

# 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Françoise Cazal: *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse [Anejos de Crítico, 14] 2001. 672 páginas.**

Tan poco numerosos son los estudios sobre el teatro del extremeño Diego Sánchez de Badajoz o las ediciones del mismo como patente es la importancia concedida a su obra por todos los que se han acercado a ella, como gozne y consolidación del teatro renacentista español. Entre ellos, para limitarnos a los correspondientes al siglo xx, debemos citar los siguientes: José López Prudencio, 1915 y 1941; Marcel Bataillon, 1950; Joseph E. Gillet, 1953; Frida Weber, 1963 a 1987; Celina Sabor, 1968-69 y 1974; Ann E. Wiltrout, 1971 a 1987; Donna Gustafson, 1973; Elena Huber, 1975; Lilia Ferrario, 1975; Ricardo Arias, 1977; Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, 1980; Miguel Ángel Pérez Priego, 1982 y 1987; Agustín Redondo, 1983; Víctor Infantes, 1984; Bárbara F. Weissberger, 1987; Teresa Ferrer, 1989; Fernando Copello, 1992; Françoise Cazal, 1993; Alfredo Hermenegildo, 1994; Elvezio Canonica, 1996; Mercedes de los Reyes, 1996; Miguel A. Teijeiro, 1997.

Vemos así que el nombre de Françoise Cazal aparece ya en los noventa, asociado a la obra teatral en cuyo surco ha seguido para brindarnos actualmente la obra que nos ocupa, en la que se percibe ante todo, en un primer acercamiento, la precisión de una visión capaz de descubrir lo teatral que vive en lo textual, el buen manejo de la distancia corta en el acercamiento a los textos y la constante preocupación por los problemas *ilocucionarios* y *comunicacionales*.

Las indicaciones que recoge en este sentido, farsa a farsa, el trabajo de Françoise Cazal representan una pista única para seguir la evolución de ese personaje del Pastor, tan importante en el teatro del xvi, que asume el rol de *presentador* y *mediador* con relación al público –entre *insolente* y respetuoso, entre *distanciador* y próximo– y que representa ese espesor corporal que habla, más acá de la historia contada, del decir que es hacer en el gesto del actor y de ese punto de reunión entre lo textual y lo teatral que es la didascalía implícita.

Todos los problemas quedan en efecto asumidos en ese personaje del Pastor, desde el que hay que preguntarse cuál es la verdadera naturaleza del mensaje teatral de Sánchez de Badajoz o de sus intertextos bíblicos. ¿Constituye el elemento entremesil una mera estrategia pedagógica u ocupa más bien el centro de la farsa? ¿Cuál es el marco ceremonial al que iban dirigidas esas farsas? ¿Hasta dónde calan los apuntes satíricos y moralizadores que hay en ellas? Larga serie de preguntas, de gran importancia teórica, para las que el estudio de Françoise Cazal allana el camino, desmenuza y analiza con trazo fino.

Atraviesan así la treintena de farsas del autor extremeño, recorrido tras el que Françoise Cazal concluye la fundamental diversidad de planteamientos, tratamientos y mecanismos empleados por Sánchez de Badajoz. Hay casos, en efecto, como la *Farsa de Abraham*, en que el Pastor es un discreto mediador que interviene sólo puntualmente en la acción. En otros, como la *Farsa de Moysén*, el mismo personaje se presenta en interacción con algún otro de los personajes, pero no con todos ellos. ¿Por qué?

Estamos efectivamente ante una de esas *curvaturas* intrínsecas a la comunica-

ción teatral –como el aparte, el aparte a un personaje o, de manera más general, el teatro en el teatro– en que uno de los personajes adquiere un *apego* privilegiado con el espectador (anticipado) y rompe lo que después será la *cuarta pared*, sirviendo de mediador en doble sentido: presentando la acción al espectador y representando al espectador dentro de la acción. El Pastor es así un elemento *de caja china* que juega a salir y a entrar, a mirar desde fuera y a ser mirado, a contar una historia y a estar en ella. El Pastor es teatro en estado puro.

En resumen, aquellos colegas que se hayan planteado problemas como los que acabamos de apuntar encontrarán en el libro de Françoise Cazal una guía prácticamente exhaustiva para seguirlos en el teatro de Sánchez de Badajoz.

Ricardo Serrano Deza

**Rafael Beltrán (ed.): *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València/Departament de Filologia Espanyola 2000. 269 páginas.**

Este tomo colectivo se justifica no sólo como el más idóneo homenaje a la memoria de la profesora Amelia García-Valdecasas –por significar conocimiento y continuación de su labor en su campo predilecto– sino también como resultado del interés que “‘la galaxia’ romancero” (p. 153) sigue despertando en la actualidad.

Los trece estudios, firmados por profesores e hispanistas españoles y extranjeros, están repartidos de manera equilibrada en las tres partes, tituladas: “Construcción del Romancero: relecturas y reescrituras”; “Historia textual y tradición

oral”, y “Pervivencia oral en el País Valenciano”. Dentro de la común metodología (análisis textual y extratextual, comparación de variantes dentro del mismo género del romance o parangón con otros géneros y especies e interpretación –sociológica, psicológica, estética–), que confiere al conjunto coherencia y complejidad de perspectiva (sobre lo diacrónico y lo sincrónico, lo culto y lo popular, lo escrito y lo oral), los autores proponen enfoques personales sobre cuestiones de gran relevancia en la creación, recreación y recepción del Romancero. De entrada se comenta la “construcción del Romancero como objeto de estudio”, destacándose la deuda con los románticos alemanes (Herder, Jacobo Grimm, seguidos por Fernando Wolf, Conrado Hoffman y otros) en unas consideraciones de historia literaria que, según la autora, Gloria B. Chicote, revelan una paradoja: “el estudio sistemático del romancero hispánico parte de la concepción abstracta y de las caracterizaciones equívocas que le imprimió el movimiento romántico, pero ese caos inicial fue lo suficientemente fecundo” (p. 24).

Se señalan varios aspectos, tan incitantes como intrincados (relecturas y reescrituras, contrahechuras y contaminaciones), de la transmisión de romances, tan insegura, cuando se trata de la vía oral o de pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII, que obliga a admitir prudentemente la duda, como hace María Cruz García de Enterría en su artículo “¿Reescritura o contaminación de un ‘romance viejo’?” En cambio, la vía escrita y la forma culta de transmisión propiciaron situaciones tan significativas como la inclusión de romances en otras obras literarias de mayor extensión. Así, en la novela cervantina se da, según Julio Alonso Asenjo (en “Quijote y romances: uso y funciones”), una “notabilísima presencia” de romances viejos y nuevos con importantes funciones. Entre

ellas destacan las de explicar el origen y la primera configuración de la novela o expresar la locura caricaturesca del protagonista y las de estructurar cada uno de los dos tomos y marcar “los goznes de la obra en su conjunto y de sus grandes articulaciones” (p. 57), iluminar situaciones, permitir logrados juegos de contrastes, y ofrecer expresividad y distorsión de planos orientada al humor y a la comicidad (p. 58). A veces las transformaciones en el texto antiguo de un romance son espectaculares, tal como lo demuestra Paloma Díaz-Más en “Cómo se relejeron los romances: glosas y contrahechuras de Tiempo es, el caballero en fuentes impresas del siglo XVI”.

La relación entre el romance y la historia (el contexto) queda planteada por Fernando Gómez Redondo, cuyo estudio (“El romancero alfonsí”) gira en torno al caso concreto de la imagen del rey Alfonso el Sabio en crónicas y romances viejos, para concluir que el romancero corrige la memoria del pasado en virtud de “nuevas ideas y de situaciones contextuales que requieren otro tratamiento” y disipa la leyenda negra sobre este monarca (p. 125). Trátese de la figura concreta de un rey u otro, Alfonso V el Magnánimo, Juan II o Fernando el Católico, a Giuseppe di Stefano le interesa destacar en su estudio “El rey que mira. Poder y poesía en el romancero viejo” los valores poéticos y humanamente universales de la imagen del rey que mira, los cuales encuentra en varios romances viejos, uno de los cuales es de hallazgo reciente (p. 128).

La historia más remota queda implicada en el artículo de José Manuel Pedrosa, “Del Himno a Démeter pseudo-homérico al romance de La nodriza del infante: mito, balada y literatura”, donde se emprende un “largo, multiseccular y multicultural recorrido tras los atribulados pasos de una nodriza legendaria” (p. 184). También de

una versión antigua, a saber, la única que se conoce hoy del Infante cautivo, trata Aviva Garriga, quien recurre al cotejo de varias versiones modernas y sefardíes para aclarar el significado de alguna palabra antigua desconocida (como *canea* = barcas o carracas). De especial interés es la parte tercera, en la que los autores (Rafael Beltrán, Teresa Sáez, Álvarez Monferrer i Monfort, Amparo Rico Beltrán, Francisco Javier Satorre Grau y M. Luisa Viejo Sánchez) presentan y comentan variantes de romances recogidas personalmente en varias comarcas valencianas, cuya producción romancística, ha sido “menos rastreada en busca de testimonios, en comparación con las zonas castellano-hablantes de la Península y menos o con menor profundidad estudiada en investigaciones sociológicas y antropológicas”, a pesar de que ofrece “una compleja casuística –digna de análisis– de fusiones, alteraciones o convergencias” (Rafael Beltrán, Presentación, p. 11).

En suma, la provechosa y aun apasionante lectura que se puede hacer de este libro es prueba fehaciente de que el Romancero está lejos de ser un capítulo cerrado de la historia literaria.

