

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Pilar Carrasco (ed.): *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*. Málaga: Universidad de Málaga 2000. 242 páginas.

N. Salvador introduce este volumen, editado por Pilar Carrasco, con unas páginas dedicadas a sintetizar cuestiones fundamentales, y conocidas, sobre manuscritos, ediciones, autoría, género y fuentes de *La Celestina*. Se limita a una recopilación de datos, francamente muy difundidos. Algún juicio de valor asoma en el epígrafe dedicado a las interpretaciones de que ha sido objeto *La Celestina*. En ese momento N. Salvador se expresa de forma categórica, y escribe desde un dogmatismo que resulta cómico, sin duda, al afirmar en redondo que la lectura más coherente de esta obra de Rojas es la que reconoce “un propósito moral, o sea, la crítica de unos amores ilícitos” (p. 26). Simultáneamente advierte que “la actitud del autor no deja al descubierto ningún flanco de supuesto ataque a la ortodoxia ni a la Inquisición; ningún aspecto de la obra se aclara desde la perspectiva del Rojas converso”. De este modo, respecto al judaísmo del autor, concluye en que “sería imposible inferirlo de la obra” (p. 25). Finalmente, N. Salvador advierte que “aun cuando algunos recalcitrantes pretenderán seguir por esta vía, considero que se trata de un camino cegado” (p. 26). Lo cierto es que declaraciones de este tipo no constituyen sino la parte más cómica de la crítica más seria. Afirmar, por decreto, que *La Celestina* tiene como primordial fin moralizante la censura de amores ilícitos es casi tan reductor como suponer que Cervantes escribió el *Quijote* para satirizar los libros de caballerías. No deja de ser sorprendente cómo para algunos lectores de obras literarias, *La Celestina*, como muchas otras

obras de la literatura española, no ofrece mayores problemas de orden ético, social o metafísico, más allá de unos amores ilícitos, en la obra de Rojas, o de un humor muy sentido, satíricamente desarrollado, por ejemplo, en la narrativa de Cervantes, como si no hubiera nada más, y como si quien viera ese “más allá crítico” no fuera más que un lector “recalcitrante” que sigue un “camino cegado”.

De luminosidad muy diferente es el trabajo de M. A. Pérez Priego, sobre “El conjuro de Celestina” (pp. 77-88). Priego nos recuerda que, desde el punto de vista de la poética, el *conjuro* es una forma literaria simple. Funciona, en cierto modo, como la oración, la plegaria, el sermón, el apólogo o el refrán. Pertenece por eso mismo al ámbito de la literatura oral, el folclore, la cultura popular. El conjuro de Celestina se desarrolla en términos muy literarios, y queda francamente lejos de los conjuros que conocemos por los procesos inquisitoriales. M. A. Pérez Priego va incluso más allá al advertir que Rojas, en el conjuro de Celestina, presta atención a la expresión literaria hasta el punto de “pasar por alto” la expresión teatral o dramática: “En nuestro texto, sin embargo, no hay [...] indicaciones. Podríamos imaginar que Celestina traza un círculo, que habla con un determinado tono de voz, que realiza determinados movimientos (da vueltas con los brazos en cruz bullendo los dedos...), manipula las sustancias mágicas, etc. Pero lo cierto es que Rojas ha pasado por alto la dramatización del conjuro. El conjuro que nos presenta *La Celestina* es un conjuro muy literario [...]. En realidad, Rojas lo que está haciendo, también en este singular episodio del conjuro, es literatura” (p. 84). Rojas juega con frecuencia en *La Celestina* con los efectos

de la literatura, con lo literario e incluso con lo metaliterario. Los personajes adoptan comportamientos y formas de discurso muchas veces determinados por la conducta y el discurso de prototipos literarios anteriores. La *literaturización* es un rasgo innegable en la génesis de *La Celestina*.

La conclusión a la que llega Priego está en la línea de los trabajos de Rico y Snow sobre “la magia de Celestina”, lejos de las consideraciones de Russell o Deyermund, que atribuyen la “amnesia” de la madre de Melibea a una “influencia sobrenatural” o mágica: “Surte efecto [el conjuro de Celestina] dentro de ese mundo literario y artificioso construido por el autor. Y es que tal vez, en el fondo, Rojas, como Mena o Cota, creían poco en la magia amatoria. Desde luego, creían nada en la simple hechicería ni en las ‘vanas palabras de encantadera’ ni en la eficacia de las sustancias y preparaciones” (p. 88). Rojas pudo haberse servido del motivo de la hechicería, a propósito de los conjuros de Celestina, pero sin estar convencido personalmente de los poderes que la superstición popular le atribuiría. Que Celestina crea en la magia no quiere decir que Rojas crea en la magia, y mucho menos que el lector esté obligado o comprometido con esa creencia.

De especial interés resulta también el trabajo de E. Lacarra Lanz, “El erotismo en la relación de Calisto y Melibea” (127-145). El léxico que utiliza Calisto responde al léxico amoroso de procedencia médica y cortesana, propio de galanes y amadores literarios del siglo xx. Es un léxico amoroso fuertemente *literaturizado*. Además, la hipótesis de la que con frecuencia alardean los personajes sitúa a todo el conjunto —lenguaje, personajes y fábula—, en un escenario próximo a la parodia. En esta situación, Melibea demuestra conocer muy bien el léxico erótico de Calisto, pues descodifica diestramente las palabras de su

enamorado y subraya con certera habilidad la intención que encubren. Además, como bien advirtió B. Croce, Melibea, más que ofendida, “sabe que debe darse por ofendida” (*apud* R. Lida: *La originalidad artística de ‘La Celestina’*. Buenos Aires: Eudeba 1962, p. 406).

En el acto XIV, cuando ha de producirse el tercer encuentro erótico entre Calisto y Melibea, las razones que la joven imagina para justificar la tardanza del mancebo, además de provocar cierta hilaridad, tienden a degradar la experiencia amorosa de la pareja. Melibea cree que razones graves, o asuntos dignos de un caballero, retienen a Calisto. En realidad, Calisto se demora por problemas triviales, torpezas de última hora, o incluso trámites ridículos. Melibea muestra en estos parlamentos con Lucrecia mucha de su ingenuidad, que ha de aflorar nuevamente en su largo parlamento final ante su padre, preludio de su suicidio. Tal como escribe E. Lacarra a propósito de Melibea, “su decisión de suicidarse va acompañada de una fuerte idealización de su amado, en un movimiento de autoengaño que le permite mantener la ficción literaria que el lenguaje erótico-cortesano, nunca del todo abandonado, emulaba. La ilusión de que el ennoblecimiento de Calisto a la altura de los héroes sentimentales la eleva a ella al pedestal de las heroínas no puede disfrazar la realidad” (p. 143).

Jesús G. Maestro

Charles D. Presberg: *Adventures in Paradox. Don Quixote and the Western Tradition*. University Park: The University of Pennsylvania Press 2001. 250 páginas.

Aquellos lectores que hayan seguido la evolución de la crítica cervantina duran-

te los últimos años habrán podido comprobar cuán raro es encontrar un libro sobre *Don Quijote* que presente una aportación útil, original y razonable para la comprensión de la obra. Existe el peligro de caer en lo que Anthony Close definió como interpretaciones románticas, o de usar alguna teoría literaria postmoderna para concluir que Cervantes era, o debía haber sido, nuestro contemporáneo. Afortunadamente, el libro de Charles Presberg no adolece de ninguna de estas fallas. Al contrario, ofrece una interpretación nueva pero enormemente útil para la lectura del texto cervantino.

Siguiendo una invitación formulada hace años por Francisco Márquez Villanueva, Presberg interpreta *DQ* dentro de la tradición occidental de la paradoja. Para ello, el autor se apoya enormemente en el clásico estudio de Rosalie Cole, *Paradoxia Epidemica* (1966). Presberg usa el libro de Cole para definir el *discurso* paradójico (la paradoja no constituye un género literario, pues se da en varios de ellos) y para interpretar algunas de las obras más influyentes de esta tradición. Aunque probablemente demasiado tarde, ya muy avanzado el libro, el autor presenta una utilísima definición y clasificación de la paradoja que mejora la de Cole. En su estado más avanzado, la paradoja aparece como una contradicción de términos esencialmente irresoluble, que impide inclinarse dogmáticamente por uno u otro lado del problema. Presberg la divide en cinco categorías: 1) la ontológica, que subraya el contraste entre realidad y apariencia; 2) la cosmológica, en la que entra la famosa *discordia concors* de elementos diversos en la unidad del hombre y la naturaleza; 3) la psicológica, que enfatiza el contraste entre la unidad/permanencia y la diversidad/temporalidad en el sujeto humano, y que se usa especialmente en la filosofía amorosa desde el *odi et amo* de Catulo; 4) la axiológica,

dentro de la tradición ciceroniana de presentar doctrinas morales en contra de la opinión común; 5) la lógica, enfocada en el lenguaje, del tipo de las paradojas eléatas, como la siguiente “Dice Epiménides el cretense: todos los cretenses son unos mentirosos” (pp. 76-78). Presberg subraya que la intención de estas paradojas no es relativista: no niegan la existencia de verdad, sino que más bien muestran que la verdad es una debajo de las apariencias (p. 79). Presberg podría haber reforzado este argumento recordando que precisamente el más famoso productor de paradojas de la Antigüedad, Zenón de Elea, formuló sus famosas contradicciones para defender la doctrina de Parménides de que el Ser es uno e inmóvil.

