Internet guiado siempre por un hilo conductor que evita que se pierda por el camino. Destacar por último el acertado criterio de los editores de ilustrar los textos con fotografías, dibujos y, en el primer artículo, con material vario sacado de la Red. Decisión especialmente atinada tratándose de un libro que nos lleva de un espacio a otro.

*Francisco Uzcanga Meinecke*

**Antonio Prieto: *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga 2002. 177 páginas.**

Antonio Prieto nos ofrece aquí un libro misceláneo: seis diversos trabajos sobre literatura española renacentista, vinculados algunos de ellos por la figura y la obra de Garcilaso de la Vega. Como hilo de enlace funge la noción de *imago vitae*, que no sólo da título al conjunto, sino que centra la perspectiva de acercamiento a los autores y obras tratados: no la vida sino la imagen que los libros sobre esa vida intentaron dejar. Prieto ve como forma constitutiva de la preocupación renacentista el enfrentar la obra de arte a la vida: la tensión entre el tiempo humano vivido y el tiempo del diálogo entre emisor y receptor inscrito en la vida de la obra literaria.

En “El mundo caballeresco carolino” (el primer artículo del volumen) se expone el planteamiento general del libro. Prieto llama la atención no sólo sobre los dife-

rentes cronistas del siglo XVI que se ocuparon de historiar la biografía de Carlos V y dar esa *imago vitae*, sino también sobre las propias y múltiples circunstancias políticas del comportamiento del emperador que remiten, en la constitución de su propia imagen, a sus lecturas de la “materia de Bretaña” y, más allá de ellas, particularmente a su predilección por el *Amadís* y por *Le Chavalier Délibéré* de Olivier de la Marche. “Tres calas en la comunidad ibérica” (el tercer artículo) estudia la presencia de Garcilaso en autores del mundo ibérico, la mancomunidad histórica y literaria: en el elogio de Sá de Miranda (tocado también por Isabel Freire) de Garcilaso; en la épica de Camoens (también de Alonso de Ercilla) que elige como materia un tema del presente, acercándose en esto al procedimiento empleado por Garcilaso en su Égloga III de elevar la figura actual de Elisa a la altura de un mito de la tradición; en el lusitanismo de Tirso de Molina y su recepción de la noción de “amor portugués”. “Con la extensión democrática del Dioscórides” (el cuarto artículo) se ocupa de la contaminación practicada por el humanista Andrés Luna (como Garcilaso, acota Prieto, Luna escribe en latín y castellano) en su tratado de medicina en que añade (la *satura*, la mezcla característica del Renacimiento) “burlas”, elementos narrativos, a su materia científica con el fin (democrático lo llama Prieto) de agregar a las enseñanzas un elemento de entretenimiento. En el mismo sentido indaga Prieto en “Dos notas sobre contaminación genérica” (el quinto artículo) el empleo de la *corniche* boccacciana, del marco que encierra una narración, por Juan de Valdés en su *Diálogo de doctrina cristiana* y el empleo de la sextina por Hernán de Acuña en su Égloga IV. En “Algo del cuento fantástico en las misceláneas del siglo XVI” (el sexto artículo), Pietro reflexiona sobre

lo paradójico de conceptos y criterios empleados para determinar lo real de la realidad en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (las historias sobre el hombre-pep, la papisa Juana y las Amazonas dadas por ciertas) y en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (brujas y demonios tenidos por reales; la región septentrional, sus habitantes y sus fauna tenidos por productos de la fantasía).

Es, empero, en “El mundo poético garcilasiano” (el segundo trabajo) donde Prieto desarrolla ampliamente sus planteamientos (hay que mencionar aquí sus otros trabajos sobre el tema: su libro *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1975; su edición *Garcilaso. Poesía castellana completa*, Madrid, 1999, y su reconstrucción de la época y de la amistad de Boscán y Garcilaso: *El libro de Boscán y Garcilaso*, Barcelona, 1999). La tesis de este largo estudio apunta a afirmar que la obra de Garcilaso está atravesada por la voluntad de construir una fábula amorosa petrarquista que, por encima de los hechos concretos, devenga en esa *imago vitae* buscada y lograda, por encima del tiempo, en la obra poética. Prieto argumenta en varios sentidos. Una primera distinción entre “saber” y “sentimiento”, entre la poética de la *imitatio* renacentista y humanista, en la que fue educado el poeta, y el elemento biográfico que nutre la actividad poética, parece actualizar la conocida tesis de Leonard Forster sobre el carácter convencional del petrarquismo y la posibilidad que él ofrecía a lo privado de poder hacerse socialmente comunicable. Con ello Prieto se diferencia de recientes tesis que ponen en tela de juicio la existencia de un substrato biográfico e incluso el encuentro entre Garcilaso e Isabel Freire (Pamela Waley: “Garcilaso, Isabel and Elena: The Growth of a Legend”, en: *Bulletin of Hispanic Studies* 56, 1979, pp. 11-15; David H. Darst: “Garcilaso’s Love for Isabel

Freire: The Creation of a Myth”, en: *Journal of Hispanic Philology* III, 1979, pp. 261-286) y de interpretaciones que ven en Garcilaso una postura irónica frente a la historia petrarquista amorosa (Pierre Alzieu/Robert Jammes/Yvan Lissorgues: *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Editorial Crítica 1984; Daniel L. Heiple: *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press 1994). Otro argumento que Prieto utiliza es la particular manera en la que Garcilaso asume el esquema petrarquista de los poemas *in vita* e *in morte* en su obra, donde Garcilaso iría más allá de Petrarca al integrar la égloga, como género poético, al esquema de la fábula amorosa, concretamente, en la Égloga I, en la que el poeta se desdoblaría en las figuras de dos pastores para tematizar estos dos momentos narrativos. Este hecho supone leer y entender la obra castellana de Garcilaso como un cancionero en el que el poeta estaba construyendo esa narratividad petrarquista. Esta posición lleva a Prieto a considerar falsa la tradicional reunión de los poemas del toledano según un criterio de metros, también a restar importancia a la cronología compositiva como criterio de ordenación (la mención es aquí a Rafael Lapesa). Prieto propone colocar estos textos según otro orden, donde los poemas sobre el enamoramiento tendrían que estar al principio y donde la Égloga III (el momento emulativo frente a Petrarca donde Garcilaso cumple con elevar su historia amorosa a mito, a momento clásico) presumiblemente al final. Según este orden, en la interpretación de Prieto, Garcilaso haría primar su “sentimiento” sobre su “sabe” para alcanzar esa *imago vitae* buscada que es la forma de salvar del olvido lo que ama y a sí mismo.

El libro de Prieto resulta muy sugerente en su vinculaciones puntuales de textos

y autores, ofrece, en sus seis trabajos, una mirada a varios de los problemas que enfrenta el estudioso del siglo XVI español, y por lo mismo estimula a ir a consultar o a releer algunas de las fuentes que él considera. Prieto representa una posición (poco abierta a las nuevas líneas interpretativas) dentro de los estudios garcilacistas, y este libro, especialmente su extenso segundo trabajo, vuelve a afirmar esa posición. Nadie puede negar que ésta es una entre muchas otras, pero qué bueno que ésta exista y sea sustentada por un estudioso como Antonio Prieto.

*José Morales Saravia*

**Aurelio González (ed.): *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México 2000. 196 páginas.**

En este volumen se reúnen ocho ensayos que estudian distintas obras teatrales del Siglo de Oro español desde el punto de vista de la textualidad escénica, concentrándose especialmente en los aspectos del espacio y el movimiento en escena, que se deducen de las marcas presentes en el texto dramático (didascalias explícitas e implícitas). Los tres primeros ensayos se dedican al teatro breve. Huelga decir que estos géneros dramáticos, cuyo afán específico es provocar la risa, sólo ganan verdadero volumen en la representación misma, ya que, según una observación de Rodríguez y Tordera citada en la página 56 del volumen: “en un género como el entremés la comicidad de la palabra, que ha sido escrita para ser pronunciada, alcanza su grado máximo de eficacia en y con el gesto que la acompaña”. Los tres trabajos sobre el teatro breve examinan la potencia cómica encerrada así en el texto

dramático. A. González (“Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes”) analiza la construcción del espacio en este entremés, que es uno de los últimos y uno de los mejores del autor del *Quijote*. *La cueva de Salamanca* ofrece una complicación estructural que lo aproxima a la comedia. A base de las marcas espaciales integradas en el texto dramático, González demuestra la gran habilidad con que Cervantes sabe desplazar, en una pieza tan breve y ‘sencilla’ como suele ser el entremés, la acción de un espacio a otro, alternando el interior y el exterior en un complejo juego espacial. En “Notas para una poética del entremés en *El Marión* de Quevedo”, G. Linares pone de manifiesto cómo los mecanismos mismos de la comicidad en este entremés marcan, a la vez, una pauta de representación escénica al actor, indicando de forma implícita el tono de voz, los gestos, incluso el vestuario del actor. En *El Marión* —como en tantos otros entremeses— se parodian varias convenciones y situaciones típicas de la comedia áurea; el principal mecanismo paródico en esta pieza es el de invertir hasta lo absurdo los roles y espacios que tradicionalmente están reservados a la mujer o al varón. La connotación semántica de la oposición de espacios representados (adentro/afuera, casa/calle, arriba/abajo) queda trastocada perdiendo su valor semántico tradicional. En el estudio “De mojiganga: fiesta y música en *El Cid*”, A. Higashi ahonda en la representación escénica de esta mojiganga (ms. 14518/11 de la Biblioteca Nacional de Madrid). El efecto cómico reside en recursos paralingüísticos como la indumentaria desproporcionada, en el tratamiento antiheroico y paródico de un héroe y un episodio bien conocidos de la historia nacional, y, además, en la música y el baile.