*Dana Diaconu*

**Ingrid Simson: *Das Siglo de Oro*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 2001. 172 páginas.**

Este libro de Ingrid Simson se inserta en la serie *Uni Wissen* de la editorial Klett, que pretende proporcionar de forma resumida y concisa la información de los temas tratados, para que estas obras puedan utilizarse como manuales para la consulta rápida o la preparación de exámenes. La autora imparte clases de Romanística en la

Freie Universität Berlin, y en la presente obra se centra en la literatura del Siglo de Oro, es decir, en lo que se ha considerado como la época dorada de las letras españolas. El libro responde a las exigencias mencionadas, buscando la concisión en la exposición de los temas, pero también pretende ofrecer nuevos aspectos que no han sido atendidos en obras anteriores. La autora reclama, por ejemplo, mayor atención para las obras épicas, que en la época gozaron de mucha mayor fama de la que se les atribuye hoy en día. Lllaman también la atención, como novedosos, los apartados dedicados a la vida femenina de la época. Según la autora, el presente manual es también la primera obra en lengua alemana que transmite una visión general pero compacta del Siglo de Oro.

El hecho de identificar esta época con los siglos XVI y XVII, Renacimiento y Barroco, podría despertar ciertos celos, al encontrarnos con un concepto que ha sido definido de diferente forma por los investigadores, pero desde el punto de vista pedagógico la elección facilita el análisis de los procesos analizados y también de los autores. Necesariamente, al haberse elegido una época concreta, puede parecer que se ha sobrevalorado la autonomía cultural del período, en relación en este caso con la Edad Media.

La obra está dispuesta de la siguiente forma: en primer lugar se presenta un breve cotejo introductorio en el que se analizan los conceptos más importantes, como Siglo de Oro, Renacimiento o Barroco. A continuación se realiza un estudio de las condiciones históricas y culturales de todo el período. Después se pasa a estudiar los distintos géneros literarios de forma unitaria, tanto el teatro como la lírica. La épica se estudia en distintos apartados, correspondientes a las obras épicas, la prosa ficcional y la no ficcional (tratadística, obras religiosas e historiografía). En

los márgenes, correspondiéndose con el contenido del texto en los distintos párrafos, se indica mediante palabras claves los temas tratados, lo que facilita la consulta rápida del libro. Al final de cada apartado aparecen citadas las obras bibliográficas utilizadas, lo que supone una referencia de mucha utilidad para el lector.

A pesar de este detalle no siempre es aconsejable este tipo de lectura, sobre todo en lo concerniente al primer apartado del libro, a la introducción cultural e histórica del período. Sólo una lectura global permite una visión completa de los condicionantes que posibilitaron la existencia de este período de esplendor literario. Se puede también echar de menos un tratamiento basado en el estado de la cuestión de la investigación, en lo que respecta a las cuestiones más tratadas por la historiografía española o anglosajona, pero de igual forma no hay que olvidar la función introductoria de este capítulo.

Lllaman la atención por su precisión y concisión el resto de los capítulos, los dedicados a los géneros literarios. No sólo se analiza la evolución de cada uno de ellos de forma diacrónica, presentándose con exactitud todas las cuestiones y temas relacionados con cada aspecto, sino que la información se presenta de forma resumida y esquemática, haciendo de la obra una valiosa fuente de consulta. Es de reseñar que la concisión no hace que se pierda en precisión, de hecho la autora trata autores y obras que por su menor consideración no merecen tanta atención en otros manuales. Al analizar a los autores más destacados, como Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Góngora, Quevedo, la autora les dedica apartados especiales que posibilitan una mayor extensión en la exposición de la información. Dichos autores son analizados, no de forma unitaria, sino dentro de los distintos géneros literarios, cuando procede. Asimismo, la

autora establece paralelismos y comparaciones entre los autores analizados, facilitando así la comprensión del fenómeno literario. Este detalle es de resaltar, sobre todo ante la existencia de manuales que sobrevaloran la biografía de los autores como hilo narrativo, y que no consiguen transmitir el fenómeno literario desde un punto de vista global.

El libro sobre el Siglo de Oro de Ingrid Simson es una obra de consulta muy valiosa, que convence por su capacidad de síntesis pero también por la precisión de la información presentada. Principalmente se adecua a estudiantes que pretenden acceder de forma rápida a una visión global sobre este período, y que no necesitan profundizar en uno u otro aspecto concreto.

*David Escribano*

**Melveena McKendrick: *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis 2000. 230 páginas.**

Es conocida Melveena McKendrick, profesora de Literatura Española en la Universidad de Cambridge, por dos monografías excelentes sobre el Siglo de Oro: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, London 1974, y *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge 1989, una historia de literatura que logra incluir una perspectiva femenina en la presentación de la literatura de los siglos XVI y XVII.

Hace poco, la investigadora británica publicó otro libro sobre la época. Está dedicado al teatro de Lope de Vega y a una temática bastante disputada desde hace muchos años: la supuesta conformidad del teatro del famoso autor y su relación con la política de Estado. En oposición a las

tesis de José Antonio Maravall, José María Díez Borque y otros, McKendrick trata de demostrar que el teatro de Lope de Vega no siguió fines propagandísticos y que incluso conlleva varios aspectos subversivos: “My aim in what follows is not to appropriate Lope de Vega for a particular ideology or critical theory but to open up his (pseudo) historical and political plays to fresh inquiry after a period during which they have virtually been closed off to anything other than the view of him as a lackey of the system, a jobbing genius who tamely sold his soul to his political masters, uncritically swallowing all the ideological platitudes of the day” (p. 12). Concentrándose en el ejemplo de la figura del rey en el teatro, el estudio sostiene la tesis de que las comedias de Lope contienen diversos aspectos críticos, aunque expresados de una manera oculta.

Después de exponer la discusión contemporánea sobre el papel y la actitud del monarca y la relación de estos debates con el teatro del Siglo de Oro en el segundo capítulo, McKendrick se dedica en los dos capítulos siguientes a ejemplos de figuras de reyes que Lope, en una serie de comedias poco conocidas, presenta como personas negativas (“fractured icons”). Así, por ejemplo, el lector leerá que Fernando IV de Castilla en *La inocente sangre* (escrita en una primera versión probablemente a principios del siglo XVII), condena a muerte a dos hermanos inocentes por falta de dominio de sus propias emociones y de un claro juicio. Tanto en *Querer la propia desdicha* (1619-20) como en *Porfiando vence amor* y en otros, Lope destaca el gran aislamiento del monarca que ya no conoce la vida real de su gente, uno de los hechos responsables del gran éxito de algunos privados en la España del Siglo de Oro. Otra conducta del rey que Lope de Vega reprocha abiertamente en algunas de sus comedias es la falta de generosidad

del monarca, como por ejemplo en *El servir con mala estrella* (llamada una de las “odd’ plays” por McKendrick, p. 63), tanto como la conducta contraria, la generosidad extrema que critica en *La fortuna merecida* (1604-15?). Pronto se aprende que el autor se sirve de la historia para ciertos fines, cambiando a gusto hechos históricos.

Como explica McKendrick en su estudio, Lope de Vega no ofrece una crítica directa en sus comedias cuando deja actuar a sus reyes y monarcas. Más bien critica de una manera subversiva, causada por la censura pero al mismo tiempo también por la propia posición del autor que dependía del favor de la corte. Así que en la presentación de las figuras regias que Lope hace se nota una ambivalencia que se hace efectiva por ciertos procedimientos del lenguaje: “[...] a central form of subversion [...] is the protective double-speak which counterbalances criticism with ritual flattery [...], an effective strategy since the critique, explicit or implied, would certainly have attracted attention in a way that the conventional language of obeisance to royalty would not” (p. 109).

Al análisis de estos procedimientos en el capítulo 5 siguen otros dos capítulos que –basados en lo expuesto anteriormente– presentan nuevas interpretaciones de varias comedias “políticas” conocidas: de *El Duque de Viseo*, *El castigo sin venganza* y *La estrella de Sevilla* en el capítulo 6 y de *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde el rey* y *El villano en su rincón* en el siguiente. Otra vez McKendrick trata las comedias dentro de su contexto histórico, llegando a las mismas conclusiones de retratos regios ambivalentes que en los capítulos anteriores.

El estudio de Merveena McKendrick convence, por un lado, por los análisis textuales logrados de las comedias lopescas

que la autora presenta y, por otro lado, por el aspecto de la ambivalencia que tan bien describe tanto el contenido político de sus comedias como la propia postura del autor respecto a la política de Estado, la monarquía y la corte. El teatro del Siglo de Oro se mueve –como probablemente gran parte de la producción literaria de la época, tal y como se la entiende en la actualidad– entre la conformidad y la subversión. Con vehemencia, McKendrick rechaza las tesis de J. A. Maravall y J. M. Díez Borque destacando su exclusivismo, y al hacerlo sin tener en cuenta que de esta manera reduce a una tesis la vasta obra de dos investigadores famosos y reconocidos, parece olvidar que fueron primero necesarios estos estudios en los años setenta para que hoy en día sea posible llegar al concepto de la ambivalencia. Al mismo tiempo sorprende que la autora no se sirva de teorías más recientes sobre las relaciones entre poder y cultura que se basan en su mayoría en la obra de Michel Foucault. Pero estas omisiones teóricas están bien recompensadas no solamente por los análisis textuales de un gran número de comedias, sino también por la vinculación lograda entre el teatro del Fénix con su propia vida y situación como autor erudito y crítico que todavía depende de la corte: “The theatre was literally the stage where the contradictions in Lope’s character – the yearning for respectability and success, the impulse to rebellion – could find free reign. In his art Lope refused to sell his soul to the academic establishment and by means of his art he managed to avoid selling it to the Crown as well. He is not compromised artistically by the accommodations he made, because his transgressive instincts so often make themselves felt in his writing, reflecting the dialectic of conformity and non-conformity that constituted his life” (p. 212).

