

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Claudia Gronemann: *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebatten im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Vervuert 2013 (La Cuestión Palpitante. Los Siglos XVIII y XIX en España, 21). 274 páginas.**

Al acercarse a los debates sobre género en el dieciocho español, entendidos como manifestación de una modernización cultural, Claudia Gronemann ha llevado a cabo un trabajo no solamente de gran actualidad, sino que además consigue entrelazar fructíferamente los campos de investigación filológico e histórico-cultural, dando el primer paso para cerrar un vacío investigativo. La autora estudia la diversidad de argumentaciones y estructuras textuales en estos debates, tomando en consideración la postura ideológica del emisor, su contexto y sus condiciones vitales. La tesis central es que las estructuras comunicativas y las estrategias mismas de transmisión y negociación de posturas se pueden leer como la expresión, a veces ambigua, del proceso de transformación que atravesaban los estándares de género en un contexto de comunicación y de producción de conocimientos también en mutación (p. 11). Partiendo de la suposición posestructural de que los enunciados crean “lo real” al presentarlo de una forma específica, la investigadora estudia varios textos, en parte hasta ahora poco considerados, que surgieron entre 1726 y 1790 y tematizan el rol de la mujer. Muestra cómo autores y autoras construían y ponían en escena constantemente su propio rol al inscribirse con sus textos en un espacio público de acceso restringido (p. 15), sometiéndose para ello en parte a hábitos y normas de desigualdad vigentes. De ahí que el concepto de *performatividad* ocupe un lugar central en el análisis.

En la primera parte de su monografía, Gronemann detalla la tesis principal del libro, expone algunas ideas procedentes de las teorías de género que le sirven de fundamento (p. ej. Judith Butler, pp. 17 s.) y sintetiza los contextos histórico-culturales, tomando como punto de referencia la *querelle des femmes* (p. 35) y el discurso moderno sobre la feminidad *natural* (pp. 48-50). Recurriendo al *One-Sex-Model* de Thomas Laqueur ([1990] 1996: 27) y a los trabajos de Jürgen Habermas (1990: 18, 29) y Jean Elshtain (1981: 33)<sup>1</sup>, la autora conceptualiza la formación de ámbitos públicos y privados especificados según las funciones de los géneros en la sociedad (p. 34). Así, su investigación se apoya en una sólida base teórica, si bien habría sido interesante contextualizar críticamente el tan cuestionado *One-Sex-Model* de Laqueur y profundizar más en conceptos como *Geschlechterwissen* (“saber de géneros”) o “masculinidad hegemónica”. De todos modos, tanto las explicaciones introductorias como la argumentación detallada permiten acceder fácilmente al análisis de los textos particulares en la segunda parte de la monografía.

Esta segunda parte está dedicada al análisis de diferentes fuentes. Primero se expone la argumentación del “racionalismo crítico” (p. 90) y de la “defensa de postulado de igualdad” (p. 107) de Feijoo en su

<sup>1</sup> Laqueur, Thomas Walter ([1990] 1996): *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München: dtv. Taschenbuch-Verlag.

Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.

Elshtain, Jean Bethke (1981): *Public man, private woman*. Princeton: Princeton University Press.

*Defensa de las mujeres* (1726). Gronemann muestra cómo Feijoo se distancia de la posibilidad de argumentar imparcialmente o de llegar a una conclusión objetiva como “juez” (p. 87). En vez de rebatir argumentos misóginos a través de contraargumentos concretos, Feijoo los contextualiza históricamente, demostrando así su relatividad y su dependencia del emisor (pp. 100, 103).

Acto seguido, la autora analiza la sátira *Contradefensa crítica a favor de los hombres* de Manco de Olivares y el *Estrado crítico en defensa de las mujeres contra el Teatro crítico universal de errores comunes*, del mismo autor, como reacciones (entre otras) a la obra de Feijoo, sin excluir las reacciones del propio Feijoo a esos textos. Según Gronemann, la antigua *querelle des femmes* continúa vigente, a la vez que se transforma (p. 121). La polifonía fingida en las dos obras se revela unívoca, resultando finalmente exaltados el honor masculino y el ingenio y la ingenuidad *naturales* femeninos. Así, se presenta un “elogio de mujeres” tradicional (p. 141) y Manco de Olivares se alza a una aparente posición de ilustrado.

En el sexto capítulo, Gronemann especifica primero algunos aspectos del género literario y la función del periódico como modelo discursivo de instrucción entre religiosa e ilustrada (pp. 154, 161) para estudiar las formas de autoescenificación de algunas editoras de periódicos. Con especial atención a *La Pensadora Gaditana* (1763) y *La Pensatriz Salmantina* (1777), subraya el “effet de personnage” (p. 163): la creación de una figura de editora conlleva la creación de un espacio público femenino de comunicación, facilitando la instrucción entre iguales, apoyada en formas de expresión cercanas a la oralidad (pp. 161-164).

El siguiente capítulo se ocupa del *Papel joqui-serio sabio y erudito*, de autor anónimo, que presenta una “tertulia” fingida

entre dos hombres que personifican en su diálogo dos posiciones contrapuestas ante el matrimonio y ante el “valor, la moral y la inteligencia de las mujeres” (pp. 169-171, 179). Los argumentos finalmente se evalúan en la sentencia de una *Alti-Potente Verdad* (p. 176) que, por autoría alegórica (p. 187), relativiza desde una postura racional moderada tanto la supuesta excelencia de las mujeres como su inferioridad. Con su alegato a favor de la igualdad de géneros, pero defendiendo una subordinación pragmática de la mujer (p. 189), los dos hombres finalmente se reconcilian y la amistad masculina vuelve a establecerse como base de la sociedad (p. 191).

