

# 1. Literaturas hispánicas: historia y crítica

**Agustín de la Granja/María Luisa Lobato: *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Biblioteca áurea hispánica, 8) 1999. 492 páginas.**

Como declaran sus autores en el prólogo, este estudio se debe a “un arrebato de locura” que se convirtió en “audaz batalla bibliográfica” de diez años de duración; tal es la envergadura de la empresa literaria con la que hoy nos encontramos, incesante porque continuamente aparecen nuevos trabajos sobre el tema.

Esta obra recoge todo lo publicado sobre loas, bailes, jácaras, entremeses y mojigangas, tanto en monografía como en artículos. Clasificados en esos epígrafes aparecen cada uno de los autores que citan o editan –se hace expresa la referencia en negrita para la piezas editadas– por orden alfabético. No faltan por supuesto los trabajos clásicos de Asensio, Cotarelo y Mori y otros más actuales. como los de Recoules o Madroñal Durán, así como también algunos que se escurrían, de los cuales no era posible completar los datos, e incluso otros anunciados “en prensa”, todos ellos reunidos en la Addenda final.

Ciento treinta y un trabajos sobre loas de autores conocidos, como Lope de Vega, Calderón, Bances Cadmo o Sor Juana Inés de la Cruz, y de otros menos sonados, como Ana Caro o Luis Moncín, de diferente asunto: pastoriles, mitológicas, bíblicas, alegóricas, sacramentales, composiciones festivas todas con una marcada función teológico-política, vienen descritas para facilitar al investigador el acceso a las fuentes de esta composición preliminar de la comedia que a menudo puede ser entendida como prólogo.

Al baile, “género” literario-musical, con su indumentaria y variaciones temáticas y de escenificación, han dedicado los autores importantes estudios en los que se han destacado “las órbitas concéntricas” más idóneas para dicha representación, (Díez Borque, *dixit*), donde la danza dentro del marco de la liturgia, la fiesta y el teatro, como expresa Maria Grazia Profetti es una muestra del “savoir vivre” p. 81. La tararira, el minué, la danza baja y la alta, la pavana y la gallarda, la alemana, el courante, la zarabanda, el rigodón y el vals, la morisca, el canario, el panduro, la chacona, el fandango y la seguidilla o el bolero son algunos de los bailes de “sarao”.

El género chico tiene en la jácara el exponente más expresivo del sentir popular. Teatro tosco donde aflora el lenguaje de germanía y la poesía rufianesca. Emilio Temprano en el último de los títulos dedicados a este capítulo ofrece, por ejemplo, su contribución con esas “Vidas ejemplares. Viaje al mundo de las ramerías, los rufianes y las celestinas” (p. 92).

Desde la entrada 211 a la 927 se suma la descripción de los trabajos dedicados al entremés, conocido también a veces como paso y sainete. Lope de Rueda, Cervantes, un poco conocido Quevedo, Quiñones de Benavente, Agustín Moreto o Ramón Gómez de la Cruz hallan aquí cumplida atención para sus piezas breves y cómicas. A modo de anécdota es posible destacar hasta la presencia de Bertolt Brecht, al parecer aficionado a los entremeses cervantinos, como da fe de ello Jean Canavaggio, p. 126.

De rareza cabría tildar al estudio sobre el teatro escolar del fascista de la vanguardia Ernesto Giménez Caballero, así como la obra de Glendinning dedicada a las

tonadillas en la época de Goya (p. 203).

Agustín de la Granja, que ya había ofrecido en 1987 una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro, contribuye con este trabajo a la más completa actualización sobre este importante campo de la literatura española e hispanoamericana.

En estrecha relación con la edición y el estudio de estas piezas breves se han considerado aquellas contribuciones como las de Huerta Calvo (p. 223), que destacan aspectos afines al género en cuestión: el humor o la risa, en especial con relación a la cultura carnavalesca.

Los autores recomiendan, por ejemplo, la entrada 664, correspondiente a María José Martínez López, "El entremés: radiografía de un género", de 1997, que contiene una lista alfabética de "piezas breves estudiadas" en las páginas 283-286 y un utilísimo "índice general de nombres y títulos" (p. 253).

Del apartado dedicado a la mojiganga cabe destacarse la aportación de Catalina Buezo que, entre otros, ha dedicado sus esfuerzos al estudio de estas composiciones y en particular al uso de la paremiología en las mismas, lo que podría suponer un aporte decisivo para el análisis de la difusión oral y su disposición contrarrétrica frente al "discurso letrado".

Hemos de notar que en la relación de abreviaturas no hallamos la equivalencia de RN, lo que nos ayudaría para localizar el trabajo número 608 de Listerman sobre el papel de Mencigüela. Por lo demás, un índice onomástico y otro de obras citadas completan este magnífico instrumento que a partir de ahora es camino obligado para todos aquellos que emprendan el estudio de este interesante capítulo de las letras hispanas.

Begoña Souviron López

**José Cebrián: *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*. México: El Colegio de México (Estudios de lingüística y literatura, 40) 1999. 293 páginas.**

"Para hacernos una idea cabal de la literatura española de la Edad de Oro no basta con conocer la comedia, la novela picaresca, el romancero viejo o las obras maestras del Barroco. Hay que haberse adentrado en la apasionante selva de la épica culta" (p. 13).

Y de acuerdo con esta afirmación, máxima en su obra, el profesor Cebrián anima al investigador a estudiar las más "procelosas" cuestiones relacionadas con la edición crítica de algunos textos auriseculares.

La épica culta que gozaba de grandes favores en el siglo dieciséis, estaba destinada a la lectura prolongada en voz alta y hacía las delicias de jóvenes y ancianos "ávidos de gestas". Las influencias griegas y latinas: Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano, dieron paso a las italianas con Aristo y Boiardo, el llamado canon de Ferrara, y al ciclo bretón y carolingio; propiciada por el espíritu de Trento, por último, se impuso la restauración de la preceptiva clasicista neoaristotélica con el modelo de Tasso.

Por lo que respecta a las obras de producción del ámbito ibérico, *El laberinto de Fortuna* de Juan de Mena a la vez que *La Auracana* de Ercilla y *Os Luisiadas* de Camoens constituyen las fuentes de la épica del Siglo de Oro. Los poemas de inspiración mitológica por su parte siguieron el modelo de *Las Metamorfosis* de Ovidio, conocida como "la biblia de los gentiles".

Ocupan el centro de esta sesudas pero entretenidas observaciones el *Hércules animoso*, obra poco conocida y carente de edición, del gran humanista sevillano Juan del Mal Lara, encontrada —"se trata del

original autógrafo!”– (p. XI) en la biblioteca de Ajuda de Lisboa.

Esta larga epopeya de cuarenta y ocho cantos, dirigida al malogrado príncipe Carlos (1545-1568), paradigma de “la fortaleza, la braueza, la perseuerancia, la obediencia varonil y tolerancia de trabajos” (p. 22), no pudo ver la luz en vida de su artífice.

El profesor Cebrián detalla el proceso redaccional y la repercusión que tuvo entre los poetas contemporáneos. Tan reconocido era el buen hacer de Mal Lara que incluso el Divino Herrera, siempre preso de amores y no muy dado a la épica culta, le dedica una serie de poemas introductorios, editados también en el presente estudio. A los trabajos del semidiós puede remitirse, pues, el audaz investigador ocioso o interesado en tan compleja “constitutio stemmatis” (p. 73).

Gran parte de este “versado” esfuerzo de crítica filológica está dedicado a siete églogas de Juan de la Cueva, que tampoco han merecido la atención de los investigadores, debido quizás, como el mismo Cebrián expone a: “la enmarañada trama de su complicado y espinoso proceso redaccional” (p. 57), quien además asegura que plantea la edóctica de las mismas como un método que es en sustancia y bromeando “una applicazione della patologia dell’ attenzione”.

De lectura más amena son los capítulos V y VI, dedicados a los viajes alegóricos al otro mundo y al Parnaso de Juan de la Cueva y Cervantes, porque el autor del estudio establece una posible influencia de la obra del primero en el segundo. El *Viaje de Sannio*, “pobre i necessitado poeta” acompañado de la Virtud en busca de remedio para sus penurias económicas y reconocimiento para sus trabajos, termina a las puertas del Olimpo, adonde los dioses le niegan la entrada.

Si Bien Momo y Saturno abogan por la audiencia, Júpiter, padre celestial, no se

fia de su mordacidad y ordena a Mercurio que lo expulse. Apolo se apiada de él y “lo fríe” a preguntas, pero su impertinente suficiencia lo condena definitivamente, hallando por fin consuelo entre las fluviales ninfas del Betis.

No solo de este viaje sino del *Coro febeo de romance historiales*, coplones para el pueblo, pudo tomar su invención Cervantes porque, como dicen los versos: subiremos al parnasso/y en medio de sus dos puntas/ nos veremos assentados,/ y en la fuente cabalina/ mojar podremos los labios,/ aunque no sabemos lenguas/ más que nuestro castellano.

Cervantes en su particular periplo confiesa a Apolo que no tiene capa ni sitio donde acomodarse, “que no ay asiento bueno/ si el favor no le labra, o la riqueza” (p. 109).

Da cuenta a continuación de los innumerables problemas que conlleva la edición crítica de las *Transformaciones y robos de Júpiter*, obra de Juan Espínola y Torres, impresa por Rodrigues en 1619, y de la que solo se conservan tres ejemplares en la Biblioteca Capitular de Sevilla, en la Nacional de Madrid y en la Universitaria de Oviedo.

Para concluir tan docto trabajo, incluye un capítulo sobre la recepción de Góngora entre sus contemporáneos portugueses, en particular de la fábula de Píramo y Tisbe. “Góngora fue el poeta español más imitado en Portugal durante el siglo XVII y buena parte del siglo XVIII” (p. 168).