Ingrid Simson

**Thomas Bodenmüller: *Literaturtransfer in der frühen Neuzeit. Francisco López de Úbeda “La Pícaro Justina” und ihre italienische und englische Bearbeitung von Barezzi Barezzi und Captain John Stevens. Tübingen: Niemeyer (Communicatio, 25) 2001. 412 páginas.***

La novela picaresca, indudablemente uno de los géneros literarios del Siglo de Oro español con más éxito internacional, ha sido y continúa siendo objeto privilegiado de la investigación. Sin embargo, no todas las obras de la serie han despertado la atención merecida. Éste es el caso, por ejemplo, de *El libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda (1605), al que quienes lo tomaron en cuenta lo consideraron, por lo general, un “librazo” pesado y mal logrado, siguiendo las pautas negativas que estableció Cervantes con una mención irónica a dicha obra en el *Viaje del Parnaso* y que, durante largo tiempo, quedaron consagradas por Menéndez y Pelayo.

En su tesis doctoral, Thomas Bodenmüller no sólo refuta esta tradicional desvalorización, sino que también se opone a otra explicación más reciente, aquella que sostiene que el texto es una enmascarada crónica satírica contra la corte de Felipe III, nuevo lugar común de la crítica desde las investigaciones de Marcel Bataillon.

La verdadera riqueza de la *Pícaro Justina* reside, según Bodenmüller, en lo que se venía considerando su mayor defecto: la hipertrofiada “parlería” de la narradora cuyo incesante flujo lingüístico inunda y obstaculiza la acción narrada, dejando al lector desorientado y sin posibilidades de identificarse con la vida de un protagonista realista al estilo del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache*. El autor se sirve de las teorías de Mijail Bajtín para presentar la obra como una novela carnavalesca que utiliza al personaje de la pica-

ra como simple medio, a través del cual se ponen en escena una pluralidad de hablas que subvierte la autoridad monológica de los discursos establecidos. “Aprovechamientos”, fábulas, glosas marginales, emblemas o “jeroglíficos”, lenguaje conceptista y elementos mitológicos: hay toda una serie de discursos que la parlanchina mujer imita y usa mal, y así se desautoriza cualquier afán moralizador y la pretensión de establecer un sentido universal. El *currículum vitae* de la pícaro se convierte en pretexto para parodiar ciertos discursos contemporáneos, los cuales se basaban en el principio epistemológico de la analogía. Por eso, Bodenmüller no ve en la *Pícaro Justina* una auténtica novela picaresca, sino un texto pseudopicaresco que instrumentaliza elementos genéricos ya establecidos con el fin de carnavalizar discursos hegemónicos.

Esta tesis se desarrolla extensamente en la primera parte del libro, tras un breve resumen del actual estado de la investigación, con buenos argumentos e impresionante erudición. Las anotaciones bibliográficas llaman la atención por su minuciosidad, rigor y, sobre todo, utilidad para responder a un sinnúmero de cuestiones importantes para el estudioso de la literatura española del XVI y XVII. Sin embargo, a veces, las notas a pie de página adquieren un carácter demasiado enciclopédico y despistan sin necesidad del hilo argumentativo.

Una vez concluida la parte interpretativa, la segunda y tercera analizan, desde una perspectiva socio-literaria, la recepción de la obra de López de Úbeda en Italia e Inglaterra: la traducción de Barezzi Barezzi (*La Vita della Pícaro Giustina Diez*, entre 1615 y 1619, aproximadamente) y la de John Stevens (*Justina, The Country Jilt*, 1707), entre las que transcurre casi un siglo, sirven de ejemplos para demostrar los mecanismos de transferen-

cia intercultural de textos literarios. Podría decirse que la versión de Barezzi adolece de conformismo en su intento de adaptar el original al gusto y los conocimientos del público italiano, ignorando el excéntrico conceptismo burlesco del original y añadiendo elementos para reforzar una supuesta *spagnolità*. Bodenmüller la considera además una “corrección de la carnavalesca”, ya que el traductor italiano toma en serio el paródico “mal” uso de los discursos eruditos y se empeña en corregir aparentes “errores” del original. El traductor inglés tampoco respetó la intención burlesca de López de Úbeda, pues en vez de “corregir” los diferentes discursos, extrae del original el núcleo narrativo y elimina las digresiones tan características de la *Pícara Justina*. Bodenmüller ve en esta tardía adaptación el comienzo de un nuevo, postbarroco, gusto literario que ya no entendía el principio de la conexión analógica que Úbeda intentaba parodiar.

Estos últimos capítulos son también de sumo interés y gran utilidad, ya que se ofrece un panorama amplio de la recepción de la literatura española en Italia e Inglaterra, esbozos biográficos y sociopolíticos de dos intermediadores literarios poco considerados hasta ahora, y agudas observaciones sobre los métodos de traducción de Barezzi y Stevens. Lo que se debería cuestionar es si es acertado tratar las traducciones como traición a una intención original, intención que Bodenmüller como historiador pretende reconstruir objetivamente. Partiendo del supuesto que incluso los traductores contemporáneos tuvieran dificultades para entender la parodia discursiva de la *Pícara Justina*, cabe preguntarse si, realmente, se debía a una “pérdida” de la capacidad de entendimiento, como insinúa el crítico. ¿No estaremos sobreestimando nuestra inteligencia y actual facultad interpretativa? Es evidente que si contamos con una metodo-

logía del análisis de discursos (Foucault) y teorías de intertextualidad literaria (Bajtín), podemos leer textos del siglo XVII de manera diferente a los contemporáneos y –como nos muestra el mismo estudio de Bodenmüller– con gran provecho.

Hanno Ehrlicher

**Francisco Ruiz Ramón: *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 70) 2000. 236 páginas.**

El autor se propone contribuir a un viejo debate: pretende mostrar la actualidad de Calderón. Se pregunta por qué Shakespeare, Racine o Molière son susceptibles de ser reinterpretados para reflejar las esperanzas y los miedos del hombre actual, y por qué Calderón, en cambio, suele pasar por autor irremediamente anticuado. Para llegar a un Calderón coetáneo nuestro, Ruiz Ramón pide liberar el discurso crítico de cualquier doctrina teórica exterior al texto y de cualquier estereotipo (el del Calderón retrógrado, sobre todo) y concentrarse, en su lugar, en el análisis de su dramaturgia. De esta manera, Calderón no aparece como portavoz de una determinada corriente teológica o filosófica, ni barroca ni moderna (no aparece, por ejemplo, como precursor del posestructuralismo como algunos le han querido ver), sino que se revela como maestro de la ambigüedad cuando, por las estructuras bipolares que crea, sigue interrogando al público de todos los tiempos. Se trata de echar una “mirada cero” (p. 28), y de detectar un “Calderón problemático, no dogmático” (p. 27).

Para empezar, Ruiz Ramón lamenta que no se reconozca a Calderón como

autor de tragedias (al principio habla de él como autor de tragedias cristianas, en el curso del libro ve vinculaciones entre la tragedia cristiana y la antigua). Recuerda el uso inflacionario de la palabra “comedia” en el Siglo de Oro, costumbre que ha disminuido la sensibilidad para la tragedia, y aduce el que muchas obras calderonianas giran en torno de los focos trágicos de destino y poder, libertad y necesidad. Además, muchos textos corresponden a las definiciones aristotélicas de la tragedia (los casos graves trágicos ocurren en el seno de la familia, juegan su papel elementos como *hybris* y azar, son aplicables los principios clave como *mythos*, *peripeteia*, *anagnórisis*, *pathos* y *hamartia*).

Los propios análisis se dedican a tres obras o grupos de obras: el primero se refiere a *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*; el segundo a *La cisma de Inglaterra*; el tercero a *La vida es sueño*. Para Ruiz Ramón, las obras citadas, que tratan el tema del honor, son esencialmente tragedias. Subraya la calidad trágica de las esposas incriminadas, y muestra que también los hombres, actuando bajo la ley del honor, experimentan su situación como alienación, proceso en que su yo individual es absorbido por el yo colectivo (p. 75). A lo largo del libro, el crítico se sirve de ciertas perspectivas de la semiótica, haciendo hincapié no sólo en los signos discursivos sino también en los no-discursivos (gestos, ruidos, signos visuales). Serafina (*El pintor de su deshonra*), por ejemplo, en un monólogo suyo, amaga con desmayarse al aludir a su padre; Ruiz Ramón ve en esto el “signo de un sentirse interiormente forzada a obedecer los deseos del padre” (p. 51). Esa bipolaridad entre libertad y código, para Ruiz Ramón, es básica en la estructura de la tragedia del honor. Por eso también critica a H.-J. Neuschäfer (1973), quien

comparaba los finales de *Otelo* y de *El médico de su honra*, echando de menos la justicia poética en el español y tachando el final de éste de desconsolador y horrible. Para Ruiz Ramón, sin embargo, el gran dramaturgo no da recetas, tan sólo interroga al espectador.

Un análisis similar se dedica a *La cisma de Inglaterra*. En el centro de la obra está la instauración de lo trágico en la historia. También aquí se estudian las relaciones entre libertad y necesidad. Las conciencias de las personas están divididas; se ven éstas como sujetos y objetos de las acciones al mismo tiempo. También aquí se pone de relieve la maestría con la que Calderón emplea los diferentes niveles de signos.

