

## **Francisco Javier Díez de Revenga: JORGE GUILLÉN: EL POETA Y NUESTRO MUNDO**

**Manuel Muñoz Cortés**  
Universidad de Murcia

Tengo una primera deuda con este libro de Francisco Javier Díez de Revenga, que, como todos los suyos, revela honda sensibilidad lectora, interpretaciones sabias, y excelente palabra expresiva. Y esa primera deuda, es, digámoslo con claridad, el descubrimiento de la poesía de Jorge Guillén posterior a *Cántico* que me era poco conocida, y que me ha enriquecido mucho. Debo decir que, por otra parte, en mis primeras lecturas juveniles, coetáneas de las primeras ediciones de esa gran obra, me sentí menos penetrado por ella que por la poesía que recibíamos quienes nos acercábamos a la literatura. Nuestros poetas eran Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y, con menos intensidad, García Lorca y Alberti. Unamuno y más tarde Cernuda nos iban llegando. Sí, de Guillén nos atraía su fría perfección. Pero ya después de la guerra para mí, para otros, fueron decisivos los dos libros de amor de Pedro Salinas. Mi contacto más hondo, y mi lectura como crítico, fue esencialmente con los poetas de mi casi generación: Rosales, Vivanco, Panero, y los que iban surgiendo como una increíble ola potente. No me entusiasmó ciertamente la poesía garciliásista, sí la que nacía en torno a *Proel* y a *Espadaña*. Y, de pronto, las dos obras que marcaron nuevos rumbos, *Sombra del Paraíso* e *Hijos de la ira* (precedida ésta de *Oscura Noticia*). Y también la poesía de profundidad religiosa de Valverde y de

Bousoño, tenían un sentido de hondura, en momentos patéticos. Sin embargo, el *Cántico* de 1936, que encontré por casualidad, me atrajo más de lo que yo pensaba, con el recuerdo de los poemas leídos en la *Antología* de Federico de Onís. Quizás mi venida a Murcia me fue acercando más a esa poesía, hasta ya sentirla más. La publicación de *Clamor*, obra difícil de encontrar, representó un primer momento de interés. Pero, como digo, antes me sentí siempre más atraído por Salinas, sobre el que escribí, y al que dediqué, centrado en *La voz a ti debida*, todo un curso en la Sorbona. Y cuando iba conociendo la obra de Guillén en aquellos años no entraba en ella. Por otra parte, mi propia vida profesional e investigadora se desvió de la literatura inmediata, y también por razones precisas volví sólo a Vicente Aleixandre.

Antes del libro que voy a comentar, dos anteriores de Javier Díez de Revenga me habían abierto nuevas perspectivas en el conocimiento de la obra de Guillén después de *Cántico*; *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte* (Salinas, Guillén, Lorca), y *Poesía de Senectud (Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos terminales)*. Ahora se concentra en "nuestro mundo", que estima como negativo: "violencia, crimen, guerras, amenazas diversas (entre ellas la nuclear), insolardad, trivialización, crisis de valores, tiranías, opresiones múltiples, pobreza, miseria, suburbio, negocio, sociedad de consumo, alienación y sometimiento, sufrimientos ante el tiempo y la muerte". Esta temática debe aparecer como tal, y convenía recordar los problemas que puede presentar en la esencialización de lo que, al fin y al cabo, es una conformación del mundo por quien lo vive. Sí, Díez de Revenga como historiador plantea la presencia del tema de "nuestro mundo" a lo largo de la obra guilleniana. Ahora bien, si situamos la cuestión desde una perspectiva de teoría de la literatura habrá que recordar la importancia que la definición y determinación del "tema" ha ido teniendo a lo largo de los últimos años. Una primera distinción se refiere a lo que se ha llamado el "relieve temático", término que designa los procedimientos por los que en el conjunto de las proposiciones y conceptos de una obra, algunos se erigen en temas, mientras que otros representan tomas de posición en relación con los temas. Vemos cómo Díez de Revenga observa ese relieve temático en un "profundo análisis de nuestro mundo".

Pero hemos de volver a los aspectos históricos, es decir de la situación de Guillén en la de la poesía española, ya incluso en 1936. Hay

elementos negativos en el último *Cántico*. Ahora bien, hay que recordar que la temática de la poesía hacia 1935 toma los referentes esenciales de la intimidad, en una totalidad esencialmente romántica. En años ya de graves sucesos políticos, de tremenda crisis, no sólo en España, los poetas maduros y los jóvenes crean una poesía dominantemente amorosa y con una vuelta a las formas clásicas, ya presentes en Guillén: *Razón de Amor*, *La voz a ti debida*, pero también *Abril* de Luis Rosales (y además con protagonistas femeninos reales, yo conocía a algunas de las "ellas", de las "tú"). Díez de Revenga recoge las opiniones de varios críticos sobre la presencia en *Cántico* de elementos negativos, pero percibe la persistencia de un sentimiento más profundamente positivo. En esta posición crítica, el análisis que Javier hace de "Cara a Cara" me parece acertado y sensible. En cuanto a otros poemas a los que se les ha querido buscar referentes de fechas determinadas, tengo dudas. Así, en "Estación del Norte" no hay ningún relieve referente a los "pobres emigrantes" de que habló Macrí, y tampoco en esas fechas que yo recuerde había emigración laboral, desde el centro de España. Y también "Cuatro calles" por referencias concretas (por ejemplo "una cañota de carruaje brilla con suavidad de seda", la alusión al "jinete", la abundancia de coches, etc.) hace pensar más en el Madrid anterior a la guerra civil. Pero creo que estas referencias no tienen gran valor.