En el apéndice, además de las poesías de los preliminares de Hércules, añade las elegías de Juan de la Cueva contenidas en *Flores de baria poesía*, con las conclusiones obtenidas tras la práctica ecdótica, una epístola al insigne poeta Hernando de Herrera de Eugenio de Salazar, “En que se refiere al estado de la ilustre ciudad de México”... sin respuesta, porque cuando llegó el destinatario ya había muerto, y la

fábula de Polifemo y Galatea de Francisco Vasconcelos Couthino, natural de la isla de Madeira.

Una cumplida bibliografía de manuscritos, ediciones antiguas y general orientan al interesado y lo sitúan en la mejor plataforma para acceder al estudio de los muchos e interesantes temas que se traen a colación en esta obra indispensable, cuando sea solo por la excelente bibliografía y el uso exquisito del mejor castellano en el que está redactada.

*Begoña Souviron López*

**Henry W. Sullivan: *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Teoría y Práctica del Teatro, 7) 1998. 531 páginas.**

Este excelente estudio de Henry W. Sullivan sobre la recepción estética de Calderón en los países de habla alemana abarca todos los campos posibles en los que el poeta hispano ejerció influencia: el drama, la música, la política y la filosofía. Es a la vez una obra cronológica que empieza con las primeras traducciones de Calderón al flamenco en 1654 y termina con la insigne labor editorial iniciada por el estimado Hans Flasche en Hamburgo y continuada posteriormente por sus discípulos y colegas, entre ellos Kurt y Roswitha Reichenberger. La obra de Sullivan es una obra completa en lo humanamente posible. Es a la vez una labor de amor que intuye y explica de forma persuasiva y clara las razones históricas y culturales por las cuales Calderón se convirtió en un autor alemán y austriaco naturalizado, mientras que, irónicamente, se volvió extraño en su patria de origen. El minucioso análisis cultural de Sullivan, su

amplia documentación de fuentes y obras y su perspectiva teórica basada en la *Rezeptionsästhetik* de Hans Robert Jauss hacen de este libro una obra crítica de máxima utilidad no solo para hispanistas sino también para germanistas y comparatistas. La traducción al español, aunque peca a veces de mantenerse demasiado fiel a la sintaxis inglesa, mantiene la estructura lógica y persuasiva del texto original.

Algunos detalles sobresalientes de este estudio son los siguientes. Según demuestra Sullivan, Lessing, y no Schlegel, fue quien en efecto descubrió a Calderón antes del siglo XIX. Es notable también la enorme influencia de Calderón no solo en la temprana música alemana de Schubert y Mozart, quienes utilizaron obras calderonianas, como *La puente de Mantible* y *El purgatorio de San Patricio*, para obras musicales tan importantes como *Le nozze di Figaro* o *Die Zauberflöte*, sino también en compositores contemporáneos como Richard Strauss y Richard Wagner, ávidos admiradores de Calderón. Sorprende a la vez la intuición tan perspicaz de E. T. A. Hoffmann en notar el aspecto operático de Calderón, así como los intentos de varios compositores, entre ellos Mozart y Strauss, de crear una *Semiramis* musical basada en *La hija del aire* de Calderón. Sullivan demuestra categóricamente cómo Calderón sirve los propósitos de los compositores alemanes de liberarse de los modelos musicales italianos para crear en efecto una tradición auténticamente alemana, basándose, irónicamente, en el poeta español Calderón. No hay duda de que, como indica Sullivan, “el fertilizante genio de Calderón ha quedado engastado en la historia de la ópera alemana para siempre” (p. 329).

Igualmente sorprendente es el hecho de que Calderón haya servido para crear una tradición dramática alemana, liberán-

dose de este modo de los modelos neoclásicos franceses, así como también el hecho de que Calderón hubiera sido puesto en escena en Alemania, los Países Bajos y Rusia en plena vida del autor, mientras que Shakespeare, con quien generalmente es comparado, no fue representado en Alemania hasta 100 años después de la muerte del insigne poeta inglés. Sorprende también el hecho de que se conociera a Calderón por sus comedias de capa y espada más que por sus tragedias u obras hagiográficas o sacramentales, que por razones ideológicas fueron menospreciadas en las regiones sectarias de Alemania, Holanda o Suiza.

Un aspecto importante del estudio de Sullivan es la opinión de críticos liberales, radicales y nacionalistas, ya sean ateos, protestantes o judíos como el Dr. Hermann Ulrici (p. 252), Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt (p. 332), J. L. Klein (p. 339) o Joseph Gregor (p. 384). El objetivismo de Sullivan hace resaltar esos puntos importantes que, aunque sean negativos, ilustran aspectos relevantes del arte calderoniano. Ulrici, por ejemplo, aunque vio en Calderón la expresión de un catolicismo romano corrupto y degenerado, penetró sutilmente en la psicología femenina de las cónyuges de los dramas de honor calderonianos que se casan sin amor y así contribuyen a la tragedia de estas obras (p. 255). Schmidt, a pesar de sus opiniones sectáreas, logra crear en *Die Schauspiele Calderóns* las 10 categorías de las 108 obras genuinas de Calderón que son todavía útiles hoy día. Klein, a pesar de sus virulentos ataques contra Calderón y España en su *Geschichte des Dramas*, logra captar acaso cierto determinismo en Calderón que acaso explique su tendencia melancólica. Joseph Gregor, a pesar de su nacionalismo, capta la mayor profundidad poética y psicológica del Enrique VIII calderoniano de *La cisma de Inglaterra* al

compararlo con el Henry VIII de Shakespeare y Fletcher (p. 384).

Los capítulos más importantes del libro de Sullivan son los que versan sobre el Romanticismo alemán y el Idealismo filosófico (pp. 6-8). No hay duda de que August Wilhelm Schlegel fue después de Lessing el pensador que en efecto convirtió tanto a Shakespeare como a Calderón en poetas nacionales de los alemanes. Tampoco hay duda de que G. W. F. Hegel fue acaso el filósofo que mejor entendió el drama calderoniano, a pesar de sus prejuicios sectáreas. Sin embargo, habría sido preferible que el libro de Sullivan hubiera discutido más la esencia de la tragedia calderoniana según Schopenhauer, quien apreció mejor que Hegel ese aspecto que Hegel desafortunadamente consideró absurdo (p. 243) y no universal (de nuevo, acaso por sus preferencias greco-inglesas). También habría sido interesante haber discutido más las opiniones de Nietzsche y Marx sobre Calderón. Sin embargo, no se puede hacer todo.

Otro aspecto fascinante que Sullivan no indaga en este libro, aunque sí en artículos suyos publicados después de la aparición de la edición inglesa, es el cambio de títulos de las obras calderonianas, sobre todo en su énfasis de privilegiar lo personal en lugar de lo universal. Por lo tanto, desde muy temprano *La vida es sueño* es traducida o refundida como *Sigismundus, Prince van Polen* (1658) [23], *De groote Sigismundus* (1654) [59], *Von Sigismundo oder dem tyrannissen Printz von Bohlen* (1666) [96], o *Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz* (1721) [97]. Estos cambios de títulos, obviamente, enfatizan no solo el aspecto individualista de culturas protestantes modernas, sino, a la vez, el grado de recepción de sus respectivos públicos, que verían a Segismundo como príncipe legítimo o tirano, y a Basilio como rey sabio y no como tirano.

Otro aspecto curioso del libro de Sullivan es que demuestra que Calderón, en efecto, nunca tuvo “bajas”, a pesar de los radicales cambios de gobierno alemanes (de imperios a repúblicas) en los últimos 350 años. Calderón se ajusta a las tendencias dominantes de cada siglo, convirtiéndose en poeta conservador o neutral durante los periodos de *Kulturkampf* o en revolucionario social en épocas contemporáneas marxistas. Este último aspecto acaso no es tratado a fondo en este libro. Más información sobre las versiones radicales de *El alcalde de Zalamea* o de la influencia de, e. g., los autos sacramentales de Calderón en los dramas de un acto de Brecht (o en la música revolucionaria del Wagner tardío), por ejemplo, habría sido interesante. El lector también queda decepcionado por la ausencia de crítica alemana formalista, marxista o aún de *Rezeptionäesthetik* en las últimas décadas del siglo xx. Pero, de nuevo, no se puede hacer todo en un libro.

El valor de este magistral libro de Sullivan es inestimable. Es el tipo de libro que perdurará en la historia crítica de Calderón por mucho tiempo. Es de admirar no solo la capacidad analítica de Sullivan en estudiar la cultura alemana por medio de una figura hispana, sino, a la vez, de seguir fiel a las tendencias filosóficas lacanianas, que afirman que, en efecto, parte de la extrañeza que a veces se siente por Calderón es precisamente por la insistencia del poeta hispano (a diferencia del poeta inglés Shakespeare) de ver el mundo en términos simbólicos y universales (p. 431). No obstante, Sullivan es el primero en afirmar que aunque éste sea el caso, Calderón no pierde de vista la pasión humana e individual (que asociamos con Shakespeare) de personajes como Pedro Crespo, Don Gutierre, Segismundo, Semíramis o el Tetrarca de Jerusalén. Goethe, en efecto, vio tanto en Shakespeare como

en Calderón la naturaleza del primero y la cultura del segundo íntimamente relacionadas con la poesía de ambos. Todo es cuestión de énfasis, o acaso de perspectiva. En las palabras de Sullivan al final de su libro, “En su esquivia dialéctica entre la poesía sin palabras de la representación y la poesía explícita de la cultura humana, los alemanes han intuido a través de los siglos el verdadero genio del dramaturgo español” (p. 431).

La lectura de este libro es indispensable para todo estudioso del Siglo de Oro así como para todo hispanista.

A. Robert Lauer

**Pasqual Mas i Usó: *Poesia acadèmica valenciana del barroc*. Kassel: Reichenberger (Estudis Catalans, 3) 1998. 348 pàgines.**

El treball objecte d'aquesta ressenya és un recull, volgutament exhaustiu, de la poesia de certàmens del segle xvii produïda en català a la ciutat de València. Rubió i Balaguer, a la seva fonamental *Història de la literatura catalana*<sup>1</sup>, ja havia mostrat l'interès de la poesia de certàmens del Barroc català, i concretament a la ciutat de València, tema aquest darrer sobre el qual Pasqual Mas i Usó treballa des de fa uns deu anys. En són fruit nou tí tols seus, entre llibres i articles –tres dels quals publicats a les Edition Reichenberger, i un quart també a Alemanya.