Especial interés ofrece la interpretación de *La vida es sueño*. En lugar de proseguir con “abstracciones hermenéuticas” (afirmando, por ejemplo, la influencia de determinadas teologías sobre las obras de Calderón), Ruiz Ramón llama la atención, una vez más, sobre el nivel del texto mismo. Descubre, de esta manera, que Segismundo –la fiera pronosticada por las estrellas– es, al mismo tiempo, un héroe-víctima que pide identificación, y cuya violencia resulta ser una respuesta a la de los otros. Basilio no es tan sólo el rey comedido e intelectual sino también un individuo emocional y subjetivo, regido por el miedo a ser destronado por el hijo. Muy sugestivas son las aclaraciones sobre las drogas que Clotaldo administra a Segismundo para que éste pueda ser trasladado de la torre al palacio. El texto menciona opio, adormidera y beleño. Ruiz Ramón muestra que el espectador de la época podía saber que estas drogas no eran nada inofensivas sino que podían provocar fuertes daños (alteración de la vista, confusión, deseos lujuriosos, excitación e hiperactividad), e incluso la muerte. El público podía desprender de

estos datos, pues, que las posibilidades del improvisado príncipe de triunfar en la prueba aparecían, de antemano, gravemente mermadas. Hay más argumentos para pensar que no hay quien desee que Segismundo triunfe (p. 183), y que la misma prueba es puesta a prueba (p. 177). También para la pregunta por el significado del sueño en esta pieza, de la escena del soldado rebelde y de la muerte de Clarín, el autor ofrece nuevas respuestas.

El autor ha decidido dar su libro sin notas a pie de página y, salvo pocas excepciones, sin referencias bibliográficas en el texto. Claro está que su enfoque ya se basa en toda una tradición. Como es sabido, ya M. Kommerell apuntó que lo primordial en Calderón no son las ideas que sus dramas transmiten, sino el arte de la puesta en escena (1946). En cuanto a la bipolaridad, se ha destacado, desde la historia social, la fundamental tensión entre optimismo y pesimismo en este dramaturgo (M. Engelbert 1985). Hubiera sido interesante leer algunas notas de Ruiz Ramón sobre el ambicioso ensayo de A. Regalado (*Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 1995) con tal de saber más sobre el perfil de su propio proyecto.

Para llegar a un Calderón contemporáneo, hubiera habido otro procedimiento: elegir obras que ya a primera vista parezcan idóneas para este objetivo. Puede pasar por actual, así, *La hija del aire*, por su obsesión por el sexo y el poder, o *Las tres justicias en una*, por lo que A. A. Parker llamó “diffused responsibility” (1962). La aventura de Ruiz Ramón consiste, sin embargo, en el intento precisamente de recuperar obras que solían pasar por tradicionalistas. Y aunque uno no quiera renunciar del todo, para la interpretación, a determinados fondos ideológicos de la época (el auto sacramental *La vida es sueño*, por ejemplo, —del mismo título que el drama—

parece inconcebible sin referencia a la doctrina del libre albedrío del jesuita Luis de Molina), hay que reconocer que Ruiz Ramón nos lleva al encuentro de un Calderón complejo y, hasta cierto punto, abierto. Su libro, tan penetrante para los signos del texto, es un verdadero alarde de análisis agudos que resultarán ejemplares para la investigación futura.

*Eberhard Geisler*

**Sigmund Méndez: *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger 2000. 395 páginas.**

Sigmund Méndez presenta un profundo análisis de la esencia del “mito fáustico” y, consecuentemente, de los usos que Pedro Calderón de la Barca hace del mismo en algunas de sus obras teatrales. El autor entiende que el mito fáustico es una estructura subyacente en una serie de dramas calderonianos. Esta estructura influye en pasajes concretos y en la significación total de estas obras (xiii). Méndez confiesa seguir los pasos del autor de *Fausto*, el propio Goethe, que ya vincula a Calderón con la historia fáustica, y de estudiosos como Ángel Valbuena Prat, que han tratado detalladamente el tema de Fausto en el teatro español. El autor de *El mito fáustico en el drama de Calderón* constituye un honrosísimo paso en esta tradición, que además enriquece con un estudio original e ilustrativo.

Antes de examinar la obra calderoniana, Méndez se ocupa de definir su concepto del mito fáustico usando una metodología estructuralista. Así, comienza con un estudio sobre la esencia del mito en general y del mito de Fausto en particular. Méndez usa diferentes tratados de mitología (destacan las muchas citas de Mircea

Eliade) para relacionar el mito a la palabra y a la poesía (p. 3). En cuanto al mito de Fausto, la elección bibliográfica del autor es más curiosa: utiliza *La decadencia de Occidente* de Oscar Spengler. De este modo, concluye que Fausto constituye una figura emblemática de la Europa moderna (pp. 8-9), fundamentalmente debido a la autorreflexividad que yace en el centro del mito (p. 23): Fausto representa la conciencia volcada sobre sí misma. El mito de Fausto también presenta una faceta universal, y no exclusivamente europea. Citando esta vez a Jean-Paul Sartre, Méndez colige que Fausto simboliza la libertad de elección a que está “condenado” el hombre (p. 12). Además, la historia fáustica implica una serie de polaridades universales que hacen que se repita en todo tipo de sociedades: hombre-mujer, espíritu-cuerpo, etc. (p. 19).

Estas generalizaciones proceden de la metodología estructuralista que confiesa favorecer el autor (p. 36). Este sistema se encuentra en su mejor expresión en la serie de cuadros esquemáticos con que Méndez resume las escenas repetidas en diversos dramas fáusticos, incluyendo el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe y la inmortal obra de Goethe (pp. 39-40). Igualmente típica del método estructuralista es la delimitación de una lista de “motivos” presentes en el mito fáustico. Este catálogo, cuya elaboración recuerda el método propuesto por Propp (a quien no cita el autor) en los años setenta, contiene los siguientes motivos: la búsqueda de conocimiento, relacionada al motivo del rebelde y del mago, el diablo, el suicidio, el criado o gracioso, el eterno femenino, el anciano y la salvación. Méndez establece una afinidad entre algunos de estos motivos y otros temas repetidos en la mitología universal. Así, el motivo del rebelde tiene ecos de historias semejantes a la de Prometeo (p. 48), y la asociación

de magia y mal se presenta como típica de la tradición hebreo-cristiana (p. 53). Quizá el establecimiento de estos motivos “universales” del mito de Fausto constituya el aspecto más criticable del método de Méndez. El autor utiliza versiones de diferentes autores, procedencias geográficas e incluso épocas dispares para hallar la esencia de lo fáustico. Puesto que posteriormente Méndez usa esta “esencia” para analizar la obra de Calderón, español del siglo XVII, su estudio se podría criticar por anacrónico: ¿hasta qué punto es justificable emplear una lista de motivos extraída, entre otros, del *Fausto* de Goethe, e interpretada con la ayuda de Spengler, para examinar el teatro calderoniano?

Méndez compensa estas sobregeneralizaciones mediante un estudio detallado del desarrollo histórico del mito, exponiendo apariciones concretas en la literatura e historia europeas desde la Edad Media (en la *Legenda aurea* o en el propio Gonzalo de Berceo) al siglo XVI. Méndez relata amena y capazmente el surgimiento de la leyenda en base a la vida del mago alemán Fausto, y de otras “figuras fáusticas” (p. 89) de la época. Sin embargo, vuelve a las generalizaciones al concluir que existen ciertas características de ambas épocas (Edad Media y Renacimiento) que favorecen la aparición de la historia de Fausto (p. 63): el desarrollo de la subjetividad e individualidad moderna en el Renacimiento fomentan lo fáustico (p. 75).

En esta misma línea, Méndez halla que el Barroco español es una etapa de espíritu fáustico, por estar marcada por el conflicto y la contradicción (p. 106). Igualmente fáustico considera al teatro del Siglo de Oro. Entre otros motivos para realizar esta afirmación, Méndez señala la importancia del problema de la predestinación y de la magia en el drama áureo español (pp. 142-44). Este espíritu generalizado condiciona la aparición de obras

que tratan el tema de Fausto antes de Calderón, que Méndez descubre, resume y analiza sagazmente. El autor confiesa honestamente que estas piezas, pese a su “faustismo” común, presentan diferencias notables, que acertadamente atribuye a su pertenencia a géneros diversos: comedia de intriga, drama teológico, comedia de santos, etc.

Tras este útil análisis, Méndez concluye que sólo Calderón alcanza la esencia del verdadero faustismo: la unión de amor y conocimiento constituye el mecanismo salvador (p. 189). Se podría censurar esta proposición como ejemplo de argumento circular: puesto que Méndez establece la esencia del mito fáustico en base a obras de, entre otros, Calderón, no es de extrañar que los dramas del madrileño se muestren más verdaderamente “fáusticos” que, por ejemplo, los de Lope. Méndez compensa con creces esta objeción con un nuevo resumen e inteligente análisis de los dramas fáusticos de Calderón (*No hay cosa como callar*, *Las cadenas del demonio*, *El José de las mujeres*, *Los dos amantes del cielo*) que considera contienen “piezas del rompecabezas fáustico que sólo se hallan ordenadas y revelan plenamente su trabazón y su sentido en *El mágico prodigioso*” (p. 224).

El estudio de esta obra es el corazón del libro, y sin duda justifica la adquisición del mismo. Méndez compara *El mágico prodigioso* con *Fausto* y con algunos dramas de Shakespeare (pp. 226-44). Además, también presenta un análisis de los cambios que Calderón efectúa con respecto a la leyenda de San Cipriano (p. 260). El autor encuentra varias diferencias entre el mito fáustico y la obra de Calderón. Para empezar, destaca que en *El mágico prodigioso*, como en los otros “Faustos” españoles, la tentación del protagonista es de orden sexual (p. 306). Asimismo, Calderón enfatiza en su obra el

problema gnoseológico (p. 313) y la importancia del tema de la interpretación (pp. 348-49).