A continuación, en varios capítulos, son analizados los libros que componen *Clamor*. La serie está precedida por un poema, *El acorde*, en el que se observa, con apoyo en varios críticos, el carácter de transición. Las tres estancias del poema ofrecen, en la recreación de la realidad, el amanecer, cambios, y dolor en las dos primeras, vuelta a la esperanza en la tercera. Se precisan los puntos temáticos, y puede añadirse la extrema tensión a que es sometido el lenguaje poético. La forma métrica es regular, pero acumulaciones, y momentos de interrogación patética. Ya adentrado en el libro, el crítico va ofreciendo una lectura selectiva en la que destaca esa temática de "nuestro mundo". De nuevo, en la constancia temática, podemos observar los motivos guillenianos: el motivo del amanecer, pero ahora angustioso. Eso en el plano del contenido, en la expresión aparece por primera vez un cambio, destacado por Revenga, una innovación: el poema en prosa, forma que reaparecerá, no muy frecuentemente, a lo largo de *Clamor* y que convenía estudiar en cada uno de los poemas ¿no representa una mayor aproximación a lo cotidiano, sin el hundimiento del mundo externo en el interno del poema?. Se ha introducido el motivo asociado del insomne; que se nos pre-

senta en "Diario, puntual, hermoso", pero en éste reaparece otro asociado, 'pájaro' o 'pájaros', son palabras motivo en Guillén, la vivienda en cada instante, uno de los momentos privilegiados para Aranguren, adquiere en cada poema un sentido distinto, gozoso en "Alborada" de *Cántico* y en otros poemas. Pero si establecemos el sistema de isotopías, de reapariciones del motivo, símbolo profundo en Guillen, en *Clamor*, en *Maremagnum*: "Sueños de la mañana" ("El pájaro solitario") ("Vida entera") (Los "dos pájaros", el motivo se constituye en tema del poema). Se trata de una vivencia que en el conjunto de la obra representa una continuidad del mundo apreciado.

El motivo símbolo del 'amanecer' forma acorde con otro: el del viaje, concretado en la visión de un vagón de tren, con variedad de viajeros; acertada evocación por parte de Díez de Revenga de las danzas medievales, pero la tonalidad positiva recordaría más un cuadro flamenco de género: se nos muestra la intensificación de lo vario, con la palabra clave "maremagnum", pero con un final de esperanza. Y el 'viaje' como motivo simbólico está presente en otros poemas, bien con fusión con el de la 'niñez', bien con el de la 'noche', con la sensación de soledad, de indiferencia. (Las evocaciones personales de experiencias semejantes, ahora adquieren un nuevo sentido, no olvidemos que en una perspectiva de la recepción nos "aplicamos" estos poemas a nuestro vivir). Y también aparece el viaje por mar, con alguna alusión al "sobresalto".

Pasamos ahora a las vivencias guillenianas de la 'ciudad moderna', la 'sociedad de consumo', la 'civilización de la técnica'. Pero no constituyen focos de atención aislados sino que se constituyen en cada poema como una entidad múltiple y unida. El poema "...Que no" ya marca en su título, con un valor anunciador de actitud negativa, el sentido del poema. Sin embargo, éste, en la expresión, aparece con una métrica aserenadora, los alejandrinos polirrítmicos, de variada estructura, parecen someter a forma toda la realidad, aparentemente ordenada en la primera parte, después el maremágnum de temor, y la culminación, con el 'suicidio' como amenaza ¿no tiene una evocación del trágico "jueves negro"? aparece exento el rascacielos, y hay una sutil comparación con la visión urbana en *Cántico* y aquí, como concentrado ámbito de vida, el "Bar de esquina".

Frente a ese espacio limitado, "Aire con época" constituye en sí un microcosmos, que nuestro crítico considera que representa especialmente a nuestro tiempo y a nuestro mundo. Muestra como están muy presentes elementos de la vida cotidiana, con conquistas que lo fueron para nuestras generaciones, nuevos modos de vida, de viajar, el avión, y que, a pesar de todo, siguen asombrándonos; y avances en la lucha contra la muerte, la penicilina (aún milagro en un momento de mi vida).

Pero también, se nos señala, la deshumanización, el "alelamiento" (feliz creación verbal), la conversión de ideas en ideologías: los "...ismos". E insinuada la guerra. Esta aparecerá como amenaza en "Guerra en la Paz", en donde aparece el tema de la bomba atómica, presente también en Salinas. En mi lectura personal, estos temas me reavivan recuerdos y temores: el horror de aquellos días en que leíamos las noticias de Hiroshima y Nagasaki, y, sin embargo, el contraste con la paz es más angustioso, como lo es el de las tremendas imágenes de la destrucción, que evocan textos barrocos, con la fría referencia a los científicos de la guerra. Y si en este poema hay temor, en "Ruinas con miedo", en prosa, parece verse una experiencia directa, leemos que puede referirse a las ruinas de Colonia. Y aquí, de nuevo, mi personal referencia, mi recuerdo aún estremecedor, de aquella noche en que viví los primeros momentos del terrible bombardeo que destruyó la bellísima, aún vivida por mí, ciudad alemana, y pocos días después, la visión dolorosa, de casas, iglesias, palacios, en ruinas, y aún, muertos que iban siendo sacados de ellas, no pensé demasiado en que yo podía haber sido uno de ellos, y quizás absurdamente recordaba cuadros de destrucción y ruinas, o las visiones directas de ellas, en castillos renanos. Y entre los escombros, aún la vida cotidiana. Debo excusarme por esta irrupción en el tema; permítaseme para justificarla citar estas palabras de un maestro de la interpretación "Todo comentario no sólo debe limitarse a tomar el asunto del texto, sino que además debe, sin hacer alardes, añadir algo de su asunto sin que se note. Sin embargo, un comentario justo nunca entiende el texto mejor de lo que lo entendía el autor, sino de otro modo". (Heidegger, *Holzwege*).