Del baile en la mojiganga se pasa al baile y la danza integrados en la comedia

de Lope de Vega, tema estudiado por D. Cuéllar (“El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma y La dama boba*”). En este muy interesante trabajo el autor, partiendo de las didascalias implícitas que indican movimiento y desplazamientos en escena, sabe extraer datos acerca de la ejecución de los bailes y danzas en el escenario, de lo cual, por lo general, se sabe poco. Las funciones de estos bailes y danzas –en cuya ejecución convergen el baile tradicional y la danza cortesana– no se limitan a dar al público un tipo de diversión escénica sumamente atractivo y sensual (particularmente con bailes como la gallarda y la chacona), sino que baile y danza, además, desempeñan importantes funciones estructurales, como se demuestra en el análisis de las dos comedias lopescas.

Partiendo de los valores expresivos y semánticos del metro y la versificación, J. Leyva (“Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*”) analiza las funciones de la métrica desde la perspectiva de la teatralidad escénica. Mientras la crítica solía estudiar las relaciones entre métrica y significado a nivel del texto dramático, este autor revela los vínculos de la métrica con la gestualidad y el movimiento del actor o la actriz en escena. El trabajo de C. García Ávila (“*El perro del hortelano*: Diana, imán de movimientos”) se concentra en las didascalias motrices en el teatro de Lope para demostrar cómo la protagonista Diana, cuya autoridad inicial se manifiesta en los movimientos en escena, va perdiendo paulatinamente su control del movimiento de los otros personajes.

C. Álvarez Lobato (“Lo sagrado y lo profano en *Lo fingido verdadero*”) estudia la comedia de santos de Lope, subgénero teatral en el que el espectáculo es fundamental, ya que el público iba al teatro no para escuchar sermones edificantes, sino para entretenerse. En estas obras lo reli-

gioso y lo profano son elementos integrantes no sólo del texto dramático, sino también del espectacular, como se ve claramente en *Lo fingido verdadero*, donde los distintos niveles espaciales (escenario horizontal, escenario vertical) representan el plano terrenal y el celeste de la acción y posibilitan visualizar el paso de lo profano a lo divino y al revés. De la comedia de santos se pasa a la comedia de tema bíblico en el último ensayo, “El tratamiento teatral de la historia de Tamar en el ciclo bíblico de Tirso de Molina”, de R. Bazán Bonfil. Dentro del ciclo de las comedias bíblicas de Tirso, *La venganza de Tamar* aprovecha al máximo los recursos de la novelización (aparentes ya en las comedias bíblicas anteriores del autor), sumando motivos y recursos teatrales propios de la comedia de enredo, la pastoril, la de capa y espada, la de honor y algún elemento de tragedia.

Por lo general, se aprecia la variedad de géneros teatrales estudiados en esta colección de artículos y la coherencia en la aproximación analítica, gracias a lo cual el lector obtiene una gama de interesantes datos sobre la escenificación, el movimiento y el espacio en el teatro áureo. Otro punto positivo de beneficio para el lector es el uso de una sola bibliografía final, que reúne las referencias bibliográficas de los ocho artículos. Una falta que se puede encontrar en este libro, según la que escribe estas líneas, es que la selección de autores estudiados resulta un tanto unilateral. Los análisis se limitan a obras de autores consagrados (Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Tirso de Molina) –entre los cuales, por otra parte, sorprende la ausencia de Calderón– y masculinos. Para conseguir una visión más amplia y completa de la teatralidad en el Siglo de Oro, y especialmente de su dimensión motriz y espacial, hubiera sido interesante ampliar el panorama con algún trabajo sobre el teatro escrito

por mujeres (viviendo en el mundo o retiradas al convento). Operando en un circuito más cerrado y con menor libertad de acción que los de sus colegas masculinos, dramaturgas como Ana Caro, María de Zayas, Sor Marcela de San Félix o Sor Juana Inés de la Cruz, escriben desde una perspectiva (psicológica, social) distinta. Cabe la pregunta si y cómo esto se trasluce en el tratamiento del espacio y movimiento en sus obras.

No obstante, en su totalidad este volumen de ensayos proporciona mucha información sobre el teatro como espectáculo en aquella época, y es de interés tanto para los investigadores que se ocupan del teatro áureo como para actores y actrices actuales que se proponen montar una de las muchas joyas teatrales que nos ofrece el Siglo de Oro español.

*Rina Walthaus*

**José Roso Díaz: *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura 2002. 205 páginas.**

La obra dramática de Lope de Vega alcanza tales inconmensurables proporciones que parece normal que el Fénix recurriera a ciertas fórmulas, que combinaban hábilmente la repetición y la innovación, para poder componerla. Estudiar estas fórmulas se muestra como una tarea a un tiempo estrictamente necesaria y dificultosa. El libro *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, de José Roso Díaz, acomete parte de esta tarea al analizar y clasificar el modo en que el dramaturgo madrileño utiliza los engaños en sus comedias. Se trata de una tarea doblemente meritoria por tres motivos fundamentales: la enorme y legenda-

ria dimensión de la obra teatral del Fénix, la abundante aparición de engaños en esas comedias, y la gran variedad que los engaños muestran en las diferentes obras lopescas. Roso Díaz acomete estas dificultades de manera erudita, capaz e incluso brillante, logrando elucidar en gran parte los métodos de trabajo del Lope comediógrafo.

Puesto que analizar y clasificar los engaños en la totalidad de las comedias atribuidas al Fénix sería una tarea casi imposible, Roso Díaz opta por escoger “un catálogo representativo de obras” (p. 19) de autoría segura. Concretamente, de las 317 obras que Morley y Bruerton califican como seguras, Roso Díaz analiza en detalle 177. El autor divide estas comedias de su corpus en tres etapas cronológicas: “la obra dramática del primer Lope de Vega (1588-95)”, en la que examina 47 comedias, “la obra dramática de Lope, dramaturgo maduro (1596-1626)”, donde estudia un completo grupo de 112 obras, y “la obra dramática del ‘ciclo de senectute’ de Lope de Vega (1627-1635)”, en la que el autor analiza tan solo 18 comedias. Esta división cronológica aparece como uno de los mayores aciertos de Roso Díaz, pues le permite al estudioso interesado comprobar los cambios que experimentó el arte dramático de Lope con el paso de los años. Además, ejemplifica otra de las grandes virtudes del autor del libro: aunque el trabajo de Roso Díaz es de índole fundamentalmente estructuralista, muestra dominar los avances que otros puntos de vista críticos han realizado en los estudios lopescos, como es el caso de los trabajos de Juan Manuel Rozas y Antonio Carreño sobre el Lope ‘de senectute’. En cuanto al corpus, sólo cabe objetar algo sobre lo que Roso Díaz no podría haber hecho nada: el autor estudia las obras lopescas basándose en las a veces poco fiables ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles y de la

Real Academia, y en ocasiones incluso de Aguilar. Sólo cuando el grupo Prolope haya acabado su proyecto de edición crítica de todas y cada una de las *Partes* de las comedias de Lope contaremos con ediciones fiables de muchas de estas obras.

El cuerpo del trabajo de Roso Díaz consta del análisis y clasificación de los engaños lopescos, que le permite establecer la siguiente lista de tipos de engaños:

1. Malentendidos, dentro de los que destaca el engañar con la verdad.
2. Fingimientos y disimulos.
3. Identidades ocultas y mudanzas del ser.
4. Fingir enfermedades.
5. Engaños cuya base es un secreto.
6. Verdades a medias.
7. Engaños infructuosos.
8. Engaños jocosos.
9. Engaño malicioso. (p. 12)

Dentro de estos variados engaños, Roso Díaz dedica especial atención a los más recurrentes, como los tipos números 1, 3, 4 y 6, pero llega a una serie de interesantes conclusiones sobre todos y cada uno de ellos. Por ejemplo, el autor señala que los fingimientos y disimulos suelen ir asociados al tema del amor, pues siempre intentan mejorar la situación de los amantes. Por su parte, los engaños de identidades ocultas y mudanzas del ser suelen conllevar mudanzas de vestuario, dentro de las que destaca, por supuesto, el recurso de la mujer vestida de hombre, tan utilizado por Lope. Los engaños contruidos sobre secretos giran normalmente en torno a matrimonios ocultos o a los orígenes de algún personaje, y tienen como consecuencia un enredo de la acción, a veces incluso sin que los personajes implicados lo intenten. Los engaños jocosos contrastan con los maliciosos, pues mientras que los primeros relajan la tensión dramática, retrasan el

desenlace o fortalecen la relación entre los amantes, los segundos pueden ocasionar un desenlace trágico, y en la mayoría de los casos llevan al castigo del personaje que idea el engaño, ya sea mediante su muerte, su deshonra, o su ostracismo. Sin embargo, tal vez la conclusión más importante sea que estos engaños rara vez aparecen solos, sino que más bien se aglutinan en grupos de dos para formar un solo engaño. Especialmente frecuentes resultan las combinaciones del engañar con la verdad a medias, o el engaño con la verdad y el hablar equívoco.