En suma, el libro de Méndez adolece en ocasiones de sobregeneralizar, siguiendo el método estructuralista. Además, no duda en aplicar nociones extranjeras o modernas al análisis de la obra de Calderón: Méndez utiliza desde el *Katha Upanishad* (p. 15), al Tao (p. 315), pasando por Schopenhauer, Freud (p. 270) y nociones budistas. Quizá habría resultado más beneficiosa la consulta de más bibliografía secundaria, al menos al tratar de *El burlador de Sevilla* (Blanca de los Ríos, Judith Arias, James Mandrell, etc.) o del sentido propagandístico del teatro áureo (Melveena McKendrick). Asimismo, el estilo de la obra resulta en ocasiones tan florido que más parece ensayo que estudio literario (“El mito, como el oráculo de Apolo, es un regalo y un desafío para el hombre que interroga. El dios dispara, desde las sombras, su dardo que hiere e ilumina, que entrelaza en su vuelo la dualidad de libertad y predestinación” [p. 4]). Por otra parte, Méndez compensa estos posibles defectos con una gran investigación y un sutilísimo análisis de las obras que trata. Gracias a estas y a otras muchas virtudes, *El mito fáustico en el drama de Calderón* merece un puesto de honor entre los estudios dedicados al gran dramaturgo español.

Antonio Sánchez Jiménez

**Helmut C. Jacobs: Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2001. 378 páginas.**

El asunto tratado en este libro no es un tema frecuente entre los estudiosos de la

literatura y el arte español, lo cual no deja de ser una contradicción difícil de explicar en un período histórico especialmente reflexivo, en el que aparece la figura del crítico y se consolida la del viajero; que descubre disciplinas como la estética o la historia del arte; que crea en el ámbito hispano foros de reflexión profesional como las academias; de pintores como Mengs que pretendieron ser filósofos y de artistas fracasados como Antonio Ponz o Juan Agustín Ceán Bermúdez, que se convirtieron en críticos, a veces feroces, de los artistas.

Jacobs ha escrito un libro meticuloso y preciso, fácil de leer a pesar de que el tema no ayuda demasiado, en el que aborda con acierto asuntos relativos a la teoría literaria, artística y musical. La obra está concebida conforme a un esquema muy clásico en el que se analizan conceptos fundamentales: belleza, hermosura, gusto, no sé qué, etc. y su tratamiento por diversos autores. En todo ello el autor muestra buena capacidad analítica y una encomiable capacidad de síntesis. En este sentido, el libro puede ser utilizado también como un diccionario en el que, a través de la claridad expositiva de su autor y de sus completísimos índices, se accede de forma sencilla a la información que aporta.

Sin embargo, leído por un historiador del arte, el libro tiene también defectos importantes. El primero de ellos es la bibliografía, completa para los temas literarios, pero escasa y a menudo antigua para los artísticos. Así, es más que una generación entera la que permanece ausente de este libro, donde no se menciona a Javier Portús (*no sé qué*); Beatriz Tejero o Irene Cioffi (*Martín Sarmiento*); Teresa Jiménez (G. *Lameyra*); Juana Gutiérrez o Delfín Rodríguez (*Márquez*); Javier Jordán de Urries o Gabriel Sánchez Espinosa (*Azara*); John Moffit (*Preciado*), por citar unos pocos ejemplos de una lista que podría re-

sultar mucho más amplia. Asimismo, autores de finales de siglo, imprescindibles para el conocimiento de las artes del período, como Ceán Bermúdez o Isidoro Bosarte, no se citan siquiera, quizá porque no desarrollaron una teoría del arte normativa.

Sin embargo, desde mi punto de vista el principal defecto de esta obra, por otra parte común a la mayoría de los libros que se ocupan de cuestiones tan abstractas, es considerar la especulación sobre la literatura, las “bellas artes” y la música como asuntos ajenos a la propia historia del período. La “nobleza del espíritu” leyó los textos analizados por Jacobs con pasión y debatió sobre ellos en academias, periódicos, libelos, manuscritos, correspondencias privadas, etc. A través de los documentos que nos han quedado se percibe que los textos más importantes fueron diseccionados con intenciones muy distintas (nacionalistas, de grupos de poder, afinidad personal o ideológica, etc.) dando como resultado otra “literatura” que no aparece en el libro que se comenta. Es cierto que el profesor Jacobs ha pretendido hacer un libro distinto del que aquí se propone, aunque también lo es que el tipo de lecturas que ha ignorado habría permitido matizar opiniones como ésta: “A principios de los años noventa, y de nuevo en el marco de la *Academia de San Fernando*, el sentimiento de autovaloración artística adquirió una nueva dimensión gracias sobre todo a Goya y a su exigencia de una autonomía artística individual” (p. 276). El panorama artístico español era en realidad mucho más complejo, como muestra esa otra “literatura” ausente de este libro.

*Andrés Úbeda de los Cobos*

**Josep Massot i Muntaner: *De la guerra i de l'exili. Mallorca, Montserrat, França, Mèxic (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'Or, 247) 2000. 331 pàgines.**

Como el título ya indica, se trata de una colección de doce artículos alrededor de la Guerra Civil y del exilio del prolífico autor Josep Massot i Muntaner, un conocido especialista en la materia. Además de las Baleares (nueve artículos), el ámbito geográfico del libro se extiende a otros escenarios: Montserrat (un artículo), Francia (dos artículos) y Cataluña/México (un artículo). De los doce ensayos sólo cuatro son inéditos, los ocho restantes han sido ya publicados en revistas y libros más o menos accesibles.

Aunque inédito, el primer artículo “Antoni M. Sbert i l'expedició de Mallorca (1936)” (pp. 11-20) no aporta nada nuevo sobre el desafortunado desembarco de Bayo, fuera de involucrar como uno de los instigadores indirectos a Antoni M. Sbert, un mallorquín, fundador de la Federación Universitaria Escolar y de la Unión federal de Estudiantes Hispánicos.

Otro inédito es “Els anarquistes i l'expedició de Bayo” (pp. 21-42), que se centra también en aquella malograda expedición. A continuación siguen cuatro artículos ya publicados, que como los títulos ya denotan, también versan sobre ese mismo tema enfocado desde diferentes perspectivas: “El desembarcament de Bayo i la teoria militar” (pp. 43-53), “El diari d'una miliciana de l'expedició de Mallorca” (pp. 55-61), “Dues mexicanes al desembarcament de Bayo” (pp. 63-69) y “El *comte Rossi*, un fantasma a la guerra civil” (pp. 71-92).

Cierra el apartado de temas mallorquines un inédito: “Fugitiu de Mallorca” (pp. 93-120), si bien como el autor indica en una nota ya ha tratado también ese

asunto en artículos anteriores. En realidad los “fugitivos” no eran tales, sino un matrimonio inglés y un grupo de excursionistas catalanes, que al iniciarse la Guerra Civil se encontraron atrapados de vacaciones en Mallorca. Al regresar a Barcelona explicaron su odisea para salir de la isla en manos del bando franquista. Naturalmente sus peripecias fueron utilizadas como propaganda republicana.

El único artículo situado en la montaña santa, “Carles Gerhard, comissari de la Generalitat a Montserrat (1936-1939)” (pp. 121-188), fue publicado como introducción a la edición de Carles Gerhard, *Comissari de la Generalitat a Montserrat (1936-1939)* (Barcelona: PAM 1982). En él narra la biografía y actuación de ese personaje en sus diferentes funciones en Montserrat durante la Guerra Civil y su exilio posterior en Francia.

Los últimos cuatro artículos son de carácter literario y versan sobre el exilio y la postguerra. El único inédito, “L'èxode d'Antoni M. Sbert i de Mercè Rodoreda (1949)” (pp. 189-225), se basa en cartas de ambos protagonistas. A través de ellas se puede reconstruir su huida aventurera a pie de París hacia la zona no ocupada por los alemanes. En “La primera biografía de Llorenç Villalonga” (pp. 227-232), Massot con lúcido instinto sospecha que la entrada de Villalonga en el suplemento de la Enciclopedia Espasa (1936-1939) fue redactada por él mismo a pesar de ir firmada por Joan Llabrés i Bernal. De ahí que sea interesante averiguar cómo se definía él mismo a través de ciertas frases reveladoras —en caso de ser cierta la suposición de Massot— en aquellos años de la postguerra: “*Mort de dama*, obra anticatalanista escrita en catalán; al estallar el Alzamiento Nacional, Villalonga, sumado con entusiasmo a la causa de Franco”.

El extenso artículo sobre “La segona etapa de la revista *Occident*, dirigida per

Joan Estelrich París, (1940-1941)” (pp. 233-275) fue publicado en Sybille Grosse; Axel Schönberger, *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, (Berlín: Domus Editoria Europea 1999). Aquí expone con profusión de detalles la efímera historia de la revista *Occident*, de la que sólo se publicaron dos números en francés. A través de ella se puede seguir el trasfondo político-literario de París durante los primeros años de la postguerra española y el principio de la ocupación alemana, junto con los esfuerzos de la propaganda franquista interesada en presentar una cara gloriosa de su gobierno ante el extranjero.

La figura de Baltasar Samper aparece unida intrínsecamente con la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. En “Baltasar Samper, folklorista i político” (pp. 277-313) narra la biografía de ese personaje y su decisiva colaboración en la recopilación de datos y música del folclore catalán. Después de la guerra tuvo que emigrar primero a Francia y poco después a México, donde falleció en 1996. Ese artículo —ahora con algunas modificaciones— fue publicado anteriormente como introducción a Baltasar Samper, *Estudis sobre la cançó popular* (Palma de Mallorca-Barcelona: PAM 1994).