Presberg dedica el capítulo primero a delinear, siguiendo a Cole, la tradición de la paradoja, desde el *Parménides* platónico, al *Elogio de la locura* de Erasmo, pasando por la sátira menipea, el misticismo del siglo XIV, etc. (p. 32). En otro capítulo, el autor estudia la paradoja en el Renacimiento español, centrándose en *La Celestina* (aunque usando una bibliografía escasa y, a menudo, incluso anticuada), Antonio de Guevara y Pero Mexía. En el estudio de Guevara, Presberg enfatiza el uso paradójico de la autoridad en este escritor (Guevara era famoso por “prohijarles” citas a diversos autores) y en la contradicción que implica que el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* esté escrito desde la perspectiva de un cortesano (Presberg podría haber enriquecido este análisis recordando que la tradición del *beatus ille* horaciano en la que se inserta Guevara es paradójica e irónica ya desde el poema original de Horacio, algo que la crítica tiende a olvidar). Presberg ve a Mexía como un divulgador y vulgarizador de la paradoja, que la difunde, a expensas de su complejidad, gracias al nuevo mercado editorial. En suma, Presberg

demuestra con creces que la paradoja vivió una gran difusión en el Renacimiento español, como forma retórica y como modo de pensamiento adecuado para enfrentarse a problemas complejos (p. 71). Por ello, la mayoría de los autores áureos usó al menos un tipo de paradoja (Presberg señala acertadamente que la paradoja se halla en la base de la filosofía del “ingenio”). Entre ellos destaca Cervantes como el único autor que explota todas y cada una de sus categorías (p. 80).

Presberg dedica tres capítulos al análisis de *DQ*: uno centrado en el “Prólogo” de 1605, otro en la imitación y niveles narrativos del texto, y otro en el auto-conocimiento y la idea del sujeto. El más complejo es el que estudia el “Prólogo”, que el autor entiende como un epifonema de la obra. En efecto, el “Prólogo” explota los diversos tipos de paradoja: la cosmológica, con su complicado juego entre arte y vida; la lógica, con su disputa entre historia y literatura (el narrador presenta las aventuras de *DQ* como “historia”, en una confusión que será uno de los temas principales de la obra); la ontológica, con sus disquisiciones sobre la Verdad y la Belleza; la axiológica, con su parodia de convenciones literarias; y la psicológica, con la compleja relación entre autor y narrador (p. 83). Desvelar esta última paradoja es una de las mayores contribuciones de Presberg al estudio del “Prólogo”: con un fino análisis textual, el autor demuestra que el narrador del “Prólogo” es un personaje más, una creación ficticia que no debemos confundir con la voz cervantina. Al igual que el “amigo” que le aconseja, el narrador del “Prólogo” es inocente e incluso simple, e incurre en numerosos fallos retóricos (p. 127). Al ser enunciado desde esta voz, el “Prólogo” se revela como un texto paradójico en que resulta imposible discernir claramente la opinión de Cervantes sobre la relación

entre verdad y ficción o sobre cualquier otro tema tocado en el texto.

Presberg también halla otra paradoja en la base de la compleja estructura de niveles narrativos de la obra. Estudiando en detalle el episodio del vizcaíno, el autor revela la existencia de varios narradores (es la única ocasión en el libro en el que Presberg recurre a un claro esquema gráfico), a cada cual menos fidedigno. El narrador original, Cide Hamete Benengeli, supone una recreación de Epiménides el cretense, pues otro de los narradores cervantinos nos asegura que todos los moros son mentirosos. La historia de *DQ* se apoya sobre esta base paradójica, de modo que resulta imposible emitir cualquier juicio acerca de su veracidad o falsedad. La última paradoja que analiza Presberg se relaciona con la identidad del personaje central. *DQ* es un cuerdo loco, según reconocen los personajes más inteligentes. La reacción ante la paradoja de *DQ* define al resto de personajes: los simples le califican de loco de atar o creen sus historias; los cuerdos aceptan su condición de “loco entreverado” (p. 121), reconociendo lo insoluble de la paradoja. Cervantes resalta la contradicción de *DQ* al contraponerlo al Caballero del Verde Gabán. Estos dos personajes indefinibles (Presberg demuestra lúcidamente que no se puede juzgar claramente a don Diego, pese a su autorretrato como hombre discreto) se asemejan y se oponen en una relación paradójica equivalente a la de los Silenos (estatuillas clásicas en *trompe œil* que representaban a dos personajes opuestos a un tiempo) (p. 213).

Presberg concluye su excelente libro señalando que *DQ* es una síntesis y a un tiempo una recreación de la tradición de la paradoja occidental, que invita a cuestionar la autoridad del discurso humano (p. 230). Precisamente, la situación de la obra de Cervantes en esta tradición es la mayor

virtud del volumen, aunque le roba espacio y profundidad al análisis del texto base (por ejemplo, Presberg no estudia cómo DQ enloquece con paradojas de Feliciano de Silva, limitándose a comentar que este hecho le parece interesante [p. 119]). Además, se echa de menos alguna reflexión sobre la razón por la que Cervantes escogió la tradición de la paradoja, y sobre si la utilizó o no, y por qué, en otras obras suyas. El volumen también adolece de la falta de una distinción clara entre el oxímoron (¿es una paradoja de orden retórico?; ¿la describen como tal Quintiliano y otros tratadistas) y la paradoja: de hecho, existe un trabajo de Antonio Carreño sobre el lenguaje de la locura de DQ centrado en el oxímoron que Presberg no tiene en cuenta. También se le podría reprochar a Presberg su elección de ediciones (para las citas de *DQ* usa la de Murillo y no la del Centro Cervantes) y sus traducciones, de su propia cosecha pero tendentes a ser excesivamente literales, llegando a afectar el significado del texto (p. 48). En suma, pese a estos pequeñísimos defectos, el libro de Presberg se revela como una aportación indispensable, original y acertada, al estudio de la obra maestra de Cervantes.

Antonio Sánchez Jiménez

Wolfram Nitsch: *Barocktheater als Spielraum*. Tübingen: Narr 2000. 216 páginas.

En el presente libro, Nitsch realiza un estudio teórico profundo sobre el teatro como marco de interpretación y también de juego, dualismo que se ejemplifica en la ambivalencia semántica del verbo alemán *spielen*. Cronológicamente basa su estudio en el Barroco español; mediante el

análisis de varias obras de Lope de Vega y Tirso de Molina busca el soporte empírico a las tesis enunciadas en la primera parte del libro.

Como se ha apuntado, el libro está dividido en un apartado teórico y otro de “lecturas”, donde se analizan diversas obras. La primera parte está estructurada de la siguiente forma: en primer lugar Nitsch analiza las teorías antropológicas del juego, para centrarse acto seguido en la controversia moderna sobre la legitimidad del teatro. Nitsch analiza también la metáfora moderna del juego y del teatro del mundo, así como las modalidades de juego y el discurso lúdico. Otro aspecto objeto de su atención es la auto-representación consciente e inconsciente que el jugador y el personaje actorial hacen de sí mismos. En la segunda parte del libro, Nitsch analiza varias obras de teatro, dispuestas a su vez en tres apartados: obras cómicas, de la realeza, y de muerte. *El galán Castrucho*, *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* y *Don Gil de las calzas verdes* se incluyen en el primero; *El villano en su rincón* y *El rey Don Pedro en Madrid* en el segundo, y *El Caballero de Olmedo* y *La venganza de Tamar* en el último.

Nitsch realiza un estudio pormenorizado de teoría teatral, manejando con soltura tanto las obras de investigadores alemanes, ingleses, franceses y alemanes como las fuentes literarias, con lo que transmite la seguridad de reflejar en todo momento el estado de la cuestión sobre los temas tratados. Además, no se limita a un método de trabajo meramente filológico o de historia de la literatura; a menudo aborda los temas desde puntos de vista antropológicos o filosóficos. El uso de manuales y obras de investigación aparece también en la segunda parte, en la descripción e interpretación de las obras literarias.

Nitsch analiza la naturaleza del teatro como arte escénico, e investiga en los aspectos representativos que subyacen en el juego dentro de la sociedad. En su análisis es muy importante el carácter mimético del fenómeno teatral, la ya citada auto-es escenificación en el fenómeno lúdico e interpretativo, así como las estrategias utilizadas por el teatro para rebelarse contra las formas de control social. Una de estas estrategias consistiría en la estrategia del “engaño”, típica del Barroco. La representación del fenómeno teatral dentro de la propia obra dramática, la auto-es cenificación, tendría a veces como consecuencia la relativización del desenlace en favor del papel de la fortuna, de lo casual. El gracioso sería una de las piezas clave de este aspecto teatral. Llama también la atención sobre la frescura y la influencia popular en las obras escritas para ser representadas en corrales, en un momento en que la evolución del teatro empieza a dictar normas y modelos fijos. Otro aspecto en el que concentra su atención Nitsch es en la casuística dramática del juego presentada por la comedia, desarrollada mediante el tratamiento de casos y ocasiones extremas. Otra característica de la comedia barroca española sería el juego o intercambio de roles, presente ahora en personajes que por su importancia estaban anteriormente excluidos de él. Este aspecto de la obra teatral aparece también reflejado en obras de contenidos más serios, como las que el autor clasifica en “obras de realeza” y “obras de muerte”. Esta extrapolación de la dinámica lúdica de la comedia a otros subgéneros teatrales supondría un duro golpe para la crítica del juego y la poética teatral de la época. En este contexto la obra cómica no sería un subgénero más, sino que tendría la calidad de un subgénero paradigmático y principal, el único subgénero dramático presente en el resto. Otro aspecto analizado por

Nitsch es la capacidad de mudanza de lo cómico dentro de la obra teatral, ejemplificado en personajes y situaciones que cambian radicalmente su anterior naturaleza. La doble naturaleza del rey en obras del barroco español, en las que se representa su naturaleza humana imperfecta, alejada de su imagen institucional y también de la fidelidad que las obras más serias guardan a los modelos preestablecidos. En otro orden de cosas concluye que la escenificación teatral de Lope supone una superación de la crisis barroca. No obstante, en las obras en las que se adapta al neo-estoicismo y a la neo-escolástica imperantes, presentaría un discurso mucho más moderado.