Gronemann sigue con un breve análisis de algunos discursos de masculinidad en la literatura. Pondera el rol de hombres afeminados como objeto de burla en los sainetes de Ramón de la Cruz (p. 199) y discute cómo la “masculinidad” española se vuelve “hegemónica” en el discurso de los periódicos (pp. 201-204). Finalmente, analiza el modelo ético universal (p. 208) expresado por las voces racionales masculinas en las *Cartas marruecas* de José Cadalso, que se hallan en un constante proceso de autoperfeccionamiento, llevando así a cabo la creación performativa de una masculinidad universal (p. 207).

En el noveno capítulo, la autora analiza textos de mujeres: el prólogo de María Rosa Gálvez de Cabrera a sus *Obras poéticas* (1804), las instrucciones de uso del *Almanaque* para el año 1778 (1777) de Teresa González, la *Apología de las mujeres* (1798) de Inés Joyes y Blake y el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) de Josefa Amar y Borbón. Gronemann resalta la situación excepcional de la escritura femenina y la necesidad de emplear estrategias de autorización ante las restricciones del acceso al espacio comunicativo público (p. 209). Entre otros aspectos, analiza las funciones

de la retórica de la modestia (pp. 212, 219, 226), la apología femenina como estrategia de autorización (pp. 226, 233), el recurso a temas de mujeres (pp. 211, 233) y la simulación de escrituras íntimas (p. 228), que hacía compatibles la escritura pública y la intimidad del hogar del modelo familiar en los primeros tres textos. Finalmente, valora el *Discurso* de Amar y Borbón como el primer texto argumentativo racional elaborado por una voz femenina en un debate llevado a cabo por hombres (p. 234) y muestra cómo las referencias al rol de la mujer en un sentido cristiano y tradicional ofrecían un espacio protegido que, ante la falta de modelos de erudición femenina y so capa de la *utilidad* doméstica, permitía reivindicar una formación *individual* para las mujeres (p. 252).

Los análisis concretos evidencian el polimorfismo de las estrategias textuales, ponderando que las formas de autoafirmación y la *performatividad* de los roles autoriales a veces llegan incluso a oponerse a la semántica explícita de los textos (p. 15). Retomando resultados específicos en una síntesis final, sería interesante discutir, más allá del objetivo de la investigación, si y dónde ciertas estrategias no fueron exitosas.

En suma, este trabajo ofrece estímulos para releer de forma crítica la historiografía literaria sobre el dieciocho español, y su enfoque innovador sobre los mecanismos de autoría y autoridad permite (y pide) ser aplicado a otros ámbitos de investigación.

*Aenne Gottschalk*  
(Georg-August-Universität Göttingen)

**Selena Miralles (ed.): *En pie de prosa*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. 2014. 480 páginas.**

La renovación literaria, que los comienzos del siglo xx inflaman al espíritu de las

letras en castellano, traspasa las fronteras físicas del abismo oceánico y se establece como una “relación literaria” que ejerce una recíproca influencia entre España y América.

El cosmopolitismo y los diversos movimientos de vanguardia contribuyeron al contagio de ideas, tendencias y propuestas que se vieron plasmadas en posicionamientos estéticos que transmigrarán entre unos y otros autores.

Bajo la locución *En pie de prosa*, Selena Miralles, recopiladora y, a la vez, autora de uno de los artículos (el que se ocupa de la obra del mexicano Luis Cardoza y el canario Agustín Espinosa), nos presenta un volumen en el que se aborda la producción prosística de relevantes poetas de la vanguardia del siglo xx.

En este periplo por las huellas prosísticas en poetas, Vicente Huidobro ocupa varios de los artículos referidos (Belén Castro Morales sobre su obra *Finnis Britanniae* o M. Ángeles Pérez López sobre “Eros y el poema en prosa”). Representativo poeta de vanguardia, también se reseña su influjo en la obra de Juan Larrea, quien comparte con Huidobro la concepción de la poesía como la única manera de descifrar la realidad, entendida como una “compleja clave de signos”.

Vicente Huidobro y Juan Larrea, José Bergamín y Carlos Díaz Dufoo Jr., M<sup>a</sup> Luisa Bombal y M<sup>a</sup>. Teresa León o los denominados “marginales malditos” de la prosa de vanguardia, Luis Cardoza y Agustín Espinosa, son algunas de las aproximaciones estéticas y literarias que se presentan a dúo revelando la confluencia en la concepción vanguardista del arte como un fin para destruir los valores culturales que aprisionan la libertad del artista. Los mismos valores familiares, culturales, de clase o de acción que Huidobro desea borrar de la realidad que le circunda en la rescatada *Finnis Britanniae*, relacionada

con su faceta de masón y su acercamiento al ocultismo. Más “prosaica” es la relevante presencia del cine en la obra del chileno. La relación entre literatura y cine se puede hacer extensiva a toda la historia del siglo xx, de ahí la influencia recibida en *Cagliostro*.

Asimetría, ambivalencia, duplicidad y dos modos de plasmar literariamente el exilio: el interior, en M. Luisa Bombal, y el político en M<sup>a</sup>. Teresa León, contemporánea de los más relevantes vanguardistas y reconocida por su obra poética. También desdoblamiento en el protagonista de “El cuento ‘La cena’ en la obra de Alfonso Reyes. ‘Acaso la sombra del que apenas debo nombrar’”, obra muy oportunamente elegida para este apartado. Al modo de los desdoblamientos conocidos en la literatura universal, Reyes elige un narrador protagonista en el que se proyecta autobiográficamente. Sitúa el germen de este relato en el resultado de una pesadilla que después pasa por un “proceso de fabricación ficticia, baraja, dispone y ejecuta verbalmente para provocar determinados efectos, para crear una nueva presencia, una representación que sacude la desgastada sensibilidad de los hombres y enriquece la realidad” (p. 198).

