

# 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Wolf Lustig/Paul Tiedemann: *Internet für Romanisten. Eine praxisorientierte Einführung*. Darmstadt: Primus/WBG 2000. 194 páginas.**

Con su libro *Internet für Romanisten. Eine praxisorientierte Einführung*, Wolf Lustig y Peter Tiedemann procuran introducirnos en el mundo de Internet basándose ante todo en las necesidades e intereses de romanistas o interesados en la Romanística de los países de habla alemana que sólo disponen de unos conocimientos muy básicos o bien carecen de conocimientos previos en lo que a este campo se refiere.

En la primera parte, los autores presentan los requisitos técnicos necesarios para obtener acceso a la Red. En unos términos fácilmente comprensibles proporcionan un esbozo preciso de los servicios disponibles de Internet, poniendo en evidencia tanto las ventajas como los posibles peligros en el uso de la *world wide web*. Aunque las recomendaciones en cuanto a utensilios técnicos, como ordenadores u otros accesorios indispensables, seguramente fueron incluidas con buena intención por parte de los autores, son de escasa utilidad, ya que aquéllas ya no representan el estado actual del desarrollo técnico en el momento de la publicación del libro, en el año 2000, quedando totalmente obsoletas.

La segunda parte consiste en una compilación de direcciones y *links* que pueden resultar útiles o interesantes a todos los que se ocupan de la Romanística. Según las diferentes disciplinas están alistados catálogos, diccionarios, las más importantes máquinas buscadoras, revistas *online* o editoriales para hacer más fácil y rápida la búsqueda de informaciones a los usuarios. La selección hecha por Tiedemann y Lustig

permite poner límites al sinfín de datos accesibles en la Red y constituye, por tanto, una base provechosa que también permite incluso –según las apetencias del lector– adentrarse un poco más en este mundo.

Finalmente, se explica a grandes rasgos cómo instalar una página web y publicar sus propios datos en el ciberespacio. Sin embargo, a la mayoría de los lectores, esta parte sólo les servirá como punto de partida para hacerse una idea no demasiado profunda de la materia.

Si bien es dudoso que el libro sea capaz de llevarle el paso al rasante avance técnico de nuestros días durante mucho tiempo, de momento no es ni más ni menos que lo que pretende ser: una herramienta muy útil para encontrar el camino en la selva informática de la *world wide web*.

*Christian Böttcher*

**Jesús G. Maestro: *El personaje nihilista: La Celestina y el teatro europeo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2001. 206 páginas.**

The central argument about *Celestina*'s nihilism occupies 50 pages of this work, often an explanation of the term itself; the remainder expounds the concept of *Weltliteratur* and defends the notion that comparative literature is validated by the presence of basic concepts like nihilism which are transported down the centuries and across a literary canon of great works, without being necessary to prove a direct link between any of these works. *Celestina* is the key text, but other antecedents are examined (Chaucer's *Wife of Bath* and *Pardoner*) as well as obvious

and less obvious descendants (Cervantes' *Numancia* and *Gran Sultana*, Shakespeare's *King Lear* and *Timon of Athens*, Molière's *Dom Juan* and *Le Misanthrope*, Goethe's *Faust* and *Mephistopheles*, Büchner's *Woyzek*, Torrente Ballester's theatre and *Beckett's Actes sans paroles* and *Breath*). All of the latter works are surveyed in the remaining 103 pages of text, giving us approximately a ten-page resumé of nihilism on each work. A cursory analysis merits a cursory review, so I shall concentrate my attention on the more interesting theory which Maestro presents about nihilism in *Celestina* itself.

Chapter 2, 'Tragedia, Comedia y Canon' surveys earlier criticism and affirms a number of observations which are by now fairly well-established, although some are still contentious. The most interesting concern Melibea and whether or not she is a tragic heroine; according to Maestro, she is, but not according to the classical definition of tragedy. In the modern tragedy there is a conflict between personal freedom and the freedom of others. Melibea fails to see or repent of her sins, but does accept personal responsibility for what has happened; she dies rebelling against the moral order even though she commends her parents to God. As the least humorous and most tragic character in the work, she is also the least nihilistic. In the following discussion of comedy Maestro makes the interesting observation that Bergson has pointed out the necessary indifference of the spectator towards the comic figure. There is also a demythification of the comic figure, and a perceived gap between human behaviour and the accepted moral order. In this and in the treatment of the preceding literary canon by the author(s), Maestro sees a totally nihilistic attitude towards society and religion.

Chapter Three, 'El personaje nihilista y *La Celestina*', concentrates on language

and particularly the lack of decorum in the case of the servants who use rhetorical speech, and especially Celestina's reversal of the topic of the authority and wisdom of use. A sub-chapter on the demythification and debunking of society strikes me as now rather passé; the latest *Celestina* studies have pointed out the basic misogyny of the work and how that in fact upholds and reinforces the views of the essentially male university society from which the author(s) came. Finally, Maestro looks at the various characters and their nihilistic qualities. Interestingly, he disallows the magic theme more or less entirely (Celestina may believe in it; Rojas doesn't). For Maestro, Pleberio's lament sums up the nihilistic themes of the work. Maestro would have been better advised to further develop his ideas on *Celestina* in a shorter monograph and drop the rest of the works briefly mentioned. Although some of his ideas seem curiously influenced by mid-twentieth century existentialism, there are others which are provocative and which deserve further amplification.

*Dorothy Sherman Severin*

**James F. Burke:** *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000. 139 páginas.

**José Guillermo García Valdecasas:** *La adulteración de la Celestina*. Madrid: Castalia 2000. 445 páginas.

Vamos a referirnos a dos monografías que se han publicado en el año 2000 sobre *La Celestina* de Fernando de Rojas. La primera de ellas pertenece al hispanista

norteamericano James F. Burke, y trata de examinar el uso y las posibilidades de interpretación que, en la acción de *La Celestina*, adquieren las facultades sensoriales: mirada, mal de ojo, sentimientos de amor o de odio, el poder de la magia, hechicería y conjuros, etcétera. El segundo libro es de José Guillermo García Valdecasas, y se refiere de forma muy explícita y contundente a problemas de ecdótica en relación con el texto primigenio de *La Celestina*, con el fin de separar el texto de la comedia de toda una serie de “adulteraciones” que, desde los años inmediatos a la aparición del manuscrito de 1499, han modificado poderosamente el discurso original.

En su libro, Burke considera que las facultades sensoriales de los seres humanos no se interpretan hoy día del mismo modo que a finales de la Edad Media europea, o en los albores del Renacimiento. En este sentido, trata de reconstruir, hermenéuticamente, determinadas condiciones históricas que hagan adecuada cualquier interpretación al respecto. Declaradamente partidario de la lectura hispano-semítica del texto, en la línea de Francisco Márquez Villanueva, James F. Burke dedica importantes páginas al estudio de la antropología y la cultura del siglo xv español, que comprenden el valor de las filosofías neo-platónicas, el pensamiento islámico, el mundo judío y la ideología cristiana. Una jerarquía de los impulsos sensoriales sitúa a la vista como el más importante de todos ellos, al menos hasta bien entrado el siglo xvii. Durante siglos, la visión fue la forma más solvente de conocimiento de la realidad, hasta que se demuestra que la realidad que se ve no es la realidad que existe. En el mundo medieval y renacentista, el ser humano habita todavía un *círculo mágico*, a cuyo conocimiento se accede sobre todo a través de la vista y la perspectiva. Burke

interpreta la acción de *La Celestina* como un universo dominado por la fuerza sensorial, claramente destructiva, de la alcahueta: “We shall see that in *Celestina* the power of the gaze, both singular and aggregate, are also largely posited in a woman, but in this work the effect is, of course, negative [...]. I will study more closely how this fascinating woman in effect controls and manipulates the processes connected with sensory perception” (pp. 25 y 31).

Desde este punto de vista, Burke interpreta todos los actos de Celestina como un ejercicio consciente y controlado de poder sensorial sobre los demás personajes. Uno de los momentos culminantes en el ejercicio de este dominio sensorial, “para-normal” diríamos hoy, es el que representa su entrada en la casa de Melibea, y la inmediata salida de Alisa, la madre de la joven. Al igual que Alan Deyermond, Burke considera que Celestina dispone de poderes mágicos, confirmados mediante su pacto con el demonio, en el conjuro que precede a su visita, merced a los cuales consigue quedarse a solas con Melibea, y conquistar de este modo la voluntad de la joven: “Thus when Celestina suddenly appears without reason at the door of the house of Alisa and Pleberio, those within should have sensed a malefic influence radiating from her presence” (p. 70). El hechizo del cordón, entre otras cosas, serviría para consolidar este dominio.

El estudio y las interpretaciones de *La Celestina*, en relación con textos y documentos del momento histórico, son de gran interés. No obstante, resulta discutible suponer que un personaje literario consigue lo que se propone gracias a la acción sobrenatural y para-normal del diablo, cuando lo que pretende es algo tan natural como que dos jóvenes –propicios a enamorarse– se enamoren. No deja de ser una de las mayores ironías del autor de *La*

*Celestina*. Por otra parte, considerar que el diablo interviene como un personaje más de la obra, con capacidad explícita para intervenir funcionalmente en el desarrollo de la acción o fábula, equivale a aceptar que *La Celestina* es una obra en la que actúan elementos sobrenaturales o maravillosos, es decir, que supondría afirmar que no estamos ante un texto realista, sino fantástico. Aunque todo es discutible, quizá hoy día resulta más aceptable considerar –en la línea de Snow o Rico– que, aunque *Celestina* puede creer en la magia, Fernando de Rojas (posiblemente) no. Creer en la magia no es otra cosa que confiar en el poder de la palabra, nada más, para construir referentes que, al margen del lenguaje, son inasequibles en la realidad. Ése es el origen de todo discurso: suplantarse con el lenguaje las carencias de la realidad humana. Tal es el origen del discurso literario, del religioso sobre todo, y del científico incluso, la búsqueda de una ficción, una creencia o una explicación convincentes y, a ser posible, absolutas, tal como repite en nuestros días George Steiner, y mucho antes que él describió Walter Muschg, en cuya *Tragische Literaturgeschichte* (1948) están las principales interpretaciones sobre una metafísica de la literatura.