Estos tipos de engaños que acabamos de mencionar traen a la mente un aspecto del libro que Roso Díaz podría mejorar. La clasificación que establece el autor parte de una observación cuidadosa y lógica de los textos lopescos, pero no deja de ser una interpretación moderna de los mismos. El propio Lope nos dejó en su “Arte nuevo” algunos valiosos comentarios sobre el uso de ciertos engaños, como el hablar equívoco, en la comedia, y otro tanto sucede con algunos preceptistas y ensayistas del siglo XVII. Tal vez Roso Díaz podría haber dedicado un capítulo de su libro a presentar la historia del engaño desde el punto de vista de los preceptistas clásicos, los del Renacimiento italiano y español y, finalmente, los del siglo XVII. De hecho, el autor conoce estos textos, y acude a ellos muy a menudo, demostrando lo profundo y serio de su investigación. Sin embargo, en muchas ocasiones Roso Díaz relega esta información a notas a pie, o a simples comentarios de pasada, cuando quizá tienen suficiente peso como para formar un argumento de por sí. Por otra parte, hay que tener en mente que el trabajo que ha realizado el autor con la obra teatral de Lope de Vega ha sido bastante titánico de por sí, y que tal vez este estudio histórico del engaño en la preceptiva clásica constituiría otro meritorio libro por sí solo.



En suma, Roso Díaz ha completado una investigación rigurosa y sólida, de gran utilidad para los estudiosos del teatro de Lope de Vega y de la literatura del Siglo de Oro en general. Además, el autor conduce sus argumentos de manera limpia y clara, con un estilo elegante y placentero, y demuestra un conocimiento profundo de la ingente bibliografía existente sobre la comedia lopesca. Por todos estos indudables méritos, el libro de Roso Díaz ocupará un lugar de honor en cualquier exigente y erudita biblioteca.

*Antonio Sánchez Jiménez*

**Robert Pring-Mill: *Calderón: estructura y ejemplaridad* (ed. de N. Griffin). London: Tamesis 2001. 223 páginas.**

En este volumen enteramente redactado en castellano, Robert Pring-Mill, profesor emérito de St. Catherine's College de Oxford, recoge siete estudios de tema calderoniano que ha publicado en revistas y misceláneas durante los últimos treinta años. Reunidos en modo orgánico y puestos al día bibliográficamente, estos trabajos arrojan nueva luz sobre las obras maestras del gran dramaturgo español, a la vez que nos informan sobre los métodos adoptados por los grandes calderonistas británicos (E. M. Wilson, A. A. Parker y W. J. Entwistle). Según afirma el autor de este volumen, dichos críticos, junto con sus discípulos en Gran Bretaña y Estados Unidos, consiguieron modificar la imagen que se tenía hasta entonces del poeta e imponer un nuevo rumbo al calderonismo internacional.

En su primer ensayo, "Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*", Pring-Mill presenta el significado de las contribuciones principales del calderonis-

mo británico. A este propósito, comienza por recordar la desconfianza con la que Parker trataba el concepto de 'drama barroco', definición ésta que le parecía poco afortunada, pues no facilitaba el acceso a la obra individual y creaba ulteriores problemas de periodización. Por consiguiente, al necesitar cada obra un particular esfuerzo interpretativo, acaso diera mejor resultado la adopción del método temático-estructural. En lo tocante a *La vida es sueño*, Parker juzgaba de escasa utilidad la distinción tradicional entre *main plot* y *sub-plot*, ya que Rosaura, privada de su honor y excluida del lugar que le corresponde en la sociedad, es víctima de un conflicto que resulta básicamente análogo al de Segismundo. Ahora bien, la complejidad de la doble trama se presentaba con cierta frecuencia en el drama áureo, y basta pensar en *Fuenteovejuna* o en *Las paces de los reyes*. Precisamente a partir de este fenómeno, Parker concibió su nuevo método de interpretación. A través de 'cinco principios', formulados en 1957, definió las características estructurales de la tragedia áurea, que resultan ser las siguientes: 1) el predominio de la acción sobre la caracterización; 2) el predominio del tema sobre la acción (esto es, con respecto a *La vida es sueño*, el predominio de la temática universal del *sueño* sobre las intenciones del viejo rey, de sus aliados y sus adversarios); 3) la localización de la unidad dramática en el tema y no en la acción, lo cual se deduce de lo anteriormente dicho; 4) la subordinación del tema a una finalidad moral, gracias al principio de la 'justicia poética', término éste que Parker acabará esclareciendo en sus ensayos sucesivos; y 5) la elucidación de la finalidad moral por medio de la causalidad dramática. En cuanto a la presencia del discurso ético, cabe distinguir entre el ambiente propiamente histórico-social representado por el drama y una dimensión universal, de

tipo filosófico o religioso, en la que el espacio de la “realidad” se integra. Concretamente: si en *La vida es sueño* la temática básica es de tipo filosófico-cognoscitivo, como queda patente en las jornadas I y II, la aplicación de ese saber por parte de Segismundo en la jornada III comporta consecuencias propiamente morales, relativas a la convivencia social.

No menos importantes que las aportaciones de Parker para la comprensión del drama *La vida es sueño* fueron las de Edward M. Wilson, cuyo primer estudio calderoniano se remonta a 1936. Al postular “el predominio absoluto de la obra en sí sobre toda consideración anterior”, Wilson no pudo por menos que polemizar con los investigadores de fuentes (Farinelli, P. Olmedo, doña Blanca de los Ríos y Valbuena Prat), contra quienes sostuvo el principio de la autonomía de la obra de arte. Por eso, no le parecía posible interpretar el mayor drama calderoniano a la luz del *Soñador despierto* o de *Barlaán y Josafat*, aunque el drama tuviera elementos en común con ambos cuentos. El análisis temático-estructural que realizó Wilson de las imágenes de *La vida es sueño*, clasificadas según los cuatro elementos, representó, en aquel entonces, un enfoque original y un punto de partida firme para la investigación sucesiva.

Otras contribuciones aptas para dilucidar la estructura del drama fueron la de Sloman sobre el paralelismo entre las peripecias de Rosaura y Segismundo, la de Whitby sobre la función de los tres encuentros entre ambos, y la de Dunn, que en “The horoscope motif in *La vida es sueño*” se ocupó de la interpretación del vaticinio, puntualizando que “what Basilio thinks about the horoscope, and what the horoscope means in terms of human relations within the dramatic context, are not one and the same thing” (p. 192). Esto porque, de una parte, la actitud vacilante de Basilio

para con la profecía sirve para revelar su propia ambigua personalidad y, de otra, porque las relaciones entre padre e hijo, lejos de estar determinadas por el horóscopo, influyen sobre el modo en que éste se cumple. En la opinión de Dunn, la profecía se cumple y no se cumple, según se mire desde el punto de vista del padre o desde aquel de su hijo. Para Pring-Mill, en cambio, la profecía sí se cumple pero al cumplirse no acarrea las tristes consecuencias que Basilio había considerado inherentes a las circunstancias previstas. A este asunto, esto es, a “La victoria del hado en *La vida es sueño*”, dedica el segundo de los estudios incluidos en este volumen.

Un análisis estructural de otro género se nos propone en el capítulo “Las estructuras lógico-retóricas y sus resonancias”, donde Pring-Mill elige como muestra un fragmento de *El príncipe constante*. A continuación, analiza el largo discurso argumentativo y persuasorio que don Fernando dirige al rey de Fez, apelando primero a su piedad y luego a su rigor para pedirle, sabido es, no la vida, sino la muerte. Para Pring-Mill, es necesario distinguir entre dos destinatarios de este discurso, pues el mensaje que don Fernando (y, detrás de él, su autor) quieren comunicar a cuantos le escuchen, no coincide con la petición de muerte dirigida al rey moro: el público asiste aquí a un debate sobre los valores que detenta un significado absolutamente central en la obra. Pring-Mill termina por definir la estructura lógica del discurso, dividido entre proposición, diseminación, ejemplificación, recolección y reafirmación. Con la expresión “prismáticamente fragmentado”, utilizada primeramente por Helmut Hatzfeld, le parece haber encontrado la fórmula con la que caracterizar el procedimiento retórico en cuestión. Su representación diagramática equivale a un *disclosure model* del estilo retórico calderoniano.

En su análisis de “La estructura del *Gran teatro del mundo*”, Pring-Mill dialoga con Leo Pollmann. Su visión de este auto sacramental se diferencia sin embargo de la del crítico alemán, para quien la obra es asimétrica y tripartita (I Preludio en el cielo, II La comedia de la vida y III Juicio final y glorificación sacramental), sin disponer de un eje central. A esta lectura, Pring-Mill le opone un modelo a su vez tripartito, pero con el eje central ubicado tras el v. 1254, esto es, entre II y III, inmediatamente antes de que se celebre el Juicio. Su propuesta, amén de estar basada en observaciones agudas, resulta no sólo más rigurosa que la de Pollmann, sino también más propiamente estructurante, ya que, al introducir un eje central, divide el texto en dos macro-secuencias (virtualidad del proyecto y su actuación *versus* sanción final y realización), y las estructuras, por definición, suelen ser binarias. Pero Pring-Mill no se contenta con analizar el macro-texto: después de dividir cada una de las tres partes en siete secciones, continúa descubriendo nuevas simetrías y correspondencias numéricas entre éstas. La calculada variedad del texto, basada en los números 4 y 3, no es mero ornato, sino, con palabras de Curtius, “symbolische Vertiefung”, expresión de la hermosa proporción del mundo que se refleja en la obra de teatro.