Con el presente libro Nitsch presenta una obra con capacidad de síntesis, en la que ha trabajado con una amplia bibliografía, interesado por incluir el estado de la cuestión existente en la hispanística europea. El tema analizado no es nuevo y el tratamiento de los temas busca la referencia a la literatura científica existente, pero la obra seduce por su erudición y profundidad.

David Escribano

Wolfgang Lasinger: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracián. Eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*. Tübingen: Narr (Romantica Monacensia, 58) 2000. 229 páginas.

Hay obras del Siglo de Oro español cuya actualidad no depende necesariamente de las celebraciones oficiales de las que van acompañados los centenarios de sus autores. Una de éstas es el *Oráculo Manual* de Gracián. El enorme interés que ha suscitado en los últimos años, también fuera de España, en un público que tras-

ciende el pequeño ámbito de la filología (hace unos diez años en Norteamérica una nueva traducción llegó a ser incluso un verdadero *bestseller*) es un fenómeno que no queda suficientemente aclarado aduciendo estereotipados y nebulosos argumentos a propósito de la validez atemporal de los clásicos. El nuevo éxito del arte de prudencia graciano tiene más que ver, posiblemente, con la forma específica en la que ese manual transmite sus “verdades” al lector, limando, o mejor, agudizando aforísticamente la tradición didáctica-moralista, hasta tal punto que las sentencias, con una función pragmática en su origen, se convierten en ornamento estético presentado como algo absoluto, independiente de cualquier contexto. Las “lecciones” aforísticas, por esa reclusión herméutica, se apartan de una intencionalidad definida y quedan disponibles para diversos fines.

La tesis que Wolfgang Iasinger ha escrito en la Universidad de Munich no se enmarca, afortunadamente, en esa tendencia que pretende una (pos)modernización, demasiado forzada, de la moralística graciana sino que, más bien, aclara la condición que hace posible tales actualizaciones analizando la estructura y los principios constitutivos del texto. Sin ser pretencioso, el autor habla de “análisis estructural fundado en el método de la semiótica pragmática” (p. 14) para referirse a su procedimiento, tras del que se oculta un análisis de la aforística gracianesca que hace explícito y comprensible el ya mencionado paso de la moralística a la estética, muy logrado a nivel lingüístico y diferenciado en su método y argumentación. El estudio se desarrolla en tres partes: tras una concisa introducción se explica en un extenso capítulo con todos los detalles, aplicando las reglas de la semiótica pragmática, cómo las enseñanzas provenientes de la tradición de Tácito se

independizan de su contexto original, es decir del conjunto de los escritos políticos (pp. 15-75); una segunda parte del análisis presenta los procesos de la recontextualización mediante los cuales se integran los aforismos en un texto que, ahora, los organiza topológica y combinatoriamente (pp. 77-175). Iasinger toma como ejemplo términos clave de Séneca y Castiglione para mostrar aquí cómo la intertextualidad manierista de Gracián tiende a sustituir el contenido argumentativo de los conceptos por el valor relacional que reside en su forma. Se crea una red de referencias que disemina, según el autor, los conceptos utilizados, pero la polisemia que así se va produciendo en el texto queda, finalmente, retenida en la unidad estilística de una “prosa ornamental”. De este modo el conceptismo de Gracián se hace ambivalente en extremo, la “homogeneizada unidad estilística, creada artificialmente, muestra siempre su reverso, y siempre se ve amenazada” (p. 173).

Por último, en la tercera parte, se estudian las implicaciones antropológicas de esa unidad en peligro, extrayendo de los aforismos una teoría del sujeto (pp. 177-215). La aforística de Gracián, en calidad de enseñanza ética, apunta, finalmente, hacia la constitución de un sujeto moral, la “persona”. Iasinger explica esa formación gracianesca de la persona con el concepto del “assujettissement” formulado por Foucault, el cual viene a ser una técnica de autoformación en la que los aspectos objetivos y subjetivos no están tan claramente demarcados y la inmersión hermenéutica en una “profundidad” interior ya no encuentra una verdad sustancial sino que más bien ofrece la base de operaciones para un arte estratégico del vivir que actúa sobre este vacío. Sin querer dejar de ser moral y sin perder completamente la intencionalidad preceptiva tan característica en la tradición didáctica política, el

propio Gracián, por la forma con la que elabora sus textos, elimina los cimientos de cualquier enseñanza. Ahí donde empieza la literatura termina la moralidad, podríamos concluir con Lasinger puesto que “con Gracián sólo se puede descubrir que la verdad tiene que tener su lugar” (p. 215).

Lo que quedaría ahora por cuestionar es si la tesis del “conceptismo ornamental” es realmente aplicable a la obra completa del jesuita. Pero no hay duda de que Wolfgang Lasinger ofrece un agudo y matizado análisis de los aforismos del *Oráculo Manual* y su estructura textual. Sólo deseáramos que este interesantísimo estudio no quede oculto tras la avalancha de actas de congresos y antologías producida con motivo del cuarto centenario y que se le tenga en cuenta con la atención que se merece.

Hanno Ehrlicher

Traducción: Elvira Gómez Hernández

Luis Galván: *El Poema del Cid en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*. Pamplona: EUNSA 2001. 388 páginas.

Investigando la recepción española del *Poema del Cid*, Galván se propone precisar y cuestionar la idea de un paulatino “despliegue del potencial de sentido” (Jauss). Respecto del primer período (s. XVI-1807), hace constar que no hay recepción del *Poema* como texto literario por parte del lector común y que la edición de Sánchez (1779) ha de considerarse un mero objeto de estudio para eruditos. Aunque, hasta finales del segundo período (1808-1862), el *Poema* sigue siendo objeto de recepciones neoclásicas, la perspectiva cambia cuando los románticos, lejos

de creer en el progreso del arte (‘imperfectación medieval’ vs. ‘buen gusto’) aprecian precisamente lo genuino, lo no corrupto de los tiempos primitivos. En cuanto a aplicaciones políticas del *Poema*, los unos elogian la adhesión del héroe a la corona y los otros la tendencia a la independencia individual. En el tercer período (1863-1902) la difusión de la obra sigue siendo escasa. No obstante, en la enseñanza de finales del s. XIX empiezan a leerse resúmenes de ciertos episodios del *Poema*. Por lo demás, no sólo los comentarios del *Poema*, sino también obras de ficción (Romancero, Fernández y González, Zorrilla, M. Machado) “contribuyen a difundir la materia cidiana [...], es decir, el público tiene a su disposición sucedáneos del *Poema del Cid*” (184, 187). En el cuarto período (1903-1936), la enseñanza aumenta su función mediadora. En los nuevos manuales se divulgan las interpretaciones de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal; en las antologías se seleccionan sobre todo aquellos pasajes que reflejan el amor familiar y el espíritu militar. En cuanto a ediciones, el número se multiplica. Salen, por ejemplo, la erudita de Menéndez Pidal (1908-1911) y la popular (“en romance vulgar y lenguaje moderno”) de Salinas (1926). Además, varias obras literarias (Marquina, M. Machado, V. Huidobro, etc.) parecen estimular la demanda del texto medieval, proporcionando a sus lectores “cierta familiaridad con el *Poema*” (p. 285). En sus conclusiones finales, Galván traza tres “líneas principales que sigue la recepción del *Poema del Cid* hasta 1936: neoclásica, romántica y realista” (p. 305). Respecto del “despliegue del potencial de sentido” y otros teoremas de Jauss e Iser, Galván opina que “la realidad sólo parcialmente se ajusta a ese modelo” (p. 342).

Como se ve, Galván se sirve de tres conceptos clave (recepción, mediación,

aplicación), que se refieren a la dimensión pragmática de textos literarios. Se usan en estudios empíricos sobre la recepción fáctica del texto (aspecto externo), pero también en trabajos teóricos sobre la mera posibilidad de recepción (aspecto interno). Como Galván mezcla las dos perspectivas, la precisión terminológica y metodológica ha de ser importantísima. Sin embargo, la definición de ‘mediación’ no convence del todo. De acuerdo con la argumentación de Galván, la abundancia de mediaciones (comentarios eruditos y versiones modernas del argumento cidiano) hace, en cierto sentido, superflua la lectura del *Poema*. Para evidenciar que un texto literario puede funcionar como mediación del *Poema*, Galván aduce un poema de M. Machado (“Castilla”). De todos modos, este texto no es representativo porque se trata de una breve paráfrasis en español moderno, o sea, una especie de traducción libre de un pasaje del poema medieval. Naturalmente, el lector común entiende el texto de Machado, pero no sabe captar su transtextualidad. Menos aún sabrá apreciar la supuesta mediación de textos cidianos de otros autores (Marquina, Huidobro etc.). Las respectivas obras tienen mucho que ver con una recreación del argumento tradicional del Cid, pero casi nada con el texto del *Poema*.

En muy pocos casos Galván discrepa de los resultados de aquellos especialistas (Magnotta, López Estrada, Deyermond) que publicaron sus investigaciones sobre la recepción crítica del *Poema* en el último tercio del s. xx. Así, por ejemplo, cuando Magnotta habla de tres fases (neoclásica, romántica, moderna) de la recepción, Galván sustituye la calificación de ‘moderna’ por ‘realista’. Como este término, de hecho, no se refiere tanto a una época de la literatura como a una forma de enjuiciar la historicidad de ciertas partes del argumento del *Poema*, da lugar a

muchos malentendidos. No debería hablarse de ‘realismo’ cuando se trata de ‘historicidad’ o ‘veracidad’. Ahora bien, hemos visto que Galván utiliza la historia de la recepción crítica del *Poema* para someter a prueba la validez de ciertas hipótesis de la estética de la recepción. Este enfoque no deja de resultar sorprendente. Por un lado, nadie ignora desde hace tiempo que conceptos como “potencial de sentido”, “distancia estética” u “horizonte de expectativas” no han podido menos que desecharse por especulativos y no ‘operacionalizables’. Por otro lado, si la parte empírica de la compilación de Galván no llega a convencer plenamente es que le falta una conceptualización contundente que ordene y estructure la profusión de datos. Falta también un índice alfabético que le hubiera facilitado al usuario un acceso más cómodo a los muchos detalles de una esmerada obra de erudición.¹

Christoph Rodiek

Ricardo Landeira: *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante 2001. 142 páginas.