Al pròleg Mas i Usó distingeix entre acadèmies i justes o certàmens. Les acadè-

<sup>1</sup> Jordi Rubió i Balaguer: *Història de la literatura catalana*. Montserrat: Abadia 1985, 2, 121-142, especialment sobre València a 130, 139 i 141.

mies tan podien ser societats d'erudits i lletraferits que es reunien regularment –cas més aviat rar a la València siscentista–, com només ocasionalment, de vegades per a un sol dia, per a presentar diverses composicions, que després un secretari analitzava i valorava en l'anomenat vexamen. Fins i tot les acadèmies regulars, de vida mes o menys perllongada, podien convocar acadèmies ocasionals per a un tema determinat. Les justes o certàmens tenien caràcter de concurs, al qual tothom podia participar –contràriament a les acadèmies, que no hi admetien sinó els membres–, i al final es donava un premi a la millor composició. Les convocatòries acadèmiques o els concursos de justes i certàmens se solien fer per a celebrar esdeveniments notables, civils o religiosos –commemoració de la Conquesta, efemèrides vicentines i d'altres sants, de la monarquia o de l'alta noblesa, etc. La producció en català d'aquests versos de circumstàncies a la València del XVII es del 7,5% del total; un 90% ho és en castellà i el 3,5% restant es reparteix entre el llatí, grec, italià i portuguès. No hi falta tampoc alguna composició multilingüe amb presència del català, o bilingüe castellà-català, i que Mas i Usó inclou en el seu recull, així com una composició híbrida castellà/català, és a dir que segons la pronunciació es pot llegir en castellà o en català, si bé gràficament és al mateix temps en qualsevol d'aquestes dues llengües. Sorpren que només hi hagi un sol exemple d'aquest tipus de composició al recull d'en Mas i Usó, ja que era prou corrent a l'època, en l'àmbit català. En aquestes composicions híbrides de vegades s'hi inclouïa també el llatí, però no hi ha cap exemple d'aquest tipus en el recull ací comentat. Els vexàmens de les acadèmies valentines del Barroc eren en castellà, tot i que en alguns vexàmens, en tractar de les composicions en català, el

secretari ho feia en aquesta llengua, i hauria estat interessant, en relació amb la temàtica ací tractada, de reproduir aquests fragments de vexàmens en català en el present recull –possiblement en Mas i Usó no ho ha fet per raons d'espai; el llibre no és precisament prim.

A les composicions aplegades predomina el to jocós però no hi manca pas el solemne, especialment en les composicions de temàtica religiosa. Encara estem lluny de la quasi total limitació del català a València a temes per a provocar la riulla fàcil, temes a on solen anar a parar les llengües en procés de degradació social, i a on anirà a parar el català a València, amb poques excepcions, als segles XVIII i bona part del XIX. Cal recordar que al segle XVII el català, malgrat tot, era la llengua oficial de les institucions del Regne de València, i per tant ben coneguda, i practicada també en forma escrita per a temes no precisament jocosos, si més no, pels nombrosos funcionaris d'aquestes institucions. La influència del castellà, evidentment, es fa sentir en els textos d'aquest recull, tot i que no pas més que en qualsevol altre territori de la llengua catalana: a tot arreu, en els anys del Barroc, pot sorgir al costat de la forma genuïna el castellanisme més cridaner. En mètrica el recompte sil·làbic és a la castellana, i només es fan servir els models estròfics castellans, amb predomini de l'art menor. El decasíl·lab ausiasmarquà hi és absent del tot.

El recull de Mas i Usó es complementa amb una bibliografia sobre el tema, amb inclusió de totes les fonts utilitzades –en bastants de casos manuscrites– i amb un estudi bio-bibliogràfic d'un total de 29 autors, la majoria dels quals eren pràcticament desconeguts, i set dels quals segueixen essent-ho, llevat de saber-ne el nom i una o altra composició. A aquesta llista d'autors en català de poesia acadèmica a València s'hauria d'afegir el nom de Joan

de Valda, que al vexamen de l' *Academia de los Soles* presentà dues quintetes publicades en altre lloc per Mas i Usó<sup>2</sup>.

Els criteris editorials de Mas i Usó són de respecte total de les fonts, fins i tot dels comptats *lapsus* evidents, i que comenta en nota, ja que en paraules seves “una de les propostes més interessants [del recull] és comprovar l'estat de la llengua catalana a la València barroca” (p. 21). Potser no valia la pena, i més tenint en compte que l'autor no actua sempre de manera conseqüent<sup>3</sup>, d'haver posat entre [] les lletres que manquen a l'original i entre <> les que hi sobren; és evident que per a segons quins tipus d'edicions caldrà actualitzar del tot l'ortografia i no només en aquests pocs detalls. A les notes, abundoses i útils, hi ha tanmateix una certa inconseqüència en el tractament dels castellanismes i de les errades ortogràfiques<sup>4</sup>.

El recull de Mas i Usó és una substancial contribució a la valoració del Barroc català a què assistim darrerament, i és d'esperar que l'autor hi segueixi treba-

llant. El seu recull de poesia acadèmica valenciana s'haurà de tenir en compte a l'hora de redactar, en un futur que esperem proper, la necessària antologia del Barroc català que vagi més enllà de les migrades mostres, i a més amb exemples sovint repetits, a què ens volen acostumar les antologies que més corren.

Artur Quintana i Font

**Margaret Persin: *Getting the Picture. Ekphrasis in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press 1998. 257 páginas.**

El libro de Persin consta de siete capítulos publicados —en parte o en su totalidad— antes en revistas o monografías dedicadas al siglo xx. Los poetas y los textos que elige en algunos casos se pueden denominar como los ya clásicos de su género, lo que ocurre con Manuel Machado y Rafael Alberti; en otros casos son autores que no se encuentran habitualmente en los estudios sobre ekfrasis, por ejemplo, poetas como Gloria Fuertes, María Victoria Atencia, Ana Rosetti o Jenaro Talens.

En el capítulo introductorio de *Getting the Picture* hace mención de los textos canónicos sobre ekfrasis (entre otros, Horacio y Lessing) y reseña las aportaciones modernas al problema más en extenso. Pero aquí (como en la bibliografía que usa en general) se nota su anglocentrismo, a causa del cual se limita —excepto en cuanto a los autores claves del postestructuralismo francés, cuyo éxito en los departamentos estadounidenses es conocido— a los angloparlantes. La autora formula una definición de ekfrasis según la cual cada texto poético que alude a un objeto de arte visual, sea real o ficcional, es ekfrástico.

<sup>2</sup> Pasqual Mas i Usó: La mètrica catalana en les acadèmies i certàens del Barroc, a *Zeitschrift für Katalanistik*, 8, 1995, p. 70.

<sup>3</sup> Mas i Usó corregeix *raho* de l'original en *ra<h>ó* (25/66), però deixa *sanch* sense corregir-lo en *sanc<h>* (25/50), i el mateix cal dir per a *merèi[x]er* (30/5) al costat d'*entretexit* (31/44), o *tostem[p]s* (37/55) al costat de *llams* (85/70), o *apres[s]a* 51/28) al costat d'*apresa* (41/50), etc. —a *moxell* (43/10) i *vexell* (43/13) calia afegir [i] i no [t].

<sup>4</sup> El mot *hasta* (26/87) té una nota on s'indica que és un castellanisme corresponent a la forma genuïna *fins*; al mot *hasta* (92/21) no hi ha nota, o tampoc al mot *derretir* (34/124); *avans* (46/14) és corregit en nota *abans*, no així *bolava* (41/55) etc. Dubto si en la grafia *z* de *grandeza* (41/48), *feliz* (34/126) etc. cal veure un castellanisme, com ho fa l'autor, o si més aviat es tracta d'un intent de reproduir l'antiga africada (recordem els *Zaplana* i *Zaforteza* etc. de l'antroponímia).



Las incongruencias de mucha producción ekfrástica de Manuel Machado con la realidad de los cuadros descritos las interpreta la autora como el interés del poeta en expresar su duda no solamente acerca de la posibilidad de transponer lo visual a lo verbal, sino acerca de la capacidad del arte para representar la realidad en general. Persin más bien percibe en los poemas y en los comentarios de Machado su conciencia de la inestabilidad del proceso significativo de la obra de arte que con cada espectador se pone en marcha de nuevo. Su lectura de la estética de recepción es fomentada por la autora con citas de críticos progresistas como Bryson, Steiner and Mitchell, y al tiempo seguida de una lectura meramente iconográfica. El empleo de un método tan tradicional solo salta a la vista por su cercanía con los logros y las creencias del postestructuralismo que la autora generalmente sostiene.

Persin observa entre la obra de Rafael Alberti y la de Pablo Picasso un diálogo intertextual que consiste en el intento de Alberti de re-crear con sus medios lingüísticos el mundo visual de Picasso. En sus textos sobre Picasso, Alberti consigue crear una existencia paralela a la obra de arte por medio de yuxtaposición y simultaneidad y por equivalencias lingüísticas y gráficas.