El libro de José Guillermo García Valdecasas, sobre *La adulteración de 'La Celestina'*, es ante todo un libro de desmitificación de la crítica que se ha ocupado tradicionalmente de la ecdótica de la obra de Rojas. Su aportación principal consiste en borrar todos aquellos añadidos, prótesis textuales, que de carácter editorial y literario se han vertido en *La Celestina*. El resultado, no cabe duda, es terriblemente heterodoxo. Y aunque no toda heterodoxia es justificable, ésta, en cierta dosis, parece muy recomendable. El volumen incluye una edición de *La Celestina*, titulada *Comedia de Calixto y Melibea*, que trata de

reproducir con la mayor autenticidad el manuscrito genuino de 1499. Trescientas páginas tratan de justificar la legitimidad de esta edición del texto y de sus posibilidades de interpretación. La tesis del autor es muy simple y poderosa: “*La Comedia* publicada en 1499, aunque no reproduzca el original en modo prístino, es su versión más atendible por menos corrompida. Lo desdeñable es la posterior *Tragicomedia*, así sea la que tradicionalmente se publica, elogia y estudia” (p. 15).

En algún momento, el autor parece abusar un poco de la convicción de sus propuestas, acaso porque sin duda son de interés. Así, por ejemplo, cuando alude a determinados problemas, como la interpretación judaico-pesimista del texto, o al nihilismo posible, juzga con cierta precipitación y desparpajo. Sin duda con gracia, pero también con evitable superficialidad, sobre todo cuando interpreta las páginas finales de la obra: “¿Retrasa Melibea su suicidio para ilustrar el trance con diez ejemplos clásicos, y no más porque ya “la dañada memoria” le ahinca el repertorio? ¿El padre la ve muerta y añade lo que falta al aparato crítico? Pues ya tienen tajo los especialistas, porque a los demás no se nos oculta lo impertinente de esos y otros pegotes. Ignoro por qué cunde entre los críticos la vanidad de descubrir raras virtudes en donde no las hay [...]. Los lectores cándidos sí que advertimos en la obra méritos y deméritos. Pero no acaban ahí nuestras diferencias con los estudiosos; porque, en cambio, no vemos por ninguna parte el célebre “drama converso” tan grato a los especialistas. Y quizá sea por la pedestre razón de que no existe” (p. 18). Juzgue el lector lo que, de tales declaraciones, le parezca más valioso a la interpretación literaria.

Jesús González Maestro

**Aldo Ruffinatto: *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*. Madrid: Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica) 2000. 396 páginas.**

Entre los estudios dedicados al *Lazarillo de Tormes* no faltan, como es bien sabido, las ediciones modernas. Piénsese en las de Alberto Blecua (1972), la de Francisco Rico (1987) o en la de Félix Carrasco (1997) por mencionar sólo las más recientes. La edición de Aldo Ruffinatto, acompañada por estudios sobre “la cuestión ecdótica” y los problemas narratológicos que plantea el *Lazarillo* abre, para decirlo de entrada, nuevos caminos. El editor ha renunciado a reproducir una de las ediciones clásicas, sea la de Burgos o la de Alcalá o la de Amberes o la recién hallada, la de Medina del Campo. Ruffinatto aspira a “reconstruir la imagen primitiva y auténtica del más enigmático [...] producto de la prosa del siglo XVI [...], pretende ofrecer una imagen fidedigna del testimonio desaparecido [...]”, reconstituyendo “el arquetipo de los arquetipos”, es decir, un texto que, aunque no es el original, se le acerca mucho (pp. 135 s.). Proyecto sin duda ambicioso que debe invitar a discusiones controvertidas, pero que no merece la crítica injusta y polémica por parte de Francisco Rico publicada en las páginas de *Babelia* (23 de septiembre 2000). Sin entrar demasiado en los detalles, el ilustre académico le reprocha al catedrático de Turín incompetencia y espíritu aberrante, reproches totalmente fuera de lugar ya en vista de las numerosas y profundas investigaciones realizadas por Ruffinatto a lo largo de las tres últimas décadas, trabajos que han mostrado, de una manera más que obvia, la destacada competencia científica del hispanista italiano, y no sólo en el campo de la novela picaresca.

Retomando el clásico método lachmanniano, método rechazado, dicho entre

paréntesis, por Francisco Rico, Ruffinatto discute, en su introducción, los problemas textuales relevantes del *Lazarillo*, cuestiones que se han planteado antes y después de descubrirse en 1992, casualmente, un ejemplar de la edición de Medina del Campo publicada en 1554, como las ediciones de Amberes, Alcalá y Burgos, las otras tres conservadas. Al poner en relación las ediciones mencionadas y tras estudiar de una manera minuciosa las variantes respectivas, Ruffinatto llega a la conclusión de que, por compartir ésas los errores, deben remitir a un ejemplar perdido, a un arquetipo X y que, además, Alcalá y Medina, a su vez, por sus “errores conjuntivos” remiten a un subarquetipo común Y, atribuyendo así a la edición de Burgos sólo la “propiedad de descriptus respecto a ME (la edición mencionada de Medina del Campo)”. Ruffinatto no se contenta con las conclusiones citadas. Da un paso más adelante: “Un análisis exhaustivo de la varia lectio de Ve” (la famosa edición expurgada, el *Lazarillo castigado* del humanista y censor Velasco), “nos lleva incuestionablemente hacia un ejemplar no simplemente distinto con respecto al arquetipo X, sino incluso de más alta calidad [...] y concertando X con VE se abre la posibilidad de reconstituir el arquetipo de los arquetipos” (pp. 135 s.). Una propuesta minuciosamente elaborada y convincente en su argumentación.

Las notas que acompañan la edición constituyen, aparte de que acogen las variantes, una impresionante muestra de saber tanto lingüístico como literario-histórico, un saber indispensable para poder acercarse más a un texto en muchas partes enigmático, texto que sigue invitando a sus lectores a “quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubre” (Góngora).

Igualmente brillante y de tan alta pertinencia epistemológica como el estudio ecdótico se revela la parte tercera del

libro: el “estudio narratológico”. Los temas abordados abarcan un vasto repertorio y todos se presentan y se discuten con la misma lucidez y erudición, sean problemas del género o de la “relación dialógica e intertextual” entre novela y contexto histórico-social o sean problemas de la *plurivocidad*, de las posturas del narrador y del autor, aquí entendido, por supuesto, como “última instancia semántica del sujeto emisor”. No falta un análisis detallado de los prólogos de la picaresca y en particular de su discurso esencialmente irónico, (en el caso del *Lazarillo*) o irónico-carnavalesco (en el caso del primer prólogo del *Guzmán*), ironía que va desapareciendo a lo largo de la evolución dinámica del género. Tampoco faltan observaciones sobre el *Lazarillo* y la Inquisición o sobre los intentos siempre frustrados de identificar al autor anónimo o sobre el supuesto erasmismo del *Lazarillo*, por citar sólo algunos de los temas tratados. Aun paseando deliberadamente por los vastos campos de investigación de tipo extratextual, campos no siempre fértiles, Ruffinatto nunca pierde de vista el objeto esencial de sus estudios: el texto literario *per sé*. Al analizar el contexto extraliterario no deja de insistir “en la relación existente entre una estructura literaria y el sistema de valores que la rodea, subrayando el movimiento bi-direccional del proceso de significación: del contexto hacia el texto y del texto hacia el contexto” (p. 300), o para decirlo en palabras de Francisco Rico a quien Ruffinatto remite *expressis verbis*: “El contexto cultural es dato interno del texto artístico” (p. 302).

Sorprende que también con respecto a las notas y al estudio narratológico, Rico siga intentando desacreditar el trabajo de Ruffinatto. Citemos un ejemplo que revela, una vez más, la extraña superficialidad propia de la crítica de Rico. Al comentar el famoso episodio del tratado primero

donde el ciego para comprobar el robo de la longaniza “metía la nariz, la qual él tenía luenga y afilada” en la boca de Lazarillo, Ruffinatto había subrayado la obvia valencia erótica de este “acto”, lectura que Rico califica de erotomanía. Claro está que la lectura propuesta por Ruffinatto no tiene nada que ver con una supuesta erotomanía. Constituye una referencia implícita a Bachtin, al tópico del cuerpo grotesco que con sus bultos sobresalientes o bien sus aberturas y agujeros es un símbolo carnalesco-erótico por excelencia.

En resumidas cuentas: Ruffinatto ha presentado un trabajo magistral y erudito, una edición y estudios de muy alto nivel que, sin duda, constituyen un nuevo punto de arranque para la crítica del *Lazarillo*.

Hans Felten

**Bárbara Mújica/Anita K. Stoll (eds.):** *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse.* London: Tamesis 2000. 209 páginas.

Se recogen en este libro un conjunto de diecinueve ensayos divididos en dos partes. En la primera parte (“La puesta en escena en el Siglo de Oro”) los trabajos están dirigidos, sobre todo, al aspecto de la puesta en escena del teatro barroco en el Siglo de Oro, partiendo, en su mayor parte, de un principio que parece incontestable pero que en lo ámbitos académicos se olvida con mucha frecuencia: el texto dramático se escribía para ser representado. En la segunda parte del libro se incluyen seis trabajos en los que se reflexiona sobre la puesta en escena moderna de obras clásicas. A continuación pasaré a extractar cada uno de ellos, teniendo en cuenta que las reseñas imponen unas limitaciones.

Catherine Connor: “Hacia una teoría sociocultural del espectador aurisecular”. Partiendo del planteamiento de que “las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas” (p. 3), se inicia este trabajo que quiere demostrar cómo todos los estudios que hasta ahora se han realizado, se han dirigido hacia el texto literario.

Mary Blythe Daniels: “Desenmascarando a las mujeres del teatro español del siglo diecisiete”. Con este título tan sugerente comienza un trabajo que se centra en dos aspectos: el papel de la mujer estimuladora de la lascivia, como dirían los censores; y, por otro lado, la mujer desde el punto de vista de ser considerada una amenaza para los hombres por el crecimiento de su poder adquisitivo, y el consiguiente segundo plano al que relegaba al hombre en el ámbito teatral.

Nancy L. D’Antuono: “Calderón a la italiana: *El Hijo del Sol, Faetón* en la corte virreinal de Nápoles en 1685”. La repercusión del teatro español del Siglo de Oro no se vio reducida a los límites geográficos de la península Ibérica, sino que saltó sus fronteras y llegó, de una manera muy especial, a los lugares que pertenecían a España, donde, en la mayoría de los casos, se recibió y representó como una creación propia. Se analiza aquí, comparativamente, una de las muchas obras que se adaptaron en la corte virreinal de Nápoles, *El hijo del Sol, Faetón*, en un libreto de zarzuela de 1685 preparado para la celebración del cumpleaños de Carlos II.