Las obras de Massot i Muntaner se suelen caracterizar por un estilo fácil y ameno. Con pericia, el autor sabe contagiar al lector su apasionamiento y entusiasmo por los temas de los años trágicos de la guerra, postguerra y exilio. Es indudable que el autor posee un gran conocimiento de esos acontecimientos, si bien el carácter científico a menudo viene desvalorizado por un amontonamiento innecesario de anécdotas triviales y pintorescas, y pequeños chismorreos vulgares al margen de la propia investigación. Un estudio atento a su ingente producción arroja

como resultado una obra de una calidad científica muy desigual. Con frecuencia nos encontramos confrontados con el fenómeno del *déjà vu*, efecto que el mismo autor corrobora a menudo con comentarios como, por ejemplo: “com ja ha estat dit i repetit” (p. 11), “me n’he ocupat poc o molt” (nota 1, p. 3), “ja m’he ocupat llargament d’aquest tema” (nota 1, p. 11).

Es de lamentar la falta de bibliografía, que se halla sumergida en las abundantes notas —muchas de ellas superfluas—, lo que contribuye a enturbiar en muchos casos la fluidez del texto. Un índice onomástico sirve de ayuda para localizar todas las personas, autores y personajes, citados en los artículos.

Maridès Soler

**José Olivio Jiménez/Carlos Javier Morales: *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*. Madrid: Cátedra 2002. 329 páginas.**

La premisa inicial del libro de José Olivio Jiménez, uno de los críticos de poesía española contemporánea más notable —sobran las presentaciones— y Carlos Javier Morales, profesor en la Universidad de La Rioja, especialista en poesía finisecular, está fuera de discusión: Machado es un clásico de la poesía hispánica contemporánea. Lo que los autores pretenden (en la brevísima nota preliminar, 11-14) es ir más allá de esta premisa y explicar el por qué de esta afirmación indiscutible. De lo que se trata es de estudiar la influencia, la vigencia o, en palabras de los autores, la *proyección* de Machado en la poesía española del siglo XX, más concretamente, tal y como explica el subtítulo, desde 1939 a 2000, par-

tiendo de un análisis de los distintos aspectos de la obra machadiana según su propia evolución poética, y observando las muy diversas reacciones de la que ésta ha sido objeto en este tiempo.

El volumen se divide, así, en dos partes: la primera, titulada “Vigencia y futuridad de la obra de Antonio Machado”, y la segunda, “Presencia e imagen de Antonio Machado en las sucesivas promociones desde 1939 (testimonios poéticos y documentación crítica)”. Como indica el título, la primera parte estudia la actitud de Machado ante la poesía, poniendo especial énfasis en la creación de sus heterónimos y apócrifos, que ponen de relieve el concepto, fundamental en su creación, de la *otredad*. Asimismo, en esta primera parte del libro se examina además el papel de Machado en la poesía de entreguerras y se ofrece una panorámica muy exhaustiva de su evolución poética, desde su poesía inicial, la de *Soledades* (1903/1907), dentro de una orientación simbolista y donde ya aparecen todos los rasgos y temas que integrarán su poesía futura, cuyo eje central será una dramática condición temporal, pasando por *Campos de Castilla* (1912/1917), donde a la inicial intuición lírica se une la reflexión intelectual, su preocupación por el tema de España y su especial tratamiento del paisaje, así como *Nuevas canciones* (1924), donde se pone de manifiesto un retorno a la intimidad, la asimilación del folclore andaluz y la aparición de un tono irónico en el tratamiento del tema del tiempo, hasta *De un cancionero apócrifo* (1928/1933/1936), donde a sus inquietudes temporales se añadirá la reflexión metafísica sobre el ser y la nada.

“Todos estos Machados”, si se me permite la expresión, configuran la obra poética integral del poeta, y es este Machado *integral* el que Jiménez y Morales intentan *rescatar* de las manos de una crítica—con excepciones naturalmente muy nota-

bles— que ha querido ver, a lo largo de todos estos años, un Machado parcial, según sus propios gustos e intereses, debido a las especiales circunstancias de la historia y literatura españolas. Este interesantísimo paseo por la crítica machadiana es asimismo un recorrido por el enrarecido panorama cultural de la posguerra, donde se observa la instrumentalización de la que el poeta fue objeto: se subraya el Machado intimista y temporalista en los años cuarenta, el Machado cívico en los cincuenta y sesenta, el simbolista a partir de finales de los sesenta. La lenta comprensión del Machado *integral* se logra, pues, pero con décadas de retraso.

Los autores sitúan el “centro de cohesión” de la poesía machadiana en la presencia de la preocupación temporal (el tiempo interior o existencial, el tiempo colectivo, histórico o social y la reflexión metafísica del tiempo) y se encargan de demostrar que este centro de cohesión lo es también de toda la poesía española desde la posguerra, razón por la cual Machado se convierte en modelo y guía para los poetas posteriores. El cómo se traduce este magisterio en la teoría y la práctica poética de los autores de posguerra hasta hoy día es el tema de la segunda parte del volumen.

En ella se realiza un recorrido cronológico por las distintas generaciones poéticas y su relación con la obra de Machado. En primer lugar la primera generación de posguerra, donde se incluyen tanto las corrientes existencialistas de la inmediata posguerra, como la denominada poesía social, además de las notables disidencias postistas.<sup>1</sup> Es evidente que estos poetas

<sup>1</sup> Evitamos de aquí en adelante hacer una lista completa de todos los poetas citados. En mi opinión, si bien no están todos los que son, lo cual no es tampoco la intención de Jiménez y Morales ni es posible en un libro de estas ca-

acogen a un Machado intimista, cívico o simbolista según sus propios intereses artísticos. La segunda generación de posguerra engloba tanto a los poetas que vivían en España como a los denominados “niños del exilio”. En estos autores todavía está muy presente el Machado cívico y sólo lentamente se acogen sus demás facetas. La Generación del 70 rechaza al principio –con excepciones– a Machado como maestro y lo irán descubriendo paulatinamente cuando sus afanes trasgresores se vayan desvaneciendo. Finalmente, la así llamada “Generación del fin-de-siglo” ya no necesitará ni una defensa ni una condena explícita del poeta, debido a la generalizada aceptación del Machado *integral* y a su condición de clásico.

Tanto la argumentación como la estructura de este volumen lo convierten en una obra de referencia indudable para el estudio de la obra de Antonio Machado y de la poesía española desde 1939. A pesar de algunas posibles críticas a la redacción por la insistencia, a veces un poco repetitiva, de algunas ideas y por algunas expresiones en mi opinión desafortunadas por anticuadas (como ejemplo “el maestro”, “el viejo maestro”, “don Antonio”), el volumen es de gran utilidad porque traza un panorama amplio de la poesía española desde el fin de la Guerra Civil, y además estimula a releer la obra

de Antonio Machado y a acercarse a la poesía de los últimos sesenta años. Si bien es de agradecer el índice de autores citados, el investigador echa en falta, no obstante, una bibliografía general al final del volumen, pues el hecho de que las referencias bibliográficas estén esparcidas por todo el libro en las notas no facilita en absoluto su rápida localización.

*Rosamna Pardellas Velay*

**Max Aub: *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub 2002. 289 páginas.**

Con esta nueva edición comentada de la colección de ensayos que se publicó por primera vez en 1967, se presenta una de las caras menos conocidas del polifacético autor español exiliado Max Aub. Aquí el literato cede la palabra al hombre político, al perseverante republicano que desde México no cesó de observar y examinar con una mirada crítica el desarrollo de la España franquista. Esta toma de conciencia, que abarca treinta años en total y nos coloca en mitad de los conflictos de la guerra fría –la que por aquel entonces parecía interminable y hoy ya está casi olvidada–, es digna de admiración, no sólo por la constancia de un compromiso ético más allá de una determinada posición ideológica (el artículo “El falso dilema” de 1949, muestra claramente que el socialista Aub es capaz de criticar tanto el sistema capitalista como el comunista), sino por su autocrítica y relativización de su propia influencia, capacidades no muy frecuentes entre los autores comprometidos de su época. No es la seguridad de una doctrina lo que nutre el compromiso de

---

racterísticas, sí se trata de un elenco numeroso. No obstante, como sucede casi siempre en cuanto al método generacional, se olvida a los mismos autores, es decir, a los que no están presentes en todas las antologías o estudios de conjunto, y en alguna ocasión se critican las corrientes disidentes, en favor de corrientes más exitosas (es el caso del neosurrealismo, de los neovanguardistas, la poesía minimalista, en favor de la corriente experiencial). Esto se hace más evidente en los dos últimos capítulos, dedicados a la Generación del 70 y a la “Generación del fin-de-siglo”.

Max Aub, sino la convicción existencialista de que cualquier posible cambio social tiene como base la creencia en el ser humano, por muy débil e imperfecto que sea. “La revolución, al precio de abandonar lo humano, no vale la pena” (p.86), tal es su credo político con el que se invierte una lógica propagandística tal y como se manifestaba, por ejemplo, en las piezas didácticas de Brecht. A parte de las reflexiones políticas, la lectura de esta obra deleita por el dominio del lenguaje inusualmente expresivo y visual de Aub, un autor que hizo suyo el idioma español tarde, a partir de los once años, y tal vez por eso, precisamente, con tanta pasión. Por el contrario, resultan más bien enfadosos los comentarios del editor, que no son más que prescindibles anotaciones enciclopédicas y pedanterías puristas.

*Hanno Ehrlicher*

**Max Aub: Heine. Edición, introducción y notas de Mercedes Figueras. Traducción al alemán de Berit Balzer. Segorbe: Fundación Max Aub 2000. 254 páginas.**

En 1956, en el centenario de la muerte de Heine, Max Aub conmemoraba al poeta alemán en una larga conferencia pronunciada en el Instituto Alexander von Humboldt de México. Es de agradecer a la Fundación Max Aub la reedición actual de este texto, posibilitando así que llegue a un público más amplio que al mero grupo de amigos.