Mientras su categorización de la relación entre Alberti y Picasso como la lucha del Sujeto para conseguir al Otro no se puede seguir tan fácilmente, el argumento de ekfrasis como método de conceder a la literatura un constante juego de presencia y ausencia del objeto visual parece evidente. Con esa observación introduce el capítulo sobre Gloria Fuertes y Carmen Martín Gaité, que lleva el título "Shot Out of the Can(n)on". Ese juego lleva al paradigma de la marginalidad, que Persin menciona en su capítulo introductorio como uno de los aspectos generales de

ekfrasis: la marginalidad resulta del acercamiento del signo lingüístico al icónico por medio de ekfrasis y está al mismo tiempo inseparablemente conectada con la cuestión de género. Esa marginalidad en su vertiente femenina es yuxtapuesta por Persin a la falocentricidad. En otras palabras, la marginalidad ekfrástica y femenina tienen en común la capacidad de decir algo en voz alta, y es ése el lema bajo el cual estudia la obra de Fuertes y Martín Gaité. Esta tesis de la autora coincide con un enfoque crítico en el estudio de ekfrasis: éste, como un modo mimético, reproduce en sus formas tradicionales el reparto de roles conservador: a la imagen pasiva (femenina) le es dada una voz (masculina), aunque de esta manera la voz (el significado) de la imagen quede torcida o reprimida. Según Persin, la producción literaria de Martín Gaité y Fuertes deja bien claro que las poetas lo utilizan para dismantelar las convenciones patriarcales, el canon literario y artístico y el papel de la mujer mediante la subversión de imágenes canonizadas por una sociedad falocentrista. Así procede Fuertes con la Virgen María, extrayéndola de su contexto conocido, y Martín Gaité con la institución de la mujer como sujeto de su auto-definición, lo cual rompe los moldes que constituían los íconos de la mujer santa o bruja. El tema que predomina en el capítulo sobre Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente es el tópico posmoderno de disfraz, máscara, identidad o (di)simulación. Representativo, según la autora, es el poema "Trompe l'œil", de Gil de Biedma, que desfigura lo que promete de transportar no el mundo, el mismo autor u objetos de arte, sino solamente la mirada del yo lírico. Basándose en frases y palabras ambiguas que se pueden relacionar lo mismo con el texto que con el cuadro descrito, el autor lleva al lector a reflexionar sobre lo metatextual de su poema, y su

tono autoritario le instiga a aquél a oponerse a la voz lírica. Según Persin, la ambigüedad y la intertextualidad duplican el tema del título captando al lector en el *trompe l'œil* del cuadro. En la siguiente interpretación Persin examina otros poemas del autor bajo el paradigma del Sujeto y del Otro, que reanuda la temática de la duplicación mediante la creación de un personaje con el nombre del mismo autor. Valente se acerca a la pintura utilizando el vocabulario de ésta como marco de referencia; es decir, la poesía utiliza ekfrasis para superar sus propias deficiencias y para tener éxito en evocar lo que literalmente no está.

La temática feminista se reanuda en el capítulo sobre las poetas María Victoria Atencia y Ana Rossetti. Persin se pregunta ahora por el cambio del concepto de la mirada si el artista no es un hombre, y se contesta a sí misma que son posibles diferentes modos pero que todos incluyen la inversión y subversión del tradicional punto de vista patriarcal. Más adelante concede que la mirada femenina no puede existir sin su 'pareja' de la mirada masculina y que siempre es enmarcada por ésta. En el análisis de textos de Atencia y Rossetti Persin se centra en retratos hechos por artistas porque, según ella, hacen referencia a la vida objetiva, a los códigos de representación que sirven de base para ésta, y a la posición de la mujer dentro de este mundo y dentro de estos códigos. Las autoras encuentran nuevas formas verbales para crear espacialidad y simultaneidad, desarrollan estrategias para evocar y después quebrar el marco tradicional de representación de la mujer.

Rossetti y Atencia, igual que Pere Gimferrer y Jenaro Talens –tratados en el último capítulo–, transforman nuevas realidades visuales a lo verbal; y esas nuevas realidades visuales sustituyen, sobre todo en el caso de los poetas, las tradicionales:

en vez de la pintura que hasta ahora servía de muestra y metáfora para retratar y describir identidades, son ahora fotografía y película. Por eso Persin retraza sus huellas en la obra teórica y poética de Gimferrer y Talens. La producción de Talens traspasa los límites de la poesía para fusionarse con dibujos y fotografías en nuevas formas híbridas, mientras Gimferrer utiliza el discurso de los años dorados de Hollywood. En lo que se refiere a los intereses, sus opiniones convergen: ponen en un segundo plano la autoridad del texto y abren sus textos para la presencia del Otro y para el elemento ekfrástico, que se manifiesta en el erotismo de la mirada, un proceso de ansia, penetración e intersubjetividad entre el Yo/el ojo (el "I/eye") y el Otro, según constata Persin.

El mérito de este libro es haber reunido a poetas y textos muchas veces marginalizados en cuanto al tema aquí tratado. La inclusión de textos que salen de la forma tradicional del poema y se convierten en mezclas de diversos géneros –como sucede con los 'storyboards' de Talens– da testimonio de un interés por lo desconocido y de un coraje de seguir caminos poco frecuentados. Al mismo tiempo refleja la amplia definición del término ekfrasis que, por incluir a fenómenos muy diversos, pierde algo de su nitidez. Las lecturas que Persin, sin embargo, da de los poemas de estos autores sacan a luz detalles acertados y relevantes para el estudio de los fenómenos literarios lindantes con el arte. Lo que empequeñece, sin embargo, ese mérito es la agotadora utilización, por ser demasiado reiterada, de la jerga posmoderna con sus palabras claves favoritas (Self/Other, presence/absence, etc.), sus juegos de palabras y sus inversiones y contraposiciones de frases tipo "the Self reflects an Other (or the Other reflects a Self)" para resumir la función del texto ekfrástico, que así permanece en una

vaguedad lejana de un lenguaje científico transparente.

*Martina Mauritz*

**Wladimir Krysinski: *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*. Frankfurt/M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana 1998. 252 páginas.**

A pesar de la relativa brevedad del libro –252 páginas para 12 capítulos más la bibliografía–, el trabajo de Wladimir Krysinski es obra de altos vuelos teóricos, denso, por lo tanto.

El propósito, tan fundamental como general, del estudio es analizar “cómo los diferentes espacios interdiscursivos de la novela europea, americana y latinoamericana se interpenetran y crean de esta manera un espacio dialógico y un área discursiva en los cuales se inscribe un cierto polimorfismo de género” (p. 19), y la forma de proceder, un “examen crítico de las categorías centrales de las teorías de Bajtin mediante su aplicación al contexto evolutivo de la novela moderna posterior a Dostoyevski” (p. 47), mientras que el punto de partida viene dado por la constatación de que las novelas de Cervantes, Fielding y Sterne siguen constituyendo modelos no agotados en lo que tienen de polifónicas y dialógicas.

Fiel a un planteamiento semiótico –el capítulo tercero está dedicado a la enunciación según Greimas y a las formas que ésta adopta en el texto narrativo–, Krysinski repiensa a Bajtin y perfila la novela como forma simbólica “de posiciones axiológicas instaladas en el espacio intertextual del género” (p. 22), introduciendo así un adjetivo, el de ‘axiológico’, clave y recurrente a lo largo de la obra, con lo cual el autor se adhiere a una concepción de la novela como arte tan gnose-

ológico como ideológicamente definido y, en gran medida, autónomo.

En el capítulo cuarto, Krysinski entra ya plenamente en materia e inicia el análisis de lo que él denomina la novela “posdostoyevskiana”, “las escritas por H. James, A. Gide, L. Pirandello, J. Joyce, F. Kafka, V. Woolf, W. Faulkner, S. Beckett, N. Sarraute, C. Simon” (p. 47), con lo cual queda establecido, siguiendo a Bajtin, un nexo cuasi indisoluble entre el novelista ruso y algunas de las principales figuras de la literatura del siglo xx. Llegados a este extremo, cabe preguntarse si en vez de releer, tal como hace Krysinski, a Bajtin y al mismo Dostoyevski con el fin de definir de nuevo la polifonía y el dialogismo no hubiera sido más adecuado prescindir ya de entrada del concepto de “novela posdostoyevskiana” como elemento aglutinante y evitar así adscripciones y analogías que, a pesar de las reiteradas y precisas matizaciones por parte del autor a la hora de ocuparse de Compton-Burnett, Musil, Gombrowicz, H. Broch, A. Belyi, Clarice Lispector, R. Arenas o J. Goytisolo resultan a veces, cuando menos, discutibles. Y es que el mismo Krysinski deja muy pronto claro que el marco conceptual bajtiniano se queda, aunque no obsoleto, sí estrecho, lo cual le obliga, ante formas novelísticas nuevas, o bien a buscar fórmulas *complementarias* en autores como Bateson (“metálogo”), Dolezel (tipos de diálogo) o Sarraute (“diálogo tropismático”) o bien a acuñar conceptos como “polifonía topológica”, “monologismo”, etc. Que esta especie de inflación conceptual no es la solución perfecta lo demuestra el hecho de que incluso en partes muy avanzadas del libro aún siguen siendo pertinentes interrogantes que, en puridad, deberían pertenecer a las primeras páginas del estudio: “Si todo lenguaje es dialógico, ¿por qué insistir tanto en el carácter dialógico de la novela?” (p. 63).

El capítulo quinto lo dedica Krysinski al *Ulises* de Joyce, el sexto, a “*Ulises* y los otros”, que son Claude Simon, U. Eco, Faulkner, Maurice Roche, Oswald Wiener, G. Stein, H. Heissenbüttel y P. Weiss, una nómina que ofrece testimonio tanto de las dificultades a las que se ha enfrentado el autor como del conocimiento por parte de éste de las más diversas literaturas. Y si se puede estar de acuerdo con que el “principio paraláctico”, que recuerda no poco al ‘perspectivismo’ orteguiano, es propio y constitutivo del *Ulises*, más difícil resulta dar por buena la inclusión aquí de la *Estética de la resistencia* sin que se aluda siquiera a las interpretaciones de la novela de Weiss como obra precisamente antagónica del *Ulises*. Sin duda, *Zettels Traum* de A. Schmidt habría resultado en este contexto bastante más ‘ergiebig’, de mayor provecho.

En el capítulo séptimo, Krysinski se centra en la literatura austriaca, en lo que él denomina “metatexto vienés”, y traza la evolución que va desde *La carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal hasta Musil, Broch, Heimito von Doderer y, finalmente, Oswald Wiener. Su conclusión es que “[e]l metatexto vienés es una especie de semiosis terapéutica de la lengua y del lenguaje novelesco” (p. 131), con lo cual se echa, naturalmente, de menos a Karl Kraus en el elenco mencionado.