Elma Dassbach: “Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas”. El teatro hagiográfico fue uno de los géneros que más se desarrolló durante el Barroco español. Este trabajo se centra en un aspecto que no en todos los casos obtuvo felices resultados. Atiende la autora a la representación de lo sobrenatural en este tipo de comedias, el cual “se presta

a lo espectacular y, por tanto, al uso de tramoyas, apariencias, adornos y trajes, que tanto gustaban al público” (p. 33).

Donald T. Dietz: “*La serpiente de metal* de Pedro Calderón de la Barca”. El teatro barroco bebió en muchas y muy variadas fuentes para buscar los temas que luego se dramatizarían en los tablados o en los carros del Corpus. La pintura fue una de estas fuentes a las que los dramaturgos acudieron y, como se afirma aquí, Calderón ya lo hizo con su obra *No hay instante sin milagro*. Ahora, el autor se plantea ver la influencia de la pintura en un auto sacramental, también de Calderón: *La serpiente de metal*.

Margaret R. Hicks: “La representación de la violencia en las obras de la cuarta parte de Lope de Vega”. Se inicia este trabajo con la premisa de que “la violencia es uno de los rasgos característicos de la comedia española del Siglo de Oro” (p. 56). De este modo, el estudio se centra en el análisis de los textos dramáticos, y en ellos se buscan los mecanismos de los que se vale Lope de Vega en la “Cuarta Parte” de sus obras para la representación de tal violencia.

Robert M. Johnston: “El movimiento escénico y las ‘relaciones proxémicas’ en *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca”. Arranca el autor su trabajo apoyándose en argumentos expuestos por el profesor John Varey: “Para la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro, la obra de arte es unitaria. La acción es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena –indumentaria, tramoyas, movimientos y agrupaciones de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuaciones– para subrayar el tema; y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética” (p. 66). A partir de aquí, el autor se plantea rastrear

estos aspectos del “texto escénico” en *El médico de su honra* de Calderón.

Teresa J. Kirschner: “Espectacularidad del teatro de Lope de Vega: el caso de *Amor, pleito y desafío*”. El trabajo presentado por Teresa Kirschner forma parte, según informa ella misma, de un proyecto más ambicioso que estudia “las marcas de la teatralidad en las comedias autógrafas de Lope de Vega” (p. 79). El carácter autógrafa de *Amor, pleito, y desafío* permite a la autora realizar un estudio fundamentándose en “un texto fidedigno y libre de las consabidas mutilaciones o adulteraciones que a menudo merman la credibilidad de las ediciones no autorizadas de la época”.

Donald R. Larson: “Leyendo la casa: imágenes escénicas en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”. A pesar de la precariedad escénica que podían presentar los corrales de comedias del Siglo de Oro, “estaban magníficamente dispuestos, como los escenarios de los teatros isabelinos de la misma época, para crear otras [imágenes], concretamente, las que dependían de un espacio teatral relativamente grande, de dos o tres niveles, con varias entradas y sin proscenio o embocadura que quebrara la conexión entre los personajes del drama y el público” (p. 88). Por tanto, lo que el autor va a hacer es analizar la puesta en escena de lo que él considera “determinados momentos críticos del drama” (p. 89) en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, sobre todo aquellas que se llevan a cabo o están estrechamente relacionadas con la casa.

Cecilia McGinniss: “Legitimando lo imaginado: dimensiones ocultas de las leyendas de san Ginés de Pedro de Rivadeneira, S. J. (1599) y de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega (1607-1608)”. Se plantea la autora buscar respuesta a una serie de preguntas acerca de la conversión de san Ginés realizadas por Pedro de Rivadeneira y Lope de Vega. Las pregun-

tas que se plantea son: “¿Qué tipo de influencias conformaron la relación autor/lector/espectador? ¿Cuáles pudieron haber sido los ‘motivos’ para escribir ambas relaciones? ¿Qué tipo de público se relacionó con estos textos, escritos o puestas en escena?” (p. 105). Expone la autora la necesidad de analizar primero la visión del mundo que ambos autores pudieron tener en común, para poder llegar a dar respuesta a esas preguntas.

Rogelio Miñana: “Representar lo irrepresentable: Puesta en escena y marco narrativo en *La gloria de Niquea* de Villamediana”. Rogelio Miñana estudia en este trabajo la comedia *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, su representación en las fiestas de Aranjuez en 1622 para celebrar el cumpleaños de Felipe IV y los misterios que envuelven esta comedia, así como su posible vinculación con la trágica muerte del conde acaecida pocos meses después. El análisis de la comedia va desvelando los elementos con los que el conde contó para intentar “situarse como intermediario entre el Rey y los poderes fácticos” (p. 120).

Ángel Sánchez: “Pintura y espectáculo teatral en *La aurora de Copacabana* de Calderón”. La inclinación de Calderón al arte ya ha quedado patente en alguno de los trabajos anteriores. En éste se vuelve a insistir sobre ello y se refieren algunos de los títulos del dramaturgo en los que este aspecto se muestra de una forma más clara: *El pintor de su deshonor*, *Darlo todo y no dar nada* y *La aurora de Copacabana*; en esta última obra se centra el trabajo de Ángel Sánchez. Tras el análisis pormenorizado de esta pieza de Calderón, afirma el autor que “*La aurora* ha sido tradicionalmente considerada como obra secundaria de Calderón y portadora de un contenido básicamente propagandístico. Sin embargo un mérito destacado de esta pieza teatral es que en ella se intenta mostrar la



visualización del proceso artístico y una posible relación entre las artes plásticas y la poética” (p. 126).

Ruth Sánchez Imizcoz y Rafael Ocasio: “Dinámica racial en la Talía del Siglo de Oro”. El elemento exótico ha sido algo que ha gustado a todas las culturas en todas las etapas de su evolución, ya que con él se conseguía la atención del público —en este caso— y de los receptores de esa manifestación cultural, en general. El teatro del Siglo de Oro no vivió ajeno a este interés y la figura del negro fue incorporada a muchas obras, aunque no siempre buscando los mismos fines. Se quejan los autores de este trabajo de que siempre los estudios sobre comedias áureas con personajes negros se han centrado en el análisis de las extravagancias lingüísticas que éstos incorporaban.

## II. “La puesta en escena moderna”.

Isaac Benabú: “Leer lo ‘ilegible’: Apuntes para una lectura teatral de la comedia”. Partiendo de la idea de que el teatro se escribe para ser representado, afirma Isaac Benabú que el teatro del siglo XVII español se compuso en clave teatral “por la que el lenguaje adquiere una función parecida a la de la notación en un texto musical” (p. 141).

Sidney E. Donnell: “¿Batalla de los sexos o batalla de los géneros?: El espectáculo ‘travestido’ de *La púrpura de la rosa*”. La autora lleva a cabo su trabajo tomando como base la representación que de *La púrpura de la rosa* se hizo en México en 1991 a cargo de la Asociación Mexicana Cultural y Arte Renacentista. Considera que las representaciones travestidas son un síntoma claro de que “de algún modo lo masculino y lo femenino eran consideradas categorías problemáticas” (p. 151).

Bárbara Mújica: “Time Warp: Tiempo y temporalidad en la producción del Tea-

tro GALA de *Caballero de milagro* por Lope de Vega”. La técnica del *time warp* consiste en “una deformación en el tiempo que permite que pase de un momento a otro, o incluso de una época histórica a la otra. El tiempo se concibe como si fuera un camino en el espacio” (p. 164).

Anita K. Stoll: “Una puesta en escena reciente de *La villana de la Sagra*: Máscaras y metateatro en el Siglo de Oro”.

La representación que de *La villana de la Sagra* llevó a cabo la compañía de la Universidad de Puerto Rico en El Paso sirve de base a la autora para hablar de la importancia de las máscaras y de los elementos metateatrales dentro de la representación, centrandó el estudio en el conocimiento de la psique humana del que hace gala Tirso en esta obra.

Sharon D. Voros: “Una representación venezolana de *Medora* de Lope de Rueda”. Es éste un interesante estudio desde el punto de vista de la semiótica a propósito de la representación de *Medora* de Lope de Rueda que se realizó en El Paso en 1985.

Christopher D. Weimer: “El arte de la refundición y (de) la protesta política: La comedia española en el Chile de Pinochet”. Sobre el trabajo de la refundición de obras teatrales del teatro barroco ya hemos hablado en un trabajo anterior, pero aquél tenía la particularidad de que desde la pieza original hasta la refundición había pasado muy poco tiempo. En este trabajo se presenta un ejemplo de esta misma labor con la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, pero en el marco de la dictadura militar de Pinochet.

Se trata pues de un conjunto de ensayos que nos presenta un amplio panorama de análisis de textos teatrales desde el punto de vista de su destino primordial: la representación. La segunda parte del libro sirve para confirmarnos la catalogación de clásico que tiene el teatro español del

siglo XVII, ya que representó problemáticas que han seguido preocupando a gentes de los siglos posteriores.

*Roberto Castilla Pérez*

**Sebastian Neumeister: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón. Traducción de Eva Reichenberger y Juan Luis Milán. Kassel: Reichenberger 2000. 322 páginas.***

Este volumen es una traducción, revisada y ampliada, del original alemán del mismo título publicado en 1978. No obstante, el interés de esta reedición dista de ser meramente arqueológico. En primer lugar, la obra de Neumeister resulta imprescindible como libro de referencia sobre los aspectos que rodean los dramas mitológicos cortesanos de Calderón. Además, las tesis principales del autor mantienen perfecta validez y actualidad (la única excepción es el análisis de *Las Meninas*, que demuestra un extraño desconocimiento de la obra de Jonathan Brown), pues han sido confirmadas por las más recientes y prestigiosas monografías sobre el tema: las de Frederick A. de Armas (*The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: The University of Kentucky Press, 1986), Thomas Austin O'Connor (*Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*. San Antonio: Trinity University Press, 1988), y Margaret Rich Greer (*The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón*. Princeton: Princeton University Press, 1991), obras que, por otra parte, Neumeister demuestra conocer y apreciar en esta reedición.