La literatura española del siglo xx ha conocido —como es sabido— un verdadero éxito del género policiaco. En cuanto a los precursores se remite en general a escritores extranjeros como E. A. Poe, A. C. Doyle o Agatha Christie. Ricardo Landei-

¹ En la bibliografía hay algunas (muy pocas) entradas que están plagadas de erratas (por ejemplo, en la p. 382, las concernientes a Grimm, Gumbrecht y Jauss). Ciertas obras citadas sólo por el apellido del autor faltan en la bibliografía (por ejemplo, Stückrath).

ra se propone revisar esta tesis generalizada, esbozando los rasgos del género policiaco en la misma literatura española del siglo XIX. El autor ha logrado con esta publicación un estudio muy revelador, que a la vez propone al público una lectura amena. Lamentablemente, Landeira cita las obras consultadas sólo de una manera superficial. Si el estudio se dirigiera a un público laico, se podría pasar por alto este aspecto, pero como se trata de un estudio filológico, que bien puede ser consultado tanto por críticos como por estudiantes que buscan un primer acceso al tema, hubiera sido deseable poner más cuidado en las citas bibliográficas.

El breve estudio se divide en 6 capítulos: el primero ofrece un panorama general sobre la génesis del género policiaco mencionando a los precursores y dando un conjunto de 22 criterios significativos del género en general, como por ejemplo la introducción de un amigo que ayuda al detective o la restauración del orden al final del relato (p. 16). La literatura policiaca cumple con su tarea de ser “el calmante más indicado para los trastornos de la vida moderna. En el siglo XIX el bien vence de modo irrevocable al mal” (p. 15). Los cinco capítulos siguientes, dedicados cada uno de ellos a una obra representativa, esbozan la trayectoria del género policiaco a lo largo del siglo XIX. Todos los capítulos siguen el mismo principio: primero se explica el contexto social y biográfico de cada autor y su obra y después, sigue un análisis textual detallado en donde se pone especial énfasis en el aspecto innovador con que cada obra contribuye a la historia del género.

Se empieza con el análisis de un romance histórico del Duque de Rivas, *Una antigualla de Sevilla* (1838), en el que el rey, que aparece como detective, resulta al final ser el asesino. Según Landeira, la sorprendente modernidad de la

obra reside tanto en la estrategia narrativa del autor —“una conversación vedada al lector” (p. 39)— como en el carácter verídico del entorno (p. 39).

En cuanto a *Un testigo de bronce* (1845) de José Zorrilla —una versión de la legendaria historia del Don Juan—, Landeira muestra cómo el juez Osorio —bajo la sospecha de ser él mismo el asesino— resuelve el caso con ayuda divina mediante el principio del *deus ex machina* (p. 57). Landeira constata dos aportaciones innovadoras al género policiaco en esta obra de Zorrilla: “la especulación razonada del investigador” y “la sorpresa final” (p. 124).

El relato *El clavo* (1853) de Pedro Antonio Alarcón es la primera obra que está situada en el tiempo actual y desenmascara al amor —no al dinero— como impulso criminal (p. 61). Además, está escrito en prosa. Aunque al final el orden quede restablecido, ya se nota cierta crítica social, puesto que la mujer —por primera vez autora del crimen— aparece como “víctima de los estrictos códigos culturales decimonónicos” (p. 75).

Este interés por las causas exteriores de un crimen, lo encontramos todavía más matizado en *El crimen de la calle de Fuencarral* (1888) de Benito Pérez Galdós, que se refiere además a un hecho real y alude intertextualmente al famoso cuento “Los crímenes en la rúa Morgue” de E. A. Poe. Lo que interesa más a Pérez Galdós no es el proceso de descubrimiento o rompecabezas sino “el crimen como lacra social” (p. 27).

La plenitud del género se alcanza con los relatos *La cana* y *La gota de sangre* (1891) de Emilia Pardo Bazán. Atraída por la naturaleza del crimen, la autora —productora de una veintena de narraciones policiacas del género negro— indaga la motivación del criminal. Otro aspecto innovador es que Pardo Bazán inserta el

arquetipo del detective blando o dandi en la literatura española mucho antes de que aparezca el famoso Hércules Poirot de Agatha Christie (126). Y, por fin, Pardo Bazán legitima el género policiaco dentro de la cultura culta tanto por los aspectos de intertextualidad como por el hecho de que elabora una conciencia auto-reflexiva.

Así, Landeira esboza el desarrollo de la literatura policiaca en la España decimonónica y estamos dispuestos a seguir el análisis hasta que en la conclusión el autor constata: “No hay literatura policiaca antes del siglo XIX, sencillamente, porque no hay departamento de policía en fechas anteriores a 1800” (p. 121). Landeira no se da cuenta de lo contradictorio que resulta ser esta tesis en relación con los textos elegidos. Puesto que las obras citadas del Duque de Rivas y de Zorrilla tienen lugar en el lejano pasado del Siglo de Oro español, no pueden ser consideradas como precursores en el sentido de Landeira. Ni el rey Pedro el Cruel ni el juez Osorio son verdaderos detectives *avant la lettre* —recordemos que Osorio no puede aclarar el caso hasta que interviene el *deus ex machina*—. Por consiguiente, el primer detective que se propone solucionar el caso por medios científicos (examen del cuerpo del delito, testimonio de los testigos, formulación de una hipótesis mediante deducciones empíricas, etc.) es el juez Zarco en *El clavo* de Alarcón. Por supuesto, podemos encontrar huellas detectivescas en las primeras obras escogidas por Landeira, sin embargo, tenemos que admitir que huellas similares también se encuentran en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes.

Desde luego, esta crítica no minimiza el valor del presente estudio, no obstante, no se debe sobrevalorar ni el impacto de los precursores castizos del género ni el de los precursores extranjeros. A mi modo de ver, un estudio detallado de la recepción

de la literatura policiaca en el siglo XIX español —que aún está pendiente— podría aclarar más el aspecto problemático de los orígenes del género policiaco.

Michaela Peters

Margot Versteeg: *De Fusiladores y Morcillos. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi 2000. 484 páginas + ilustraciones.

La tesis representa un trabajo detallado del desarrollo del “género chico”, que nació aproximadamente después de 1870, alcanzó su punto culminante entre 1890 y 1900 y luego, a comienzos del nuevo siglo, degeneró en el “género ínfimo”. En total son analizadas las quince piezas publicadas en su tiempo por Antonio Valencia en su libro *El género chico (Antología de textos completos)* (Madrid 1962). En cuanto al origen del “género chico”, Versteeg pone de relieve en particular las repercusiones de la “Revolución Gloriosa” de 1868, que iba acompañada por las primeras tentativas de democratización del país con la consecuencia de que se quería facilitar representaciones de teatro bastante baratas también para las clases bajas del pueblo, de modo que surgió lo que se llama el “teatro por horas”. Este tipo de teatro consta en general de piezas cortas de un acto (con o sin música), que se componen de varios “cuadros” y en los que los elementos populares (como por ejemplo tipos del pueblo, lenguaje popular, enredos chistosos y cómicos) desempeñan un papel sobresaliente. Importante para el nacimiento de este tipo de teatro es también la instalación de los Bufos Madrileños de Arderius ya en 1866 en la capital. Cuando, luego, se imponen poco a

poco el teatro de variedades y las revistas (esencialmente influenciadas por las francesas) y más todavía el cine, empieza la decadencia del “género chico”, los espectadores en el curso de los años, además, se hartan de los enredos cómicos de las piezas, que se repiten muy frecuentemente.

El mensaje de las piezas del “género chico” en general es “consolador”, es decir, prácticamente no se pone nunca en duda el orden político reinante; más bien el desenredo del pequeño conflicto dramático se efectúa de tal manera que los antagonistas vuelven al “orden” convencional. De este modo el “género chico”, que celebra sus grandes triunfos sobre todo en el Teatro Apolo y el Teatro Eslava, se libra del control que ejercen las autoridades e instituciones del Estado.

Versteeg clasifica las quince piezas publicadas por Valencia en cuatro distintas categorías: el sainete lírico [en esta sección figuran *La canción de la Lola* (1880), *De Getafe al paraíso o la familia del tío Maroma* (1883), *La verbena de la paloma o el boticario y las chalupas y celos mal reprimidos* (1894), *La revoltosa* (1897), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) y *El santo de la Isidra* (1898)], la revista lírica [a este tipo pertenece sólo *La Gran Vía* (1886)], la parodia [también con una sola pieza: *El dúo de la Africana* (1893)] y la zarzuela, subdividida en tres distintos grupos: la zarzuela histórica [con las piezas *Cádiz* (1886), *El tambor de granaderos* (1894) y *La viejecita* (1897)], la zarzuela regional [con *Gigantes y cabezudos* (1898), *La alegría de la huerta* (1900) y *La Tempranica* (1900)] y por fin, la zarzuela cómica [con la pieza *La marcha de Cádiz* (1896)]. No se toman en cuenta otras denominaciones para las piezas graciosas en un acto, como por ejemplo “humorada” o “juguete cómico”. Además, no será fácil (y Versteeg es absolutamente consciente de esto) diferenciar

exactamente entre “sainete lírico” y “zarzuela”. De todas maneras, la autora discute detalladamente el desarrollo histórico de las cuatro distintas modulaciones del “género chico”, recurriendo en su esbozo incluso a las piezas cómicas cortas y los entremeses de la comedia del Siglo de Oro y en cuanto a la cronología en parte más allá todavía. Después sigue un extenso análisis formal y de contenido de las quince piezas, donde se discuten respectivamente el aspecto “ideológico” (es decir el mensaje), las figuras (o tipos), las constelaciones de las figuras y, finalmente, la organización espacio-temporal (por ejemplo el ambiente barriobajero). Además se examinan las relaciones y referencias intertextuales (tanto intraliterarias como extraliterarias). Al final de los análisis se ponen de relieve los efectos y resultados de los estrenos (que, la mayoría de las veces, eran éxitos triunfales), fundándose en las críticas teatrales contemporáneas (sobre todo en los periódicos *El Liberal* y *El Imparcial*).