Repasa el autor en el capítulo octavo la novelística eslava, para lo cual selecciona obras de Irzykowski, Witkiewicz, Gombrowicz, Rezac, Kundera, Bulgakov, Nabokov y Danilo Kis, deteniéndose también brevemente en poetas decimonónicos como Pushkin y Slowacki. “Si existe un rasgo específico de las literaturas eslavas,” –afirma Krysinski al final de su recorrido– “la metaficción no es una de sus características dominantes. [...] La ficción posmoderna sería un fenómeno ajeno a las literaturas eslavas, que rinden más

bien culto a los hechos e ironizan todo tipo de supuestos ideológicos” (p. 151). Con ello parecen revelarse también los límites de un enfoque semiótico.

Retrocede Krysinski en el capítulo noveno al *Roman comique* de Scarron –cuya deuda con Cervantes supo ver ya muy tempranamente Christian Thomasius– para tender un puente hacia *El hombre sin atributos* de Musil, sirviendo de apoyo la ‘atmosférica’ metanarratividad con que se inician ambas novelas. Y del mismo modo que para el *Ulises* regía un principio paraláctico, ahora es el de incertidumbre de Heisenberg el que Krysinski aplica a la novela de Musil, “textualización irónica de los estados de indeterminación de lo novelesco” (p. 165). De este modo, la indefinición en el carácter de Ulrich, inconsistencia de una época, queda ligada a un discurso, y viceversa.

A Augusto Roa Bastos Krysinski le dedica, como a Joyce, dos capítulos, el décimo y el undécimo. En el primero de ellos se trazan las coordenadas principales dentro de las que se mueve el cuentista y novelista Roa Bastos, constituyendo las desigualdades sociales de Latinoamérica en general, de Paraguay en particular, el trasfondo ante el que Roa Bastos elabora un “discurso de la narración contra el poder” (p. 168), que es, en opinión de Krysinski, el verdadero hallazgo de este escritor. En las trece páginas del siguiente capítulo se analiza *Yo, el Supremo* como “uno de los mejores ejemplos de transformación de la polifonía y del principio dialógico” (p. 184). Intento de hacer de la historia “contra-historia” o “plurihistoria”, esta novela de dictadores es para Krysinsky compendio de la novela latinoamericana en lo que esta tiene de propio, de español, de europeo, “síntesis de formas, de estructuras y de modelos que se reflejan en su totalidad: de Cervantes a Musil y Cortázar, pasando por Broch y

Joyce” (p. 194), relación en la que no desentonaría, desde luego, el nombre de Valle-Inclán.

El título del duodécimo y último capítulo coincide con el del libro. Después de definir cuatro variantes temático-formales como propias del metasistema de la modernidad –subjetividad, ironía, fragmentación y autorreflexividad–, en realidad, más que presagiadas en el arte renacentista y romántico, Krysinski enumera y adscribe novelas españolas, portuguesas, latinoamericanas según el rasgo que él cree predominante en ellas, lo cual conlleva, de manera inevitable, cierto reduccionismo. Como no hay, sin embargo, catálogo que pueda agotar ya una producción internacional tan múltiple como varía, el autor se ve obligado a crear nuevos tipos y subtipos y a ofrecer algunos bosquejos particularizados (de J. Goytisolo, Ph. Sollers, N. Balestrini, J. Saramago, entre otros).

En las últimas nueve páginas del estudio, Krysinski hace, finalmente, balance de lo expuesto a lo largo del libro, y después de intentar abarcar, hasta donde resulta posible, la novela moderna “posdostoyevskiana” mediante una tipología quíntuple, el autor concluye su trabajo afirmando que el arte novelesco polifónico y dialógico sigue tan presente como potentes resueñan “las voces monológicas que no se dejen someter al diálogo” (p. 241).

Para seguir a Krysinski en su recorrido por las literaturas europeas, eslavas, (latino)americanas hay que entregarse al flujo ininterrumpido de aseveraciones condensadas, pues constituye el estudio un resuelto *work in progress* que apenas admite altos en el camino, aun cuando el lector agradecería sin duda más de uno, por ejemplo para debatir con mayor determinimiento la cuestión, tan complicada, del narrador, que no acaba de quedar del todo clara. La estructuración general tampoco

contribuye a una mayor claridad, y sorprende desde luego que conceptos como “digresión” o “ironía”, caros al planteamiento teórico de que se parte, no se discutan, de forma siempre breve, hasta el capítulo octavo o duodécimo respectivamente.

Sin embargo, de lo que no puede quedar ninguna duda es de que Wladimir Krysinski ha escrito una obra rica, densa, rigurosa a la par que sugerente, ofreciéndonos así un trabajo que tiene vocación de convertirse en pilar sobre el que asentar nuevos estudios dedicados a la novela en/y sus modernidades. Mencionar, por último, que de entre todas las obras citadas por Krysinski, que son muchas, quien esto escribe ha echado una realmente de menos: *La saga/fuga de J. B.*, de G. Torrente Ballester, que no menoscaba un ápice la tradición polifónica en la que esta novela se inserta de forma consciente y plena.

Arturo Parada

**Llorenç Villalonga: *Cartes i Articles. Temps de preguerra (1914-1936)*. Edició a cura de Jaume Pomar. Palma de Mallorca: Editorial Moll 1998. 275 pàgines.**

Jaume Pomar, autor d’una extensa biografia de Llorenç Villalonga, *La raó i el meu dret* (publicada per la mateixa Editorial Moll el 1995), ha anat recollint un considerable material (cartes, articles i altres documents) que li ha permès d’oferir algunes contribucions a l’epistolari de Villalonga, complementades ara útilment per aquest recull de cartes i d’articles referents a l’etapa 1914-1936, és a dir, des de la joventut de l’autor fins a l’esclat de la guerra civil espanyola. Pel que fa a les cartes, Pomar ha inclòs en aquest volum

totes les que coneix corresponents a aquest període, trenta-tres en total, tant si eren inèdites com si ja eren conegudes. En canvi, presenta només una selecció relativament breu d'articles, de la qual exclou expressament els recollits al llibre *Centro* (1934), introbable en aquests moments llevat d'algunes escasses biblioteques, i en altres llibres i articles més recents.

La lectura d'aquesta obra mostra un cop més la dificultat d'arribar a una visió global coherent i convincent per a tothom de la vida i l'obra de Villalonga, que Pomar mateix assegura que sempre ha estat "controvertida i de vegades manipulada per apologistes i detractors" (p. 9). És prou sabut que el primer manipulador d'aquesta "visió global" va ser Llorenç Villalonga, que modificà segons els moments els seus punts de vista i maquillà convenientment la pròpia biografia, fins al punt d'enganyar els mateixos amics que es refiaven de la seva versió dels fets (Jaume Vidal Alcover, Damià Ferrà-Ponç i Jaume Pomar entre altres). No és estrany, doncs, que tot plegat continuï essent motiu de polèmica i que costi de trobar un consens sobre la interpretació que cal donar a determinades actituds o a determinades formes de pensar de Villalonga.

Llorenç Villalonga, per exemple, es creà l'aureola de "vell liberal" i Jaume Pomar assegura que "durant els feliços 20 i 30, la tasca periodística villalonguiana és una lluita aferrissada i constant cap a la renovació de la seva societat" (p. 95). Els articles que n'ha triat, però, són una mostra excel·lent de l'ambigüitat constant de Villalonga, que es retrata sovint, com ha posat en relleu Pomar mateix, com un "elitista insolidari" i com un "conservador classista" (p. 18), i que demostra un "senyorisme elitista" (p. 17) en els seus comentaris arran de la constitució de l'Ateneu mallorquí, que li valgueren l'animadversió dels socialistes de l'illa i el

rebuig de Gabriel Alomar, del qual, d'altra banda, es proclamava deixeble i admirador, bé que no dissimulava que no el convenia del tot (p. 141) i no dubtava a dir-li per carta, el 1928, que "entre liberales como Ud. y *tradicionalistas* como yo no existen diferencias esenciales (aparte del talento personal —que no depende de nosotros). Tengo interés en aclarar esto porque al sentirme más cerca de Ud. me hallo más seguro de mí mismo" (p. 69).

L'adjectiu "tradicionalista" (subratllat per l'autor mateix a la seva carta) surt sovint als escrits de Villalonga i ell mateix advertia, en una altra carta a Ernest Maria Dethorey del desembre de 1927: "Está muy bien observado lo que dices de mí. "Al principio parecías tradicionalista, ahora pareces lo contrario, o más bien das la impresión de titubeo". Algo así dices. Y es exacto. Me inclino hacia lo nuevo, por cierta inquietud instintiva, pero conservo una serie de prejuicios viejos (que yo sé que son las dos cosas: viejos y prejuicios) y una cierta sentimentalidad para lo pasado" (p. 62).

En la carta esmentada a Alomar, Villalonga li assegurava: "No *siento* la política" (p. 70), i fins i tot el desembre de 1930, en iniciar la seva col·laboració a la revista esquerrana de Palma *Ciudadania*, la redacció el presentava com un escriptor d'"espíritu" liberal, però que havia viscut "apartado de la política" (p. 202), com ell mateix recordava: "Nunca he sentido fervor por nuestra política; me lo han reprochado más de una vez" (p. 202). Fet i fet, però, sempre pren posicions, positives o negatives, clarament polítiques, com ara quan, en plena Dictadura de Primo de Rivera, es proclama absolutista —"Seríamos absolutistas en España y por un tiempo limitado, que oscilaría entre quince años y uno o dos siglos" (p. 117)— i no té cap empatx a proclamar: "Una dictadura no debe ser blanda. Como todos los

inconscientes, necesitamos una dictadura enérgica e inteligente” (p. 119), o bé a justificar la censura de premsa: “Aun cuando en principio la censura sea una cosa absurda, ha hecho perfectamente el Directorio en implantarla, en España, si así le convenía. España no ha perdido gran cosa. ¿Para qué queríamos la libertad de prensa si la prensa no se atrevía a abordar la realidad en toda su crudeza y ante los desaciertos se limitaba a vagas lamentaciones o a pedir esa cosa extravagante que se dio en llamar dominación pacífica” (p. 129; al·lusió a les campanyes africanes, davant les quals Villalonga manté una actitud ambigua, com a bon fill i germà de militars).