La idea que organiza el libro de Neumeister es la concepción de los dramas mitológicos como espectáculos totales. Así, el drama mitológico es una unidad artística

que se compone de parte textual (loa, acotaciones, comedia, entremeses), musical y escenográfica. Neumeister usa un término acuñado por Gadamer, la “ocasionalidad”, para definir el resultado hermenéutico que produce este todo (p. 4). El drama mitológico es una fiesta efímera, porque tiene componentes efímeros: la parte escenográfica lo era generalmente, al igual que las piezas cortas (loas, entremeses, fines de fiesta) y, muchas veces, la música e incluso el texto dramático principal. Los dramas mitológicos se componían para celebrar una ocasión concreta, y a menudo no se volvían a representar sin previa adaptación a una nueva ocasión. Por tanto, el significado del drama mitológico es “ocasional” porque está determinado por la ocasión a que se refiere, y a la que a menudo está vinculado explícitamente (p. 227). Neumeister propone una nueva interpretación de los dramas mitológicos calderonianos que tenga en cuenta esta ocasionalidad, y que intente recontextualizar estas obras en su ambiente político teniendo en cuenta todos sus aspectos, tanto los textuales como los extratextuales.

El autor comienza ofreciendo una historia de la recepción crítica de los dramas mitológicos de Calderón. En ella destaca el desinterés histórico por estos textos, que Neumeister achaca a la incapacidad de los románticos alemanes para comprender estas piezas en su contexto (p. 1). A continuación, el autor se ocupa de los aspectos para-literarios de los dramas, señaladamente de la técnica escénica y la música. Aquí, Neumeister enmarca la espectacularidad de las obras de Calderón dentro de un amplio contexto europeo heredero de la fiesta italiana renacentista (p. 44). De hecho, Neumeister subraya correctamente la importancia de la influencia italiana en la escenografía española (destacan las páginas dedicadas a la difícil aclimatación del *stile rappresentativo* operístico en el

Madrid del siglo xvii), y documenta las interesantes disputas entre Calderón y varios escenógrafos italianos en torno a quién tenía la primacía en la obra, el escenógrafo o el poeta (pp. 56-57).

Igualmente informativo es el capítulo dedicado a la tradición mitográfica renacentista (también principalmente italiana) y a su aclimatación en la obra de Calderón. Neumeister señala que el dramaturgo madrileño usa el mito para expresar lo inefable, principalmente para exponer el orden divino del mundo (p. 159). Por ello, el autor llega a calificar las obras mitológicas de Calderón de “óperas filosóficas” (p. 39), subrayando este término tanto la importancia de los elementos extratextuales como el significado trascendente de las piezas.

Neumeister da fin a esta primera parte, más informativa que interpretativa, relatando la situación de decadencia de la comedia en la segunda mitad del siglo xvii. La distinción entre el público de masa y el cortesano, y el impacto de los medios visuales y musicales sobre el texto dramático sitúan a los autos y al teatro de corte frente al teatro de los corrales (p. 105). En este sentido, el autor entiende los dramas mitológicos, con su público elitista y su abundancia de elementos extratextuales, como “anticomedias” (p. 110).

Aquí inicia el autor la parte más interpretativa de la obra, quizá en cierto grado desligada de los capítulos iniciales. Neumeister escoge varios dramas mitológicos de Calderón para ilustrar con su análisis detallado diversos aspectos puestos de relieve en la primera parte. Así, entre algunas interpretaciones arriesgadas (ve un común “regreso al útero” en el comienzo de *Eco y Narciso* y *El monstruo de los jardines* [p. 216]), Neumeister efectúa cuidadosas y certeras disecciones de las obras de Calderón. Destaca la de *Fieras afemina amor*. Esta obra le sirve, en primer lugar,

para mostrar la parte de ostentación política hacia el propio país y hacia el extranjero de estas obras. En segundo lugar, Neumeister usa *Fieras afemina amor* para exponer su visión de estos textos como fiestas narcisistas o auto-espectáculos, en cuanto preparados por una elite y para una elite, y en cuanto a que en ellos el rey es al tiempo el espectador principal y la parte fundamental de la obra (p. 297). Sin embargo, quizá se echa de menos en este capítulo algún tipo de opinión sobre la posibilidad de un Calderón crítico con el poder real, posibilidad aceptada por autores como De Armas o Greer, pero que Neumeister no llega a plantear (p. 157).

En suma, el libro de Neumeister es enormemente informativo, completo y bien organizado, y por tanto útil como obra de referencia. También presenta una interpretación certera y actualizada de los dramas mitológicos como espectáculos totales y efímeros planeados para ostentar el poder real. Por ambos motivos, esta reedición española supone una brillante idea editorial, de imprescindible consulta para los calderonianos.

Antonio Sánchez Jiménez

**Margaret Rich Greer: *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 2000. XII. 468 páginas.**

Después de la publicación, en 1995, de la colección de artículos sobre María de Zayas por Williamsen y Whitenack<sup>1</sup>, el

<sup>1</sup> Amy Williamsen/Judith Whitenack (eds.): *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. Teaneck: Fairleigh Dickinson, 1995.

extenso estudio presentado por M. R. Greer dedicado a la totalidad de las novelas de Zayas debe considerarse como una nueva y sobresaliente contribución a la investigación en torno a esta autora del siglo XVII. Greer se interesa sobre todo por la relación entre narración y deseo en sus dos dimensiones: se manifiesta, por una parte, como el deseo de la autora por captar lectores, particularmente en el prólogo; y por otra, se revela como deseo sexual que, en las novelas mismas, lleva la narración hacia delante. Para la lectura de los dos tomos, considerados como colección única, Greer se vale de las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, así como de relecturas feministas de estos últimos por parte de Kristeva y otras. Se refiere además a teorías de la diferencia sexual y de la psique tal y como existían en el Siglo de Oro. Greer toma como base de su estudio el concepto posestructuralista de la “subjetividad dividida” que se halla al otro lado del control racional: “We may believe ourselves to speak and read with conscious processes, but as Zayas shows, the energy and much of the shape and direction of that speaking [...] emerge from the place of the unconscious” (p. 8). Según Greer, la teoría psicoanalítica es particularmente apta para aclarar en Zayas “la lógica inconsciente de la simultaneidad entre su divergencia de la tradición narrativa dominante y su adherencia a valores conservativos” (p. 13; trad. U. J.).

En la primera parte de su estudio, Greer discute elementos biográficos con especial atención al retrato de Zayas como mujer barbuda que F. Fontanella hizo en el marco de un certamen poético en 1643 (publ. por Brown 1987). Después de un resumen de la recepción crítica de las novelas, Greer procede a una lectura detallada del “Al que leyere” y describe su estrategia agresiva y al mismo tiempo seductora frente al destinatario explícitamente masculino.

Greer, que repetidas veces subraya la importancia de tomar en consideración el género del personaje que narra, analiza en su segunda parte (“The Mother Plot”) tres novelas contadas por narradoras, y las examina en su relación con lo maternal, concluyendo que: “Heroines in Zayas tales narrated by women, with only three exceptions, follow either this circular route, from mother to men and back to feminine community, or a tragic straight line from mother to husband or lover to violent death” (pp. 131 s.).

La tercera parte está dedicada al análisis de novelas que tematizan violaciones de fronteras bien definidas (“Border Crossings”). En primer lugar se consideran historias contadas por personajes masculinos en las que, a menudo, aparece una “mujer fálica”. Estas novelas contadas desde la perspectiva masculina participan así como partido masculino en una “especie de diálogo [...] entre fantasías masculinas y femeninas sobre el peligro que representa el sexo opuesto”. (p. 162; trad. U. J.). El capítulo en torno a *cross-dressing* y *gender definition* comprende una lectura sugestiva de “La inocencia castigada” que se interpreta como “estudio sobre la vana tentativa de captar la ‘esencia’ de la mujer” (p. 214; trad. U. J.). Greer opina que Zayas, en vez de confrontar directamente la cuestión sobre qué es ‘natural’ y qué es ‘cultural’ en la definición de los géneros, “raises the questions implicitly in her uses of cross-dressing, but displaces any explicit answer toward definitions by ethical qualities, class, and nationality” (p. 237). En el capítulo siguiente, Greer demuestra que aunque Zayas –por causa de su lealtad con el orden socio-político– desafía de manera limitada las definiciones de género, este conservadurismo posibilita tanto más fácilmente la suspensión de fronteras entre lo natural y lo sobrenatural (p. 239).

En su último capítulo de la segunda parte, Greer da evidencia de que la violencia contra las mujeres tal y como aparece en *Zayas* tiene sus raíces, por un lado, en la situación política precaria de los Austrias. Por el otro, no obstante, al enemigo no sólo se le localiza en el exterior, sino también en el interior, cosa que salta a la vista con la lectura del “Desengaño 10” en el cual “Florentina is the *enemy within* Magdalena’s house” (p. 312). La narradora hace responsable de la matanza a la criada de Florentina lo que significa para Greer que “desire is like the servant within the house: indispensable, semiautonomous, and ultimately uncontrollable [...] It [...] can only be contained by its sublimation as religious passion [...]” (p. 313).

En la cuarta y última parte, Greer discute la función del marco de la colección. Se trata, para ella, de un marco de tesis que debe intensificar el efecto de las tesis de *Zayas* sobre los lectores (p. 330). Sin embargo, Greer no acepta hablar de *dogmatic monologism* (Forcione), lo que sería debido a esta construcción enmarcada, porque en tanto que hay, por un lado, el didactismo evidente de los narradores, hay, por el otro, el saber inconsciente sobre la naturaleza del deseo que funciona como motor de las historias mismas (p. 332). En este sentido, se constata una tensión entre “deseo disimulado” y “superficie ideal”. Hay otra tensión muy precaria, según Greer, que es la que está entre el deseo de Lisis/*Zayas* de defender a las mujeres y de agradar al mismo tiempo a los hombres. Se trata de objetivos que se excluyen mutuamente en una sociedad patriarcal y este *double bind* ocasiona precisamente la mencionada estrategia de agresión y seducción por parte de Lisis/*Zayas*. Greer subraya también la contradicción entre la forma narrativa y su uso en *Zayas* “turning storytelling against its own motive energy, desire” (p. 349):

“Within the genre of the ‘novela amorosa’, she sought to implant the conviction that heterosexual union is *not* the desired goal but a fatal trap for most women, and that true happy endings can only be found by sublimating desire for any corporeal male and rejoining the mother in the feminine world of the convent” (p. 340).

*Zayas* parece utilizar de manera muy consciente varias técnicas para difuminar las diferencias entre niveles narrativos, de manera que la colección completa puede casi considerarse como “one long multi-episodic exemplary story of the education of Jacinta/Lisis told to Fabio from beginning to end” (p. 343). Al final del segundo tomo la fuerza motriz del deseo parece haber sido reprimida, según Greer, de conformidad con el objetivo didáctico, “but it does so by repressing rather than erasing the basic narratological antithesis of her collection” (p. 352).