Si bien es cierto que el exilio de Max Aub no puede compararse directamente con el de Heine, ya que éste se fue a Francia no por salvar su vida, sino buscando libertad de expresión, no es menos cierto que las afinidades entre los dos autores arraigan muy hondo en esa experiencia

compartida: el destierro como vida entre diferentes culturas donde no es fácil hablar de una “patria”, a no ser la “patria portátil” del idioma, de la que hablaba Heine. En su bien informado estudio introductorio, Mercedes Figueras aclara estas bases comunes, bases que forman una relación capaz de trascender el puro encuentro circunstancial y fortuito de la conmemoración. Las afinidades entre los dos escritores no se limitan sólo a la experiencia compartida del exilio y a una decidida crítica contra el nacionalismo, también existe una serie de paralelismos a nivel poetológico que permite hablar de un “foco de convergencia” (p. 14). El primero a destacar es el cultivo de una literatura polifacética, para la cual se sirvieron de (casi) todos los géneros, creando así una obra de “rica pluridimensionalidad” (según palabras de Arcadio López-Casanova, p. 15). La preocupación por una estética plural nunca fue pretexto, en ninguno de los dos autores, para una fácil actitud esteticista, despreocupada de las realidades políticas y sociales. Tanto la obra de Heine como la de Aub se niega a contribuir a la poco productiva oposición entre una “autonomía” del arte y su instrumentalización como arma política. Poesía y política no se excluyen sino que se complementan, como bien muestra la literatura del lírico judío, prueba que Aub destaca con ímpetu varias veces en su conferencia proponiendo a su vez “celebrarlo entero [a Heine]”: “Arte y política en uno, indiscutible grandeza; o, al revés, política y arte, sin que se puedan comprender una sin otro, a menos de rebajarse al nivel de tantos ilustres poetas de nuestro casi tiempo, más o menos capados, que corrieron hasta cansarse, bien provistos de anteojeras, arrastrando el peso de un mundo que no comprendían” (p. 127). Aub insiste en la inseparable unidad entre el lado lúdico-lírico del homenajeado y el satírico-prosaico, opo-

niéndose además a una recepción marcada por una fuerte selectividad y la subyugación de la pluralidad estética a intereses claramente dirigidos. La unilateralidad de la recepción de Heine no es sólo característica para Hispanoamérica, sino también para la Alemania de postguerra, en la que Aub prevé la “descuartización” de Heine análoga a la división de los dos sistemas políticos (p. 77).

La imagen del poeta alemán que Aub esboza, sin embargo tampoco es “objetiva”, sino guiada por intereses y gustos propios. Además no siempre parecen acertadas las comparaciones que establece; así, cuando se le relaciona con el vitalismo filosófico de Ortega y Gasset (p. 82) o se le compara sin más, y en un renglón, con Quevedo, Lope, Bécquer, Darío y Chaplin, “ese otro judío de la cuerda de Heine” (p. 96). Pero, dejando a parte estos elementos de un sincretismo erudito, la visión que Aub tiene sobre Heine está llena de interesantes aportaciones para el lector actual, precisamente porque destaca el pluralismo estilístico del autor como elemento productivo y rasgo constitutivo de una modernidad aún vigente. Y la carencia de homogeneidad en su obra literaria, no la considera una falta, sino el signo del hombre moderno que reacciona frente a la fragmentación del conocimiento del mundo con la voluntad de “ser otro sin dejar de ser él mismo”, de “ser distinto, aquí y allá” (p. 85). El mismo Aub, que encarnaba la moderna configuración de la biografía *patchwork*, buscaba sus dobles ficticios en el pasado para crearse a sí mismo valiéndose de diferentes personas. También se sirvió de Heine como si se tratara de una máscara más, una máscara más real, claro está, pero no más verosímil que su famoso *Jusep Torres Campalans*.

El lector que se interese sobre todo por Aub, encontrará en este homenaje el placer de reconocer a “su” escritor en otra

persona. Y, por supuesto, también disfrutará un lector interesado en Heine, ya que Aub ofrece una visión muy polifacética y original del poeta sin dejarlo reducido a una mera figura de identificación. Más bien lo utiliza como vehículo para ponerse imaginariamente en movimiento, por muy quieto que quedara su cuerpo en esta “sala de espera” que suponía para él el exilio. Imprescindible en este proceso fue el lenguaje propio, que a ambos autores en cuestión les permitió mantener su identidad más allá de las fronteras nacionales. ¿No estaría caracterizando Aub también su propia relación con el idioma cuando constata que Heine se sentía “tan seguro de su idioma que buscó en él una objetividad que no dejara transparentar su sentimiento” (p. 87)?

Dadas estas circunstancias, la traducción del texto al alemán viene a ser (valga en este caso el tópico) una traición. Las anotaciones que intentan explicar los juegos lingüísticos del original (como el “converso con verso” y otros) ayudan poco, y no impiden una pérdida de ritmo y elegancia. Si se tiene tan sólo un acercamiento mediante este texto alemán, no se percibirá realmente el atractivo que brinda la escritura aubiana. Pero no por esto se cuestiona el mérito que Berit Balzer tiene como traductora de Heine al español y, naturalmente, merece un reconocimiento el intento de llegar a un público alemán con esta edición bilingüe. Con todo, el libro documenta un fascinante encuentro entre dos grandes escritores exiliados que trascienden los límites de una literatura nacional.

Hanno Ehrlicher

**Antonio Ballesteros González/Cécile Vilvandre de Sousa (coords.): *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Col. Estudios, 57) 2000. 509 páginas.**

El volumen que presento reúne las ponencias del congreso celebrado en diciembre de 1997 en el Palacio de Valdeparaíso de la hermosa ciudad manchega de Almagro. El objetivo de las jornadas internacionales de estudio, convocadas bajo el mismo rótulo que da título a las actas, era reflexionar sobre los varios y variados acercamientos a la vanguardia teatral en las literaturas europeas que más contribuyeron al desarrollo y a la divulgación del término y del concepto, considerados desde la ladera del teatro. Y dado que el programa de las jornadas fue concebido por el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha, algo más de dos tercios de los trabajos versan sobre la presencia, el alcance y las dimensiones de los elementos vanguardistas en ámbitos, espacios dramáticos y obras de autores de lengua inglesa y francesa. Integrado por cuatro secciones, la primera reúne siete trabajos de carácter preponderantemente teórico; la segunda, cuatro estudios sobre la obra de autores hispanos; la tercera, siete artículos sobre autores francófonos; la última recoge diecinueve ensayos sobre dramaturgos y obras de habla inglesa.

De la primera sección son tres los trabajos que cabe destacar, debido a su capacidad de reunir datos, ponerlos en relación, focalizarlos y valorarlos desde la perspectiva elegida: 1.º, el artículo de Juan Bravo Castillo sobre los antecedentes del teatro del absurdo, antecedentes que se van vislumbrando paulatinamente en la vanguardia antiburguesa de la Francia del Segundo Imperio y cuya recepción en el entorno

escénico empieza a cuajar (de forma más tardía y titubeante que en poesía, pintura o novela) con Jarry, Artaud y otros, hasta llegar, tras las etapas intermedias marcadas por el dadaísmo y el surrealismo, a Beckett, Ionesco, Adamov y dramaturgos menos conocidos (echo en falta la mención y la valoración de *Tres sombreros de copa*, el consabido título de Miguel Mihura, que hubiese venido muy a cuento); 2.º, el artículo de Sol García de Pruneda sobre el surgimiento del teatro social desde el anarquismo: un trabajo de síntesis que selecciona y pone en relación los principales títulos y a autores capitales (Ibsen, Strindberg, Chejov, O'Neill, Shaw, sobre todo) desde la perspectiva elegida (especialmente reveladoras son las aportaciones sobre la función de Emma Goldman, consideradas desde su autobiografía y sus conferencias, recogidas en su libro *The Social Significance of Modern Drama*, publicado en 1913); y 3.º, el de Antonio González Beltrán sobre la puesta en escena como investigación textual de *Jacobo o la sumisión* (de Ionesco), *Coronada y el toro* (de Francisco Nieva) y *Esperando a Godot*.

Los cuatro ensayos de la segunda sección están bien documentados y reúnen información original. El primero se debe a la pluma del director del Museo Nacional de Almagro, Andrés Peláez Marín, y versa sobre la escenografía española desde finales del siglo XIX, con agudas acotaciones sobre: a) los criterios innovadores en la concepción escénica del teatro universitario ambulante La Barraca (fundado y dirigido por García Lorca) por parte de pintores de la vanguardia del momento, entre los que figuran los nombres de Ramón Gaya, José Caballero, Manuel Ángeles Ortiz, Norah Borges, Benjamín Palencia y Santiago Ontañón; b) la lenta evolución del concepto de espacio escénico (de la mano de Víctor María Cortezo, Sigfriedo Burmann –alumno de Reinhardt–, Emilio

Burgos, José Caballero, Vicente Vindes y Manuel Montañola, primero, y de Francisco Nieva –acaso la figura más polifacética de los escenarios españoles, con trabajos de escenografía, dirección, dramaturgia, ensayo, pintura, figurinismo–, y Manuel Mampaso, después; y c) sobre las grandes innovaciones de la segunda mitad de la década de los setenta (con Adolfo Marsillach, José Luis Alonso, Nuria Espert, Equipo Crónica, Ops, Fabiá Puigserver, Carlos Cytrynowski, Isidre Prunes, entre otros, que continuaban en parte por las veredas marcadas por Nieva y Mampaso). El segundo trabajo estudia la experimentación y los elementos vanguardísticos y la conformación del lenguaje escénico en el nuevo teatro (o teatro independiente) y la nueva danza en vísperas y durante los años críticos de la primera transición, cuando *Els Joglars*, *Els Comediants* y *La Cuadra* alcanzaron sus momentos de madurez creadora (con la temporada 1983-1984 como referencia obligada), la “crisis del 92” (inmediatamente después de que se diera una situación normalizada para la creación escénica en España, cuando las mejores compañías españolas compartían cartel con los nombres extranjeros más prestigiosos en el Teatro Central de la Expo y en los distintos eventos del 92, que, sin embargo, se malogró porque, al final de los fastos del V Centenario, la política cultural sufrió un recorte drástico en cuanto a los apoyos a la creación contemporánea y a sus plataformas de exhibición). El tercer trabajo está dedicado a Vicente Huidobro y al significado y la relevancia de su pequeño guiñol *En la luna*. El último estudia la simbología escenográfica en el *Teatro underground español* de José Ruibal.