Jaume Pomar assenyala, amb raó, que Villalonga acull Vicente Huidobro a la revista *Brisas* -respecte a la qual no es mostra gaire satisfet a la seva correspondència- i insinua que aquest fet “hauria de suggerir cautela a l’hora d’identificar les simpaties de Villalonga per les avantguardes amb tendències feixistes com podia esser, aleshores, el Futurisme de Marinetti” (p. 99). També convé tenir present, però, en un altre ordre de coses, que Villalonga mateix fa els grans elogis de Francis de Miomandre, pertanyent a l’*Action Française*, i del filòsof Spengler, *maître à penser* dels nazis.

Pomar adverteix igualment que “el cercle d’amics amb el qual Villalonga es relaciona més, s’integra amb intel·lectuals, escriptors i periodistes de tendència progressiva o progressista: Ernest M<sup>a</sup> Dethorey, M. A. Colomar, Jacob Sureda, Joan Alomar, Francesc Casas, Joan Alomar, Joan Junyer, José M<sup>a</sup> Eyaralar, etc.” (p. 97). També això és veritat, però no tota la veritat: Villalonga té i tindrà tota una colla d’altres amics de tendències totalment oposades i alhora no dubta a proclamar, el 1928 –un cop més en plena Dictadura de Primo de Rivera- que la “Cataluña, tradi-

*cionalista, local*” a la qual s’oposa és l’“única que tiene hoy representación en Mallorca” (p. 182), com si no hi hagués uns intel·lectuals d’esquerra relacionats amb l’Associació per la Cultura de Mallorca, pels quals sentia un profund menyspreu, i com si ell mateix no hagués assegurat alguna vegada que se sentia molt a prop dels ideals defensats per Miquel Ferrà, amb el qual mantingué sempre una relació amor-odi ben documentada al llarg de *Cartes i Articles*.

Això ens porta a parlar d’un altre eix fonamental de la *Weltanschauung* villalonguana: el seu anticatalanisme radical i constant –“absurd i visceral” diu Jaume Pomar (p. 10)-, que ja aflora amb força en la correspondència dels seus anys universitaris, quan qualifica Barcelona de “Caos” (pp. 48-49), i que no l’havia d’abandonar durant tota la vida, encara que en un moment determinat jugués per conveniència –i al començament per imposició de Joan Sales- la carta catalanista. En la seva inconsciència, Villalonga no comprenia que els seus exabruptes contra el catalanisme i contra Gaudí provoquessin reaccions aïrades i se’n sentia ofès perquè, al seu entendre, “tal vez soy duro e injusto con una idea, es decir, con un objeto (...). Pero no insulto ni ataco a ninguna persona” (p. 58). Ni comprenia que aquests atacs al catalanisme durant la Dictadura de Primo de Rivera fossin malvistos pels qui sofrien la repressió dictatorial (“Yo no me metía en política”, diu en una carta a Dethorey, p. 66; en aquesta pàgina, cal llegir “directorista”, és a dir, addicte al Directori militar, en lloc de “directonista”).

L’anticatalanisme de Villalonga, que es manifesta igualment durant la Segona República (contra el Pacte de Sant Sebastià, per exemple [pp. 207-209] i contra la política catalana d’Alfons XIII i dels successius governs republicans [pp. 247-248]) i que esclata amb virulència al comença-

ment de la guerra civil, va adreçat alhora contra els mallorquins que usen el català com a llengua literària i contra els addictes a l'Associació per la Cultura de Mallorca i a la revista *La Nostra Terra* que es feien dir "catalans de Mallorca" (cf. l'article dedicat a Emilia Bernal, pp. 209-212 o l'article "Autonomía balear", p. 216). El 1933 s'adherí públicament a una protesta de la comissió gestora de l'Estatut Regional Valencià contra l'Esquerra Catalana, que es proposava "despertar en Valencia y Mallorca el sentimiento nacional catalán", i comentava: "¿Por qué habríamos de ser catalanes, si somos mallorquines, es decir, europeos?" (p. 229).

En un article de l'any 1924 que es va fer famós, defensa l'obra novel·lística en "mallorquín" de mossèn Salvador Galmés, però no amaga que "sentimos prevención contra la literatura regional" i afirma, premonitòriament, que "ciertos autores, ante la imposibilidad de triunfar en Castilla, se refugian en una literatura menor que los eleva a la categoría de genios locales. Además, el mallorquín resulta impropio para expresar cosas sutiles o sencillamente inmateriales. Los idiomas se forman a medida de las necesidades de un pueblo y sabido es que en Mallorca, con respecto al espíritu, nos atenemos a la santa pobreza. Inténtese traducir a nuestra lengua un tomo cualquiera de filosofía y se verá que resulta casi imposible, salvo que, naturalmente, adoptemos como [Llorenç] Riber un lenguaje arbitrario, mixto de francés y latín" (p. 120; cf. p. 145). Al cap d'un mes, el desembre del mateix any, comentava: "Actualmente florece en Mallorca un regionalismo diminuto, cuyos autores se expresan en lenguas arbitrarias, nunca en mallorquín. Ese regionalismo, que en el terreno sentimental ha producido hermosos poemas, ideológicamente, intelectualmente, no ha producido casi nada" (p. 135). I el 1933, tot

donant compte de l'aparició dels *Nou poemes* de B. Rosselló-Pòrcel, assegura que "la literatura catalanista se distingue —en general— por una enorme preocupación de descastellanizar el catalán" i arriba a l'estupidesa de dir que "sabéis muy bien que por desobedecer a esa consigna don Antonio M<sup>a</sup>. Alcover cesó de ser un filólogo para Cataluña. Después de la labor de descastellanizar, que deja el idioma anemiado, siguen [*sic*] el culto al neologismo, que a veces degenera en culto al ripio [...]. Enseguida viene la preocupación ortográfica, propia de toda infancia. Mi buen amigo [Estanislau] Pellicer [corrector i redactor de *La Nostra Terra*] sabe cuántos trabajos le cuestan a él, personalmente, esos balbuceos de los catalanes de Mallorca. Y finalmente, después de la ortografía, o paralelo a ella, está la tipografía. Un escritor de la última hornada no sabe apreciar un verso de Racine si la impresión no es pulcra y elegante" (p. 223). Tot seguida Villalonga recomanava a Rosselló, amb tota serietat: "Cuando ese *catalán de Mallorca* deje de pensar en hacer literatura catalana, o mallorquina, o japonesa, y atienda solo a los dictados de su inspiración, sus nuevas producciones tendrán sin duda un acento y un *élan* que ahora les falta" (p. 223).

Potser l'article més digne d'ésser meditat de tot el recull és "El fascismo en España", aparegut el novembre de 1935 (pp. 255-257), que confirma que en aquell moment —molts mesos abans de l'esclat de la guerra civil— Llorenç Villalonga ja tenia clares les seves opcions i que els lamentables escrits dels anys de la guerra no són circumstancials ni representen cap trencament en l'evolució del seu autor. Hi fa els grans elogis de Hitler i de Mussolini ("La historia señalará algún día a estos dos hombres como los que mejor han comprendido a su época y como los más dotados de visión de futuro"), defensa que,



com havia assenyalat en un article anterior sobre Spengler, “Hitler, para evitar que el bolchevismo se introduzca en su país, lo va él introduciendo paulatinamente”, i ahora aprovecha l’avinentesa per elogiar el general Primo de Rivera: “La conspiración contra Hitler, tan violentamente reprimida por éste, se componía de burgueses” que no s’havien adonat que “esas concesiones paulatinas son el medio de asegurarles algo” i “En pequeño, el célebre manifiesto de la grandeza española contra las reformas tributarias de Primo de Rivera, se componía también de inconscientes”.

Tant les escasses cartes del període de preguerra salvades del naufragi com la selecció d’articles que ens ofereix Jaume Pomar ens fan venir les ganes de poder disposar un dia o un altre d’unes obres completes de Llorenç Villalonga, a partir de les quals serà molt més senzill de fer interpretacions i reinterpretacions que no s’exposin a esdevenir pura hipòtesi i que reflecteixin no el que cadascú hauria volgut que fos Villalonga sinó allò que va ser de debò, amb les seves grandeses i les seves misèries.

*Josep Massot i Muntaner*

**Julio Checa Puerta: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española 1999. 523 páginas.**

Los Martínez Sierra (la pareja y cada uno por separado) bien merecían un estudio serio. Entre Gregorio y María (aunque convendría añadir la actriz Catalina Bárcena, la compañera de Gregorio después de su separación de María), representan casi medio siglo de vida literaria española, casi medio siglo dedicado esencialmente

al teatro y al cine. Esta curiosa asociación sentimental y, sobre todo, profesional se encuentra en la encrucijada de todos los problemas candentes que agitan la historia literaria española entre 1899 y la muerte de Gregorio, en 1947, y constituye así un observatorio excepcional.