En conclusión, Greer responde a la pregunta de si hay en *Zayas* una especie de (*m*)*Other plot*, es decir una alternativa al *master plot* de Edipo, con un sí y un no al mismo tiempo. Se observan, en efecto, características alternativas en forma del regreso de una gran parte de las protagonistas hacia una estrecha relación psíquica con la madre (el convento). Y también por causa de varios indicios que se pueden interpretar como manifestaciones de un “lenguaje femenino” (estructura episódica, narración descentralizada y polifónica, vacíos, rupturas y elipsis). Por otro lado, Greer opina que *Zayas* no presenta ninguna alternativa auténtica para los personajes femeninos aparte del matrimonio y del convento. Sobre todo en relación con el último, no se evidencia ninguna historia “femenina” tras sus muros.

En su muy legible obra, que finaliza con la publicación del primer final de la novela *El castigo de la miseria*, así como con resúmenes y sinopsis de las otras

novelas, Greer consigue evitar estilizaciones simplistas en relación con Zayas y ofrece en su lugar una lectura que, de manera fascinante, integra pero no resuelve las ambivalencias tan características presentes en Zayas.

Ursula Jung

**Amparo de Juan Bolufer: *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones da Universidade de Santiago de Compostela 2000. 431 páginas.**

En los cinco capítulos de esta investigación se estudia la obra narrativa valleinclaina en su conjunto, es decir, tanto sus novelas como las distintas manifestaciones del relato breve (cuentos y novelas cortas), con la intención de precisar las características de estos textos en cuanto a su modalización y técnicas narrativas relacionadas, así como el tratamiento del tiempo y del espacio, para ofrecer una visión que determine tanto la continuidad como las innovaciones que se produjeron en la trayectoria del escritor en este ámbito.

Teórica y metodológicamente, la autora no sigue una línea determinada sino que busca un enfoque más plural que le permita la aproximación a los textos desde perspectivas complementarias.

En la primera parte del libro, donde se analizan las *Sonatas*, la autora advierte de la poca atención prestada a la narrativa hispanoamericana modernista en relación con las narraciones finiseculares de Valle-Inclán. En cuanto a la ironía y la distancia en la narración de las *Sonatas*, Bolufer sabe demostrar mediante abundantes citas que la recepción crítica del comienzo del siglo XX acentúa el mérito innovador estético de estos textos, mientras que la recepción actual ve en ellos la dominación de lo

irónico. Así, sabe señalar a continuación que la misma técnica narrativa —el esperpento que rompe la tradición mimética— ha sido valorado de distinta manera en la historia de la crítica literaria hasta nuestros días.

En cuanto a la distancia y al narrador irónico en las *Sonatas*, Bolufer sabe demostrar que la distancia irónica que en ocasiones puede acompañar a la distancia temporal en la narrativa autobiográfica, tal como se presenta en estas cuatro novelas en conjunto, se localiza en unos pasajes determinados, cuya explicación puede encontrarse en la historia textual de éstas.

En la segunda —y más breve— parte del libro, que se ocupa de la subjetividad del narrador modernista, señala Bolufer, después de haber desdoblado los matices del narrador modernista en general, cómo en el relato heterodiegético *Flor de Santidad*, un narrador ausente de la historia que narra manifiesta su subjetividad a través del recurso al discurso valorativo, figurado y connotativo, y mediante técnicas que comparte con el narrador autodiegético de las *Sonatas*. Todas estas técnicas, también aquí bien documentadas por varias citas literarias, convierten según la opinión de la investigadora a *Flor de Santidad* en una novela que señala el marco esencialmente anti-mimético y renovador de la narrativa del autor. Así, se presentan en este relato mecanismos y procedimientos de expresión de la subjetividad del narrador que configuran un tipo de narrador que esencialmente perdurará en algunas de sus características hasta el final de la trayectoria del escritor. Un narrador que no oculta su presencia a pesar de la abundancia de diálogos, un narrador que no es impersonal sino básicamente subjetivo.

El tercer capítulo, que focaliza los cuentos y las novelas cortas valleinclainas, se dedica, en su primera parte, a la terminología imprecisa en cuanto al géne-

ro, un hecho que, según parece, nunca afectó a Valle, ya que no conocemos ninguna exposición teórica suya sobre el cuento. Así varían subtítulos como “cuento”, “novela corta” o “historia” arbitrariamente. Como técnicas comunes en la narrativa breve de Valle-Inclán, Bolufer señala el uso mayoritario de la escena y del diálogo. Rasgos diferenciadores son, por ejemplo, que el cuento presenta influencias del relato oral popular, tiene cierta propensión a preferir el relato homodiegético en todas sus variantes y prefiere la acción rápida. Por otra parte, se pueden localizar en la novela corta algunas técnicas narrativas innovadoras, tales como las variaciones de focalización que juegan con las distintas posibilidades de conocimiento de los hechos narrados, o la búsqueda de una narración sugerente y evocadora. Suelen tener estas novelas cortas un narrador heterodiegético y tienen mayor interés por la psicología del personaje que se concreta en pasajes relativamente extensos de retrato físico, psicológico y moral, realizado directamente por el narrador, en el que siempre existen referencias al pasado que completan el cuadro.

En el cuarto capítulo, titulado “El narrador ante el tema bélico”, donde se analizan sobre todo *La Guerra Carlista* y *La Media Noche*, la autora analiza las técnicas narrativas innovadoras al comienzo del siglo xx, como el concepto de visión estelar expuesto por el propio Valle-Inclán en su breve prólogo a *La Media Noche*. Remitiendo al estudio de Serrano, Bolufer sabe esbozar cómo el concepto de la visión estelar surge del análisis valleinclaino del arte contemporáneo que se manifiesta en varios artículos publicados entre 1882 y 1908. Son seis puntos de su crítica del arte los que forman el fundamento de su concepto: crítica clara del realismo pictórico y de todo realismo; la

capacidad del artista de descubrir en las cosas el misterio que éstas ocultan; el recuerdo como base del hecho artístico; la búsqueda de la eternidad del arte como finalidad del creador, que se consigue mediante la fijación de la esencia de las cosas frente al accidente, que sólo es movimiento; la forma personal del artista de combinar los materiales dados y la condición de que el creador tenga una estética personal definida a la hora de elaborar una obra de arte. Se ve claramente que este rechazo de lo mimético-realista se nutre de corrientes de cuño idealista de diversas tradiciones: neo-platonismo, ocultismo, pitagorismo, misticismo, gnosticismo y teosofía.

En la quinta y última parte del estudio, se analizan las novelas esperpénticas *Tirano Banderas* y *El Ruedo Ibérico*. Aquí señala la investigadora cómo la elevación de la mirada va ahora acompañada por una superioridad moral y por un pudor sentimental, además de la permanencia de la búsqueda de una visión similar al momento previo a la muerte y una aspiración a la quietud. Remitiendo a otros investigadores subraya que *Tirano Banderas* es la primera novela en la que la visión estelar se representa con total acierto para abarcar en una síntesis a toda América Latina, y que la estructura concéntrica en *El Ruedo Ibérico* corresponde con las ideas filosóficas y religiosas de Valle. Sin embargo, señala, a pesar de notables coincidencias en los procedimientos narrativos utilizados en ambas novelas, diferencias entre el ciclo ibérico y la novela sobre Hispanoamérica. De esta forma, remite a la condición de novela histórica del ciclo ibérico, y la no adopción en *El Ruedo* del concepto de síntesis utilizado en *Tirano*. Así que, aunque sea el mismo el objetivo de ambas obras, difieren los procedimientos para llegar a la verdadera naturaleza humana. Depende, pues, de cómo se instala el espe-

jo deformante valleinclaino que facilita al lector ser capaz de echar este peculiar vistazo a una realidad hasta entonces ignorada.

*Jörg Schwenzfeier-Brohm*

**Werner Altmann/Cecilia Drey Müller/Arno Gimber (eds.): *Dissidenten der Geschlechterordnung: schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*. Berlin: Edition Tranvía 2001. 260 páginas.**

*Disidentes del orden de los sexos* nos presenta la primera obra conjunta sobre homosexualidades en las literaturas del siglo xx de la península Ibérica. Romanistas establecidos trabajan con jóvenes científicos sobre una materia tan compleja como variada en colaboración internacional. Enfocando las décadas a partir de la transición de 1974-75, se esbozan en el marco de la democratización, modernidad y europeización múltiples imágenes heterogéneas sobre la importancia del amor gay y lesbiano en relación con la pluralidad de lenguas y nacionalidades. En los espacios subculturales se está creando un mercado de economías relacionadas con la libidine que tiene mucho que ver con “la naturalización del deseo”, según Jean Baudrillard, y que dibuja esclavos de sus pasiones en términos de hedonismo y rebeldía entre felicidad y depresiones. Pero el planteamiento ecléctico de esta publicación renuncia a una tesis general y propone sobre todo lecturas lúdicas de *jouissance* como plusvalía posmoderna contra los poderes de los cánones clásicos. Ahora bien, la marginación social de los homosexuales persiste tras la apertura democrática. Que esta implicación perdiera su importancia durante las décadas pasadas

ya no se puede sostener. Pero las víctimas pasivas se han vuelto activistas. Mecanismos perversos de represión social provocan estrategias perversas de evitación, pues el deseo se abre camino en cuanto que se es consciente de su represión.

Sin embargo, el concepto de la disidencia carece de una reflexión sobre bases éticas. Detrás de tal etiqueta aparece muchas veces un anhelo asimilatorio y poco inclinado hacia la tolerancia y afiliación social que implica una normalidad que contradice el concepto reconocido de Judith Butler de la “multiplicación subversiva de las identidades”. Por el contrario, el artículo de Horst Weich reflexiona sobre puntos de contacto entre distintas culturas homosexuales. Su combativo informe a favor de la contracultura de Luis Antonio de Villena tendría que despertar interés en Alemania. Los intertextos pícaros españoles tienen buenas perspectivas. La retrospectiva romántica hacia el modelo del hedonismo helenístico, que es sintomática de los años ochenta, es adelantada y socavada por el ya mencionado mercado sexual posmoderno. Con respecto a la desaparición de temas virulentos en los años noventa, encuentra su portavoz en una lengua subversiva que está convincentemente caracterizada en el artículo de Dieter Ingenschay sobre Eduardo Mendicutti. Una “doble técnica del pastiche” imita y sobrepasa el estilo místico del barroco al mismo tiempo, e imita y eleva el estilo *camp* del discurso gay ironizando sobre sí mismo. Impresionante es también el estudio de Janett Reinstädler sobre la literatura erótica que penetra con igual profundidad en los intertextos para coger un hilo nuevo en la historia de la literatura española. El tratamiento disidente en temas y escrituras provocadoras deshace su moral implícita. El estímulo erótico que requiere el tabú para lesionarlo cede ante las carcajadas de risa.