Nuestras preferencias, en este volumen, van al estudio que Pring-Mill dedica a “La fuerza ejemplar de lo poetizado”, en el cual, reflexionando sobre unas afirmaciones de Parker, profundiza en los conceptos de “verosimilitud” y “verdad poética”. Pring-Mill ve en Calderón un autor preocupado por la representación de lo universal, cuya presencia se trasparenta, por medio de un lenguaje más abstracto, en la “realidad” visible. En el caso de los autos, el medio visible es *alegórico*, y por lo tanto también metafórico, si admitimos la definición aristotélica de la alegoría como metáfora soste-

nida. En el caso de las comedias, en cambio, el medio visible tiene un sentido *literal*: las cosas son tales como se representan y los personajes son individuos humanos, aun cuando cobren algún tipo de valor simbólico adicional. Ahora bien, el escenario en el que acontece el drama no pierde nada de su sentido *literal* por el mero hecho de que el desarrollo de la situación inventada esté destinado a comunicarnos un significado superior. Pueden distinguirse, por tanto, dos planos; el del escenario y el de la *fantasía* (en el sentido que le da Marsilio Ficino): al primero le corresponde la acción dramática visible percibida por el espectador como “realidad”, y al segundo la imaginación poética que ha engendrado el tema. Con esto hemos aludido a algunas reflexiones centrales de las muchas desarrolladas en este interesante capítulo, que se cierra con una comparación entre *La vida es sueño*, auto y comedia, a través de la cual se ponen de manifiesto las diferencias entre los géneros y las propiedades específicas del arte dramático de Calderón.

Georges Güntert

**Lisa Vollendorf: *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 2001. 232 páginas.**

En el tercer estudio monográfico de fecha reciente sobre la novelística de María de Zayas,<sup>1</sup> Vollendorf opta por una lec-

<sup>1</sup> Después de los libros de Margaret Rich Greer: *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 2000, y de Marina S. Brownlee: *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2000.

tura socio-histórica que se centra en el discurso sobre la corporalidad y la violencia. Opina que la representación del tema de la sexualidad y del cuerpo sirve en Zayas para criticar defectos histórico-sociales, revelándose así el cuerpo (femenino) como base de la “estética politizada” (p. 25) y del feminismo de Zayas. Vollendorf parte de la tesis de que Zayas procede –como las escritoras feministas del Renacimiento analizadas por Constance Jordan (1990)– a una crítica de la falta de poder (“powerlessness”) y de la objetivación de la mujer. Según Vollendorf, Zayas elige la corporalidad, que representa la zona de contacto básica entre los sexos, como aspecto central para convencer a los lectores de su tiempo de que algunas reformas sociales serían indispensables en una sociedad que no puede garantizar la integridad corporal y la supervivencia de las mujeres (p. 27). En contradicción con la lectura “posmoderna” de Brownlee, Vollendorf piensa “that Zayas’s feminist ideology is the driving force behind her aesthetic and her politics” (p. 25).

La primera parte del estudio desarrolla el uso y el significado de la violencia y del cuerpo en la Época Moderna. Así se discuten en el primer capítulo (“Social and Literary Contexts of Corporeality”) como fuentes y trasfondo de las novelas de Zayas, varios discursos y prácticas corporales destinados a la regulación del cuerpo, como autos de fe, hagiografía y piezas que tematizan uxoricidios. El rasgo específico en Zayas es, en efecto, que procede a una feminización de este discurso corporal de su tiempo, vinculando en su ficción voz, texto y cuerpo femenino, como se destaca de manera emblemática en el “Al que leyere”, formulado en primera persona, y en la primera novela de los *Desengaños*, el relato autobiográfico “La esclava de su amante”: “[...] both volumes begin with language that speaks from the body” (p.

82). El segundo capítulo (“Violence De-naturalized: Feminist Readings of the Body Imperiled”) comprende un análisis contrastivo de la violencia como aparece en ambos tomos. Mientras que en las novelas del primer tomo la violencia contra personajes femeninos es todavía limitada y se manifiesta más bien en forma de amenaza dirigida incluso a ambos sexos, en los *Desengaños*, al contrario, se describen con muchos detalles actos violentos contra mujeres. En las *Novelas amorosas* encontramos personajes femeninos que se vengan o logran evitar los actos violentos por parte de los hombres, dado que la capacidad de obrar femenina constituye la temática dominante de este tomo. En contraste con esta violencia limitada (“violence contained”) se perfila en los *Desengaños* una violencia sistemática y excesiva contra personajes femeninos que a menudo se manifiesta en asesinatos de mujeres. Vollendorf concluye: “The inscription of social ills onto the female body registers a protest against the treatment of women in society” (p. 117). Vollendorf plantea la cuestión de si el acento sobre el cuerpo femenino martirizado favorece una objetivación pornográfica y lo niega claramente: “By putting the spotlight on women’s bodies and stories, Zayas’s fiction forces the reader into a reflective, if not empathetic, position” (p. 94).

La segunda parte del estudio tematiza las fronteras del comportamiento de los géneros (“gender behavior”). Así, en el tercer capítulo, titulado “Women’s Place in the Social Order: Public, Private, and Convent Life”), Vollendorf analiza el nexo entre espacios, cuerpos y géneros, y evidencia que la subjetividad de las mujeres es limitada por la violencia y el control masculino: “Vinculando el comportamiento de las mujeres con el honor de los hombres, el sistema de valores lleva al extremo el control de la sexualidad feme-

nina.” (p. 126 s.; mi traducción). La mujer, tradicionalmente excluida de la esfera pública y encerrada en la doméstica para ser controlada mejor, no dispone de ningún espacio seguro: “Mientras que Fray Luis y otras autoridades culturales insistían en equiparar la santidad del hogar con la integridad del cuerpo femenino [...], Zayas representa la vulnerabilidad (“violability”) absoluta tanto del hogar como del cuerpo.” (p. 139 s.; mi traducción). El convento se muestra así como única “violence-free zone for women” (p. 156). Vollendorf subraya la complejidad de la estética corporal en Zayas: en la perspectiva masculina, la mujer está concebida como recipiente abierto que exige el encerramiento, y Zayas derrumba esta ideología interpretándola al pie de la letra: “women are made grotesque, made to be open bodies, through men’s obsession with controlling sexuality” (p. 155). Así las descripciones sin número del encerramiento de las mujeres, de su tortura física y emocional repiten al nivel espacial las limitaciones a las que son impuestas tanto a nivel intelectual, físico y emocional (p. 155). El capítulo cuarto (“Crossdressers, Avengers, and the Performance of Gender”) tematiza personajes que –como excepción a la regla– transgreden límites espaciales y pautas de conducta. Se constata que la crítica feminista de Zayas se refiere precisamente a dos puntos, o sea, a la falta de respeto de los hombres hacia las mujeres (al nivel individual) y a la exclusión de la mujer de las instituciones políticas (al nivel social). En Zayas, algunas mujeres se visten precisamente de hombres para acceder al “body politic” mientras que los hombres que se disfrazan de mujeres lo hacen para hallar acceso al cuerpo femenino (p. 174). En “La burlada Aminta” y “Al fin se paga todo”, en cambio, se presentan protagonistas femeninas que por sí mismas vengan su agravio matando

a sus engañadores. Los motivos de esta venganza femenina se distinguen evidentemente de los de la masculina: “Unlike Zayas’s male characters – many of whom beat and kill out of jealousy, fear, misogyny, and proprietariness – Aminta and Hipólita exact revenge based on direct evidence of their victimizers’ guilt” (p. 195). En su conclusión (“Feminism Embodied”), Vollendorf pone de relieve que a pesar de comentarios iniciales a favor de los hombres por parte de algunas narradoras, éstas se suman al final a la opinión feminista dominante, creando así una “visión feminista coherente” (p. 199). En lo que concierne a la reacción del público masculino del sarao, Vollendorf considera el reconocimiento por parte de los hombres de que comprometen la buena fama de las mujeres como “men’s acceptance of criticism” (p. 204) y “starting point for change” (p. 205). En último lugar Vollendorf trata de explicar la gran popularidad de las novelas para un público aristocrático a pesar del hecho de que presentan, en perjuicio de los hombres, un evidente didactismo a favor de las mujeres. Arguye que, en las novelas, la crítica en relación con actos violentos contra mujeres no se dirige directa y exclusivamente a aristócratas masculinos cristianos (en verdad los responsables principales), sino que se dispersa sobre personajes de poca importancia igualmente implicados y pertenecientes a otras razas, nacionalidades o clases, como criados, esclavos o moros: “While the texts elucidate the dangers of excluding women from the cultural center, they also displace much resentment onto a broadly configured Other, one that works in opposition to a gender-inclusive, aristocratic center” (p. 207). En este sentido, Vollendorf habla del “feminismo aristocrático-corporal” de las novelas que se autoriza al final con la decisión ejemplar de Lisís.

Con su estudio sobre el discurso corporal feminizado y feminista de Zayas, Vollendorf se inscribe en un ámbito muy actual de la investigación. Dejando completa e intencionadamente a un lado las evidentes revisiones y “re-writings” de textos literarios que presentan las novelas, Vollendorf realiza en su lugar una lectura política en la que el cuerpo femenino violado se interpreta como “embodiment” y crítica de injusticias en la realidad histórica. Es discutible, sin embargo, si el género de la novela barroca sería verdaderamente el marco adecuado para la reivindicación de reformas sociales.