Y más extremos culturales nos presenta el autor en la búsqueda de ámbitos limítrofes: “El novelista en la frontera: Torres Bodet”, aborda el gran olvido a que se somete la prosa de vanguardia encubierto por el éxito de la novela de la Revolución, especialmente como señal de identidad en México.

Curiosa nos parece la inclusión de la referencia a la colección de biografías publicadas por Espasa Calpe “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo xix”. La colección, dirigida por Melchor Fernández Almagro y promovida por José Ortega y Gasset, se inicia en 1929 con la biografía del general Serrano, duque de

Torre, y finaliza con el rescate de la gran “visitadora de prisiones”: “Concepción Arenal o el sentido romántico de la justicia”. Este proyecto le ofrecía la posibilidad de reunir su “programa de salvación patriótica”: la restauración de la memoria del pasado decimonónico. El autor del artículo que aquí reseñamos, Jesús Gómez de Tejada, justifica su inclusión atendiendo a que “la biografía literaria se incorpora de modo general a la vanguardia europea, al modernismo, y de modo extraordinario en las realizaciones concretas de determinados autores se sumó al vanguardismo” (p. 220) y a que su rasgo principal es su identificación con el arte y su alejamiento de la descripción puramente histórica. No encuentra Jesús Gómez de Tejada una similitud entre el biografismo hispanoamericano y el europeo. Biografía moderna o biografía literaria, con ellas Ortega y Gasset busca solución a diversas cuestiones literarias, filosóficas y políticas.

Avanzada la lectura, “Comprimido de palabras o pequeño diccionario de un manifiesto (la prosa programática vanguardista en América Latina)” se configura como un manual imprescindible sobre el tema: numerosas alusiones, datos fidedignos, referencias cruzadas imprescindibles para un peculiar glosario sobre la vanguardia americana y una extensa bibliografía que incluye variados manifiestos vanguardistas (“Declaración del Grupo Minorista”, de Rubén Martínez Villena, “Runrunismo”, de Benjamín Morgado o “Manifiesto Trascendentalista”, de Eugenio Rentas Lucas, por ejemplo). Esperanza López Parada escribe este artículo, que es el más extenso y menos programático. Sin alusión a los autores, engloba una gran cantidad de tendencias literarias: 25 términos a definir siguiendo los contenidos de los distintos manifiestos vanguardistas: “agresividad, argos, autobiografía, ebriedad, gesto, injuria, mano...”, definidos y

ordenados alfabéticamente hasta que uno rompe la norma. Error de orden o guiño a la atención del lector, el único término que se encuentra descolocado es precisamente “monotonía”. Ella la rompe a imitación de los modos de los contenidos analizados, la ruptura vanguardista de las normas literarias del XIX.

Comparar la figura de José Bergamín, tan estudiada entre nuestros críticos, al que en 2009 Nigel Dennis reedita, y Carlos Díaz Dufoo, del que no disponemos de ediciones actualizadas de su obra, se hace posible gracias a la maestría de Francisca Noguerol para mostrarnos la confluencia de estos dos autores en cuanto a la técnica. La autora, con gran acierto y agudeza, encuentra y visibiliza en la prosa de estos dos literatos una primera tendencia a la brevedad que se acentuará hasta nuestros días.<sup>2</sup> El desarrollo de las nuevas tecnologías, la inmediatez del discurso literario actual, la impronta de la información cultural y literaria y las vías de divulgación han contribuido a una ingente literatura breve, pero el interés por la brevedad ya se encuentra en el fragmento, la miniatura y el rechazo “por las fronteras genológicas y artísticas” de estos dos autores citados.

Cernuda, Aleixandre y de nuevo Huidobro, inmersos en la oleada surrealista de abolir la dicotomía realidad/deseo, son autores que nominalizarán el sentimiento amoroso dotándolo de cualidades ajenas a su propia definición. El amor cernudiano es subversivo, socialmente inmoral... Así como para Huidobro el cuerpo femenino actúa como imán.

Las propuestas del libro son originales y plantean hacer extensivos estos presupuestos hacia otros autores del género. Se

quedan fuera del volumen un gran número de poetas cuya prosa se ha estudiado poco: Rosa Chacel, Emilio Prados o Pedro Salinas, entre otros, que bien fueron recogidos por Ana Rodríguez Fischer en la antología *Prosa española de vanguardia* (Madrid: Castalia, 1999), incluida en algunas de las bibliografías de este volumen.

Es interesante señalar que hay una abundante presencia de la biografía entre los textos de los autores seleccionados. La poesía, gran terreno de la intimidad y la confidencia, se complementa con la prosa de estos autores para configurar una obra en etapas vanguardista poco estudiada entre críticos y estudiosos.

Juana Murillo

(Universidad Complutense de Madrid)

**Sonia García López: *Spain is US: La Guerra Civil española en el cine del “Popular Front” (1936-1939), con prólogo de Román Gubern. València: Universitat de València 2013. 255 páginas.***

Si Vicente Sánchez-Biosca estudió la cara de la moneda de los relatos internacionales sobre la contienda desde 1936: sus mitos (*Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, 2006), Sonia García López se ocupa ahora de desempolvar la cruz (o la otra cara) de la narración: su función propagandística. En concreto, la autora pone la lupa en el engranaje propagandístico del cine sobre la Guerra Civil española que impulsó el “bloque” (entendido a la manera gramsciana) de la izquierda estadounidense, el llamado Popular Front, durante los tres años que duró el conflicto. Así expresado, y teniendo en cuenta que el corpus analizado no sobrepasa la decena de películas (ninguna célebre y solo cinco con apartado propio), los intereses del libro pueden parecer modestos. La magnitud,

<sup>2</sup> Véase la cantidad de vocablos asociados a este fenómeno de la que disponemos en la actualidad. Para ello se hace imprescindible *El lector-espectador* de Vicente Luis Mora (Barcelona: Seix-Barral, 2012).