Si el modelo bastante formalístico “actancial” (con sus seis funciones o actantes “sujeto”, “objeto”, “destinatario”, “oponente”, “ayudante” y “destinador”; cfr. pp. 17 ss.) realmente proporciona nuevos conocimientos de las estructuras en general extraordinariamente banales y modestas de las piezas, yo personalmente lo pondría en duda; con el concepto tradicional y convencional de la “constelación de las figuras” se habría llegado a los mismos resultados, pero con mucho menos formalismo. También el recurso a Bajtin en cuanto a los elementos evidentemente “carnavalescos” de las piezas me parece más un fenómeno y procedimiento de moda que realmente justificado por el asunto mismo.

El trabajo termina con una bibliografía extensa y varios anexos útiles (pp. 463 ss). Primero, se da una sinopsis de las re-

presentaciones de las quince piezas (sobre la base de la cartelera publicada en *El Liberal*), después sigue una estadística de las obras estrenadas entre 1888 y 1896, y, por fin, se presentan concisos esbozos biográficos de los autores (entre otros Carlos Arniches, Javier de Burgos, Enrique García Álvarez y Ricardo de la Vega) y de los compositores (entre otros Francisco Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí, Federico Chueca y Robles y Joaquín Valverde) de las quince piezas analizadas. Una sección de ilustraciones con fotografías de algunas figuras típicas y famosas del “género chico” concluye la tesis.

Manfred Lentzen

Shirley Mangini: *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península 2001. 266 páginas.

Es difícil reseñar en pocas páginas un libro tan rico de información como el presente volumen, que es el fruto de cinco años de investigaciones llevadas a cabo con seriedad e intensidad. Sus lectores ideales son los especialistas en historia y literatura del primer tercio del siglo xx, que sabrán apreciar plenamente la esmerada labor de la autora. Sin embargo, también quien se ocupe por primera vez de aquella época sacará gran provecho de este nuevo libro de Mangini. La autora lo llama –diríamos que con exagerada modestia– “biografía colectiva” (p. 9), pero es mucho más.

La introducción del volumen, “Un milenio de Madrid y sus mujeres”, es informativa, aunque quizá no estrictamente necesaria para el propio tema del libro, que son las intelectuales de los años que van de la Gran Guerra hasta la Guerra Civil.

El primer capítulo, “Las precursoras y la polémica sobre la educación de la mujer en el Madrid finisecular” presta atención especial a las conocidas figuras de C. Arenal y E. Pardo Bazán. Carmen de Burgos, que es relativamente conocida desde 1990 después de haber sido olvidada durante medio siglo, es estudiada como una figura-puente entre las grandes precursoras y las verdaderas modernas. Además, Mangini da una síntesis del feminismo moderado, hoy día casi ignorado, de las últimas décadas del siglo xix y las primeras del siglo xx, sin olvidar las contradicciones entre las vidas y los escritos de sus protagonistas.

El capítulo II, “Modernas y misoginia” se centra ya en el tema del libro. Las mujeres, a la cuales Mangini llama “las modernas”, nacen a raíz de las repercusiones económicas y culturales que tuvo la Gran Guerra en España. Suelen ser de clase social elevada, y son modernas por su educación, vida profesional, liberalismo político, vanguardismo cultural y... por su entusiasmo ante toda clase de innovaciones técnicas. Mientras que las feministas de la generación anterior provocaban sonrisas despectivas en su entorno social, las modernas dan miedo y la reacción del mundo patriarcal a su existencia es una fuerte misoginia visceral, frecuentemente disfrazada de opinión “científica”. Mangini analiza las causas de esta misoginia y muestra qué duro precio psicológico y económico tuvieron que pagar las primeras modernas por su libertad de pensar y de expresarse.

Para completar sus profundos análisis, Mangini indaga también en la vida privada de sus “heroínas”; logra hacerlo con delicadeza y sin rayar nunca en el chisme. Sorprende la cantidad de relaciones amorosas olvidadas y/o secretas entre hombres y mujeres “modernos”, como por ejemplo el amor entre Maruja Mallo y Rafael

Alberti. Representaron un mutual estímulo artístico, sin asignar a la mujer el papel tradicional de musa pasiva. Otros centros de atención del capítulo II son las instituciones madrileñas que fomentaban el desarrollo de las modernas (Residencia de Señoritas, Lyceum Club, Ateneo).

El capítulo III, “El movimiento moderno de entreguerras”, se abre con una discusión de la voz ‘modernismo’; Mangini —que es profesora en la California State University— no emplea esta voz en su corriente acepción española, sino en la anglosajona, que equivale más bien al término español ‘vanguardia’. Las representantes por excelencia de la vanguardia femenina son María Zambrano, Rosa Chacel (cuya grandeza intelectual fue apreciada en ambas hasta por un hombre tan escéptico hacia la inteligencia de la mujer como Ortega) y la pintora Maruja Mallo.

Merece subrayar el apartado titulado sencillamente “Otras modernas de Madrid”, donde la autora trata de las obras y las vidas de Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y María Teresa León. En total, en las páginas del capítulo III Mangini logra una revisión histórica, mostrando lo que podríamos llamar la generación del 27 femenina.

Finalmente, en el capítulo IV, la autora analiza el camino “De la vanguardia al compromiso: la transición cultural y política”. Lo que han mostrado hace algunos años Víctor Fuentes y Laurent Boetsch acerca de varios escritores masculinos, lo enseña Mangini ahora en cuanto a escritoras, dramaturgas, periodistas y parlamentarias que promueven la democratización de la cultura durante los años treinta.

En el presente volumen, Shirley Mangini sitúa a cada intelectual (femenina, pero también masculino porque ahonda también en las figuras que aquí son secundarias, como por ejemplo los tres herma-

nos González Blanco, pp. 106 ss.) en su contexto histórico, social y personal. Da opiniones originales, caracterizadas por la ponderación y solidez que resultan de muchas y atentas lecturas, tanto de las obras de las modernas mismas como de la crítica. La bibliografía es riquísima y muy bien aprovechada, y servirá sin duda de guía para futuras investigaciones de campo. En resumen, estamos ante una obra excelente de historia cultural, muy bien documentada y además escrita de manera clara y amena.

Sylvia Truxa

Peter Fröhlicher/Georges Güntert/Rita Catrina Imboden/Itziar López Guil (eds.): *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo xx: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern, etc.: Lang 2001. 840 páginas.

El loable propósito de este grupo de reconocidos investigadores y estudiosos de la poesía española de la Universidad suiza de Zúrich está explícitamente citado en el título de este extenso volumen y explicado en una breve “Nota preliminar” (pp. 11-13). Se quiere llevar a cabo un recorrido por la poesía del pasado siglo, para documentar su variedad y riqueza, todo lo cual cristaliza en el análisis de 72 poemas. Estos análisis consisten en un comentario crítico, que, así lo pretenden los editores, reflejan una lectura reflexiva de la obra de cada autor y en concreto del poema analizado. De lo que se trata es de aclarar el significado de cada poema, entendiendo éste como una totalidad significativa.

Para ello se han reunido en este volumen a una gran cantidad de prestigiosos y reconocidos hispanistas de todo el mundo

(de todos los países y escuelas) –la cifra de 68, sin contar a los editores, es realmente impresionante–, entre los que se cuentan Gonzalo Navajas, Díez de Revenga, María Grazia Profeti, Juan José Lanz, Pozuelo Yvancos, López de Abiada, Romero Tobar, Túa Blesa, Hans Felten o Jordi Gracia, por citar solamente algunos ejemplos. Esta variedad en la elección de estudiosos garantizaría, por una parte, la calidad de las aportaciones, por otra, la enorme variedad de enfoques a la hora de afrontar los análisis.

No es ésta la única selección de los investigadores a la que tuvieron que someterse el cuarteto de editores, como es evidente. El procedimiento para la selección de poetas es descrito en la “Nota preliminar”. A pesar de la idea inicial de asignar cada autor estudiado a un reconocido especialista, en ocasiones no ha sido posible –según los editores– reducir la admirable obra de algunos poetas a un único poema, por lo que se han elegido dos poemas. En algunos de ellos esto es debido al indudable prestigio del poeta en cuestión, como es el caso de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén (cuya obra es la única que se representa incluso con tres poemas), Gerardo Diego, García Lorca, Aleixandre y Cernuda. En otros casos, como reconocen los editores, no fue posible poner de acuerdo a los especialistas.

En cuanto a esta selección, habría que hacer dos pequeñas apostillas. En primer lugar, es evidente que toda selección es complicada. Es asimismo incuestionable que en toda selección predominan los gustos y aficiones del seleccionador. En este caso, la selección se complica aún más teniendo en cuenta la innumerable suma de poetas conocidos y reconocidos del último siglo. Aunque 72 no es un número “redondo”, no se puede negar que es una cantidad más que considerable de análisis

para un volumen de estas características. Hay que notar no obstante que 72 no es el número de poetas representados. Éstos alcanzan la cifra –tampoco despreciable– de 61. El elenco, pues, es muy diverso.