Pasa ahora Díez de Revenga a estudiar la temática fijada en el segundo libro de *Clamor*, "Que van a dar en la mar". De conformidad con otros críticos, observa cómo se constituye en la expresión más personal de ese "clamor" entonado por el poeta. Pero igualmente manifiesta la relación del poeta con nuestro mundo, en esa perspectiva autobiográfica. Elige la sección V del libro, y afirma que toda ella está presidida por los

"tintes elegíacos de todo el libro", (creo que convenía precisar, y hablar de "tonalidad" o "talante" correspondientes al concepto esencial de la poética y filosofía alemanas de "Stimmung", aunque al fin y al cabo todo son metáforas). Con una estrategia que me es particularmente querida, se refiere a las "palabras clave" del conjunto de "Tréboles", que revelan la evocación elegíaca. Creo además que, si atendemos a la forma expresiva de esos tréboles, a su carácter de brevedad y a la métrica correspondiente (tan bien conocida por el crítico), tendríamos que considerar la densidad con que se carga cada unidad, llegándose a la palabra en plenitud.

En contraste, el poeta vuelve a la décima, y después de la que acompaña a los "Tréboles" inicia una serie de ellas, que representan una plena integración en el mundo de *Clamor*. Hay una modulación del tema y los motivos del "amanecer", tan guillenianos, a una experiencia la negativa (de nuevo introduzco mi propia reacción diariamente, en este mismo momento, tengo esa experiencia, ruido, circulación, viandantes, y veo en cada uno de esos componentes un sentido de vida humanizada por el trabajo, o si se quiere tensa por el mismo). Y aparece un tema también muy vivido por mí el de el desorden de las palabras, con fijación en el mito de babel. También la falsedad del lenguaje público, del lenguaje de los políticos (tema al que he dedicado yo muchas páginas) y aparece el deseo de 'paz'.

Pero es sobre todo la expresión del sentimiento del tiempo, lo que nuestro crítico analiza con una efectiva alternancia entre los esquemas referenciales de conjunto y delicados análisis parciales. Ahora bien, lo mismo que en las páginas que dedicó al tema en *Poesía de Senectud*, no deja de destacar lo que podríamos llamar el contrapunto de afirmación optimista, a lo elegíaco y dolorido. (De nuevo mi impertinencia personal, la crítica de Javier es de madurez aún iniciada, la mía de senectud, por eso quizás me sea mi lectura, tan bien guiada, más penetrada). Y en Guillén hay una singularidad en la aprehensión vital del tiempo, que creo que le individualiza en la historia de este tema, "El poeta -leemos- humaniza la cuestión del tiempo vinculándolo a la vida y muy directamente, a su vida". Vivencia del presente, del futuro, del pasado, con nuevas y moduladas presencias de las cosas-palabra-símbolos. Leyendo, de seguido, la sucesión de poemas, sentimos como una vez más, un texto, simple o múltiple, literario tiene una entidad de obra musical en su secuencia y variaciones, en la permanencia y traducciones de los motivos claves. Así también la vida del hombre, leemos está condicionada

por el paso del tiempo. También se contraponen la presencia de los jóvenes, la de las estaciones del año, etc. Y hay una vivencia del día en sus horas, aunque domine sobre todo el tiempo de la mañana, sobre todo, una vez más, el amanecer y la mañana, en articulaciones distintas de los motivos esenciales; menos presencia de la tarde y del anochecer. También hay referencias al destino metafísico del hombre.

La implicación del mundo y recuerdo personal aparece en lo que Díez de Revenga ve como un conjunto de poemas en la sección IV. En realidad hay una unidad en el doble sentido de vida y muerte. Me parece que se trata de un poema diversificado en momentos, y creo que es en su relativa brevedad, constituye un texto amoroso muy importante por su sentido, tanto en la obra de Guillén como en el conjunto de obras de ese contenido en la literatura contemporánea. Representa, como todo el libro a que pertenece, esa intensificación de lo personal que se ha ido señalando sucesivamente por la crítica, y que aquí entra decididamente en lo autobiográfico. Entraría en un acorde con los poemas de Leonor, en Machado, y podría diferenciarse de la plenitud del tema amoroso, de tonalidad romántica, en los años treinta, Salinas, y de los más jóvenes Rosales y Luis Felipe Vivanco, aunque en estos hubo un cambio a una nueva construcción de la realidad centrada en un amor doméstico y cotidiano. En la serie de poemas guillenianos, hay una sucesión de momentos, de los momentos que constituyen ese hecho humano del 'encuentro' (tan hondamente analizado, por ejemplo, por Laín Entralgo), desde el 'presentimiento', hasta esa fusión de 'yo' y de 'tú', motivo presente desde hace siglos en la literatura. Díez de Revenga anota la presencia de lo temporal, esencia del libro. Pero también habría que marcar la presencia de la superación de esa temporalidad, el "Eras" marcando la aparición de la amada. Pero entreverándose en la sucesión de los poemas aparece la muerte, la ausencia, el dolor. Hay así un tránsito en el que el amor cotidiano, el amor de convivencia, las lecturas, la música interpretada por ella y que entra de nuevo en el tiempo, contrasta en su plenitud con las evocaciones elegíacas, en las que muchos motivos de la obra del poeta reaparece. Y para completar ese carácter de la presencia del amor en estos poemas, los hijos, la familia presente en una fotografía. Este aspecto elegíaco está menos estudiado por nuestro crítico. Creo que la densidad de este momento de la poesía de Guillén lo constituye como esencial.