sin embargo, de las repercusiones de estos productos desmienten pronto tal prejuicio. Al fin y al cabo se analizan en el volumen los mecanismos del medio social más influyente –el cine– que alentó el *lobby* cultural más sobresaliente de entonces en favor de la causa republicana (pues *Spain is US*: la llamada publicitaria está presente desde el título) en el conflicto que supuso, como la autora no deja de insistir, el punto de inflexión de la consciencia antifascista en el marco americano. Tanto es así que su relato –postula con acierto– ha de ser irremediablemente entendido en solución de continuidad con el de la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido es muy perspicaz que el estudio se abra con una reflexión de Didi-Huberman en torno a cómo la Historia puede asimilar en su discurso las fotografías realizadas en el interior de las cámaras de gas de Auschwitz por los miembros del Sonderkommando. No será hasta la “Conclusión” del trabajo cuando Sonia García López, elegante, destape el nombre de Peter Burke y la influencia fundacional que ejerce su “antropología histórica de las imágenes”; aunque todo el aparato teórico desplegado en la prolija “Introducción” ya se había orientado a la necesidad de restituir a los textos, en este caso filmicos, su valor documental. Al hilo de esto, resulta preocupante (y conste que no lo digo como un demérito hacia el rigor o la amenidad de la autora, sino como un síntoma de que aún se asume –quizás correctamente– la inocencia y el elitismo estéticos de buena parte de los lectores) que se hayan dedicado tantos párrafos a reforzar la idea básica de que, al igual que todo texto puede, por su valor artístico, trascender sus circunstancias, todo texto está cargado de una ideología inseparable de ellas. De este modo, demuestra García López, las películas del Popular Front sobre la Guerra Civil no solo participan con sus mensajes de apoyo a la

República en esa lucha universal contra el fascismo, sino que parten para su recreación de cuestiones relativas al contexto del segundo New Deal y pretenden, por medio de un alcance autorreferencial, influir en su política. No en vano, la agrupación ofrecía la réplica más consolidada al proyecto de Roosevelt.

Seguramente por ello, y a imitación de la polarización de bandos en torno a la Guerra Civil, se hayan planteado las coordenadas cinematográficas del “bloque” a través de sucesivas (y afortunadas) oposiciones dialécticas: al realismo naturalista que empapaba los estereotipos de Hollywood se le opone, por esta lógica, el realismo documental, de espíritu vanguardista y corte soviético, que conceptualiza muchos de los filmes del corpus; al estilo ampuloso de los primeros noticiarios sonoros como *The March of Time* que, espoleados por la ideología conservadora de las *majors*, mantuvieron una actitud pasiva ante el conflicto, se les opone la dicción contenida de Hemingway en películas como *The Spanish Earth* y la actitud comprometida que movió el montaje de todas ellas. El binomio cala en la estructura del libro, que presentará dos partes, ambas con su correspondiente introducción, para remarcar la diferencia cuantitativa que media entre las dos áreas de gestación de propuestas cinematográficas. Así, en la primera parte, que casi duplica en tamaño a la otra, se desbrozan las condiciones de exhibición, publicidad, recepción, temática... de las películas sobre la Guerra Civil realizadas por cineastas radicados en Nueva York (espacio primigenio de distribución del Popular Front); y en la segunda, se aborda el caso del único filme “político” fraguado en Hollywood –*Blockade*– que no utiliza el escenario bélico español como pretexto de moda para desarrollar otras historias. Lo irónico de esta articulación es que, a efectos prácticos, y dado

el detallismo de ambos análisis, la autora nos precipita sin quererlo a una lectura contrastiva entre esta última película (que, a pesar de todo, hubo de venderse como un drama romántico) y *The Spanish Earth*, el *compilation film* con concesiones ficcionales de Joris Ivens y John dos Passos, que representó la expresión más cuajada (y visionada) del Popular Front; con lo que hasta llegar a él todo parece prolongar una gigantesca introducción de 114 páginas, que significativamente no se indigesta en la memoria...

Y es que en ella se nos ilustra la naturaleza de las películas como reclamos económicos de ayuda a la República, acompañadas siempre de conferencias, galas benéficas... Una manifestación, pues, integrada en un engranaje cultural de propaganda que a veces había de negarse a sí misma y a sus raíces documentales para escapar de la censura “informativa” (distinta a la de “entretenimiento”); razón por la cual pasaba a convertirse en una crónica humanitaria (gente sencilla que da la vida “por unos tomates” más que por una ideología). Con sus correspondientes riesgos. Así, por más que la autora incida en el hecho de que la Guerra Civil española es la primera contienda filmada, y que alerte sobre la espectacularización del sufrimiento que sus imágenes ruinosas podían generar, no nos aproxima lo suficiente a la distorsión de la sensibilidad visual que sus reportajes causaron en esa América de la Gran Depresión en la que Sonia García López se mueve, por lo demás, como un pez. Con “apabullante documentación”, como reconocía Román Gubern en el prólogo al libro, exhuma cifras de donaciones, reacciones, estrategias de propaganda a medio camino entre el escrúpulo y el (muy agradecido) anecdótico. Es de esta forma como nos cuenta que el Popular Front, de un lado, postulaba la solidaridad universal con los leales y, de

otro, hacía asimilable el conflicto para las minorías étnicas, bien apelando al sentimiento de venganza de la población negra contra la invasión italiana de Etiopía o bien a los intereses de expansión de los líderes protestantes, que serían truncados en un territorio fervientemente católico... Es también la América de las asociaciones por las luchas civiles. Entre ellas la Medical Bureau and American Committee Aid Spanish Democracy, que no solo costeó buena parte de *Heart of Spain* y *Return to Life*, las películas emblema de la productora Frontier Films, que fletara el “bloque” como respuesta al oligopolio de las grandes estudios; sino que también determinó uno de los “mitos” —rescatando el término de Sánchez-Biosca— que cristalizaron en el tratamiento americano de la Guerra Civil: la ayuda sanitaria que los voluntarios internacionales brindaron al pueblo español. Otros *topoi* despejados por la autora, y ya empleados de forma embrionaria en la más vieja de las películas, *Spain in Flames*, fueron la defensa legendaria de Madrid o el afán por explicar el origen del conflicto (en parte por no hacer de ese horror antes aludido un espectáculo inmanente al siglo xx). No obstante, los dos iconos a través de los cuales se pretendió concienciar irremisiblemente al americano medio de la causa republicana, y que vertebran la trama visual de *The Spanish Earth* y de *Blockade*, fueron los bombardeos y la vinculación con la tierra. Y es a medio camino entre los dos donde mejor se ven las transparencias que quiere aplicar a los textos Sonia García López.