Ursula Jung

**Norbert Rehrmann: *Das schwierige Erbe von Sefarad. Juden und Mauren in der spanischen Literatur. Von der Romantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/M.: Vervuert 2002. 834 páginas.**

Aunque el título, *El difícil legado de Sefarad*, no lo indique, tanto los subtítulos como el grueso volumen de más de 800 páginas ponen de relieve que el presente estudio sobre la imagen de judíos y “moros” en la literatura española desde el Romanticismo hasta mediados del siglo XX es sin duda uno de los más ambiciosos y más completos que se han publicado los últimos años. Aparece en un momento en el que, al menos en el ámbito de la imago-  
logía española, algunas de las hipótesis investigadoras que el autor apunta en numerosas ocasiones a lo largo de su obra ya parecen haberse confirmado.<sup>1</sup> Sin embar-

go, la visión completa y equilibrada de Rehrmann –carente de tonalidades de apolo-  
gía, aunque no de toma de partido– no es tan sólo un aporte valioso dentro de los estudios hispánicos en lengua alemana. Autor de una docena de artículos y editor de dos actas de congreso sobre el tema sefardí, publicados en alemán y español, en esta ocasión pone a nuestro alcance un tomo de análisis detallados dotados con un sinnúmero de citas originales.

El título es ambiguo y –acabo de señalarlo– al menos en parte equívoco. Si Sefarad (ספרד) designaba en el Antiguo Testamento (Obadja 1, 20) un lugar de diáspora judía no excesivamente determinado, llega a ser a partir del edicto de 1492 –que, como expone Rehrmann (p. 82 y p. 749), pese a ser originalmente ideado para forzar una conversión masiva, se convirtió ‘por error’ en un decreto de expulsión–, un sinónimo del destierro forzado. No obstante, es también la denominación que los judíos peninsulares dieron a su patria, lo que encuentra un reflejo incluso en el uso del hebreo actual, en el que esta palabra significa nada menos que “España”. Rehrmann trata este “difícil legado” en todos sus aspectos, asimilando bajo dicho título a la segunda “minoría” de suerte similar, los árabes, ya que la denominación de su largo dominio de la Península, Al Andalus, no parece tener la misma diversidad de implicaciones.

Sin embargo, el autor concede clara prioridad a los sefardíes –y aquellos asque-

---

lona: Edicions Bellaterra 2002 (véase la reseña de José Manuel López de Abiada en “notas”, *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (Nueva época) III, 12 (2003), pp. 223-224) y de Gonzalo Álvarez Chillida: *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*. Madrid: Marcial Pons 2002. En cuanto a la selección de textos y fuentes existen ciertas congruencias entre este último y la obra de Rehrmann.

---

<sup>1</sup> Me refiero a los volúmenes de Eloy Martín Corrales: *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica siglos XVI-XX*. Barce-

nazíes que por “aculturación indirecta” (*Umwegakkulturation*) adoptaron el legado sefardí— y a la imagen del judío en la literatura española, como bien demuestra el capítulo que abre el tomo, “De antisemitismo, tradiciones inventadas y memoria colectiva: consideraciones introductorias” (pp. 9-42). Junto a las reflexiones generales sobre origen y funcionamiento del antisemitismo destaca la índole especial del anti y filosemitismo españoles. Si el segundo es más bien un “filosefardismo” legitimado a través de los aportes culturales que los judíos prestaron a la sociedad española durante la época de convivencia, dando lugar a una diferenciación entre “sefardíes buenos y asquenazíes malos” (p. 14) que, curiosamente, muchos sefardíes adoptaron para sus auto-estereotipos y que a la par conlleva un germen racista, España ha conocido también hasta la actualidad una larga tradición de antisemitismo que está bien lejos de ser —como se ha afirmado— un antisemitismo no racista.<sup>2</sup>

El autor continúa en los capítulos II a V con un breve repaso por la historia, empezando con la España tricultural de la Edad Media (pp. 43-83), donde recalca la disputa de historiadores como Kamen y Netanyahu sobre la intención y los efectos del edicto de 1492 y de la Inquisición. De ahí pasa a la eliminación de la historia tricultural (pp. 85-103), una descripción de la diáspora sefardí (pp. 105-119), lo que llama Rehrmann “el ‘retorno’ de los judíos”, es decir no ya físico sino a la

agenda de la sociedad española como consecuencia de los primeros contactos de españoles con las comunidades sefardíes en Marruecos y los Balcanes en el siglo XIX (pp. 121-147) que el autor relaciona estrechamente con “la invención de España” como estado nación. Estos contactos suponen el inicio tanto de la amplia divulgación del mítico amor patrio que los sefardíes hubieran conservado hacia España durante su largo destierro como a las posibilidades de sacar provecho económico de las comunidades judías supuestamente tan unidas sentimentalmente a la ‘madre patria’ y a su vez —siguiendo los clisés todavía vigentes— tan prósperas, utilizándolas como avanzadilla española.

Aquí empieza la segunda parte del volumen, en la que Rehrmann pasa de una descripción de sucesos históricos al análisis detallado de la imagen de judíos y “moros” en obras —sobre todo— literarias, desde el Romanticismo hasta el siglo XX (cap. VI a XII, con excepción del capítulo XI, no obstante, donde trata el período de la Segunda República hasta el final de la II Guerra Mundial<sup>3</sup>). Los autores y los textos escogidos pertenecen en su mayoría a los canonizados por la historia literaria, selección que Rehrmann había justificado en el capítulo introductorio con referencia a su pertenencia a la “mnemotécnica institucionalizada” (Jan Assmann) y por consiguiente a su capacidad de acuñar una identidad nacional.

Los criterios que emplea en los capítulos siguientes son invariables. Rehrmann

<sup>2</sup> Haciendo hincapié tanto en la casi ausencia de judíos durante largas etapas de la historia española como en la inexistencia de los conceptos pseudocientíficos del racismo del siglo XX en las décadas que precedieron y siguieron al edicto de los Reyes Católicos, se ha intentado tildar el antisemitismo español de “étnico, no racista” de “racismo no racialista”, como documenta Álvarez Chillida (2002, 43 y 231).

<sup>3</sup> Mucha más información al respecto, como a los intentos descarados del régimen franquista de hacerse pasar por potencia protectora de los judíos durante la guerra, contiene el estudio de Bernd Rother: *Spanien und der Holocaust*. Tübingen: Max Niemeyer 2001, cuya aparición debe ser posterior a la conclusión del manuscrito por Rehrmann.

analiza minuciosamente los textos que en muchos casos ya forman parte de lo que se podría llamar ‘un canon filo o antisemita’, y que bien por su temática histórica bien por su carácter historiográfico dejan entrever el tratamiento de judíos y moros, buscando en ellos el empleo de imágenes estereotipadas y la aceptación o negación expresa de la existencia de una convivencia tricultural en la Edad Media.

Entre los autores agrupados bajo el capítulo “Historia como ficción: el redescubrimiento de moros y judíos en la literatura del Romanticismo” (pp. 149-253) encuentra en Francisco Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra (Duque de Rivas), Juan Eugenio Hartzenbusch, José de Espronceda, José Zorrilla, Francisco Navarro Villoslada, Gustavo Adolfo Bécquer –y en Fernán Caballero, Ramón López Soler, Mariano José de Larra y Enrique Gil y Carrasco que trata con menos detención– una morofilia casi general, mientras la imagen judía es, en el mejor de los casos ambivalente, si no marcada por los viejos estereotipos del judío usurero, deicida, etc. Si Zorrilla es un ejemplo de la extrema abyección de los judíos, Antonio García Gutiérrez es el único ejemplo de un autor que muestra cierto filosemitismo.

El capítulo VII, “Historia como ciencia: judíos y moros en obras historiográficas fundamentales” (pp. 255-321), se ocupa de la obra de los historiadores más eminentes: José Amador de los Ríos, Adolfo Castro y Rossin, la obra muy ambivalente de Marcelino Menéndez Pelayo, los estudios de Joaquín Costas, Rafael Altamira y Ramón Menéndez Pidal.

En “Historia como política: literatura y historiografía cultural en el ámbito de la revolución (1868) y la restauración” (pp. 323-402), trata de Juan Valera, Pedro Antonio Alarcón, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas (Clarín),

que no se caracterizan por una morofilia exagerada, pero sí por un antisemitismo latente, hasta abierto. En este contexto parece justificado que Rehrmann haga de Galdós un “marginado”.

Sigue con Ganivet, Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu y Antonio Machado, representantes de la generación del 98 que tratan la “[h]istoria como mito” (pp. 403-490), cuyo regeneracionismo –en muchos casos tampoco exento de antisemitismo– tuvo los mismos orígenes que dieron lugar a la campaña del doctor Pulido, el cual convierte el tema en “cuestión nacional” (pp. 491-596). En Blasco Ibáñez detecta, a pesar de los empeños del valenciano de tejer la leyenda de su filosemitismo implacable, sostenida hasta por críticos judíos coetáneos, tonos de un crudo antisemitismo que sólo se suavizan después del “J’accuse” de su venerado Zola a favor de Dreyfus. Convicciones antisemitas tampoco sorprenden en Concha Espina, que luego escribió elogios flamantes a la “cruzada del caudillo” o en Ernesto Giménez Caballero, director de la filosemita *Gaceta Literaria* pero también co-fundador de la Falange. Sí llaman la atención en la obra del filosefardí por antonomasia, Ángel Pulido, lo que a su vez corrobora la interpretación de Rehrmann de que toda la campaña estaba regida por una espíritu meramente materialista y utilitarista.