En este sentido, la tesis de Julio Checa Puerta se legitima plenamente, y el esfuerzo del joven investigador ofrece todas las garantías de seriedad. La documentación reunida echa una luz muy sugestiva sobre algunos puntos claves: por ejemplo, la labor teórica y práctica de Martínez Sierra como director de escena (el primero en asumir realmente en España este papel en el teatro comercial, con local, tropa propia, repertorio y medios financieros), el mundillo de los actores, la tiranía de los autores, los contratos de compra de las obras (y los circuitos internacionales de traducciones y derechos), los problemas económicos de toda clase (precios, ganancias, recaudaciones, etc., sobre los cuales el libro da informaciones muy interesantes). La administración de la tropa de Martínez Sierra, del teatro Eslava, los repertorios (pormenorizados) presentados en Madrid y durante las giras en provincias o en América del Sur, son datos poco frecuentes en los estudios sobre teatro y, por ende, muy útiles para apreciar mejor la realidad teatral, tanto estética como económica. La labor de Martínez Sierra, “entre arte y taquilla” como lo resume muy bien Checa Puerta, es un intento de congeniar una escena de calidad con el negocio, para el cual Gregorio tiene evidentes dotes. La tesis demuestra muy bien cómo la fama del “Teatro del Arte” entre 1915 y 1930 debe mucho a la excepcional calidad de los escenógrafos (Fontanals, Barradas y, sobre todo, Burmann), al “lujo” de los montajes (sistemáticamente comentado) y a la profesionalidad de los intérpretes, y menos a las timideces del

repertorio, donde los valores seguros siguen siendo los sainetes cómicos o las comedias burguesas más rancias (Arniches, Marquina, los vodevilistas franceses, etc., y las obras propias, numerosísimas, que Martínez Sierra intentará imponer hasta su muerte). Las obras de “vanguardia”, españolas o extranjeras, por ejemplo, las Ibsen, Shaw o el Lorca de *El maleficio de la mariposa*, escasas y con poco éxito, más parecen una coartada estética que un proyecto coherente de renovación propiamente dicho. Las verdaderas innovaciones de Martínez Sierra hay que buscarlas en sus colaboraciones con los pintores y los músicos como Falla (*El amor brujo*), Turina o Usandizaga.

Otra aportación indiscutible del libro, por su novedad, es el capítulo dedicado a la actividad cinematográfica llevada a cabo por Martínez Sierra en España y, sobre todo, en Estados Unidos, durante los últimos veinte años de su vida. Entre la aspiración a un cine nuevo (por el gesto y la pantomima, a la intersección del mudo y del sonoro) y la necesidad comercial, no cabe duda de que la experiencia de Martínez Sierra ilustra los avatares del cine español, su fragilidad estructural frente al coloso americano y la pobreza estética de los “aventureros” españoles, como Martínez Sierra o Benavente, más preocupados por encasquetarles a los yanquis sus obras respectivas y “ganar dinero en abundancia” en Hollywood que por una reflexión estética de fondo. Como en el caso de su teatro, más que por la calidad real de las obras, la producción cinematográfica de Martínez Sierra interesa por su relación con las instituciones, los aparatos comerciales y todo el entorno cultural.

Esta tesis ilustra bien la ambigüedad fundamental de Martínez Sierra. Entre su etiqueta de modernista frenético (en sus principios), sus exigencias de calidad y profesionalidad, el dinamismo de sus

empresas, su relación intensa con el mundo intelectual y artístico de entonces, por un lado y, por otro, la mediocridad patética de su producción y la obsesión económica, el personaje nos introduce en todas las contradicciones de la cultura española del primer tercio de siglo; entre la exigencia estética y la producción artesanal rentable y sin riesgo, entre la ilusión renovadora y un sólido pragmatismo. El lector del libro de Checa Puerta encontrará una multitud de datos e informaciones inútiles para todo tipo de estudios sobre la historia cultural de la época.

La distancia crítica y la especulación teórica de la tesis convencen menos. El título sorprende algo (el plural “autorizaba” el estudio del primer período de Martínez Sierra, hasta 1915, el *teatro de ensueño* y otros escritos sobre teatro, prácticamente silenciados) y el aparato metodológico del principio (ritualmente atalayado en la teoría de la recepción) es ingenuo y discutible; no hace falta ser émulo de Jauss para recalcar la importancia de la prensa que, además, no significa una recepción fidedigna de las obras sino el quehacer retórico y mediatizado de una crítica parcial. Aparentemente víctima del síndrome del doctorando seducido por su objeto, Checa Puerta multiplica los alegatos ingenuos: en beneficio de Catalina Bárcena (sus méritos como actriz), de María Lejárraga (la esposa), de la escritura de los Martínez Sierra (compararlo con Lugné-Poe o hablar, en su caso, de “teatro de tesis” son piropos impropios). Evaluar la aportación (indiscutible) de Martínez Sierra en la escena española no debe ocultar los límites de la empresa (presentes en filigrana en todo el libro) y la mediocridad de su producción dramática: un análisis estético de su obra más emblemática, *Canción de cuna*, por ejemplo, sería demoledor.

Por otra parte, es verdad que la cuestión de la “autoría” de las obras firmadas

por Gregorio Martínez Sierra es complicada y es verdad que la crítica (actual, sobre todo) vacila entre el feminismo militante y tópicos tan repetidos como inaveriguables que rebotan de crítica en crítica. El problema de “colaboración” entre Gregorio y María es seguramente más sutil en una pareja a la vez muy unida (profesionalmente por lo menos) y separada (físicamente). El apéndice con las 143 cartas de Gregorio a María constituye una aportación documental francamente interesantísima, por la visión que dan, “desde dentro”, del panorama teatral y cultural de la época; pero, en el fondo, desmienten la defensa ingenua de una colaboración a partes iguales: las cartas, los artículos de Ricardo Gullón y los textos de la propia María, después de la muerte de Gregorio, lo dejan bastante claro. Gregorio sugiere, aconseja, revisa, exige, relee, y María escribe (¿casi? confiesa que no puede con los versos) todo, originales y traducciones; la división del trabajo entre los dos, casi desde el principio –calles, teatros y negocios para él, documentación, pluma y papel para ella– parece coherente y eficaz. Lo realmente interesante es el valor literario de la obra así producida (bastante flojo, según la opinión de entendidos como Ruiz Ramón): (re)habilitar una obra es una empresa digna, pero exige sus armas y sus argumentos nuevos. El análisis propiamente literario de la producción de “los” Martínez Sierra se limita a una “caracterología” (sic.) simplista y al único tema de la mujer, en términos convencionales que olvidan lo esencial, a saber, que el “feminismo” de GMS no se desvía un ápice de las normas morales más conformistas, cosa curiosa en una pareja que tiene fama de progresista: el esquema –actancial– de muchas obras se reduce en muchos casos a los lances de un marido que deja a la mujer legítima por otra más joven y pizpireta, pero que acaba por vol-

ver al redil del dulce hogar fuera del cual no hay felicidad posible... un esquema con trasfondo biográfico transparente si María es la autora.

En un libro tan bien documentado sorprende también la total ausencia de bibliografía crítica sobre los Martínez Sierra (la “Visión historiográfica” que aparece, curiosamente, en medio de la tercera parte, es incompleta): el catálogo de sus obras sí aparece, aunque la reseña de sus traducciones (o sea, las de María) es también incompleta (faltan obras importantes de Rusiñol, Maeterlinck...).

En resumen, una tesis que implica un enorme trabajo, una documentación valiosa. El libro sugiere una serie de pistas sobre el teatro español entre 1915 y la guerra, para toda clase de investigadores. No cabe duda de que Julio Checa Puerta, cuando haya tomado sus distancias con el ejercicio académico y con sus objetos, será uno de los especialistas que el teatro contemporáneo necesita.

*Serge Salaiün*

**Lluís Meseguer/María Luisa Villanueva (eds.): *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I 1998. 438 pàgines.**

Aquest volum recull els treballs presentats en les Jornades amb el mateix títol, celebrades a la Universitat Jaume I de Castelló, del 24 al 28 de novembre de 1997. Si partim de la idea que no podem considerar cap estructura literària al marge de la societat entesa com tota una xarxa textual, és a dir, que no podem interpretar cap text com a sistema tancat en si mateix, la quantitat d'interrelacions que es poden establir entre els textos diversos és enorme. Aquesta multiplicitat troba expressió també en

una gran varietat d'enfocaments des dels quals es poden analitzar els fenòmens d'intertextualitat i recepció. És per aquesta complexitat que els editors han dividit el llibre en quatre àmbits temàtics que reflecteixen els blocs en què s'havien agrupat els treballs exposats en les jornades.

Seguint un breu text reproduït de Joan Brossa, obre el foc un conjunt de nou treballs reunits sota el lema "Interdiscursivitat i dialogisme". En una mena de repàs genèric, Maria Lluïsa Villanueva relaciona aquests dos conceptes amb la teoria dels *topoi*. Alain Verjat situa els elements intertextuals dins el marc de la mitocrítica, nascuda de les idees de Mircea Eliade, un marc, doncs, que busca les relacions que té un text amb el discurs mític. A continuació, l'estudi aplicat de Mercedes Madrid enllaça, en certa mesura, amb aquest plantejament, ja que l'autora hi cerca les arrels gregues de l'imaginari femení que caracteritza la nostra cultura occidental. En un viatge ben instructiu, veiem desfilar davant nostre Pandora, Penèlope, Antígona, Clitemnestra, etc., fins arribar a la gorgona Medusa, encarnació dels perills que habiten en la bellesa femenina. També el treball següent, a càrrec de Dolores Jiménez, parteix de l'aplicació a un corpus concret, en aquest cas, per investigar de quina manera s'ha construït l'espai interior en l'obra de Colette. Cinc comunicacions completen aquest bloc, que sotmeten a un estudi aplicat els elements dialogístics entre dos poetes (Villon i Estellés, analitzats per Josefa M. Castellví), els diferents tipus de ficcionalitat en el discurs cinematogràfic (per M. Pilar Moliner Marín), la intertextualitat i altres recursos en la narrativa de G. Cabrera Infante (analitzats per José Ramón Prado Pérez), les diverses característiques de la literatura postmoderna nord-americana (per M. Nieves Alberola) i l'anàlisi del discurs oral posada al servei

de l'aprenentatge de l'escriptura (a càrrec d'Isabel Ríos).