El tema de los bombardeos alemanes e italianos apela, por una parte, al terror casi cósmico que el avión de guerra —antigua fascinación vanguardista— produce ahora en el espectador, a lo que ayuda no poco su representación filmica ritualizada. Por otra parte, contribuye en su

denuncia a cimentar el que fue el gran objetivo del Popular Front: derogar, pues otras naciones la incumplían, la Ley de Neutralidad (que incluso censuraba que los bandos fueran reconocibles para el espectador en la ficción) y el embargo de armas a España. Mientras tanto, la relación casi telúrica que se establece entre el alma española y su tierra (que no su cultura popular) hunde sus raíces muy lejos del territorio republicano. A este respecto destaca la proximidad, contrapuesta por la autora, entre los planos del pueblo que hay que irrigar para abastecer Madrid en *The Spanish Earth* y las fotografías de los terrenos asolados por la *Nube de Polvo* tomadas por la Farm Security Administration. Asimismo es sospechoso que el alegato de Henry Fonda en *Blockade* no responda tanto al del jornalero hispánico como al del minifundista en el que se basaba el modelo agrario que pedía la izquierda americana. Y es que estas manifestaciones orillan el mito americano de la Gran Depresión de la tierra como hogar, definitivamente asentado con el estreno de *Lo que el viento se llevó* (1939), que no con inocencia, aunque esto se escape a los límites de investigación de la autora, resucitaba en pantalla otra guerra civil.

Como espero que se deduzca de mi discurso, el estudio de García López llega a sus cotas más altas cuando adopta una perspectiva comparada. De ahí que lamente que esta haya optado por una estructura ortodoxa que hilvana los recovecos aislados de exhibición, producción... de una película con otra (o con otra introducción), en lugar de privilegiar la proyección publicitaria de sus iconos o confrontar desde el principio sus estrategias de distribución; pues en cierta medida el orden de su exposición vela sus hallazgos. Lo que no impide que el análisis sistematizado que elabora se abra un merecido hueco entre las incursiones de

Sánchez-Biosca, Nancy Bérthier, Marta Rey García o Román Gubern, quien hace décadas consolidaría este espectro de investigación y ahora avala con justicia a la autora en el prólogo. A su vez, queda sin mácula demostrada su tesis inicial de que se pueden extraer unos patrones bien definidos en la mirada que el progresismo estadounidense tendió a la Guerra Civil. Aunque posiblemente esta sea, al cabo, su mayor atadura discursiva: el apego a un formato de tesis que encorseta un libro (que hubiera sido idóneo para una edición digital que expandiera, por medio de la adjunción de archivos, sus posibilidades de recreación) que en su transcurso nunca se permite traspasar las barreras que prefijó. Con ello deja plantados la autora grandes huecos para investigadores más expeditivos, dispuestos quizás a plantear en su conjunto las diferencias de dirección entre la propaganda republicana y la estadounidense, que ella solo vehicula a través de la figura del campesino (tan apegado a la cartelística). En cualquier caso, más corrosivo, pues parece poco probable que los lectores que se acerquen a este libro sean vírgenes en sus conocimientos sobre el tema, es que no se comparen las estrategias de estas películas con las subvencionadas por el gobierno de la República. Por ejemplo con *La Sierra de Teruel* de Malraux, que aborda, como *Blockade*, el tema del espionaje (considerado aquí un mero marco comercial) para dar voz a otro mito republicano que no aparece en este trabajo: el del miedo al delator, la llamada "quinta columna". Otro ejemplo es *España, 1936* de Le Chanois, que comparte hasta secuencias completas, sacadas de las filmaciones de Roman Karmen, con películas del Popular Front. ¿Hasta qué punto sus montajes tenían objetivos distintos? Sea cual sea la respuesta, quedémonos con que este libro realiza (y con mucho éxito) la misma función que se le

exige al cine en el prólogo informativo de la película de Le Chanois: servir a la causa de la Historia.

*Emilio Peral Vega*  
(Universidad Complutense de Madrid)

**Blanca Baltés: *Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España 2014 (Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº 38). 486 páginas.**

Cincuenta años de creación, cincuenta años de trabajo, cincuenta años, en definitiva, de vida. Tal es el recorrido en el que nos sumerge con rigor, pero también con deleite, Blanca Baltés, pues el libro está deliciosamente escrito y la autora nos lleva por los vericuetos de la trayectoria de un director de escena sin dejar de lado la profunda humanidad y complejidad del Cayetano Luca de Tena hombre, a cuya figura y quehacer teatral se ha aproximado con la distancia que da el tiempo y el conocimiento profundo del teatro que tiene la autora, dramaturga, además de filóloga.