Sin duda, las estrellas secretas son las autoras peninsulares. Por ejemplo, Rose-Mary Geisdörfer Feal muestra en la obra de Cristina Peri Rossi la influencia latinoamericana en la literatura española. Temas como el de la liberación del sexo y de la orientación sexual estorban tanto a los modos patriarcales como a los matriarcales. Las protagonistas actúan en diversos escenarios y papeles y están reflejadas por discursos polifónicos. Aparte de fragmentaciones temporales y locales y de la confusión de símbolos femeninos y masculinos en las novelas de búsqueda e investigación de Esther Tusquets (María Cinta Montagut), ésta publicación trata también cuestiones de nacionalidad y marginación en las obras de autoras catalanas como María Mercé Marçal y gallegas como María Xosé Queizán.

Parece que los vascos tienden al síndrome del grupo marginal en cuanto al nacionalismo, así como al marco de la orientación sexual. En las obras de Arantxa Urretabizkaías, Iñaki Mendiguren y Juanjo Olasagarre, los contextos político-sociales no se derrumban hasta la aparición de la obra irónica de Iñigo Lamarca en 1999. La vista panorámica de la literatura portuguesa enfoca a José María Eça de Queirós, Abel Botelho, Fernando Pessoa, Antonio Botto, Bernardo Santareno y Jorge de Sena. Se explica la duplicidad de alabanza estética y desestimación del deseo homosexual que continúa en motivos de búsqueda y pérdida en la poesía de Al Berto. La abundante oferta de artículos se completa con una introducción a los secretos y obsesiones amorosos desde la Edad Media hasta hoy con lúcidas impresiones árabes, el contacto de Juan Goytisolo con la cultura y literatura magrebíes, la mezcla de blasfemia y piedad como leitmotiv del teatro español desde Federico García Lorca hasta Alfonso Armada y Juan García Larrondo, y una gran varie-

dad de la amena literatura de Terenci Moix, Lluís María Todó y otros. Los libros de la “biblioteca de Sodoma” de la península Ibérica están abiertos. Al lector le esperan lecturas muy entretenidas y poco convencionales. Las citas portuguesas, españolas, vascas, catalanas y gallegas fueron traducidas al alemán.

*Bernhard Chappuzeau*

**Jaime de Salas/Dietrich Briesemeister (eds.): *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Bibliotheca Ibero-Americana, 73) 2000. 287 páginas.**

**Eberhard Geisler (ed.): *España y Alemania. Interrelaciones literarias*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2001. 179 páginas.**

No cabe duda de que el interés de los investigadores por la compenetración de las culturas española y alemana y la imagen que la una se hace y se hacía de la otra ha sufrido un crecimiento considerable en los últimos años. Es notable la cantidad y la calidad de las publicaciones aparecidas en poco más de un decenio, sobre todo aquellas que se refieren a la evolución del interés alemán por España. Sin embargo, siguen estando abiertas muchas preguntas dentro de ese tema tan vasto.

En este panorama se inscriben también dos libros publicados en 2000 y 2001 por la editorial Vervuert: *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936* y *España y Alemania. Interrelaciones literarias*.

El primero es fruto de las llamadas conversaciones académicas hispano-ale-

manas, establecidas para la mejor comunicación entre los investigadores de los dos países por distintos profesores de la Fundación Xavier de Salas de Trujillo, del IAI en Berlín y de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Su título reduce el punto de interés, por un lado, a una época muy concreta –los decenios anteriores a la Guerra Civil española– y, por otro, a un aspecto muy específico: las relaciones académicas. Sin embargo, algunos artículos sobrepasan los estrechos confines temáticos trazados de antemano. El trabajo de E. Menéndez Ureña, por ejemplo, analiza la influencia krausista en la génesis de la Institución Libre de Enseñanza –es decir: en la época anterior a la anunciada– para demostrar su pervivencia en la época posterior (1881-1936). Otros trabajos se mueven en territorios temáticos que complementan el contexto meramente académico. W. Bernecker comenta los análisis políticos de Luis Araquistáin, embajador de la Segunda República en el Berlín de los años 1932 y 1933, y el artículo de M. Tietz es un estudio excelente sobre el cuadro que la revista alemana (y no académica) *Hochland* pintaba de la España supuestamente tradicional y católica de aquel entonces (1903-1941). Finalmente, A. Kalnein atrae al lector con informaciones sorprendentes y muy detalladas sobre los fondos “hispanicos” de la biblioteca Anna Amalia de Weimar.

Entre los trabajos restantes hay que destacar, por un lado, los artículos sobre el desarrollo de las ciencias exactas, la arqueología y la psicología españolas de dicha época y el impacto que tuvo la influencia alemana en dicho proceso. Queda patente que a partir de los últimos decenios del siglo XIX no sólo las ciencias alemanas empiezan a ejercer una influencia considerable, sino que también los primeros investigadores –tal como el arqueólogo Emil Hübner y otros– viajan a Espa-

ña para participar en directo en la modernización científica del país. A pesar de todo ello, no se logra establecer interrelaciones sistemáticamente organizadas y dirigidas antes de 1907, año en que se crea en Madrid la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE). La JAE concedería una gran cantidad de becas a investigadores españoles contribuyendo, de esa manera, a consolidar unas relaciones académicas entre los dos países que nunca más volverían a ser tan estrechas como en los años veinte y treinta.

Al grupo de artículos que se ocupan de las influencias inmediatas pertenecen también los textos de J. de Salas y de C. Schrieder sobre uno de los filósofos más germanófilos de España: Ortega y Gasset. Strieder ubica a Ortega decididamente “entre las culturas” porque su actividad como transmisor de las reflexiones teóricas de sus colegas alemanes contemporáneos dentro del ambiente cultural español de la época desembocó en un auténtico “proyecto de apropiación” con el fin de “superar la polarización entre lo propio y lo ajeno”. Salas profundiza en estas consideraciones. Analiza el peso del ideal de la filosofía académica alemana en el desarrollo de la obra de Ortega. N. Werz, finalmente, compara el diagnóstico del tiempo en *La rebelión de las masas* (1930) con las reflexiones respectivas de Karl Jaspers en *Die geistige Situation der Zeit* (1930) y Ernst Robert Curtius en *Deutscher Geist in Gefahr* (1932).

En contraposición a Ortega, la historia de Carl Schmitt y España –dice F. Sánchez-Blanco en su trabajo– es una historia de “malentendidos de fondo”, dado que el jurista alemán partía de una interpretación peligrosamente equivocada de Donoso Cortés y un “preconcepto de España [...] perfectamente anclado en la cultura alemana de su tiempo [...]”. No sorprende,

por eso, que Schmitt ni siquiera lograra un gran eco en los sectores católicos españoles durante la República (cosa que cambiaría completamente bajo el franquismo).

Queda finalmente el excelente artículo de D. Briesemeister que describe el auge del hispanismo institucional y académico en la Alemania de entreguerras, un fenómeno que –según el autor– se debía tanto a consideraciones político-económicas (hasta militares) durante la Primera Guerra Mundial como al peculiar aislamiento del país durante la temprana República de Weimar. La trayectoria de este auge es analizado por medio de un análisis de las actitudes de los catedráticos más destacados de la Filología Románica alemana de aquella época frente a las culturas ‘hispánicas’.

Los trabajos del segundo libro –*España y Alemania – interrelaciones literarias*– también proceden de un congreso. Se trata de las conferencias de la sección “Relaciones literarias entre España y Alemania en los siglos XIX y XX” del congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, celebrado en 1995 en Bonn.

Salta a la vista la cantidad de estudios comparativos existentes: primero, los estudios filosófico-literarios de M. Dorang y J. de Salas que discuten el peso del discurso poético en María Zambrano y Martin Heidegger, tal como el papel de la metáfora en Nietzsche y en Ortega; segundo, los trabajos sobre temas exclusivamente literarios: Beate Hörr analiza el concepto de la tragedia que Unamuno y Paul Ernst elaboran “de forma independiente y simultánea [...] en un contexto histórico y social similar”. Otro excelente trabajo –de la pluma de J. Heymann– compara la función de lo fantástico en los cuentos de G. A. Bécquer y E. T. A. Hoffmann. Según Heymann, Bécquer tendió a dar una imagen negativa de lo fantástico y lo sobrenatural para contribuir a “exorcizar el poten-

cial contestario y libertador que implica el fantástico de Hoffmann”. La comparación también es el método de J. Rodríguez Richart, aun cuando no se trate de obras escritas en lenguas distintas. Rodríguez analiza tres textos literarios que se centran en la figura de Martín Lutero (*Lutero* de José Camón Aznar, *La libertad esclava* de María Manuela Reina y *El caballero de Sajonia* de Juan Benet). Llega a la conclusión de que los tres “evidencian el gran interés en la literatura española reciente por la figura de Lutero [...], dando de ella una visión positiva [...] y bastante fiel a la realidad histórica [...]”.

Dos artículos se ocupan de la traducción del español al alemán. P. Billaudelle detecta e interpreta las divergencias fundamentales en dos traducciones del *Lazarillo de Tormes* hechas casi al mismo tiempo, la primera en la RFA y la segunda en la desaparecida RDA. Y el fascinante trabajo de M. Siguán traza una línea de conexión entre aquella imagen de España “definida en sus rasgos básicos por el romanticismo alemán” y las ideas sobre ‘lo español’ equivocadamente inscritas por Enrique Beck en sus traducciones *exotizantes* de la poesía de García Lorca.

Sólo dos estudios en el libro se centran en las influencias literarias directas entre Alemania y España. R. García Mateo vuelve sobre la importancia del krausismo en el “lenguaje y [la] literatura” españolas y S. Schmitz demuestra que en España se instala el ‘krausopositivismo’ –versión más ligera del positivismo– en aquel lugar del paisaje del pensamiento estético que en países como Francia ocupa el naturalismo.

El último artículo del libro (de M. Mullor-Heymann) sorprende por el objeto de análisis y por su perspectiva poco común. Trata de los escritos de Eulalia de Borbón y Carmen de Burgos, dos españolas casi olvidadas, viajeras en la Alemania anterior a la Primera Guerra Mundial.