En la generación del 27 constata Rehrmann que el “mito de la hispanidad”, tan exaltado por los predecesores del 98, se va desvaneciendo, lo que significa para las obras de José Ortega y Gasset, Salvador Madariaga, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Rafael Alberti una aceptación casi general de judíos y árabes, cuya motivación, como explica el autor, es heterogénea y personal.

De especial interés es el capítulo sobre la “visión del otro: sefardíes sobre Espa-



ña” (pp. 673-734), en el que el autor relata los casos de Max Nordau, Abraham Shalom Yahuda y Rafael Cansinos Assens. Aunque la ascendencia sefardí del último no está muy clara, los testimonios críticos de los tres ensombrecen el mito del amor patrio de los sefardíes que tanto exaltaba Pulido en sus campañas. Además, el hecho de que Pulido muy probablemente tildara a Abraham Shalom Yahuda (primer judío en acceder a una cátedra en España, en concreto de Lengua y Literatura Rabínica en la Universidad Central, que había sido creada para él mismo) de “materialismo, de avaricia judaica” por reclamar el pago de su sueldo, que no le había llegado nunca (p. 705), es un detalle curioso en su filosemitismo.

Rehrmann termina su estudio con un capítulo sobre la disputa entre Castro y Sánchez Albornoz (pp. 735-768) y otro que intitula, contradiciendo el título del libro de Ricardo de la Cierva, “La historia robada” (pp. 769-795), en el que constata que, a pesar de las muchas reticencias por parte de sectores conservadores que todavía salen en defensa de la hispanidad de la sociedad, España por fin afronta su historia.

En resumidas cuentas, el libro de Rehrmann es una valiosa aportación que consta de un gran número de citas originales, cuyas fuentes son en algunos casos difíciles de localizar. En un volumen de este tamaño cabe destacar el reducido número de erratas, de las que algunas son –p. ej. las erratas en el nombre de Gonzalo de Berceo (p. 70) o del *Jewish Chronicle* (pp. 682-701)–, por repetidas, desconcertantes. La inclusión de un índice onomástico hubiera facilitado bastante el uso de este libro de más de 800 páginas, especialmente –aunque no tan sólo– entre lectores no tan acostumbrados a la lectura en alemán.

Gero Arnscheidt

**Rosa Fernández Urtasun: *Poéticas del modernismo español*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA) (Col. Cátedra Félix de Huarte) 2002. 167 páginas.**

La profesora Fernández Urtasun, de la Universidad de Navarra, es conocida por sus investigaciones en el campo de la literatura española contemporánea, especialmente del primer tercio del siglo xx. Asimismo, es miembro del Consejo Editorial de la prestigiosa revista *RILCE*, así como del Consejo de Dirección de la Cátedra Félix de Huarte de Estética y Arte Contemporáneo de su Universidad, de cuyos seminarios surgió la idea de redactar este volumen (p. 47).

A través del análisis de obras de poética de algunos de los autores más relevantes de principios del pasado siglo (en concreto: Azorín, Baroja, Unamuno y Valle-Inclán), la autora trata de poner de manifiesto de qué manera estos autores constituyen las bases de la modernidad literaria en España.

Esta época –el modernismo (denominación que Urtasun con acierto extiende a los cuatro autores, consciente de las reticencias que esto puede entrañar)– se refiere al cambio de parámetros estéticos que se producen del siglo xix al xx, no sólo en cuanto a la forma, sino sobre todo en cuanto a la reflexión estética, y no únicamente en España, sino en las literaturas escritas en otras lenguas, especialmente la inglesa. Como movimiento formal, como es sabido, la corriente modernista aportó un enriquecimiento del léxico, la aparición de nuevos ritmos tanto en la poesía como en la prosa y un refinamiento formal en los poemas. No obstante, siempre según la autora, es la reflexión metaliteraria y poética –en concreto la inclusión del juicio sobre la belleza artística en la ficción literaria– la que otorga el carácter innovador a la litera-

tura de ese momento, la que abre los caminos de la modernidad literaria: “el modernismo introduce de manera definitiva en el contexto de la ficción la reflexión metaliteraria y poética” (p. 11).

Dos aspectos llaman nuestra atención en relación con esta tesis. En primer lugar, la relativamente tardía cronología que Fernández Urtasun propone, y la exclusión intencionada del simbolismo francés, evidentemente muy anterior. Siguiendo su argumentación (modernidad literaria = innovación formal y reflexión metaliteraria dentro de la ficción), la autora alude a algunos autores occidentales (Valle, Unamuno, Darío, Martí, Joyce, Yeats, Eliot, Pessoa, Rilke, Kafka, Valéry...), no necesariamente prosistas, obviando a otros que, tradicionalmente, han sido vistos como “padres de la modernidad literaria”. Sorprende que no encontremos aquí a un Baudelaire o un Mallarmé, por citar los ejemplos más llamativos.

En segundo lugar, y teniendo en cuenta la citada premisa inicial, echamos de menos a dos autores españoles, muy anteriores en el tiempo, pero que indiscutiblemente cumplen también los requisitos que la autora ha propuesto. Nos referimos a Bécquer y a Rosalía de Castro. En palabras de la autora, “[d]entro de la historia de la literatura española la mayoría de las reflexiones teóricas se habían mantenido hasta este momento [principios del siglo xx] en el campo de la preceptiva y la retórica” (p. 14). Citados como ejemplo son meramente Luzán, Montiano y Luyando, Martínez de la Rosa, Larra, Clarín y Emilia Pardo Bazán, autores todos ellos cuya labor crítica está separada de la labor creadora. Por el contrario, en el caso de Bécquer –pensemos en sus poemas metapoéticos, pero también en *Desde mi celda* o la “Introducción sinfónica” a las *Rimas*– y Rosalía –pensemos en algunos de los “Cantares gallegos”, en *Follas novas* o

“Un hombre y una musa”, que precede a *El caballero de las botas azules*– esta separación no existe en muchos casos, o al menos no únicamente, por lo que deberían haber sido citados cuando menos como “antecedentes indiscutibles” de la modernidad española.

En los autores analizados por la autora, aquí sí, se produce el cambio fundamental con esta tendencia. En las obras analizadas: *La lámpara maravillosa* (1912-1916/1922)<sup>1</sup> de Valle-Inclán, *Cómo se hace una novela* (1925-1927/1927) de Unamuno, *La intuición y el estilo* (1942/1948) de Baroja y *El escritor* (1942) de Azorín (curiosamente, además se prescinde de la obra machadiana de estas características, como es el caso de *Juan de Mairena*), la reflexión teórica sobre la labor literaria está inmersa en una obra de ficción, es decir, se rompe con la separación de géneros; en ellas no existen, pese al título unamuniano, preceptivas o normas retóricas sobre lo que la literatura sea o cómo deba ser. En cada una de ellas, el planteamiento es la indagación en la literatura (la belleza) como modo de conocer la realidad y, al mismo tiempo, los autores intentan “expresar el sentido de su vida precisamente en tanto que escritores” (p. 16), acercándose, no obstante, al género autobiográfico (a las memorias) y alejándose del ensayístico.

El análisis de las obras se centra en tres aspectos que caracterizan la reflexión metapoética: el aspecto temporal, dentro del capítulo “El tiempo presente” (pp. 51-83); la noción de identidad, tratada en el capítulo “Distancia y despojamiento” (pp. 85-121) y la ficcionalidad, en el capítulo “Ficción y realidad” (pp. 123-156).

<sup>1</sup> Para este y los demás casos: (fecha de redacción/fecha de publicación en su forma definitiva). En el caso de Azorín es la fecha de publicación.

El aspecto temporal dentro de la reflexión metapoética se relaciona con el afán de estos autores, cada uno de manera personal, de vincular la experiencia vital, fundamentalmente presente y pasado –con sus personales visiones de la actividad creadora– con la eternidad que asumen para el hecho artístico, la trascendencia del arte. En casi todos ellos la escritura es un modo de conocer la realidad y de aprehender el sentido de la vida (caducidad) al mismo tiempo que una aspiración a lo absoluto, a la permanencia.

Muy relacionado con el sentido temporal se encuentra la noción de identidad en la reflexión metaliteraria. Debido a circunstancias históricas o personales, estos autores escriben conscientemente desde la distancia. La experiencia del exilio o del viaje provoca en ellos una reflexión sobre su identidad, tanto de la faceta personal como de la faceta del escritor, ambas ligadas sin remedio. Asimismo, la conciencia del paso del tiempo, de la caducidad, desencadena un intento de desvelar la intimidad, de (re)conocimiento íntimo, que se producirá en todos ellos a partir del despojamiento interior y estilístico.