No se puede calibrar la evolución de la escena española en la mitad del siglo XX soslayando el trabajo escénico de Luca de Tena, que en sí mismo representa un microcosmos que nos permite entender otros aspectos relacionados con el teatro español: el sistema de producción, la elección de la cartelera, el acceso del público al teatro, el trabajo actoral y escenográfico, el papel del Estado en el desarrollo de la cultura mediante la financiación y sostenimiento de los teatros estatales, y la alternativa de las compañías independientes en el conjunto de la oferta. Precisamente el medio siglo que se estudia en el libro permite a la autora relacionar el desarrollo histórico de nuestro país con el papel que el teatro

tiene en cualquier contexto social y cultural, pues el artista Cayetano Luca de Tena fue designado por los jerarcas franquistas en dos ocasiones para dirigir el Teatro Español y en dos ocasiones también fue despedido por la oficialidad política: es el hombre en su entorno, el difícil equilibrio entre el legítimo desarrollo de la creatividad profesional y el difícil contexto en que le tocó vivir. Camino entre dos aguas para sumergirse en un proyecto de vida, el teatro.

Por eso Cayetano y su compañía “La Máscara” viajaron como faranduleros, como cómicos que trabajan su oficio con el objetivo único de dar a conocer al mayor público posible las obras de teatro: en Madrid y en provincias; en España y en Latinoamérica y Portugal. Blanca Baltés, en su rastreo exhaustivo, ha certificado por primera vez la firma de Luca de Tena en la dirección de 204 escenificaciones (80 títulos más que los documentados hasta la publicación de su trabajo), que incluyen todo tipo de géneros y estilos (ópera, zarzuela, café-teatro, clásicos, drama contemporáneo, revista...). En la monografía que reseñamos hay fotografías y dos impresionantes apéndices finales (pp. 351-474), donde podemos acceder a la ficha completa de los montajes teatrales (Apéndice I) y también de los trabajos dramáticos que hizo para televisión entre los años 1966 y 1987, tanto para aquellos inolvidables programas *Estudio I*, que a tantos de nosotros nos permitió conocer el teatro, aunque fuese a través de un cristal, como en “telenovelas” con capítulos (Apéndice II, pp. 450-474). La documentación completa, inclusive DVD, así como el análisis minucioso de los montajes, está recogida en su tesis doctoral inédita (presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 2011), que recibió con todo merecimiento el Premio Extraordinario. Las 482 páginas que componen esta monografía no han podido contener todo ese prolijo material,

pero sin duda no dejan huecos sobre Luca de Tena y su teatro.

Otro aspecto importante que cubre Blanca Baltés es el de Luca de Tena como crítico de su propia obra y de la escena contemporánea. El exhaustivo conocimiento que el director tiene del hecho teatral se puede medir a través de la extraordinaria biblioteca personal —que legó al Teatro Español en 1995— que consta de 1.347 volúmenes especializados en literatura, historia y técnicas del arte dramático. Encontramos no solo la faceta del trabajador de la escena, sino la del teórico que a través de entrevistas y de escritos propios de diversa índole escritos en tono divulgativo transmitió su concepción del arte dramático. ¿Vanguardista? Más bien práctico, sin buscar proyectos idealizados o inalcanzables, sino, como dice la autora, “apuntando hacia una consolidación del oficio de la dirección de escena en España (...)”. Describe por vez primera (...) la realidad práctica del proceso de escenificación: la elección del texto y de los actores, los ensayos, la colaboración con el escenógrafo y el director musical (...) En definitiva, un manual de iniciación a la dirección de escena, donde establece los criterios básicos del buen hacer o la corrección del director” (pp. 20 y 21).

En dos partes ha dividido Blanca Baltés el libro, dos caras de la misma moneda: la primera recoge la “Semblanza artística y vital” (pp. 23-155) y “El sello de un director: metodología, estilo, concepto y herramientas” (pp. 156-200); la segunda está dedicada a los “Escritos y declaraciones sobre teatro y televisión” (pp. 201-350) donde publica una selección de testimonios escritos que nos acercan al Luca de Tena teórico del teatro, que va precedido de un atinado análisis de la autora con el título “El testimonio de un director”.

De la biografía de Luca de Tena no voy a destacar los numerosos e importantes

premios que recibió, sino su inagotable capacidad de trabajo, su extraordinaria vocación (que le llevó a abandonar la carrera de Medicina) y su desbordante creatividad. No nos extraña, pues, que su afición a la poesía fuera el motivo por el que se le encarceló por primera vez en 1936: de la cárcel Modelo fue trasladado con su hermano Rafael a San Antón, donde ambos compartieron prisión con el comediógrafo Pedro Muñoz Seca y con el actor Guillermo Marín. En 1937, en la cárcel de Porlier, coincidió con el director Felipe Lluç, que sería su mentor y quien lo mantendría como “mano derecha” en los trabajos teatrales que emprendió después de la guerra. El destino hacia el teatro estaba irremisiblemente trazado. El segundo apunte biográfico es el de la convivencia con Maruja, con la que se casaría en la década de los 90: esa convivencia al margen de la moral coetánea determinó la seguridad de Cayetano para apostar por sí mismo y llevar adelante sus propios proyectos, no dejándose vencer por la falta de éxito o la ruina económica que más veces de las deseadas alternaron con los aplausos y el dinero.

En 1942 asume la dirección del Teatro Nacional del Español. Sus decisiones y actitudes determinaron una cartelera y una forma de entender el teatro que marcaron una época y una tendencia en la escena contemporánea española. Heredó de F. Lluç el amor por la mimada puesta en escena de los clásicos: con él se representó por primera vez *La Celestina* (en 1940). Obra importante para Luca de Tena porque la enfermedad de Lluç le permitiría después acceder a la dirección del Español, pero también supuso la continuidad de la memoria de su maestro y desde entonces las obras clásicas se pasearon de su mano por las temporadas teatrales de España y, desde aquí, las dio a conocer a otros países (por ejemplo, destaco la puesta en escena