Burgos reduce en sus escritos –según Mullor-Heymann– la cultura alemana a la visión obtenida por las lecturas de Heinrich Heine. La impresión que tiene del país es muy negativa debido a esta influencia, la falta de conocimientos de la lengua y unas observaciones un tanto superficiales. En contraposición a esto, Eulalia pinta un cuadro más equilibrado o quizá demasiado positivo de Alemania. Eso no sorprende: como infanta española, tenía acceso a la corte berlinesa y llegó a conocer al propio Kaiser.

*Gunnar Nilsson*

**Mechthild Albert (ed.): *Vencer no es convencer*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 1998. 276 páginas.**

Doce de octubre de 1936, casi tres meses de guerra civil. El público que ese día se ha congregado en el paraninfo de la Universidad de Salamanca viste “camisa azul” falangista. Miguel de Unamuno, rector de la Universidad, pronuncia su famoso discurso que la historia sintetizará con las frases: “Vencer no es convencer... Venceréis porque tenéis la fuerza bruta”. Un esperpéntico Millán Astray, descerrajará, entonces, su “¡Muerte a la inteligencia!”. Todo un anuncio de lo que significarían cuarenta años de sanguinaria chapuza franquista. Afortunadamente, en el coloquio español se incorporó la frase de Unamuno.

Bajo el título de *Vencer no es convencer*, Mechthild Albert reúne y edita las conferencias pronunciadas durante las Jornadas de Filología Románica de Jena (septiembre-octubre de 1997) en la sección “Literatura y cultura del fascismo español”. Ahora bien, aunque en la Intro-

ducción se deje constancia de que “el volumen se propone plantear el problema del fascismo en cuanto constructo ideológico y mitografía” (p. 9), pensamos que, además, consigue otro objetivo no menos valioso: el análisis de los diferentes artículos revela el afán de “convencer” que durante el franquismo tuvieron los sectores intelectuales afectos al régimen.

Bajo el epígrafe de “Política e ideología”, encontramos los trabajos de Manfred Böcker (“¿Nacionalsindicalismo o fascismo?”) y de Walther L. Bernecker (“El debate sobre el régimen franquista: ¿fascismo, autoritarismo, dictadura de modernización?”) en los cuales se realiza una acertada caracterización del perfil específico del franquismo como forma desjerarquizada del fascismo. “Franco debía su poder mucho más a los militares y a las elites tradicionales de poder, que estaban detrás del golpe, que a una organización fascista de masas” (p. 33), señala Bernecker, quien, además, observa cómo “el marco autoritario franquista” favoreció, en los sesenta, la estrategia desarrollista protagonizada por el Opus Dei: “En el sector económico había que tomar medidas modernizadoras, para que en el sector político no tuviera que cambiar nada” (p. 44).

A partir de la segunda sección, “Configuraciones literarias e ideológicas”, el interés del texto se focaliza ya en la cuestión literaria. Así pues, destacaremos el trabajo de Montserrat Mullor-Heymann, (“General y señor: yo te bendigo”. Concha Espina y las escritoras partidarias de Franco”) en el que se comparan el “poemario” que la cupletista Pilar Millán de Astray dedicara a Franco y la novela *Retaguardia* de Concha Espina. Tanto una como otra aparecen unidas por el mismo patrón reaccionario y conservador, si bien en el caso de Concha Espina, su consideración social de la mujer y cierta distancia estética ante lo que narra, la alejan del simplismo triunfalista de la

otra. “Aunque *Retaguardia* también celebre y exalte la victoria militar y a sus responsables, no acepta la auto-anulación adorante de la sainetera” (p. 98), apunta Mullor-Heyman.

A través del análisis de las novelas *Checas de Madrid* de Tomás Borrás y *Frontera* de Darío Fernández Flórez, Mechthild Albert se aproxima al sustrato ideológico y estético del “tremendismo preceliano” (“El tremendismo en la novela fascista”). Ambos comparten un “ideal de la belleza espantosa que comprende ante todo lo grotesco y lo melodramático, categorías esenciales de la estética fascista” (p. 108) y suscriben la máxima de Hobbes: *homo homini lupus* (p. 113).

El tercer apartado, “Teatro y Propaganda”, se abre con un artículo de Manfred Lentzen, “¿Teatro de masas o teatro de ‘mito, magia y misterio’?”, en el que, se ocupa del enfrentamiento ideológico entre el pensamiento progresista de Alberti, Altolaguirre o Cernuda, el escepticismo de Sender ante algunas “fórmulas arriesgadas” (p. 124) y la postura de Torrente Ballester, ese franquista vergonzante, que representa la voz de “un teatro nacional e imperial que se ve en la tradición de un gran pasado y que se compara con un culto divino” (p. 127).

Antes del fin de la guerra, el afán por “convencer” ya era evidente en escritores como J. I. Luca de Tena o Agustín de Foxá. Este aspecto es analizado en sendos artículos por Jochen Heymann y Cerstin Bauer-Funke. La trivialización de la realidad del primero (p. 147) y “la poetización nostálgica del pasado” (p. 162) del segundo, se apuntan como fórmulas ideológicas eficaces para la canalización de la propaganda franquista.

El cuarto apartado, “Mitos literarios y la guerra civil”, se inicia con un trabajo de Ulrich Prill, (“Mitos y mitografía en la literatura fascista”) que se centraliza en la

función del mito como factor de cohesión del discurso fascista. Ello se advierte en la “transferencia de mitemas de la Gran Madre a la nación, a España” que realiza la derecha española (p. 174) y en las coincidencias de Giménez Caballero y su *Gaceta Literaria* con “agitadores culturales” fascistas europeos como Umberto Siva o Maurras.

José Carlos Mainer, en (“De Madrid a Madrigrado”), parte del estudio de obras como *Una isla en el mar rojo* de W. Fernández Flórez y *Madrigrado* de F. Camba para desactivar uno de los mitos franquistas: la “liberación” de Madrid.

En “La repercusión del 18 de julio de 1936 en la vida y obra de Manuel Machado”, Thomas Stauder, se aproxima, no sin cierto ánimo exculpatorio, a las circunstancias que llevaron a Manuel Machado a implicarse en “el bando nacional”.

Finalmente, el volumen se cierra con “El fascismo en la literatura de la democracia”, en el que Christoph Rodiek, Ulrich Winter y Peter Schönberger estudian las obras de franquistas declarados como Vizcaino Casas, o de autores como Vázquez Montalbán, Marsé, Guelbenzu, Luis Goytisolo o Esther Tusquets. Si bien en estos artículos se advierte (y se agradece) el uso de elementos de análisis de cierto calado teórico, se echa en falta a Juan Goytisolo, Miguel Delibes o al mismísimo Cela.

Si de algo peca *Vencer no es convencer* es de que el esfuerzo por rastrear el sustrato ideológico de las obras de las que se ocupa, vuelve excesivamente reiterativo cada trabajo. Es decir, no aporta más novedad que la obra que se estudia. El proceso de análisis y la conclusión ya se suponen en las primeras líneas de cada artículo. A pesar de ese lastre y de algunos olvidos como los consignados anteriormente, pensamos que en *Vencer no es convencer* existe un material adecuado

para la consulta puntual. Lo cual no deja de ser un mérito en estos tiempos en que la pobreza (y hasta la miseria) intelectual señorea nuestros campus.

*Hugo García Saritzu*

**Marina Llorente Torres: *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga (Colección Estudios y Ensayos, 44) 2000. 172 páginas.**

Desde una perspectiva feminista, Marina Llorente Torres trata de analizar algunos de los, en su opinión, “espacios transgresores” de la última poesía española. Con este subtítulo se refiere a aquellas obras en las que se rompe o se trata de romper la tradicional dicotomía de los géneros y los prejuicios que ella conlleva. Las características asociadas a los términos de esta tradicional dicotomía, lo femenino y lo masculino, se fijaron estrictamente durante la dictadura franquista, lo que se puede observar en la literatura, y su influencia sólo se rompió definitivamente –según la autora– en las décadas de los setenta y ochenta (excepción hecha de Cernuda y Lorca, precursores de este movimiento). En esta poesía, que en ocasiones se denomina postmoderna, las marcas de género se diluyen, se subvierten, se transgreden, y los hablantes se sitúan en esa línea divisoria de lo genérico, llamada liminal. Lo masculino y lo femenino, no obstante, no se unen, sino que los hablantes adoptan una forma u otra dependiendo de la situación, de la meta que se persiga, etcétera. Este tipo de discursos y hablantes, que trataban de romper o invertir el modelo tradicional y se situaban en la

marginalidad, llegan a la liminalidad (estadio idealizado por la autora propio del presente postmoderno) tras un proceso evolutivo, los hablantes se forjan su propia manera de vivir y entender la existencia, sin imponer esta visión como verdad inmutable.

Todo esto que la autora explica en la “Introducción” se repite en innumerables ocasiones a lo largo de todo el libro. No pocas veces fragmentos enteros se reproducen literalmente, y notas a pie de página se nos presentan doblemente (como ejemplo, la nota 4 en el artículo sobre Valente se repite casi literalmente en la nota 7 del artículo sobre Amparo Amorós).

El primero de estos espacios transgresores es “La poesía reciente de José Ángel Valente: una búsqueda fallida en el espacio”. Según Marina Llorente se observa en la poesía de Valente su impregnación del modelo tradicional masculino, aunque ya desde sus primeras obras el hablante en Valente lleva a cabo, sin lograrlo del todo, una búsqueda de su “parte femenina”, un intento errado de llegar a la liminalidad (que en este caso está simbolizada por el espacio uterino, originario citado en la obra valentiana y que otros autores relacionan con el “punto cero” del lenguaje). Tras el análisis de varios poemas para confirmar esta propuesta, la autora concluye que la búsqueda, el intento en sí ya constituye un espacio subversivo del orden tradicional.

“Insistencias en Luzbel: Deseos perversos en la poesía de Francisco Brines” es el título del segundo capítulo. Brines, aunque de la misma generación que Valente, representa, según Llorente, otra fase del proceso hacia la liminalidad. El hecho de que en su poesía se muestre el deseo homo-erótico de un hablante masculino por un objeto masculino que no presenta ninguna característica femenina es la prueba de otro espacio trasgresor,

aunque no significa que Brines presente en su poesía un espacio liminal, puesto que, de hecho, el género femenino simplemente no aparece. La liberación del tópico heterosexual y la expresión del goce de los sentidos es una subversión del modelo de poesía tradicional. Suponemos que sólo en este sentido aplica la autora el adjetivo de “perverso” al deseo expresado por la poesía de Brines. En el siguiente artículo se aborda el tema de “La ausencia del género sexual en la creación poética de Amparo Amorós”. Esta ausencia de género que anuncia la autora en el título se contradice, en mi opinión, con la argumentación siguiente, seguramente porque antepone a los textos la teoría que pretende demostrar. Así, aunque afirma que en la poesía de Amorós se crea un estado liminal puro (recordemos que éste se sitúa en la línea divisoria), se alude también a la creación de “espacios semióticos/femeninos”, que remiten a la *cora semiótica* de Kristeva citada una y otra vez, a los que Llorente atribuye la función de subvertir el discurso falocéntrico.