En segundo lugar, si se constata que de algunas épocas –en mi opinión, de una importancia notable–, faltan representantes. Me gustaría citar el siguiente ejemplo: de las primeras vanguardias, cuya influencia para los autores del 27 es ciertamente capital, y sin las cuales estos últimos no podrían ser comprendidos, falta cualquier atisbo de representación. Al llegar a los años setenta, la selección se hace muchísimo más sesgada y, en cierto modo, tópica. Los representantes de los años ochenta se reducen considerablemente, obviando las corrientes más heterodoxas. Es decir, que si esta antología pretendía mostrar la pluralidad y riqueza de la poesía española del último siglo, deberían haber abierto al máximo el abanico de posibilidades y corrientes. En ocasiones se hace un poco limitada.

Por lo que se refiere al análisis, ya hemos hablado de la variedad de métodos y enfoques. La meta de facilitar al lector el acceso directo a los textos y de aclarar el significado de los mismos se cumple en muchos casos. A este respecto, hay que añadir que la mayoría de los análisis son –bajo mi punto de vista– espléndidos, mientras que en otros, los menos, el análisis se convierte en un pretexto para mostrar los formidables conocimientos del crítico sobre una determinada teoría o incluso mostrar su propia teoría.

Cada análisis comienza con el texto del poema, al que sigue una sucinta biobibliografía del poeta y el análisis del poema. Creo que hubiese sido muy útil una brevísima bibliografía crítica sobre el autor, que falta en la mayoría de los casos. En este aspecto (biobibliografía y bibliografía crítica) hubiesen sido necesarios unos criterios unitarios, para poder dispo-

ner siempre de todos los datos de cada autor, ausencia que lamentamos mucho.

No obstante, el enorme interés y la innegable utilidad de las aportaciones de este serio y bastante completo compendio –tanto para especialistas como para estudiantes de filología (hispanica)– convierten esta obra en un irrenunciable manual de obligada consulta para el estudio de la poesía española contemporánea y para la práctica del comentario de textos.

Por último, como curiosidad, sugerimos que en futuras reediciones la encuadernación (de Lang) en rústica se sustituya por una encuadernación de tapa dura, pues el valor y la utilidad de este voluminoso tomo así lo exigen.

Rosamna Pardellas Velay

James H. Hoddie: *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Pliegos 1999. 267 páginas.

Ramón Gómez de la Serna, además de ser un escritor muy productivo, supo servirse de gran variedad de géneros para satisfacer su genuino afán literario. Sus *Obras Completas*, en proceso de edición bajo la dirección de Ioana Zlotescu, incluyen piezas de teatro, autobiografías, biografías, relatos, novelas, ensayos y, finalmente, las “greguerías”, género inventado y propagado por él mismo y, sin duda, su aportación más original a la literatura española.

Para acercarse a tan abundante conjunto textual sin perder un perfil propio dentro de los no menos abundantes trabajos de investigación, hace falta concentración metodológica y/o temática, dos características de las que no goza precisamente el estudio que vamos a tratar inmediateamente.

James H. Hoddie, hispanista norteamericano de la Universidad de Boston, presenta, como fruto de treinta años de investigación, un libro en el que el contraste –la yuxtaposición de elementos incongruentes– es la pretendida clave que da acceso al desciframiento del universo literario ramoniano.

En el primer capítulo, dicho contraste es introducido como el principio poetológico básico de las Greguerías. Hoddie se apoya exclusivamente en las declaraciones programáticas del autor, uniendo los diversos prólogos de éste (el de *Greguerías* de 1918 y el de la 2ª edición de *Total de Greguerías* de 1962) y el ensayo *Humorismo* (aparecido en *Ismos*, 1947). De esta forma se vale de un procedimiento que ya el propio Ramón había configurado con su célebre definición: “Greguería = metáfora + humor”. Sin embargo, habría que preguntarse hasta qué punto tal definición puede servir como clave esencial para el entendimiento del producto estético, ya que programa y producción estéticos no siempre coinciden; y éste sería precisamente el caso de las *Greguerías*. El escritor velaba por mantener el control y la autoridad sobre el nuevo género que había propagado, de tal modo que, frente a la heterogeneidad del material que publicaba bajo el título de “Greguerías”, sin preocuparse demasiado por una coherencia poetológica, aplicaba, por el contrario, las más restrictivas definiciones cuando se trataba de juzgar las elaboraciones de otros autores. Absorbido por completo en la tarea de revelar la programación del autor, Hoddie no percibe estas contradicciones. El método del intérprete de “dejar hacer a Ramón mismo” (p. 9) también implica asumir los intereses y estrategias de éste. El estudioso prefiere presentar mediante un sinfín de citas la “plena experiencia” (p. 11) de los textos, en vez de explicarlos analíticamente, borrando así la distancia entre el discurso crítico y la

obra. El espacio que le concede a los resultados de otros estudios es mínimo por parecerle cargados de teorías y prejuicios académicos: “En la mayoría de los casos, los autores se creen en el caso de emitir juicios definitivos. Intentan colocar a Ramón dentro de la historia literaria” (*ibid.*). Hoddie se auto-proclama portavoz del autor que necesitaba ser liberado del corsé de abstracciones formalistas y relativizaciones históricas. Evitando comparaciones, no queda explicado en qué consisten las diferencias entre los contrastes de Ramón con los de la tradición barroca del conceptismo intelectual o con los principios del *collage* y el *montage* que caracterizaron la producción artística de los movimientos de la vanguardia europea, no abordando así lo específico de la poética ramoniana. Pero sí consigue llevar al lector al laberinto textual en el que el autor madrileño se refleja y multiplica como en una sala de espejos.

El segundo capítulo se refiere a *Morbideces* (1908), autobiografía del joven Ramón cuya característica más destacada es el contraste entre los distintos cambios ideológicos del protagonista, el cual se expone al principio como un feroz crítico de los valores burgueses, cercano a la línea del vitalismo nietzscheano y del anarquismo individualista de Stirner, para terminar, finalmente, revelándose como un pequeño burgués adaptado.

El capítulo siguiente se ocupa de *Automoribundia* (1948), autobiografía tardía de Gómez de la Serna. Aquí Hoddie adopta un tono más crítico a la hora de referirse al distanciamiento del autor exiliado con respecto a su anterior etapa “anárquica”. Sin dejarse convencer por esta “autobiografía revisionista” (p. 92), resalta el lirismo y humorismo de la obra, basados en los efectos del contraste, a los que considera la auténtica aportación del autor.

En el cuarto capítulo, el investigador se centra en las biografías de Nerval,

Baudelaire y Rémy de Gourmont comentadas por un Ramón alejado de preocupaciones positivistas fieles a los hechos, en las que él mismo se reconoce y utiliza para escenificarse como genio original. Tal adaptación irónica de la obra y vida de grandes autores del siglo XIX continúa en el caso de la biografía de Edgar Allan Poe, cuya ramonización es el asunto del capítulo siguiente. Mientras en estas dos partes del libro el “contraste” funciona más bien como principio intertextual, en el sexto y último capítulo hay que entenderlo como tema de la narración de algunas novelas de los años veinte (se trata concretamente de *La viuda blanca y negra*, *El gran hotel* y *El torero Caracho*, textos poco considerados hasta ahora).

Este recorrido por la obra completa de uno de los autores españoles más importantes del siglo XX está caracterizado por saltos cronológicos y un constante cambio de géneros, temas y niveles en la argumentación. Aunque a veces Hoddie ofrece así descubrimientos y anotaciones interesantes, sin embargo, su intento metodológico por imitar el “programa solipsista”¹ de Ramón no puede convencer. De este modo se restaura de nuevo el viejo tópico de la “generación unipersonal” establecido ya por Melchor Fernández Almagro. A la sombra del individualismo excéntrico de su autor, Hoddie se presenta como un investigador anti-tradicionalista y espontáneo, desdoblado miméticamente los contrastes ramonianos. Sin embargo cabría preguntarse qué aporta tal desdoblamiento al entendimiento o disfrute del lector, si se puede acceder directamente al original.

Hanno Ehrlicher

¹ Véase el artículo del mismo Hoddie: “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de literatura* XLI: 82 (1979), 131-148.

M^a Ángeles García Díaz: *Una aspiración a la luz. La poesía de Vicente Aleixandre*. Kassel/Universidad de Oviedo: Reichenberger 2001. 265 páginas.

Este amplio estudio de M^a Ángeles García Díaz, bajo un título que, como indica M^a Carmen Bobes en la “Presentación”, “resume el subtexto de toda la visión del poeta”, se viene a sumar como una original e iluminadora aportación al tan importante *corpus* crítico sobre la obra aleixandrina. En tal sentido, y según se explicita en la breve introducción, el trabajo tiene como objetivo proponer “una lectura vertical del macrotexto aleixandrino a fin de identificar los signos literarios más frecuentes, que pueden ser considerados lexemas-claves”, para, luego, “del macrotexto del poeta inducir las posibles relaciones contextuales e intertextuales”.

En su realización, tras una breve esquematización de la trayectoria poética del autor, del establecimiento del *corpus* que se va a estudiar –de *Ambito a Diálogos del conocimiento*– y de la consideración de las principales teorías que servirán de base para el asedio analítico (Bousoño, Max Black y el grupo m, más la *Poética del imaginario* y –soporte primero– la configuración del campo semántico), tres partes dan desarrollo al conjunto de su aportación. Partes –hay que subrayarlo– claramente diferenciadas en su enfoque –de orden léxico, morfosintáctico y semántico imaginativo– pero complementarias en el enfoque analítico sobre ese fundamental campo de la LUZ en el universo aleixandrino.