de *A Celestina*, en versión de Alejandro Casona, en Lisboa; ese verano de 1970 cierra su trayectoria profesional en el extranjero). Cuando en 1961 aceptó la dirección artística del Teatro Infanta Beatriz asentó una forma de trabajar en la que la sala es también un espacio de nuevas propuestas y de impulso de dramaturgias nuevas. De su mano los espectadores pudieron acceder a autores contemporáneos españoles y a títulos extranjeros no representados antes. Todo esto nos lleva a enfrentar el teatro estatal con el privado, la cultura oficial con la alternativa, las idas y venidas como director del Español, los nombramientos y las renunciaciones, la búsqueda de un proyecto propio con la necesidad de cambio. Por todos estos vericuetos nos lleva Blanca Baltés quien, a la vez que traza el desarrollo artístico de Luca de Tena, realiza un mapa de pulsiones que trasciende la mera cartelera y que nos traslada hasta 1991, cuando G. Pérez Puig repone en el mismo Teatro Español el montaje de *El arrogante español o caballero del milagro*, que en 1964 supuso a Luca de Tena la despedida de la dirección de ese espacio.

A lo largo del libro podemos constatar que “hacer teatro” es “vivir”, en sentido amplio, pues en cada uno de los proyectos de un director teatral va cuajando el aprendizaje continuo, el estudio, el bagaje, la influencia de otros contextos nacionales y extranjeros, la adaptación a cada nuevo tiempo y a sus formas de expresión, el contacto con otros artistas de diverso tipo y, sobre todo, el receptor del teatro: el público y todas aquellas personas que, a su vez, van aprendiendo del quehacer del director para iniciar nuevos proyectos, nuevas propuestas.

*Carmen González Vázquez*  
(Universidad Autónoma de Madrid)

**Ignacio Escuin Borao: *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2013. (Libros del Meridiano). 282 páginas.**

La recepción cultural de la literatura en la actualidad es plasmada por Ignacio Escuin Borao, autor del volumen que nos ocupa, en palabras de Iris Zavala, quien denuncia la intromisión de la televisión en la recepción de la información: “la implosión de los sentidos produce una evaporación de los significados”. De este modo, la concepción sobre lo real ha de moverse entre la esencia de lo real y la imagen recreada de esa realidad, cómo se cree esa imagen determinará la relevancia de una y otra estética. En la sociedad moderna, tildada de científica y capitalista, el autor constata un rechazo de la metáfora (como bien señala Paula Hochman), a pesar de considerar la ciencia igualmente como un modo de ficción. El sujeto del mundo moderno asume un nuevo orden de relación simbólica con un mundo en el que, como ya señala Lipovetsky, el individuo converge en una dualidad que enarbola un cierto narcisismo que “normaliza” el cuerpo. La publicidad, la música (de uso y consumo abundante en la actualidad, aunque adolece de la escasa presencia de la música clásica en los medios) y la ciudad moderna (iconografiada como megalópolis), son asuntos tratados en la producción poética analizada.

La poesía del nuevo realismo se configura como una fusión de géneros (caso que ejemplifica la obra poética de Vicente Luis Mora *Autobiografía, novela de terror*, premio de Poesía Universidad de Sevilla, 2003).<sup>3</sup> Esta fusión viene determinada por

<sup>3</sup> A pesar de que no se recoge ninguna alusión a ella en este volumen.

la narratividad de la literatura actual, entre la que se encuentra la denominada “falacia intencional”, la elección literaria de la narrativa por la mayoría de los lectores.

En un primer acercamiento a la cuestión teórica que se nos plantea, Ignacio Escuin presenta, estudia y explica términos literarios traídos y llevados a lo largo de la historia de la crítica literaria y la filosofía: debate y define la oposición entre realismo e imaginación; categoriza el “maquillaje” de la realidad; destapa el juego de la reproducción que acaba con el juego de la ilusión y nombra la “realidad virtual” como fenómeno contemporáneo en el que determinar la sensación de realidad o la percepción de la misma modificada y, por último, da voz a la panficcionalidad.

Definiciones y terminología, pero también la recepción de la obra poética actual son objeto de este volumen. En definitiva, desentrañar qué son: realidad, realismo o lo real, que convertido en lo real ficcionado crea el “universo de lo verosímil”. De este modo, el conflicto que porta todo autor entre el acto de escritura se explicita en estas palabras: “La poética ligada a lo más crudo de la realidad se acerca en la medida de lo posible a la idea de realidad, pero debe asumir que jamás podrá rebasar la barrera de lo ficcional” (p. 63).

El cine, considerado indispensable en el panorama cultural actual, contextualiza con alusiones a películas como *Amelie* o *Ed Wood* y encuadra la tendencia de los poemas elegidos para representar el capítulo que pretende delimitar el “espacio del poeta”. Pero la recepción y percepción de la realidad son diversas: influyen la modificación en la identidad literaria a causa de la formación literaria recibida, la ventaja de las formas de cultura occidentales que gozan de mayor difusión, la nueva “identidad nacional” y el concepto de “literatura fronteriza” entendida como el sondeo de los límites de la conducta humana.

El realismo queda enmarcado para el autor: “quizá el nuevo realismo sea eso, una especie de género literario, que puede adaptarse a cualquier género... tendencia o estética particular” (p. 50) acudiendo a autores como de Jean Baudrillard, A. Garido, M. L. Ryan o Lacan, quienes ilustran el citado primer capítulo conceptual, definitorio y esbozador de contenidos y planteamientos.

En líneas generales, se agradece en el volumen el dominio de conceptos y terminologías que domina el autor, debido al carácter de estudio filológico propio de una tesis doctoral, origen del estudio y el volumen al que nos dedicamos en esta reseña.

El panorama literario actual acierta en insistir en la figura de los trabajos del polifacético Vicente Luis Mora, crítico y escritor versátil que ofrece uno de los paradigmas más novedosos de la literatura contemporánea desde distintas vertientes creativas. Se mencionan su *Singularidades: ética y poética de la literatura española actual* (Madrid: Bartleby, 2006) y *El lectoespectador* (Barcelona: Seix Barral, 2012), así como un exitoso blog, que goza de un diseño moderno en el que se reconoce el trabajo de un exhaustivo reseñista y la productiva retroalimentación con el lector.