Quizá sea el cuarto capítulo, dedicado al “El *eros* subversivo de la poesía de Ana Rossetti”, el mejor construido del libro. La subversión del sistema patriarcal en la poesía de Rossetti se lleva a cabo mediante la creación de un espacio liminal que se centra en el disfrute del cuerpo, en un erotismo lúdico y/o místico-religioso, difuminando los géneros de las voces hablantes.

El capítulo quinto trata de la “Liminalidad en la poesía de Andrea Luca: espacio trasgresor y subjetividad espacial”. Andrea Luca presenta, dice Llorente Torres, en sus poemas una identidad liminal—estamos en la fase final del proceso— en la que la voz hablante, en unas ocasiones mujer, lesbiana, en otras hermafrodita, es capaz de poseer en un mismo ser los dos sexos y de actuar como hombre o mujer según las apetencias del *tú*, según las circunstancias

en que ambos (/—as) se encuentren. La subversión de la dicotomía tradicional se realiza mediante la reinterpretación del mito bíblico del origen, que se acerca en esta poética al hermafroditismo, sin menosprecio de ninguno de los dos sexos.

El libro se cierra con un breve “Epílogo” —que resume de nuevo las ideas expuestas en la introducción y en cada uno de los artículos—, y con una bibliografía.

El título prometía, el resultado final es, cuando menos, decepcionante. El principal defecto que se puede achacar a este libro es la voluntad férrea de seguir una teoría sin tener en cuenta lo que dicen los textos, imponiéndola en lugar de usarla como instrumento que facilita la comprensión de los poemas. En consecuencia, las argumentaciones se vuelven en ocasiones contradictorias, en ocasiones demasiado forzadas o simplemente manipuladas a su antojo. Menos importantes, aunque también se deben tener en cuenta, son otras enojosas cuestiones como las citas parciales de artículos en nota al pie de página que no se completan en la bibliografía, las constantes repeticiones literales esparcidas por diversos capítulos, las erratas y las oraciones cuyo sentido cuesta descifrar.

*Rosamna Pardellas Velay*

**Paul Julian Smith: *The Moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford University Press 2000. 206 páginas.**

El autor del presente libro, quien ya se ha destacado tras una serie de publicaciones como un especialista muy sólido en la escena actual de la cultura española, formula su objetivo de “to change the object of contemporary Hispanism” (p. 1), un cambio que considera indispensable para transmitir

la idea de modernidad en España. Smith define tal experiencia de modernidad, siguiendo al filósofo Eduardo Subirats, como “modernidad ambigua”, abarcando la fase autoritaria y conflictiva de modernización iniciada bajo el gobierno del PSOE y ampliada después de su fracaso.

Con la etiqueta negativa de lo ambiguo se enfatiza, en primer lugar, el “conflict between modern economy and pre-modern sociability” (p. 4) que ya radicaba en una situación histórica muy específica, el franquismo, en tanto agente sumamente conflictivo de modernidad. La coexistencia entre lo moderno y lo tradicional, lo culto y lo popular genera formas de hibridación cultural, las cuales sugieren al autor una comparación con las culturas urbanas de América Latina, mas no desde la perspectiva de los mismos teóricos continentales como García Canclini o Martín-Barbero, sino desde la óptica del teórico de la cultura Williams Rowe.

Es precisamente esta topografía de una cultura urbana, moderno-postmoderna, la que Smith pretende medir, operando para este fin con las teorías culturales de los franceses Bourdieu y Certeau, pero sin explicar explícitamente su preferencia. Sobre la base de una noción de cultura únicamente centrada en la literatura, el autor empieza a redefinir un canon de modernidad española centrándose en géneros, como el ensayo, hasta ahora marginados y descubriendo su heterogeneidad discursiva en Umbral y Savater. También analiza un tipo de cine que se ocupa de las identidades conflictivas de las culturas al margen de un discurso dominante (Erice, Lunas, Medem). Asimismo describe la arquitectura de un Moneo o Calatrava quienes, moviéndose entre “modest monumentalism and qualified heroism” (p. 70), articulan algunas posibilidades de la intervención pública del artista dentro del espacio urbano.

Un acento particular pone Smith sobre la nueva variedad de cultura popular, a la cual denomina, según el enfoque de Certeau, “táctica de consumo cultural”. Dentro de lo popular hace hincapié en la “unprecedented prominence” de los “themes of the gypsy and of flamenco” (p. 162), representada por películas tan diferentes como las de Saura, Almodóvar, Medem, Colomo, Gutiérrez. Los retratos de *performers of flamenco* –Cortés, Gades, Ketama– ofrecen los ejemplos más impresionantes de la modernidad de los españoles.

No solo la cultura gitana destaca entre los temas principales del análisis de Smith –*Time, Space, Subjectivity*–, sino que pone de manifiesto también el estatus ambiguo de modernidad cultural en una España ya enmarcada por los impactos de la globalización: “Hence if Spanish (Basque, Catalan, Andalusian) culture remains ‘tactical’ or in Certeau’s words, an ‘art of the weak’, in still seems well placed to make its mark in the global market place, is hybrid and deterritorialized products freely recombining in new forms and loosing themselves from old locations in time and space.” (p. 189)

Al final nos queda sólo destacar uno de los pocos puntos vulnerables de la argumentación, por lo demás, muy sugestiva de este libro: si bien por un lado Smith constata la nueva presencia pública de las mujeres españolas como señal de modernidad, por otro no incluye en los criterios selectivos de su nuevo canon a ninguna autora ni realizadora.

Monika Walter



**Pilar Arnau i Segarra: *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*. Kassel/Palma: edition Reichenberger/Documenta Balear 1999. 276 páginas.**

Prologado por el profesor de la Universitat de les Illes Balears, Pere Rosselló, esta obra se compone de dos partes: “Breu estudi multidisciplinari sobre el turisme a Mallorca” (pp. 21-62) y “Narrativa i turisme a Mallorca” (pp. 63-221), que concede el título definitivo al libro. Pilar Arnau se propone tratar estos dos fenómenos estrechamente relacionados: las transformaciones provocadas por el desarrollo del turismo de masas en Mallorca, y la aparición, paralela, de una generación de novelistas isleños. De este modo se documenta el hecho de que la novela mallorquina de los años setenta nació de una fuerte crisis socio-económica de cuya naturaleza los autores eran conscientes.

En el primer capítulo, Pilar Arnau evoca las obras y las diferentes etapas del turismo insular, y expone notablemente las novedades aportadas por el turismo en el contexto económico, social y territorial de la isla. La autora desarrolla las líneas maestras del fenómeno turístico y realiza un balance de sus factores determinantes desde los orígenes elitistas hasta el turismo de masas.

La segunda parte nos presenta las obras de preguerra, con el tratamiento del turismo como punto de referencia. Pilar Arnau estudia la prosa mallorquina y deplora la carencia de estudios filológicos sobre este período. Después, evoca el renacimiento de la literatura mallorquina a partir de la investigación de numerosos artículos de prensa y de revistas especializadas.

Fue alrededor de 1968 (p. 91) cuando se manifestó la existencia de un fuerte contingente de narradores insulares. Antònia Vicens (nacida en 1941) obtuvo precisamente en el año 1968 el prestigioso pre-

mio Sant Jordi de novela con *39° a l'ombra*<sup>1</sup>, y a partir de este acontecimiento podemos hablar de un período de explosión editorial, el denominado *boom* de la novela mallorquina, ya que entre 1968 y 1980 se dan a conocer 34 nuevos narradores baleares, lo cual es más que remarkable. Así, pues, Pilar Arnau estudia el desarrollo editorial y la literatura hasta 1980, época en la cual se publican numerosas novelas y relatos que escenifican el turismo insular, tratándolo diferenciadamente y evocando las consecuencias de este fenómeno en el seno de la sociedad mallorquina. Tras un breve análisis de las influencias (p. 98), asistimos a la presentación de los autores y de las obras (p. 198 y ss.). Pilar Arnau expone los criterios de la selección de los siete autores que se estudiarán (dos femeninos y cinco masculinos), los cuales han sido elegidos a partir de una primera nómina de 34 nuevos escritores y 120 obras. La autora confiesa que la selección bibliográfica no ha sido fácil, pues además de la abundancia de títulos, la búsqueda se convertía “sovint en una aventura” (p. 108), dado que las ediciones eran muy reducidas y las obras no se reeditaban. Su criterio de selección primordial reside en el tratamiento del fenómeno turístico como tema principal de las obras, y la evaluación de las transformaciones socio-económicas debía inscribirse en las coordenadas de los escritores de la Generació dels 70, que ella misma se encarga de exponer y analizar.

En resumen, Pilar Arnau ha realizado un resumen muy instructivo del tratamiento del turismo en la novelística mallorquina, y ha perfilado en diversos capítulos

<sup>1</sup> Esta carismática novela de Antònia Vicens acaba de publicarse en alemán bajo el título: *39° im Schatten*. Berlin: Elfenbein Verlag, 2001.

una lograda sistematización de dicho campo literario. Tras las notas (pp. 223-252), la autora incluye una bibliografía muy completa (pp. 253-276), con 414 entradas.

Podemos finalizar estas notas concluyendo que *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)* –la primera obra dedicada al turismo y la prosa mallorquina– es un estudio remarcable bajo todos los puntos de vista: muy bien escrito, y excelentemente documentado, nos aporta un esclarecimiento digno de interés sobre este período que hasta ahora carecía de estudios académicos<sup>2</sup>. El análisis está bien fundamentado y los argumentos son coherentes. Este volumen es incontestablemente un libro de referencia que debe servir de herramienta para todos los críticos literarios, estudiantes y especialistas de la literatura catalana contemporánea.

*Christian Camps*

---

<sup>2</sup> El libro objeto de comentario en estas páginas es el resumen *desacademizado* de la *maitrise* francesa de Pilar Arnau que obtuvo la máxima calificación en 1995 en la Université Toulouse-Le Mirail.