Al pasar a la tercera parte de *Clamor, A la altura de las circunstancias*, Díez de Revenga presenta una síntesis, apoyándose en varios

críticos, pero con visión personal. Esta parte confirma en su totalidad el espíritu de *Clamor*; representa como una suma de los planteamientos anteriores; se cierra el ciclo completo de la protesta del poeta contra nuestro mundo: enfrentamiento contra el caos y el desorden, advertencia de la brevedad de la vida, y aguda angustia por el paso del tiempo, y por fin, imagen del hombre en el mundo agitado por el desorden y el caos, pero también protagonista y víctima. Pero como en las otras dos partes, existe también la esperanza; se repartirá lo positivo y lo negativo, la crítica ha marcado diferentemente una y otra. Y así irán alternando los poemas a los que nuestro crítico dedica precisos comentarios, con revisiones de la crítica: así en el inicial "A pique", en el que la visión de las ratas de un barco hundiéndose, ratas, no hombres, en visión simbólica, con deseo también de elemental supervivencia. Habría que añadir en el plano expresivo, la dureza fónica, dureza también en el vocabulario, en el conjunto de motivos angustiosos (con leve inciso de referencia a Tiépolo). En contraste, el romance "Vida-esperanza", con motivos positivos (y clara rimas en -a-). También alternan los dos talantes, en los poemas en prosa, dominando el optimista en "Cabo de Buena Esperanza". También en algún "trébol" que contrasta con otros de la misma serie. Se destaca ahora el poema "Nada menos", con una concentrada serie de motivos del cansancio en la lucha con el mundo, pero con un final hacia un nuevo gesto de esperanza, con la presencia, una vez más, del "aire" y su "frescura".

Aparecen circunstancias concretas, el accidente de circulación que acabó con la vida de Albert Camus, como fallo de las leyes que rigen este mundo; también el poema "Carrera" tiene el mismo sentido. Otro tema, el del tren cuyo pitido despierta en medio de la noche, al dormido, con interrumpida escritura. Y por último hay un comentario al poema, en prosa, "Clamor estrellado". Y también en "Vida Concreta" el contraste entre la oscuridad de la noche, y la revelación de la mañana en un pregón. Y en la visión de la realidad, intensa, urbana, en Florencia, en Roma. El tema, con motivos destinos, y diversas referencias, se repetirá en varios poemas. Pero a pesar de todo hay un compromiso con lo humano, con nueva presencia de la guerra, sus destrucciones, y los esfuerzos para reconstruir las ciudades. En estos comentarios se sigue la intención general del estudio: los temas y motivos de 'nuestro tiempo'.

Al pasar al análisis de *Homenaje*, Díez de Revenga, parte de las dudas sobre la presencia en este libro, comentario de textos y de autores, de los temas y motivos de "nuestro mundo"; a las aportaciones de

varios críticos que destacan algunos de esos referentes, añade las propias. El poeta tiene presente a nuestro mundo, en sus incomodidades, pero también buscará la solución de la esperanza "altísima meta del optimismo guilleniano que nunca está ausente de su obra". En el mundo que determina el punto de vista de Guillén, se pone de relieve, con un acorde con Ortega, el "contacto con los mínimos y el amor hacia lo próximo y lo menudo", y vuelven a aparecer los nocturnos y amaneceres, pero con referencias a la realidad del poeta, en su situación de exiliado (voluntario). El amanecer se extiende a la mañana. Pero, aparte de la presencia de esa relevada realidad, el poema "Diccionario y teléfono" nos comunica el decurso del trabajo creador; creo que es una viva imagen de la producción del texto poético, la fluencia con la expresión por la metáfora del río, pero con una intencionada referencia a la tensión entre la palabra ("Palabras, una a una a tiempo intensas") y la frase ("Con propio empuje un solo río: frase"), pero de pronto la interrupción, "suena el teléfono". El relieve temático de las horas del día, en el apartado "Según las horas", se nos presenta muy bien por nuestro crítico, centrado en los nocturnos, la noche será -nos dice- amparo y refugio del poeta, frente a lo desagradable de nuestro mundo. También hay revelaciones del cansancio del protagonista, y su reparación en el sueño, el silencio, lo reparadora que es la noche; y aparece la referencia al lamento por el trabajo antes del albor.

En el tema de la 'ciudad', pero sentido, en sus manifestaciones y motivos, con un tono positivo, sea Nueva York o Venecia, pero también hay visiones más negativas. Después se presenta el componente negativo de la publicidad, en varias manifestaciones. Especialmente se destacan las referentes a la sociedad de consumo; también aparece, tratada irónicamente, la publicidad literaria. Y esta se halla vinculada -dice Revenga- también a los medios de difusión de la imagen: destaca el epitafio de Marilyn Monroe, muerta "Ay, de publicidad". También el mundo de los "night clubs" ofrece visiones negativas de la mujer.

La organización de la realidad en la palabra guilleniana destaca la tentación del poder, enlazándose así con los otros libros de *Clamor*. Díez de Revenga construye un adecuado esquema, en el que muestra que tiene Guillén que formalizar este mundo de locos, con personajes como un "Loco Solemne"; y en la construcción poética aparecen realidades como el Orden y el Desorden, pero no con la frialdad de la teoría política, sino con una visión en que domina el hombre y sus problemas. En duros párrafos prosísticos ("A la desesperada"), o con las densas

estrofas de amplios versos de "Del contacto al acto", se nos hace ver la tensión entre el Orden y el "acorde"; o la reacción contra el "conformismo". Vemos cómo en Guillén hay una intensa visión crítica en su vocabulario político; también en el relativo al comportamiento humano, a la ética práctica, en el desarrollo de "Egocentrista".