Las dos secciones dedicadas a los teatros de vanguardia en lengua francesa e inglesa y sus elementos transgresores más significativos estudian obras de Ionesco, Genet, Beckett (que se lleva la palma en

cuanto a número de ensayos en el libro), Jarry, Cocteau, Harold Pinter, Caryl Churchill, Joe Orton, Berkoff, O'Neill, Saryan, Sam Shepard, Edward Albee y Wole Soyinka. Son dos secciones que aportan no pocos datos de gran interés para la mejor comprensión y contextualización del teatro español de vanguardia, pero que, tratándose de obras en lengua inglesa y francesa, no cabe presentar con mayor detalle en nuestra revista. Quede, pues, al menos anotado el interés de los veintiséis trabajos que integran estas dos últimas secciones del volumen, por su valiosa aportación complementaria y porque permiten entender mejor los demás trabajos y apreciar su valía.

Un libro, por tanto, de sumo interés para los estudiosos de las vanguardias y sus posibles transgresiones.

*José Manuel López de Abiada*

**Luisa Cotoner (ed.): *El espejo y la máscara*. Barcelona: Destino 2000. 383 páginas.**

**María Camí-Vela: *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*. Madrid: Pliegos 2000. 176 páginas.**

En el año 2000, después de acabar otra novela histórica (*Cap al cel obert*) y recibir el Premio Vittorini en Italia por la precedente (*Dins el darrer blau*, Premio Nacional de Narrativa 1995), Carme Riera fue homenajeada con un congreso de especialistas y con la publicación casi contemporánea de dos libros de crítica sobre su obra narrativa: *El espejo y la máscara*, compuesto por una serie de estudios de diferentes autores, y una monografía de María Camí-Vela. No se

trata de trabajos pioneros; además, la mayoría de los analistas que han participado en la redacción de *El espejo y la máscara* ya habían contribuido en la realización de otro volumen colectivo, *Movable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*, que había visto la luz un año antes en Estados Unidos gracias al esfuerzo de tres docentes de español: Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vázquez. Todo esto nos indica cuál es el centro del problema: el público catalán suele acoger de manera muy positiva la producción novelística y cuentística de la autora mallorquina —escrita siempre en catalán—, pero en cambio, por parte de la crítica catalana, salta a la vista una ausencia estremecedora de interés. No es difícil constatar este hecho: en el volumen que Luisa Cotoner nos propone —y que ha preparado con extrema pasión y atención— no hay ni un(a) estudioso/a que desarrolle su actividad principal de investigación en el ámbito específico de la literatura catalana.

Tampoco es una especialista de literatura catalana María Camí-Vela, y su monografía lo pone de relieve. En efecto, en su libro —que debería ser una lectura razonada de las obras de Riera— se confunden niveles interpretativos muy diferentes, que van desde la paráfrasis de las tramas hasta unas aplicaciones *ad usum Delphini* —y en muchos casos anecdóticas— de los modelos críticos feministas desviados hacia inoportunas trivializaciones. Así, Camí-Vela se adentra en el territorio de la hermenéutica evitando cualquier esfuerzo filológico: encontramos textos de autoras francesas reproducidos en lengua original frente a fragmentos de Roland Barthes citados en un inglés neocolonial; el nombre de Hélène Cixous pierde sus acentos en la bibliografía y su *The Laugh of Medusa* está fechado en 1991 (sin indicar que se trata de una reedición, pues la primera versión *inglesa* es de 1976), etc. Son mi-

nucias, claro está: de hecho, la crítica —“feminista” *sui generis*— de Camí-Vela tiene un defecto teleológico: su lectura consiste en acompañar los fragmentos narrativos de Riera con citas teóricas a modo de glosas para forzar conclusiones ya establecidas.

Además, también en su contribución, bajo el título “El desdoblamiento, la máscara y la seducción: metáforas de la escritura en *Qüestió d’amor propi* y *Jocs de miralls*”, al volumen de ensayos colectivos *El espejo y la máscara*, Camí-Vela recupera perlas críticas como ésta: “La clase de subjetividad que se propone en *Qüestió d’amor propi* y *Jocs de miralls* responde a una concepción dualista, y a veces múltiple, de la identidad. Es un ‘yo’ que se desdobra y multiplica, un ‘yo’ ambiguo e indefinido, un ‘yo’ ilimitado y conflictivo, un ‘yo’ que se opone al esencialismo metafísico predominante en la cultura falocéntrica que reclama a Dios, al Padre, al falo como significante trascendental. Riera cuestiona las nociones de individualidad y de subjetividad propuestas por la filosofía humanística”. (La única diferencia es que en *La búsqueda de la identidad en la narrativa de C. R.*, Camí-Vela no hacía referencia a los dos libros, sino a “la obra de Riera” en general.)

Sin embargo, hay que reconocer que Camí-Vela, en el ensayo sobre las relaciones entre *Qüestió d’amor propi* y *Joc de miralls* (trad. cast.: *Por persona interpretada*) ha sabido aportar mayor orden en el momento de reducir un capítulo de su trabajo a las dimensiones de un artículo, y su texto llega a ser un trabajo válido, a pesar de las coincidencias rebuscadas y de teorizaciones de segunda mano que impiden a su argumentación lanzarse en un vuelo más alto y pretencioso.

Luisa Cotoner, por su parte, ha sabido dar una estructura interior a *El espejo y la máscara*, de modo que los ensayos siguen,

en su recorrido temático-cronológico, la evolución de la narrativa de Riera. El prólogo lo firma Pere Gimferrer, mientras que Fernando Valls y Albert Lloret cierran el volumen con un minucioso trabajo bibliográfico acerca de la autora. Otro trabajo positivo –pero también crítico– es el estudio, muy bien formulado por Pilar Arnau, sobre la recepción de las obras de Riera en Alemania. Aparte de los ya citados, los trabajos más interesantes son los de Brad Epps, Horst Hina, Mirella Servodidio y Meri Torras. Servodidio y Torras escogen como textos centrales para sus análisis *Contra l'amor en companyia i altres relats*, recopilación que Hina estudia en comparación con *Joc de miralls*. Sobre la aportación de Torras en particular, hay que señalar la precisión de una interpretación global y a la vez específica de la última recopilación de cuentos –publicada por Carme Riera ya hace diez años– en que se subraya el valor irónico y metaliterario de la escritura. Por otra parte, Epps nos ofrece una visión global de la narrativa de Riera a través de la perspectiva de un diálogo constante con la escritura. Y a pesar de los diferentes modos de enfocar la obra de Riera, observamos un aspecto común en toda la crítica respecto al importante papel que la literatura asume, con función de protagonista, en una parte importante de la producción de la autora.

Hay otros trabajos igualmente válidos pero que observan de manera más específica algunos puntos singulares de la obra de Riera: es magistral la lectura *sub specie matris* que hace Geraldine C. Nichols del cuento “Te deix, amor, la mar com a penyora”, y es muy preciso el trabajo hermenéutico de Neus Aguado aplicado a *Temps d'espera*. A estos dos estudios les tenemos que añadir la “Primera lectura de *Cap al cel obert*” de Fernando Valls, y el análisis comparativo de Francesca Bartrina sobre las dos primeras novelas de Riera, que,

junto con el resto señalado hasta ahora, constituyen la parte más bien trabajada del libro. Encontramos después, flotando a la deriva, artículos que no aportan interpretaciones significativas, como el estudio de Sandra Schumm sobre *Qüestió d'amor propi* o el de Akiko Tsuchiya sobre *Una primavera per a Domenico Guarini* –que parece un trabajo escrito con gran prisa, cosa que lamentamos, pues Tsuchiya fue, hace algunos años, autora de un artículo que es básico para toda lectura feminista de la obra de Carme Riera–. Completan el volumen dos lecturas de *Dins el darrer blau* (trad. cast.: *En el último azul*), firmadas respectivamente por María Pilar Rodríguez y Neus Carbonell, ambas hechas con bondadosa corrección política; una comparación forzada entre dos cuentos de *Contra l'amor en companyia* (Mary S. Vásquez), y unas divagaciones de Janet Pérez que pasa de una dudosa apodíctica sobre memorias, diarios y autobiografías a una descripción, página por página, de *Temps d'espera*.

Y habiéndonos paseado por todos los artículos que componen el libro, sólo nos falta señalar la ausencia de una intervención sobre *Epitelis tendríssims* que, por cierto, es el único texto narrativo de Carme Riera que no ha sido traducido al castellano. Es el único vacío apreciable que queda en un volumen de ensayos que, a pesar de la desigualdad de sus contribuciones, ha sido pensado, organizado y realizado cuidadosamente, y se presenta como un punto de referencia indispensable para poder conocer a fondo la obra de Carme Riera. Eso sí, siempre que la crítica catalana esté dispuesta a ocuparse de esta autora, culpable de ser uno de los valores más sólidos de la literatura catalana contemporánea y de contar, además, con una fuerte proyección internacional.

Francesco Ardolino