De acuerdo con esto, se indaga primero (pp. 39-50), en la perspectiva léxica, y con registros estadísticos iluminadores (y bien interpretados) el diseño de ese campo semántico reseñado, que queda estructurado en varios niveles (con apoyo de semas complementarios, tal la “noción tempo-

ral” o “calor” o “transparencia”), y que evidencia la relevancia de los términos positivos o lumínicos, la importancia de *fuego*, frente a la frecuencia de los lexemas marcados por la “ausencia de luz” (que sólo representan un 30%).

Se pasa, después, a analizar todo el vertimiento categorial –sustantivo, adjetivo, verbo–, considerando asimismo las marcas morfemáticas (género, número y desinenciales) y las funciones de los términos –162 del eje positivo, 53 del negativo– del campo anteriormente acotado. Ahora, esta cala morfosintáctica viene a evidenciar el dominio, en uso y distribución, del *sustantivo* sobre las otras categorías, así como del *estado virtual* (ausencia de artículo), marcas que cabe interpretar como expresión de la búsqueda aleixandrina de la *realidad esencial y unitaria* de lo representado.

La tercera y última parte (pp. 85-242) es ya un estudio literario que, siempre sobre las bases del campo semántico indagado, se centra ahora en las claves imaginativas, es decir, en cómo los lexemas lumínicos o de oscuridad, con los marcados, además, por “noción temporal” u otras notas (*calor, transparencia, etc.*) –aparecen y funcionan– en el tan original y poderoso sistema de imágenes del macrotexto aleixandrino. Muy interesante resulta, en este sentido, todo lo relacionado con la imagen “amor = fuego” y el conjunto de imágenes creadas sobre el término-clave *luz* (visión de la amada, signo de conocimiento), o las variaciones imaginativas sobre lo *solar* (otro tópico que el poeta desautomatiza) o, en fin, la sintaxis contrastiva, dentro de ese sistema de representaciones entre *luminosidad vs. oscuridad* (del desamor y el desengaño). Ya, por último, un breve capítulo (pp. 243-247) de “recapitulación y conclusiones” y una pertinente selección bibliográfica, sirven para dar adecuado cierre a este estudio.

En conclusión, estamos ante una obra analítica importante, rigurosa en sus planteamientos metodológicos, y esclarecedora en sus resultados. Una cala que, desde tres perspectivas muy ajustadas y complementarias –léxica, morfosintáctica y semántico-imaginativa– logra desvelarnos con claridad nuevas claves del tan complejo sistema expresivo de nuestro gran poeta.

Arcadio López-Casanova

Robert Havard: *The Crucified Mind. Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. London: Tamesis 2001. 251 páginas.

El título del presente libro se refiere a una cita del psicólogo Norman O. Brown: “The crucified body, the crucified mind. The norm is not normality but schizophrenia, the split, broken, crucified mind” (p. 1). Es el creyente o mejor dicho la víctima de la religión la que tiene el cuerpo y la mente crucificados, pues el cristianismo es una enfermedad que se cura por el surrealismo, ‘psicoterapia’ cuya eficacia se basa en una común estructura irracional o psicótica de ambos idearios. Éste es el planteamiento de Robert Havard, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Gales, que ve en las consecuencias provocadas por la religión y su sistema represivo el carácter específico del surrealismo español frente a su homólogo francés. Valiéndose de una cita de Alberti que en una entrevista sostuvo: “es más seria la [poesía surrealista] española, y más profunda, y menos charlatana” (p. 21), Havard explica esta mayor ‘seriedad’ por la influencia de la religión, acusando a la vez a sus colegas –como Ilie, Buckley, Crispin y, en menor medida, Harris– de no

haber apreciado hasta ahora el mérito (y el trauma) particular del surrealismo hispano. En el presente libro, Havard –autor, en 1988, de un panorama de la poesía española de Bécquer a Alberti: *From Romanticism to Surrealism. Seven Spanish Poets* (Cardiff: University of Wales Press)– se propone demostrar su tesis a lo largo de la evolución del surrealismo español, desde sus inicios psicoanalíticos, pasando por una fase metafísica, hasta el compromiso marxista.

La concepción de la religión de la que parte Havard no deja de ser problemática. Sin preocuparse demasiado por el papel histórico que desempeñó la Iglesia española en la época en cuestión, el autor se complace en una visión estereotipada de la mentalidad española como esencialmente religiosa, afirmando: “religion is in the Spanish blood, like a virus” (p. XI). Esta idea preconcebida es reiterada en varios contextos, lindando lo injurioso, por ejemplo: “the Spanish mentality that delights in extended blasphemies” (p. 88) o “the excremental vision, so richly treated by Spaniards supersaturated with religion” (p. 110). En cuanto a la importancia que la religión y la Iglesia poseían para los autores a título personal (no en sus obras), Havard se limita a menudo a citas aisladas, fuentes anecdóticas u observaciones generales, como por ejemplo: “Lorca and Buñuel were brought up in a church-going tradition” (p. 152). A nivel de la creación literaria, Havard detecta varios aspectos tanto formales como temáticos que explica por la influencia religiosa y que va desarrollando en los capítulos analíticos. En el capítulo introductorio hace hincapié en la técnica ignaciana del ‘viendo el lugar’ que, por una parte, fomenta el miedo al infierno y al castigo divino, y, por otra parte, agudiza la imaginación y el poder creador –no sólo de los surrealistas españoles, sino también de otros autores

marcados por una educación jesuita, como por ejemplo James Joyce—.

Veamos ahora los diferentes aspectos del ‘trauma’ religioso, tal como se ponen de manifiesto en las sucesivas fases del surrealismo español, siguiendo los correspondientes capítulos de Havard. En el capítulo 2, “Under the Jesuits”, Havard sigue la huella devastadora que la educación con los jesuitas, verdadero “brainwashing” (p. 68), dejó en Rafael Alberti y otros. Al lado de la organización jerárquica y el mandamiento del silencio que rigen la ‘prisión’ de los colegios jesuitas, es ante todo el pecado mortal de la masturbación lo que obsesiona a los antiguos colegiales jesuitas. Su sentido de la culpa y su miedo al castigo divino se plasman en el motivo de la mano cortada y en otras imágenes de la mutilación, es decir del “corps morcelé” según Lacan, omnipresentes en Buñuel, Dalí y Lorca. En cuanto a Rafael Alberti, el poemario *Sobre los ángeles*, en el que evoca la vida de colegio dominada por el espíritu matemático y la concepción maniquea propios al ideario jesuita, denota una estructura paranoica debida a la formación religiosa, pues su lenguaje obedece a un “cathartic need”, a la vez que constituye un “product of indoctrination” (p. 79).

En el capítulo siguiente, “Last Things First: Scatology and Eschatology”, se analiza la atención que los surrealistas prestan a la materia más baja —los excrementos y objetos residuales, el epiplasma— como acto de insumisión frente a la escala de valores preconizada por el cristianismo, cuyo punto de mira es el más allá. En este contexto, Havard se basa en dos representantes del surrealismo español hasta ahora poco tomados en consideración, a saber, Ernesto Giménez Caballero, que reúne en el volumen *Yo, inspector de alcantarillas* una serie de relatos “explicitly Freudian as well as crudely scatological” (p. 85), y Maruja

Mallo, cuyas pinturas ofrecen una ‘visión apocalíptica’ que expresa tanto el final de la religión como el ‘proceso entrópico de la materia en putrefacción’ (p. 105). Son instructivas las citas teóricas de Maruja Mallo y el paralelo que Havard esboza entre sus pinturas y los poemas de Alberti, que fue durante una temporada su compañero sentimental. En cuanto a la ‘elegía a la materia’ que el erudito inglés ve en *Sobre los ángeles*, algunas de sus interpretaciones nos parecen ir demasiado lejos. Sin embargo, es de lamentar que no se prosiga con más consecuencia la interesante cuestión metafísica abordada en este capítulo 3.

El capítulo 4, “From Pain to Prophecy”, enfoca la transformación que se produce en el lenguaje del poeta, “from that of a victim’s brittle speech to that of a truth-bearing prophet” (p. 141). Tanto Lorca en *Poeta en Nueva York* como Alberti en la última parte de *Sobre los ángeles* hablan en un lenguaje profético —“mantic voice” o “sermonic mode”— que toman prestado de la misma religión, a la que se sobreponen de esta manera. Mientras que Havard se refiere en este contexto a prácticas budistas e islámicas de trance profético, apenas tiene en cuenta la relación con la escritura automática de los surrealistas franceses. Más lugar a dudas da el capítulo 5, “Transubstantiation and Metamorphosis”, en el cual el gusto de los surrealistas españoles por las metamorfosis se explica por el “magical concept” de la transubstanciación, aunque el “sherry-making background” (p. 150) de Alberti también entra en juego, pues la fermentación alcohólica constituye igualmente cierto tipo de metamorfosis. La definición que Havard da del concepto de transubstanciación —“a change of what is there, totally into something else. A conversion of one physical reality into another which already exists” (p. 154, cita tomada de un libro publicado por la Catholic Truth So-

ciety)— es teológicamente tan vaga que podría aplicarse, sin grandes alteraciones, al concepto retórico de la metáfora. Y sin embargo, todo el capítulo discurre sobre la metamorfosis sin una sola referencia a Góngora y a la predilección de los poetas del 27 por la metáfora (neo-)barroca. Tomando la eucaristía como paradigma de ciertos lienzos blasfemos de Dalí y de la “cinematic transubstantiation” (p. 165) operante en la primera película de Buñuel, Havard parte de la afirmación que “the most potent admixture of myth, magic and rhythmic incantation that the Church offered its credulous young is to be found in the sacrament of the Eucharist” (p. 153), preguntándose luego: “We may wonder what impression this act of cannibalism makes on young minds” (p. 154), reflexión que obedece a una cierta sobrevaloración del contenido respecto a la forma ritual de la misa, que los colegiales imitaron en sus juegos infantiles. Fascinado por un catolicismo para él obviamente exótico, el autor inglés ignora de manera casi sistemática todas las implicaciones no religiosas, es decir literarias e intertextuales, que se imponen por ejemplo a propósito del término daliniano de “alquimia” (p. 157), cuyas connotaciones lo relacionan por una parte con Baudelaire o Rimbaud, y por otra con la tendencia del surrealismo francés hacia el esoterismo y el hermetismo. Por supuesto, el nexo sacrilego entre religión y sexualidad juega un papel primordial en la obra de Dalí; sin embargo, no toda masturbación es una eucaristía pervertida, ni todo pan una hostia profanada. Con motivo de este subcapítulo, “From mass to masturbation: Dalinian metamorphosis”, conviene también criticar la argumentación ondulante y poco rigurosa del autor, por ejemplo cuando invoca a Voltaire, personaje que aparece en el cuadro *Mercado de esclavos*, como testigo contra lo absurdo de la religión —“During the