Insiste nuestro crítico en el permanente estar en el mundo del poeta. Y hay -dentro del sentido de todo el libro- una lectura de las "Coplas" de Manrique; en el poema "Superación", muestra la distancia ajena con que ve aquellas palabras. Curiosamente Guillén adopta una actitud crítica con léxico marxista: "clase dominante", y con protesta contra el poeta medieval. El poeta dedica la sección última del libro que llama "Final", ("Fin" en la edición que yo manejo), al mundo preocupante. Hay una preocupación por el mundo. En "Plausible conjectura" reaparece "¡Las doce en el reloj", pero ahora la visión admirativa del mundo es concreta, y diríamos castellana: el círculo es un amplio trigal. El mundo, como aire que se respira, aparece en su relación con la muerte, en "La vida en el aire". Y la tensión entre el sentimiento de la edad, el tiempo y la muerte, se contraponen a la perfección del mundo, en "El cuento de nunca acabar". Es sin duda uno de los poemas en que hay una integración de los seres del mundo, entre los que el ser del hombre aparece solo con conflictos. Sí, como bien dice Revenga, nuestro mundo es "convivencia, reunión de vida, reunión de historia, fe de vida". También en "El hombre entre los hombres". El libro acaba, pero la vida continuó y también la obra.

El capítulo dedicado a *Y otros poemas* ya se titula "Visión ética del mundo". Se ciñe pues a la intencionalidad temática del estudio, y así la importante presencia de la vejez queda aparte, pues ya Díez de Revenga había dedicado un amplio y hondo estudio al tema en *Poesía de Senectud en Homenaje* alcanza aquí una "activación muy importante". Y considera que éste y *Final* es toda una culminación de aquella obra en la que lo humano, lo más intensa y entrañablemente humano, ha ido abriéndole paso entre temas más moderadamente superficiales, escasos por otro lado en la obra de Guillén". Pero pregunto ¿es que cualquier realidad no se eleva por la palabra del poeta? Esos componentes esenciales son las inquietudes morales. Y cree encontrar paralelos en la poesía metafísica del siglo de oro (que de tal no tiene nada, a no ser que aceptemos el anglicismo crítico, que tuvo inicialmente un carácter irónico). Presencia del mundo, con ironía, también con desánimo. Pero hay

una amplitud temática, un sentido de estar en el mundo. Sin embargo, para quienes esa temática "ética" no nos sea grata (por razones de haber vivido demasiados años de amenazas, de acciones, de temores, de peligros, que, por otra parte, Guillén tampoco vivió muy directamente) encontramos una plenitud de gozo en el maravilloso "Ariadna en Naxos", que puede compararse a los más grandes poemas de raíz clásica de los románticos alemanes. También Díez de Revenga se refiere al "sensato amor de Guillén por lo antiguo", y destaca, con muy delicada intuición, poemas como "Una de Palermo" (con acertadas observaciones estilísticas que nos gustaría que fuesen más frecuentes), o "Palacio Biblioteca". También destaca el sentido de permanencia de la Naturaleza. Sigue presentando diversos poemas que tienen ese sentido. Pero ya aparecen, como en antítesis, poemas como el del cementerio, que entran en la visión negativa de las ciudades. Y apunta cómo en la atención de Guillén a todas las realidades, dos tremendas, un terremoto y un bombardeo, se ven a través de una película de Vittorio de Sica, o las de la guerra de Vietnam en las imágenes de la televisión. La violencia parece ser para Guillén el signo más claro de nuestra civilización, también algunos temas ofrecen en contraste con otras actualizaciones imágenes negativas de las grandes ciudades. También en el campo de nuestra civilización se destacan poemas dedicados al avión, o en contraste a los viejos trenes, con la evocación de "¡Aquellos "Grandes Européens!"". (Presencia clave en la Europa de la prosperidad, esos "expresos" vividos por Paul Morand). También en el poema sobre la estación de Valladolid. Pero como extremo de la presencia de la civilización de la técnica, el poema "Hombre y Luna" del que se nos ofrece un excelente análisis, destaca cómo la empresa lunar carecía de la evocación humana e imaginativa de la literatura de ciencia ficción, Guillén expresa, sin embargo, su entusiasmo.

Guillén, en otros aspectos, sigue afirmando sus protestas, sobre el problema de los negros, o en general la contemplación de elementos de nuestro mundo, reflejados en muchas realidades aparentemente sin sentido, una vez más hay que destacar el "enciclopedismo" del poeta, todo es susceptible de ser símbolo de los problemas del hombre. Temas de gran tradición filosófica y poética como los cuatro elementos, o la publicidad, o el triunfo de las máquinas. Y habría que volver a todo el libro y referirnos a los poemas de guerra civil, duros, irónicos, quizás como un surgimiento en los años finales de la vida, de las duras experiencias de Guillén.