Por lo que se refiere a la noción de ficcionalidad, conduce directamente a la cuestión de por qué razón se escribe: qué hay de realidad en la novela y cómo puede la ficción modificar el conocimiento del mundo. En los cuatro autores encuentra la autora, por una parte, una separación clara entre realidad y ficción; por otra, queda patente que mediante la ficción se puede llegar a penetrar el sentido de la vida. El escritor crea una novela mediante la observación de la realidad por los sentidos (la base de la literatura es la vida) pero también mediante la imaginación y la intuición y mediante técnicas de composición. La novela es un mundo ficcional que tiene sus propias leyes y puede transformar la realidad, pues permite percibir lo

eterno en lo limitado (lo que nos remitiría de nuevo a la poética baudelairiana).

Cada uno de los capítulos del libro va seguido de un “Estado de la cuestión y orientación bibliográfica” muy útil. Fernández Urtasun nos ofrece un compendio de bibliografía sobre cada uno de los temas, sintetizando el punto central de cada uno de los trabajos, lo que ahorra sin duda trabajo al investigador y al mismo tiempo ofrece una guía al lector que se inicie en esta materia. Echo en falta, no obstante, la reunión final de una lista bibliográfica que acoja los numerosísimos títulos citados y comentados, lo que facilitaría mucho la búsqueda. La originalidad de presentar su labor hermenéutica para cada uno de los textos añadiendo un estado de la cuestión crítico independiente, que no sature la interpretación de notas y referencias bibliográficas es en este caso un acierto.

Pese a los pequeños reparos que he mostrado, considero que Rosa Fernández Urtasun, con su impecable y ameno estilo, lleva a cabo en *Poéticas del modernismo español* una tarea fundamental en la crítica literaria, que es la vuelta al trabajo textual, al análisis de los textos originales, de tal manera que nos ofrece la oportunidad de recuperar las voces de los autores mismos y no únicamente la voz de la crítica literaria.

*Rosanna Pardellas Velay*

**Tomás J. Salas Fernández: *Ortega y Gasset. Teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga 2001. 200 páginas.**

Es difícil decir para quién resultará más provechoso este estudio, o bien, a los filósofos para poder conocer de modo concentrado y sistemático las reflexiones orteguianas sobre la literatura y más concretamente sobre la novela, o bien, a

los teóricos de la literatura que asisten así a los inicios de las investigaciones narratológicas en España.

En seis capítulos y una conclusión el autor nos familiariza con las consideraciones de Ortega reunidas ante todo en *Ideas sobre la novela*, de 1914, y *Meditaciones del Quijote*, de 1925, iniciando su estudio con la advertencia sobre una dificultad con la que se enfrentan todos los estudiosos de Ortega: su tendencia a la dispersión y al fragmentarismo. “Ortega no es un teórico de la literatura ni un crítico literario profesional. [...] Esto que parece tan sencillo, lo olvidan muchos estudiosos de su obra”, opina el autor mismo (p. 187). Pero, a pesar de las dificultades que esta circunstancia conlleva, él sale airoso del empeño puesto que en el capítulo 2, “Definición de la novela”, sienta las bases para poder abordar luego los “Aspectos diacrónicos” (cap. 3), las observaciones sobre “Cervantes y el Quijote” (cap. 4), las “Influencias y relaciones” (cap. 5) y, finalmente, unas muestras de “Aplicación del modelo” (cap. 6) a varios novelistas españoles y franceses, críticas en las que Ortega ensaya acomodar sus categorías novelísticas a autores como Valle-Inclán, Miró, Pérez de Ayala, Pío Baroja, Anatole France, Marcel Proust, entre otros.

Este tipo de investigaciones suele plantear al estudioso un dilema, porque existen dos opciones igualmente válidas: se siguen la pautas que propone el autor estudiado o se le imponen patrones derivados de los últimos alcances de la disciplina a la que se adscribe el libro estudiado, en este caso a la narratología, para poder ver así hasta qué punto el autor estudiado alcanzaba y cumplía ya los requisitos más recientes de la disciplina. Salas Fernández se inclina por la primera opción, aun estando al tanto de los avances narratológicos como demuestran las obras al respecto citadas en la bibliografía selecta (pp. 193-200).

Es loable que el autor no sucumba a la tentación, tan frecuente en este tipo de trabajos, de desarrollar una imagen exclusivamente positiva del escritor estudiado. En más de una ocasión señala también los defectos e incongruencias, como ocurre, por citar un ejemplo, con la indecisión de Ortega acerca de la afirmación tan traída y llevada en los años veinte y posteriores de que la novela estaba en crisis o incluso que había muerto (79 *passim*).

Al hablar del perspectivismo de Ortega, el autor saca la acertada conclusión de que desde esta óptica “no existe una realidad objetiva, sólo visiones subjetivas [...] La filosofía queda reducida a dialéctica, a contraposición de pareceres, de dispares puntos de vista al modo –nada innoble ni desecharse– de la sofística antigua” (p. 63). Si uno se adhiere a esta postura la cuestión es hasta qué punto una investigación de cualquier índole puede tener una validez más allá del mero hecho de aumentar el número de pareceres. Me da la impresión de que afortunadamente tampoco aquí el autor sigue servilmente al filósofo malagueño.

En futuras ediciones de este libro el autor tendrá que vigilar con mucha atención las abundantísimas faltas de mecanografía que afean inútilmente un estudio muy meritorio que los estudiosos de Ortega y de la teoría narratológica ya no pueden obviar.

Kurt Spang

**Luis Antonio de Villena: *La lógica de Orfeo (Antología). Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*. Madrid: Visor 2003. 348 páginas.**

Luis Antonio de Villena es un conocido poeta y crítico de poesía española. No menos importante es su faceta de antólogo

de poesía española contemporánea, en la cual sobresale por sus numerosos trabajos: *Postnovísimos* (Madrid: Visor 1986), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (Madrid: Visor 1992) y *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Madrid: Visor 1997), y una inmensa cantidad de artículos en diarios y revistas especializadas sobre la obra poética de autores jóvenes.<sup>1</sup> En la línea de estas últimas antologías, en especial *Postnovísimos*, en la que recogía a aquellos poetas en su opinión más destacados de la generación de los ochenta, mostrando una gran cantidad de tendencias de lo que denominó “generación abierta”, *La lógica de Orfeo* pretende mostrar una visión general de los poetas españoles más jóvenes y, en ocasiones, todavía desconocidos para el público mayoritario, dado que muchos de ellos todavía son poetas inéditos.

En el prólogo, titulado “Inflexiones a la voz órfica” (pp. 7-40), Villena presenta un panorama general de la poesía española del siglo xx, comenzando desde la *mítica* generación del 27. Este panorama está construido desde la creencia en dos posibles visiones y/o caminos de la poesía: la búsqueda de lo real y la búsqueda de lo inefable, o en palabras del mismo Villena, la “voz lógica”, que se refiere a una voz de carácter realista, y la “voz órfica”, con la que se hace referencia a los himnos órfi-

cos, a la poesía hermética o, si se quiere, de índole metafísica. Tal teoría de la existencia de dos “voces” literarias y del movimiento pendular de la literatura no es, como es evidente, nueva en la historia de la literatura. Lo novedoso es en este caso que Villena constata para la poesía española de la posguerra un mayor peso de la “voz lógica” hasta la llegada de la generación de los novísimos, en la que con frecuencia es incluido este poeta, en la que predomina la “voz órfica”. Es evidente que Villena *barre para casa*, adjudicando a su propia generación la característica fundamental de la novedad o, para ser más exactos, la originalidad. Movimientos de carácter irracionalista o metafísico de la posguerra –como el *postismo*, como los poetas del *Grupo Cántico*, por citar algunos– si bien minoritarios, merecerían al menos una breve mención, pues son precedentes incuestionables de los novísimos, y la voz órfica de estos últimos no surge, como se podría deducir del prólogo de Villena, de la nada. Lo mismo sucede al tratar a la generación anterior, al Grupo de los 50. Al hablar de estos poetas Villena les atribuye una predilección por la “voz lógica” que, no obstante, se contradice con la “voz órfica” con la que caracteriza a muchos de sus miembros: el autor habla de Brines, Rodríguez, González, Valente, Caballero Bonald, Barral... Desde la generación de los 80 hasta hoy constata Villena otra vez un predominio de la voz lógica, la *experiencia*, hasta 1995 (aunque tampoco olvida aquellos autores que se decantan por la tendencia opuesta, la *metafísica*, y hace referencia al enfrentamiento entre ambas posiciones en esos años: “la polémica fue tan fuerte, tan absolutamente contundente, que se saldó en el silencio total, incluso en la ignorancia mutua”, p. 20). Con ello acentúa Villena la novedad de los poetas novísimos, que de esta forma constituirían la excepción sobresaliente de todo un medio siglo.

<sup>1</sup> Los prólogos de estas antologías, junto con otros artículos y reseñas acerca de poesía española última fueron publicados recientemente en Luis Antonio de Villena: *Teoría y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española. 1980-2000*. Valencia: Pre-Textos 2000. 215 páginas. Una reseña mía de este volumen se puede consultar en la sección “notas” de *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (Nueva época) III, 9 (2003), pp. 239-240.