*La medida de lo posible* no recoge un gran número de composiciones poéticas, a pesar de la temática abordada. La nómina comienza por la mención de Luis Alberto de Cuenca, precursor del “nuevo realismo”. Le siguen Roger Wolfe, Dionisio Cañas, Karmelo Iribarren o Pablo García Casado con *Las afueras*, David González (que introduce el deseo de unir videojuegos y poesía), Miriam Reyes, Sonia San Román, Mercedes Cebrián, Alberto Santamaría, Cristina Peri Rossi, Manuel Vilas, autores que introducen en la temática realista los conflictos sociales y la cotidianidad.

Tras señalar a Franz Kafka como el inaugurador de la impersonalidad en la literatura contemporánea, se dedica un lugar destacado entre todos ellos a Roger Wolfe: “incorrecto, vulgar, violento...”, en los diferentes géneros literarios que aborda, y se le elige el icono del llamado “realismo sucio”, verdadera tendencia de los últimos años en la producción realista en España.

De nuevo se interna el autor en la discriminación significativa entre la verdad y lo verosímil, recordando que los principios de Marcuse siguen vigentes. Luckács o F. Schiller (sobre el uso de lo vulgar como llamada de atención) son alusiones teóricas en un contexto en que se debate sobre el compromiso literario y el compromiso vital, dicotomía que aúnan o eligen los autores incorporando el exteriorismo, la habitación con vistas, la plasmación de la distancia.

Y vuelta a las definiciones, la escritura ágrafa, el factor k, la visión del afuera, la estética de la “otredad”, la dicotomía entre el punto de vista cercano y distante al mismo tiempo presentan una verdad que esconde un misterio, lo que se quiere transmitir. Entre toda esta oferta terminológica, se nos acerca la tipología del lector de la poesía realista actual: de un perfil y edad determinados que lo acerca a la creación poética como trinchera política, donde se instala la verdad como tema. El compromiso en estos autores también se acerca a las denominadas “poéticas de riesgo”.

Mujer, igualdad, visibilidad, identidad social... son otro campo temático entre los temas relacionados con el realismo. En el caso de Miriam Reyes, el cuerpo como declaración de principios identitaria, ejemplificado en la maternidad, el motivo es la represión de la misma por la sociedad machista. Aclaradas las eternas diferencias entre la posición feminista y la femenina, Reyes rechaza el tópico doméstico de lo masculino, que representa el poder. En

esta lid no va en soledad Miriam Reyes, a cuya poética denomina el autor “Poética de negación de las poéticas refractarias”. También encontramos a Eva Vaz o Violeta C. Rangel (sevillana que escribe desde los presupuestos corpóreos y masculinos que firma con el nombre de Manuel Moya), en la que hay pasión, violencia, lágrimas. Ambas representan un nuevo modo de hacer poesía.

En definitiva, el nuevo realismo es una vía abierta entre lo real y lo narrado. El sujeto navega entre dos aguas, lo real frente a lo ficticio, donde lo real no es lo observado sino lo percibido. Un listado de opciones que Luis Bagué clasifica en varios aspectos: el epigrama crítico, la sátira neocostumbrista, el *collage*, la intertextualidad y la vanguardia.

Desde la página 234 hasta las conclusiones, de título tan esencial: “El poeta y la palabra”, compañeros indispensables, se hace una crítica, demasiado extensa a nuestro modo de ver, contra los premios literarios más reconocidos en nuestro país (ejemplifica con el premio Loewe; p. 177). Periodistas y medios de comunicación en general son causantes más o menos indirectos de bloquear la llegada de los colectivos alternativos a la hora de publicar o difundir su obra creativa, por lo que los autores sucumben ante los grandes grupos editoriales de mayoritario acceso para lectores y telespectadores. La crítica de los premios literarios llega al cotilleo en un caso explícito, el del poeta Luis Antonio de Villena, que ocupa un considerable número de páginas, a nuestro modo de ver innecesario en este estudio. No obstante, reconocemos oportuna la reivindicación de la presencia en los medios de estas minoritarias editoriales independientes, como la que configuran Elena Medel y Alejandra Vanessa con el sello “La Bella Varsovia” o el relevante ejercicio de mantenimiento en el tiempo del colectivo “Alicia bajo cero”.

En este libro hay también lugar para la crítica, al no compartir la concepción que sobre la poesía de la experiencia esboza en “La poesía española actual” Luis García Jambrina.

Y para terminar, dos términos: “poesía de la conciencia” y “poesía de la resistencia”. La primera, adalid de la consideración anticapitalista de las prácticas literarias, revela un grupo de autores que participa en actividades colectivas y manifiesta cierta conciencia de adscripción al grupo, asunto que se ve acompañado de forma antitética con un cierto solipsismo en la poesía. Entre las recomendaciones bibliográficas volvemos sobre la figura de Vicente Luis Mora y el libro de Antonio Méndez Rubio, *Poesía y utopía*, por ser a su vez un buen compendio bibliográfico sobre el asunto del que se trata a lo largo de este volumen. Definiciones, conceptos, teorías, actitudes y numerosa teoría y crítica en este volumen, que sin embargo nos gustaría leer con más aportación textual poética de los autores nombrados. La reflexión sobre qué es el realismo es una pregunta eterna, dada la cambiante realidad social para el sujeto creativo.

Este libro resume y condensa con acierto el periodo comprendido entre 1990 y 2009; sin embargo, la realidad es cambiante, lo será de igual modo su percepción por los próximos poetas dispuestos a plasmar en versos la compleja visión del mundo de quien elige pararse a mirar.

*Juana Murillo*  
(Universidad Complutense de Madrid)