El último libro de Guillén, *Final* fue ya estudiado por Díez de Revenga, fijándose en el aspecto esencial de la actitud consciente del poeta en la postrimería de su largo, y venturosamente creador, vivir, en *Poesía de Senectud*, en donde hay una consideración amplia, y unas precisas y bellas interpretaciones. Ahora insiste en el carácter de casi resumen totalizador de toda la obra anterior, fijando, sobre todo, el carácter de obra de juicios éticos. Ahora considera que hay un avance que podemos juzgar como novedad. Analizando el primer poema del libro, de referencia cósmica, ve cómo hay una serie de preguntas, a las que apenas contesta el poeta: así el enfrentamiento del azar con el mundo de la exactitud matemática. Ahora las respuestas son en relación con la Naturaleza (especialmente estudiadas en el citado libro de Revenga). Y ve cómo estos poemas como los que forman "Dentro del mundo", como compendio del pensamiento filosófico de Jorge Guillén. Pero con una carga personal, en la que se oscila entre lo negativo y lo positivo, aunque siempre con la tonalidad de lo irónico. Pero hay una especial dureza, en la crítica de las palabras como "progreso". Y el vocabulario negativo es muy amplio, acumulado en algunos poemas (recordemos como la acumulación caótica era una constante, estudiada por Spitzer). Ahora también hay el optimismo, la ternura en algunos poemas. Y también la esperanza frente a catastrofistas, en "¿Fin del mundo?", con el contraste entre los aspectos de la "Historia de la bestia humana" y la culminación en la penetración viva de la visión de la naturaleza, en una concentrada imagen de la orilla del mar. (El poema tiene esa alternancia de tonos trágicos y esperanzadores de muchas sonatas de Beethoven). Y también el tema de la negatividad y peligrosidad del lenguaje en las degradaciones de la comunicación, la pública o la personal. En ellos, al final de nuevo, la esperanza. También en la tensa serie de "En confusión" (una cita literal de Calderón, nos llevaría a ver el carácter "barroco", como categoría, de la poesía violenta de Guillén), hay, como idea señalada por Revenga, la referencia a la Historia, y a la esperanza. La Historia, como elemento constitutivo del mundo guilleniano, es objeto de un detallado análisis: la Historia es tránsito y lección. En un breve poema se concentra el situarse el hombre en "La fugaz historia humana" y los valores opuestos de la "vida" y la "muerte". Podríamos añadir que en esta serie hay una continua oposición entre la "minúscula morada" del hombre, es decir su propio espacio, y la "gran Naturaleza", así como la afirmación del gusto por estar "dentro", la imagen de la vida como un "inventar", como "aventura". La continua afirmación positiva "magín y gana", y al final el sentir el "Estupendo viaje". Una visión total de la historia como acumulación nega-

tiva, como conflicto, se destaca por nuestro crítico en "Nuestros antepasados-homo sapiens-". Hay, a pesar de la referencia histórica al "Homo sapiens" (con indudable carga irónica), una visión repetitiva de la Historia, como una sucesión veloz hasta el final con una alusión a unos de los terrores de los años cincuenta y aún presente: el "horizonte nuclear". Y la Historia no es abstracta, en Guillén aparecen hechos históricos concretos, de negatividad, pasados o inmediatos (quizás la rotundidad de la firma poética, excluye razonamientos, que él niega, más complejos). Y como expresión de la historia inmediata, todos los poemas dedicados a la española; ahora acumulada en sus juicios negativos, que naturalmente se pueden compartir o no.

Volviendo a la Historia en abstracto, Díez de Revenga insiste en que en Guillén no hay una visión caótica de la realidad. Y pasa a estudiar la presencia del mundo contemporáneo a través de la ciudad, aunque con menos intensidad que en los libros anteriores. Visiones en que aparece el tema de las luces en la circulación por un lugar concreto, el Quai St. Michel de Paris (debo confesar que para mí ese tipo de visión urbana me ha sido especialmente grato, y muy vivido, aunque también tengo clavada la imagen de ciudades en total oscuridad, avenidas amplias sin una sola luz). Se nos presenta una imagen más positiva de la ciudad, menos agresiva, la ciudad es espacio de reflexión, espacio de encuentro. Se funde ahora con los tiempos guillenianos, con las horas, especialmente la del amanecer, en el tema aparecen así insertados los motivos de las luces del alumbrado, en algún poema se mantiene la inestabilidad. Y también se articulan otros motivos esenciales como el del ruido de la circulación, motivo constante en *Aire Nuestro*. Pero la noche clásica, la del firmamento múltiple y misterioso (que para mí tuvo un sentido y determinó ilusiones juveniles) tiene, de pronto, una inflexión vivencial. Permitaseme una nueva intromisión personal: hubo un momento de ensañados optimismos en que vivíamos-años treinta- la ilusión de la pluralidad de los mundos habitados. Ciertamente que ya se había proyectado la imagen de la guerra hacia ese mundo. En Guillén con adecuación a los momentos recientes ya aparece el tema de la guerra de las galaxias. Y de nuevo, nuestro crítico vuelve a recordar y comentar los temas y motivos de la maldad humana. Y aparece la violencia en las agresiones urbanas, y en la política, el terrorismo. Violencia inútil en las referencias del poema "En suma" con alternancias entre la dura negación de la supuesta revolución juvenil, en que, en su primera estancia, la acentuación de los endecasílabos, marcan las palabras de signo negativo, duras

también en sus timbres (... "Los caóticos jóvenes estúpidos" ...) con una elevación a un sentido intemporal, metafísico (... "Nada", "Error", "Caos") y después, como señala Revenga, de un momento de sosiego, de nuevo la crisis. Hay que insistir en los valores del plano de la expresión, en íntimo acorde con el contenido, como aparecen y nos penetran, por ejemplo en los dos versos de la segunda estancia que la cierran: "La plenitud del ser con entereza/El amor, la amistad, la paz del mundo". Pero, de nuevo, resurge la violencia, con un final, de referencia cervantina, juego irónico. Ahora nuestro crítico vuelve a los temas de dura crítica de males históricos, y de denuncia de personajes que aparecen nefastos con el tema insistente de las "dictaduras". Y por último, entre los malos, los económicos. Así acaba el comentario a este último libro de Guillén, y a la obra completa de *Aire Nuestro* desde *Clamor*.