"El text cinematogràfic: punt d'encontre de diversos mitjans d'expressió narrativa" és el títol del segon apartat. L'enceta un estudi de Rosaura Serra sobre intertextualitat i creació de l'anomenat *efecte personatge*, a la llum de la pel·lícula *Conte de printemps*, de Rohmer. L'intertext religiós en *Viridiana*, de Luis Buñuel, és el tema tractat per Vicente Sánchez-Biosca en un treball que analitza tres importants referències pictòriques d'aquest llargmetratge: un quadre (inexistent) de Santa Viridiana, obra d'un autor anomenat Chavez; la *Santa cena*, de Leonardo da Vinci, i *L'Àngelus*, de Millet. Unes altres col·laboracions miren des d'òptiques diverses aspectes d'algunes pel·lícules. Així, Arturo Lozano analitza *Nuit et Brouillard*, de Resnais, José Pavía investiga els models corporals de Chaplin i de Keaton i Antonio Puig parla de la violència al final del codi Hays amb motiu del film *The Wild Bunch*, de Peckinpah. Tanquen aquesta secció unes reflexions de Raquel Segovia sobre els *remakes* en tant que transvasaments culturals en el cine i en televisió.

El tercer grup d'estudis té per tema general "Traducció i intertextos: fonts, versions, adaptacions". Josep Marco hi estableix les línies bàsiques de la relació (inevitable, tal com afirma el mateix autor) entre intertextualitat i traducció a partir de la idea d'un *continuum* de significació intertextual. Salvador Oliva defensa la traducció literària com a valor estètic, en unes reflexions que reivindiquen una avaluació seriosa i objectiva de les versions en diferents llengües d'un mateix text i, alhora, subratlla la necessitat d'una col·laboració entre teoria de la literatura i teoria de la traducció. Parlant del canvi estilístic, Marcel Ortín fa seves una part d'aquelles idees, tot i que assenyala els

perills que corre el judici d'una traducció, ja que, per ser just, hauria de tenir en compte alguns factors relacionats amb les condicions de la institució literària i amb la norma traductològica del moment històric en què es va fer. Rosa Agost enfoca el problema des del punt de vista del doblatge. Vicent Montalt s'interroga sobre la relació entre originalitat i traducció en l'àmbit de la intertextualitat. Tanquen aquest grup dos treballs d'aplicació a obres concretes: d'una banda, Maria González-Davies compara les dues versions de Carner i d'Oliva d'*Alice in Wonderland*; Jesús Molina, al seu torn, parla del repte de traduir Hermann Hesse.

L'últim apartat del llibre té com a títol "Fenòmens d'intertextualitat en el discurs publicitari actual". Obre la secció Lidia Pons amb un treball extens, centrat sobretot en la publicitat escrita, difosa per la premsa. L'autora destaca la diversitat de recursos i la complexitat de les referències intertextuals que podem trobar-nos en aquesta mena de discurs. A continuació, J. Manuel Vera reflexiona sobre la referencialitat a partir del cos com a espai publicitari. J. Carlos Palmer analitza les característiques i usos dels anomenats *Banner Ad* en Internet, mentre que Esther Usó planteja els subgèneres del discurs publicitari en la premsa anglesa. Des d'una òptica bàsicament cognitivista, Joan Peraire mira amb detall quin paper fan en la publicitat actual les metàfores i els *topoi*. Eloisa Nos estudia la recepció del tema de la deshumanització en diferents expressions artístiques. A partir d'exemples procedents de textos de la cultura popular, Joan-Elies Adell relaciona intertextualitat, dialogia i recepció. Dora Sales, finalment, investiga l'intertext musical quètxua en el discurs narratiu de José María Arguedas.

Com és habitual en aquesta mena de publicacions, la metodologia aplicada, l'a-

profundiment en els temes tractats i la mateixa extensió dels treballs varien bastant. És indubtable, però, l'alt nivell de la gran majoria dels estudis reunits en el volum. Potser mereixen especial atenció els de V. Sánchez Biosca, J. Marco, M. Ortín, S. Oliva o L. Pons, però les valoracions d'aquesta mena sempre són subjectives i, sens dubte, podríem haver destacat uns altres treballs.

*Heike van Lawick*

**Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. 356 páginas.**

En consonancia con el título del libro, el profesor Albrecht divide su obra en dos grandes apartados: en el primero de ellos dedica su atención preferente a la teoría e historia de la traducción, en el segundo, al intercambio y la interpenetración literarios por medio de traducciones.

La obra va dirigida tanto al especialista como a un público más general, lo cual se refleja tanto en el hecho de que se relacionen aspectos conocidos como en el estilo conversacional con el que el autor busca darle amenidad a la lectura, añadiéndose, además, frecuentes explicaciones de conceptos y términos a modo de deferencia hacia el lector menos versado. La inclusión de apartados genéricos como el que trata "Vom Nutzen und Nachteil der Übersetzung für die Sprache" subrayan este carácter divulgador de la obra. De este modo se intenta corresponder a la intención declarada en el prólogo de ofrecer "eine im besten Sinne des Wortes 'allgemeinverständliche' Synthese" (p. 22).

Albrecht comienza su recorrido histórico con la misma torre de Babel ("Der

Turmbau zu Babel: Wahrnehmung und Bewältigung des Problems der Sprachenvielfalt im Lauf der Geschichte”) y llega hasta el Romanticismo, deteniéndose de forma particular en la traducción de la Biblia como hito de la historia espiritual y cultural europea, pues eurocéntrica, y muy especialmente alemana, es la perspectiva que adopta el autor. En la medida en que este sabe ligar desde un primer momento la historia de la literatura, y de la lengua, que es, sin duda, el ámbito en el que el autor se siente más cómodo y de donde más ejemplos toma, con la historia de la traducción propiamente dicha, inseparables, en realidad, unas de otras, va surgiendo ante el lector una imagen dinámica, incompleta por necesidad, del *sucedere* cultural europeo, de tal manera que queda muy pronto claro: no puede haber literatura que se comprenda por medio de un enfoque exclusivamente nacional (cif. pp. 175ss.). Sin embargo, junto con esta virtud interdisciplinar, en la obra asoma enseguida un problema que entiendo estructural, y que es la primacía de los datos por encima de las explicaciones o interpretaciones, de modo que no resulta menor el esfuerzo que tiene que realizar el autor para no acabar dibujando, en vez de un cuadro motivado, una ‘Kuriösitäten-sammlung’ que se agote en sí misma, con lo cual quedaría a discreción de los lectores el intentar averiguar las correspondientes relaciones causales y/o sistemáticas. Y aunque Albrecht afronta este peligro con la decisión que da la sabiduría, hay que constatar, de nuevo, que en el ámbito de la traducción queda en este sentido mucho por hacer y que no puede esperarse que una obra de estas características, en la que pesa tanto el *prodesse* como el *delectare*, ofrezca lo que las mismas investigaciones ‘nacionales’ sobre la historia de la traducción tienen todavía pendiente de averiguación (cif. las revela-

doras palabras de Bernhard Zeller respecto al caso alemán, p. 325). De ahí que no solo resulte desde luego lícito, sino obligado y pertinente recurrir, tal como hace el autor, a los muchos y en ocasiones excelentes trabajos de licenciatura que se elaboran en las facultades de traducción y filología.

El segundo gran capítulo está dividido en cinco apartados. En el primero de ellos se intenta, por un lado, definir la relación entre las literaturas nacionales y el concepto de ‘Weltliteratur’, por otro, precisar los nexos que existen entre las diferentes aproximaciones a la literatura (historia de la literatura, literatura comparada, etc.) y la (teoría de la) traducción. El segundo apartado se centra en el ‘mercado’ literario, la elaboración e importancia de los cánones literarios y la relevancia de las antologías literarias escolares respecto a la divulgación, o exclusión, de unos autores en detrimento, o en favor, de otros. En esta sección, el autor se ocupa sobre todo de los inventarios de literatura alemana en los libros escolares franceses y viceversa, si bien en el ámbito alemán destaca hoy, tal como cabía esperar, la presencia de la literatura angloamericana (¡no ‘anglosajona’!). Los apartados siete y ocho tratan de la traducción literaria en sentido estricto: distintas concepciones de la traducción, límites de la traducción, la traducción literaria como profesión, traductores y/o escritores, la traducción y las expectativas del público receptor, etc. Y aunque los epígrafes son muy generales, lo cierto es que la mayoría de las referencias, diacrónicas y sincrónicas, parten y revierten de/sobre el ámbito alemán, sin que ello sea óbice para que Albrecht ofrezca un buen número de ejemplos tomados de otros entornos culturales (Francia, Italia, España, principalmente). Aquí, el *Quijote* sirve una vez más tanto de valiosísima fuente respecto a la concepción y estima

de la traducción en el siglo xvii como de ejemplo paradigmático a la hora de ilustrar la teoría y la práctica de la traducción en la Europa moderna, si bien no hay que insistir en que el autor, coherente con su empeño, se queda en los aspectos más conocidos y generales de la temática. El apartado noveno, que con sus cuarenta y una páginas se nos hace excesivamente breve, está dedicado a las literaturas nacionales “im Spiegel der Übersetzungen”: Italia, Francia, España y sus “vecinos ibéricos”, Gran Bretaña e Irlanda, Alemania-Austria-Suiza, más un apéndice en que se habla de forma sucinta (en apenas cuatro páginas) de las “kleinere Sprachen”. En cada una de las secciones, Albrecht traza una serie de líneas que, en ocasiones, por ejemplo en el caso de las traducciones del/al español, “punktuell recht gut erforscht” (p. 310), se antojan demasiado gruesas, incluso teniendo en cuenta las pretensiones de la obra (reciente es el trabajo de González Rolán/More-

no Hernández/Saquero Suárez-Somonte sobre *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo xv: edición y estudio de la controversia alphonsiana*, Madrid 2000; de 1998 es el de Clara Foz sobre *Le Traducteur, L'Église et le Roi: Espagne, xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècle*, Ottawa 1998, traducido ya al español).

En el décimo y último apartado del libro, el profesor Albrecht expone algunas apreciaciones generales retro- y prospectivas sobre el ‘mercado’ de la literatura y, con ello, de la traducción literaria dentro del espacio europeo.

Se trata, en suma, de un trabajo que alcanza perfectamente, y de forma amena, los objetivos señalados en el prólogo y que tiene siempre algo que ofrecer a todo *Übersetzungswissenschaftler*; hispanista, anglista, germanista o romanista, hecho o en ciernes.

Arturo Parada