La selección de *La lógica de Orfeo* incluye a autores nacidos a partir de 1965: Álvaro García (1965), Lorenzo Plana (1965), Eduardo García (1965), Luis Muñoz (1966), José Luis Piquero (1967), Pelayo Fueyo (1967), Lorenzo Oliván (1968), Javier Rodríguez Marcos (1970), Alberto Tesán (1971), Ana Merino (1971), Abraham Gragera (1973), Antonio Lucas (1975), Carlos Pardo (1975), Joseph M. Rodríguez (1976), Juan Antonio Bernier (1976), Andrés Neuman (1977), Fruela Fernández (1982), Elena Medel (1985). De cada uno de ellos se recogen entre ocho y once poemas, seleccionados por ellos mismos, en primer lugar, y posteriormente por Villena. Además, los autores han tenido que responder a la siguiente pregunta: “¿En tu uso personal, cómo ves posible y creadora la unión –la mezcla– de una poesía de base realista o lógica, con otra de signo irracionalista o metafísico?”, a partir de cuyas apreciaciones Villena formula la teoría del eclecticismo en esta nueva generación.

La situación epigonal de la poesía de la experiencia se va a ver superada a principios del siglo XXI por una “cercanía entre esas dos acepciones” (p. 24). Villena observa en los más jovencísimos poetas un eclecticismo en ningún modo excluyente, ya que en su opinión estos autores intentan “superar –hoy– la dialéctica, que parecía arriscada, entre realismo e irracionalismo, buscando una vía intermedia (que no medial) con muy distintos grados de uno u otro, pero con la aceptación de que esa mezcla –en la proporción que fuere– es vitalizadora para la actual poesía” (p. 35). En las siguientes páginas intenta explicar –de modo algo abstruso– de qué manera lo consigue cada uno de estos autores (juzgue el lector si lo logra o no<sup>2</sup>).

El propósito de Villena es más que loable: reunir en una antología aquellos poetas jovencísimos que están empezando a escribir y darles una oportunidad de presentar su obra al público, lo que una gran parte de ellos todavía no ha hecho. La selección es, además, amplia (18 autores, de

---

que hay poetas que –por talante personal– siempre han estado con alguna cercanía al irracionalismo [...] lo cierto es que ni Fueyo ni Plana, han buscado jamás ni el ilogicismo ni el hermetismo. Diría yo que han intentado atrapar –y ahí se produce el cruce de vías– una realidad que se escapa. Una realidad incierta, para ellos... Otros poetas, entre los antologados, se siguen sintiendo más *realistas*, como confiesa José Luis Piquero. Pero habla enseguida del *expresionismo* que, casi supone –en pintura– un ser salpicado por la realidad, esto es, alguien muy lejano (aunque a ratos pueda no parecerlo) al modo más tradicional del realismo [¡!]. A Piquero puede bien acompañarle Alberto Tesán –acaso los dos más globalmente realistas [¡!] del conjunto– pero Tesán intenta ver el sesgo de lo real, no el frente, como Piquero ha solido internarse (en sus poemas más propios [¡!]y mejores) por el camino de la realidad más oscura, más ilusoria, si real asimismo [*sic*]” (33-34). “Javier Rodríguez Marcos, Lorenzo Oliván, Carlos Pardo e incluso [¿?] Juan Antonio Bernier son poetas que se inician (quizá también Eduardo García) como realistas con duda. Realistas de ese *nuevo realismo* [...] que debe ensanchar las fronteras de la realidad, pues cada vez son más anchas, sabiendo, a la par, que lo real tiene múltiples versiones. Oliván, fascinado por la fantasía que la greguería propone; Rodríguez Marcos –más dubitante– por la insatisfacción de lo real impuesto; Pardo, Rodríguez o Bernier (más jóvenes) descubriendo el ritmo de su voz en esta mezcla entre lo real tradicional y el irracionalismo que intenta volverse claro o lógico [...]” (36). Debido al poco espacio del que para una reseña se dispone, no me es posible mostrar los poemas de todos estos autores citados. A pesar de todo, las necedades o despropósitos que Villena expone aquí, dándoles carácter de crítica literaria, no deben desmerecer la práctica poética de los jóvenes. Como en demasiadas ocasiones, la crítica literaria desluce lamentablemente la obra literaria.

<sup>2</sup> Cito alguno de los párrafos en los que Villena se lanza a describir la poesía más joven: “Aun-

los que sólo tres (!) son mujeres) y recoge autores de toda la Península, es decir, que no sigue un criterio localista (se incluyen autores andaluces, asturianos, cántabros, catalanes –en lengua castellana, claro está–, extremeños, madrileños, etc.). Asimismo, el número de poemas no es extremadamente reducido, con lo que podemos tener una primera impresión de su obra. Lo que es censurable en el antólogo es, por una parte, su intento de promoción personal a la hora de realzar una generación en concreto, a la que él mismo pertenece/perteneció. Por otra parte, la descripción estrambótica, casi grotesca, de la poesía de dichos jóvenes, bajo una apariencia de crítica literaria, basándose en una pregunta en la que es evidente la intención capciosa [“cómo ves *posible y creadora* la unión”], para justificar su propia hipótesis y crear una nueva generación, puesto que, tal y como está formulada, Villena adquiere la seguridad de que su hipótesis va a verse confirmada.

La antología, obviando estas reprobaciones, es útil y muy interesante para conocer a algunos nuevos poetas, cuyos poemas son, al menos, un primer indicio para entrever las nuevas tendencias poéticas en España.

*Rosamna Pardellas Velay*

**Carmen Becerra (ed.): *Lecturas: Imágenes. Revista poética del cine. II Congreso Internacional de Literatura Comparada: Mujer, adulterio y cine*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial 2003. 454 páginas.**

El segundo volumen de la nueva revista *Lecturas: Imágenes*, resultado del mencionado congreso en Vigo, 5-7 de noviembre de 2002, se presenta con un gran

comité científico y un concepto ambicioso de intermedialidad internacional. Ampliando el diálogo de la teoría de la literatura y literatura comparada con otros estudios, por primera vez nos encontramos con una publicación periódica española con reflexiones e investigaciones sobre las relaciones entre la literatura y el cine que incluye todos los discursos artísticos que emplean como soporte una imagen. Es decir, la televisión, la publicidad, la fotografía, el cómic y la ciberliteratura, como aclara la editora Carmen Becerra. Esta labor en construcción merece toda nuestra atención, empatía y asistencia científica. Los 32 artículos en este compacto volumen se concentran en los motivos del adulterio y de la mujer, y, en términos generales, al cine y los lenguajes contemporáneos, el cine y el teatro, el cine y la literatura.

En el ámbito de la crítica literaria femenina destacan las autoras Dora Lales Salvador (“Narrar la infancia desde el feminismo y la etnicidad: *I Know Why the Caged Bird Sings* [Maya Angelou] y *Anita and Me* [Meera Syal]”), María Ángeles Hermosilla (“La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”), Sonia Mirón (“Perfiles de mujer: *Amantes y enemigos* de Rosa Montero”) y Biruté Cipijskaitė (“El adulterio en la novela de ayer y hoy”). Estas autoras presentan una riqueza de motivos con análisis espléndidos de la “problemática de la identidad, el lenguaje, la subjetividad y la representación en contextos intersticiales” (Sales Salvador, p. 408).

Ahora bien, al revisar el volumen entero, el avance de muchos críticos literarios hacia la imagen cinematográfica parece todavía desafortunado o incluso fracasado. La teoría fílmica se limita casi siempre a la semiología estructuralista de principios de los años setenta. De esta

manera las reflexiones son compatibles indudablemente con el estructuralismo de operaciones narrativas, es decir la narratología de Genette en el *Discours du récit* [1972]. De la misma manera que, por ejemplo, en el discurso alemán de los años ochenta esta perspectiva de la narrativa entra de lleno en la llamada adaptación cinematográfica de la literatura. Este fundamento teórico se presenta ahora en España, veinte años después, sin la menor referencia a los resultados de los discursos internacionales de la intermedialidad posmoderna y del deconstructivismo. Es necesaria una reflexión competente sobre la imagen, que tendría que ver con la artificialidad escenificada, gestos de *performance*, intersticios entre *mise-en-scène* y *mise-en-abyme*, cuestiones del deseo de la cámara y de los espectadores, diferencias desconcertantes entre la vista y la vuelta de la mirada fija (*look, gaze, stare*), experiencias de alteridad, confusiones del tiempo y del espacio por el montaje de ambigüedades indisolubles. En el congreso de Vigo muchos cayeron en la trampa de la traducción “fiel”. Teniendo en cuenta un supuesto significado literario –que es el verdadero objeto de los estudios– queda claro que una película no ganaría nunca esta competencia. Una mera descripción de la acción no dice nada especial

sobre la estética de la imagen movida y temporal. En cuanto a la cuestión formal, haría falta una filmografía de las películas citadas en cada uno de los artículos. De vez en cuando se busca en vano la trama o la conclusión.

Después de tanta revisión negativa hay que conceder que dentro del sistema semiótico destacan los análisis de Enric Sullà (“Aspectos de la adaptación cinematográfica. A propósito de *Plenilunio*, novela y película”) y Patricia Antón Vázquez (“Intertextualidad filmica y literaria en *Los gozos y las sombras*: presencia y funciones”), y el magnífico análisis deconstructivista de María de los Ángeles Portela Iglesias (“Los espejos en *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein”). La coda final de *Lecturas: Imágenes*, la ingeniosa relectura de la misoginia en la película *La tía Tula* (Miguel Picazo) por Carmen Peña Ardid sobre diferencias del “derecho a decir no”, contenta bastante. Como revela la autora, se trata de la primera parte de un trabajo más amplio que esperamos ya con mucha ilusión. Deseo al comité científico que tenga más suerte con respecto a la elección de las comunicaciones sobre la imagen para el próximo volumen de la revista.

*Bernhard Chappuzeau*