Podemos volver al principio de estas notas. Como una visión de lectura previa había destacado la impresión de densidad, de riqueza, en los comentarios del crítico. Ahora, resumiendo lo que he ido comentando, creo que la primera impresión se ha justificado. Javier Díez de Revenga tiene una virtud esencial en su manera crítica. Es, aunque parezca absurdo, que siente profundamente la plenitud de las obras literarias que estudia. En este caso, sus muchos años de lectura y estudio de la poesía de lo que se llamó generación del 27, sus publicaciones y sus contactos con otros especialistas, culminan en todo lo que él nos da en todo lo que escribe (en realidad es, venturosamente, "especialista en la totalidad"), el que leamos juntos una Obra de poesía. Por eso quiero manifestarle una vez más mi gratitud.

**M<sup>a</sup> Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.):  
*CUENTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO***

**Madrid, Cátedra, 1993.**

**Colección "Letras Hispánicas" nº 367. 326 págs.**

**José Jurado Morales**

Universidad de Cádiz

Se suma esta antología sobre el *Cuento español contemporáneo* realizada por M<sup>a</sup> Ángeles ENCINAR y Anthony PERCIVAL a las ya clásicas de ARCE, BOHIGAS, PAVÓN, SAINZ DE ROBLES, FERNÁNDEZ SANTOS, BAQUERO, TIJERAS, GRANDE, CONTE, BENYETO, a las más recientes de RGUEZ, ALDECOA, DÍEZ BORQUE, FRAILE, BARRERO LÓPEZ, GóMEZ REDONDO y a las del mismo 1993 de GONZÁLEZ y MIGUEL (Hierbaola) y de VALLS (Espasa Calpe). No es una más sin embargo. Frente al criterio más generalizado entre las antologías actuales (bien, limitadas a la posguerra; bien, monotemáticas con claros fines comerciales; bien, regionales), ENCINAR y PERCIVAL han seguido un objetivo distinto, atractivo en sí y necesario: el de englobar en un volumen a cuentistas representativos del *momento actual*. En efecto, los cuentos seleccionados, a excepción de cuatro, fueron escritos entre 1988 y 1992, e incluso cuatro de ellos son inéditos.

A los cuentos antologados, veintiuno en total, precede una "Introducción" de carácter teórico. Consta ésta de dos partes: una aproximación al contexto teórico-crítico, histórico y cultural del cuento contemporáneo y una presentación de la antología. En la primera de estas par-

tes, tras apuntar la situación actual de la crítica (antologías, estudios, revistas...) en España y plantear los problemas de terminología y de definición del cuento, ENCINAR y PERCIVAL hacen un recorrido diacrónico y diatópico por las aportaciones críticas y teóricas sobre este género. Recogen las ideas de POE y CORTÁZAR y señalan los estudios más relevantes escritos en inglés, alemán, ruso, francés y, por supuesto, español. Aunque aquí, puesto que es ésta una antología del cuento español, se echa en falta un mínimo desglosamiento del método empleado y del contenido de los títulos citados. En cualquier caso, esta aproximación teórica-crítica tiene dos aciertos muy plausibles: primero, no se limita al mundo hispánico (como suele ocurrir casi siempre) y, segundo, el repaso cronológico llega prácticamente hasta los umbrales de los 90.

Luego sigue un estudio sucinto del contexto histórico-cultural y de la producción cuentística en España en los últimos cincuenta años. Empiezan ENCINAR y PERCIVAL mencionando los rasgos fundamentales de los autores exiliados (multiplicidad y rigor literario) para pronto pasar al análisis de las características más destacadas del género en cada década. En los 40: diversidad temática, peso del tremendismo de Cela, estética realista. En los 50: abundancia y variedad de cuentos, testimoniales y también contestatarios, plasmación de la realidad, abandono del fuerte armazón argumental, lo instantáneo y fragmentario prevalecen. En los 60: experimentalismo (sobre todo en novela) y renovación formal. En los 70: continúa el experimentalismo, retorno a la fantasía, indagación subjetiva, interés en el mundo femenino, autorreflexividad del texto cuentístico. En los 80: mucho cultivo, importancia de las revistas, trivialización de algunos premios. En definitiva, un repaso que (amén de la ausencia de algunos nombres, de lo escueto de lo señalado para los 60 y de la mayor atención a los cambios socio-culturales que a los rasgos propios del cultivo del cuento en los 80) resulta informativo para aquellos no iniciados en los avatares y lecturas de cuentos y útil, por su carácter sintético y a la par analítico, para aquellos otros familiarizados con el género. A este recorrido histórico acompaña una serie de opiniones en torno a la poca atención prestada al cuento que van desde la de Francisco MELGAR en 1945 a las de QUIÑONES y BERLANGA en 1988 pasando, entre otros, por GARCÍA PAVÓN (1959), FRAILE (1971) y SANZ VILLA-NUEVA (1980, 1984).

En la segunda parte de la introducción, "Presentación de la Antología", ENCINAR y PERCIVAL exponen los criterios seguidos y los rasgos comunes más sobresalientes de los cuentos antologados. No se

sigue como orden la referencia a las distintas generaciones de los escritores (esto es, del 27, del 36, del 50, del 68 y los más jóvenes) "puesto que en el panorama cuentístico actual es notable el hecho de la coexistencia de varias promociones en plena actividad" (p. 38). El orden establecido responde a un criterio onomástico: A. CEREZALES, P. DÍAZ-MÁS, L.M. DÍEZ, J. GARCÍA SÁNCHEZ, L. GOYTISOLO, J. MARÍAS, M. MAYORAL, J.M<sup>a</sup> MERINO, J.J. MILLÁS, V. MOLINA FOIX, A. MUÑOZ MOLINA, A.M<sup>a</sup> NAVALES, L. ORTIZ, A. PEREIRA, A. POMBO, S. PUÉRTOLAS, C. RIERA, J. TOMEÓ, E. TUSQUETS, P. ZARRALUKI, J.E. ZÚÑIGA.