Enlightenment Voltaire ridiculed the illogicality of the Eucharist [...]. It is no coincidence, then, that this great icon of the Age of Reason figures in one of Dalí’s most successful double images [...].” (p. 156)— para revelar, una página después, “Dalí’s antipathy to Voltaire” (p. 156). Huyendo el rigor lógico, el evasivo Havard prefiere en general enlazar sus argumentos mediante sugestivas hipótesis, tal como lo demuestran los frecuentes giros característicos como “It can hardly be coincidental...” (p. 27), “Not surprisingly...” (p. 29), “It is hardly surprising, then...” (157), etc. Las páginas dedicadas a Vicente Aleixandre que concluyen el capítulo 5 ponen de manifiesto, una vez más, la relativa inconsistencia de la argumentación, pues tras haber analizado el poema “Toro” como expresión oblicua de un reprimido deseo de masturbación, Havard se difumina: “We need not explore the sources of this repression, though it is known that Aleixandre suffered a typically rigorous—if not exactly Jesuit—education.” (p. 190)

“Come the Revolution”, bajo este lema el capítulo 6 reconstruye la transformación del impulso anticlerical en compromiso político, proceso patente en *Sermones y moradas* y que desemboca en la lucha revolucionara, cuya última consecuencia, la guerra, amenaza con dejar al poeta sin voz, impotente ante la evidencia de las balas (pp. 230-231). Frente a las interesantes páginas dedicadas en este mismo capítulo a *Tierra sin pan*, la interpretación de los poemarios de la Guerra Civil, en particular “Capital de la gloria”, no deja de incurrir en graves errores de valoración, pues, por ejemplo, los versos “van los hombres del campo como inmensas simientes / a sembrarse en los hondos surcos de las trincheras”, con su imagen tópica, recurrente en cualquier poesía bélica, se aprecian por su “marvellously synthetic simile” (p. 226).

A pesar de sus fallos argumentativos y su –justificada pero problemática– aproximación anticlerical, el presente libro contiene también aspectos valiosos. Más allá de lo que deja suponer el título, Havard despliega una visión panorámica del surrealismo español, que al lado de Rafael Alberti y de la celeberrima trías –Buñuel, Dalí, Lorca– incluye también a figuras menos apreciadas hasta ahora como Maruja Mallo o Giménez Caballero. La integración del cine y de la pintura constituye otro mérito de la obra, ya que permite un enfoque intermedial, en consonancia con el alcance estético totalizador del surrealismo. Aparte de algunos casos de una lectura errónea y obcecada, el volumen en cuestión contiene interpretaciones admisibles de un gran número de textos, que un índice muy completo que nombra también poemas individuales permite localizar con facilidad, de manera que *The Crucified Mind* posee una indudable utilidad práctica para los estudiantes.

Mechthild Albert

Jesús G. Maestro (ed.): *Teatro hispánico y literatura europea*. Vigo: Universidad de Vigo/Ediciones del Área de Teoría de la Literatura 2002. 566 páginas.

En todas las épocas, el teatro español ha inspirado al teatro de otros países y ha sido inspirado por ellos: las actas del IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro (Vigo, 14-15 de marzo de 2002), editadas por Jesús G. Maestro, ilustran de una manera impresionante esta mutua influencia enriquecedora, que tiene tendencia a olvidarse cuando predomina el discurso sobre la marginalidad del teatro español en el contexto europeo. Los cinco capítulos se componen de diecisiete artí-

culos presentados por autores provenientes de universidades e instituciones culturales de España, Francia, Italia, EE.UU. y Alemania; se completa con una ‘Coda’ de una veintena de reseñas y una lista de libros recientes sobre el teatro.

En el primer capítulo, Jesús G. Maestro (Universidad de Vigo) compara unos textos de Dante, Cervantes, Shakespeare y Molière para demostrar que a través de ellos no sólo se transmite la complejidad de la vida real sino también la instrumentalización de los valores morales, por lo cual son un discurso “que reacciona, antes que otros géneros y formas literarias, contra los fundamentos metafísicos de un orden moral trascendente” (p. 18).

El segundo capítulo, “El teatro hispánico en la *Weltliteratur*”, reúne estudios de Manfred Tietz (Universidad de Bochum), Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo), Enrique Banús/Luis Galván (Universidad de Navarra) y de Anthony N. Zahareas (University of Minnesota). Tietz critica la calificación de Calderón como *poeta teólogo* a causa de sus *autos sacramentales*; demuestra que éstos, lejos de reflejar un ‘pensamiento autónomo’ siguen la ‘verdad oficial’ custodiada por la censura severa de la Iglesia (p. 79). Ribao Pereira propone y comenta un fragmento inédito de Emilia Pardo Bazán; se trata de una traducción de la obra teatral *Adrienne Lecouvreur*, de los franceses Scribe y Legouve. La contribución de Banús y Galván trata de la literatura transnacional tal como la conciben Goethe y Hofmannsthal. Zahareas pregunta por la función histórica del teatro, describiendo éste a través de los conceptos *realidad* y *metáfora*; ilustra sus tesis con una presentación del ‘teatro subterráneo’, de José Ruibal.

El tercer capítulo se dedica a la relación entre el teatro peninsular y la literatura europea. Mediante una lista de las traducciones y representaciones de obras españolas

en los escenarios alemanes durante el siglo XX, Wilfried Floeck (Universidad de Gießen) demuestra el poco éxito que ha tenido el teatro español en Alemania, por razones tanto históricas como sociales. Elena Cueto Asín (Bowdoin College, Brunswick, Maine) esboza la corta historia del cabaret artístico *Sombras Artísticas / Sombras Chinescas* en Els Quatre Gats de Barcelona (1897-1903), que atribuyó a la recuperación de un ‘espacio público’ muy especial. El estudio de Javier García Menéndez (Universidad de Oviedo) focaliza la tragedia neoclásica española y portuguesa en el siglo XVIII proponiendo unas claves para una historia del género. Teresa García Ruiz (Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia) da un panorama de la tradición pedagógica del teatro europeo en el siglo XX desde Stanislavski hasta el Taller de Ópera en el Palau de la Música de Valencia.

La siguiente parte del libro, “Teatro y Literatura Comparada”, empieza con un estudio comparatista de Marco Cipolloni (Universidad de Brescia) que resalta la influencia de *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O’Neill, sobre el texto *Electra Garrigó*, del cubano Virgilio Piñera, cuyos elementos paródicos atacan la solemnidad y la “vocación de teatro por dentro” (p. 310) del texto americano. Sigue una presentación del teatro de Ennio Flaiano (1910-72), por Milagro Martín Clavijo (Universidad de Oviedo), bajo el punto de vista de una adaptación específica de la tradición de Brecht al teatro italiano. Elizabeth Drumm (Reed College, Portland, Oregón) trata de la “ausencia de lo pictórico” en *Las Meninas* de Buero Vallejo, a través de la cual el espectador se puede dar cuenta del poder y del control que ejercen las imágenes teatrales y lo visual en general. Carmen Becerra (Universidad de Vigo) señala la influencia del cine negro clásico en el teatro del gallego Roberto Vidal Bolaño, especialmente en *Saxo Tenor*.

Los restantes cuatro artículos se dedican a estudios detallados de una obra. Michel Costantini (Université de Paris VIII) hace hincapié en la diferencia entre *actantes, actores y personajes* por un lado, y *enunciador, enunciatario y comediante*, por otro, diferenciación que ilustra con un análisis de *Cyrano de Bergerac*. Jesús Maire Bobes (I.E.S.E. Tierno Galván de Madrid) da un panorama muy interesante sobre las puestas en escena de *La Celestina* en Madrid entre 1980 y 1999, explicando también las dificultades de una apropiación de los textos del Siglo de Oro en la actualidad. Comentando un manuscrito inédito de Castelao (de 1941), Carmen González Vázquez (Universidad Autónoma de Madrid) aborda el tema de la utilización y la función de las máscaras en el teatro: Castelao distingue el *gesto* del actor y la *gestualidad* de la máscara, es decir, el “momento anímico” y el “estado anímico” (p. 418). El enfoque de Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona) reanuda con la crítica literaria feminista y poscolonial, al describir la aparente ‘otredad’ tal como la concibe la pieza teatral *Zinda*, de Rosa Gálvez (1768/69-1806).

El presente libro da una imagen estimulante de las relaciones multifacéticas entre el teatro español y la literatura mundial, teniendo en cuenta tanto los aspectos sincrónicos como diacrónicos. La mezcla de estudios detallados sobre obras particulares con enfoques metódicos más amplios corresponde a la complejidad del asunto. Aunque a veces se echa de menos una limitación más explícita del tema así como un hilo conductor y un marco general más precisos –los títulos de las diferentes partes del libro no ayudan al lector para orientarse– puede afirmarse que el libro es una aportación valiente al tema del intercambio cultural entre España y las otras naciones.

Susanne Hartwig