Según los editores, "todos los autores seleccionados tienen una carrera literaria reconocida y de pleno auge en la actualidad" (pp. 38-9) y los más jóvenes han mostrado dominio en el campo del cuento. Parece no haber en este sentido más criterio selectivo que el del buen hacer ni mayor intención que la de mostrar un panorama lo más diverso posible de "la pluralidad de autores y tendencias que tienen rigurosa vigencia en el momento actual" (p. 39). Siguiendo una política de la Editorial se omiten los autores ya incluidos por Medardo FRAILE en su antología del *Cuento español de Posguerra* (Madrid, Cátedra, 1986). Pero además de los recogidos por FRAILE se percibe la ausencia de buenos cuentistas, mayores y jóvenes. Me refiero a gente como F<sup>º</sup> AYALA, J. MARSÉ, J.P. APARICIO, J. MADRID, J.A. MILLÁN, A. BERLANGA, I. MARTÍNEZ PISÓN, E. MURILLO, P. CIBREIRO, L. FREIXAS, A. PLANELLA, C. FERNÁNDEZ CUBAS, B. ATXAGA... No obstante, toda antología supone unas restricciones y responde a unas limitaciones (el espacio, factores económicos, intereses editoriales, intervención de figuras mediadoras, etc.) que en última instancia, al menos para ENCINAR y PERCIVAL, justifican las posibles lagunas.

El rasgo más relevante de estos veintiún cuentos es, según los antólogos, la diversidad. Diversidad que alcanza a la extensión, al contenido, a los temas y a los enfoques. No se ha pretendido, sin embargo, recoger cuentos innovadores desde un punto de vista formal (a excepción de "Joyce al fin superado" de GOYTISOLO o "Tres documentos sobre la locura de J.L.B." de MERINO), pues no parece ser que la narrativa actual siga derroteros experimentalistas. Algunos cuentos se sitúan en ambientes rurales ("La barbera alemana" de PEREIRA, "Expediente en curso (Basilii Afanasiev)" de CEREZALES, "Mi tío César" de DÍEZ); otros en ambientes urbanos ("En el viaje de novios" de MARÍAS, "Primavera de luto" de MILLÁS); otros en el extranjero ("Avatar con peripecia de

la reaparecida pitillera preferida de su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alejandrovna" de POMBO, "Walter no ha muerto" de NAVALES, "Páginas inglesas" de ZARRALUKI, "Las otras vidas" de MUÑOZ MOLINA); otros son vivencias y recuerdos ligados a la familia ("Orquesta de verano" de TUSQUETS, "En busca de un retrato" de DÍAZ-MAS, "El espejo de las sombras" de ORTIZ, "Volver" de RIERA). En fin, para no hacer de esto una lista farragosa, también están presentes en estos cuentos el universo femenino, el amor, lo fantástico, lo paródico, lo meta-literario. Los hay en primera persona y en tercera; narrados en presente y en pasado; con finales cerrados y abiertos, esperados y sorpresivos... En una palabra: diversidad.

Cada cuento está precedido de un apunte bio-bibliográfico, breve pero suficiente para conocer la producción de los autores, así como de una nota que recoge la opinión de éstos sobre qué representa el cuento en el momento actual. Anotaciones obviamente interesantes, pero con una falta: los editores no han apuntando la procedencia de estas opiniones, algo que siempre resulta muy útil. Sí, en cambio, acierten al apuntar la procedencia de los textos, uso poco frecuente en muchas antologías, y al construir un práctico cuadro cronológico donde indican la fecha de nacimiento del autor y el año de publicación del cuento seleccionado.

Finalmente, conviene aludir a la extensa bibliografía que cierra el estudio de ENCINAR y PERCIVAL y que abre camino a los cuentos antologados. Ésta aparece dividida en dos apartados con un total de 199 entradas bibliográficas; el primero titulado "Teoría y crítica del cuento y miscelánea" con 77 entradas y el segundo, "El cuento español", con 122. Rica, pues, y mostrativa del amplio conocimiento del que gozan los editores sobre el tema. Una falta, no obstante, se observa desde mi punto de vista en la estructuración de esta bibliografía: hubiese sido mucho más pragmático para el lector (y para el investigador) subdividir el apartado sobre "El cuento español" separando estudios (incluso aquí diferenciar libros y artículos) y antologías. Sí acierten ENCINAR y PERCIVAL en no incluir casi en ninguna ocasión análisis particulares sobre autores concretos, pues esto provocaría una lista de títulos desbordante. Una bibliografía, por tanto, no exhaustiva (no es éste el lugar) pero sí muy completa que enriquece esta antología del *Cuento español contemporáneo*.

**James D. Fernández:  
APOLOGY TO APOSTROPHE. AUTOBIOGRAPHY  
AND THE RHETORIC OF SELF-REPRESENTATION  
IN SPAIN**

Durham-Londres, Duke University Press, 1992 (VIII + 184 págs.).

Fernando Durán López  
Universidad de Cádiz

El creciente interés que la crítica demuestra por el género autobiográfico no se ha plasmado hasta ahora en estudios monográficos sobre los textos que configuran el *corpus* de dicho género en España. Tan sólo el ya clásico trabajo de Pope sobre catorce autores desde Leonor López de Córdoba hasta Diego de Torres Villarroel se decide a tomar el problema por lo que en él es primordial: el análisis directo de las obras. Sobre el siglo XIX, sin embargo, no contábamos con ningún estudio de conjunto digno de tal nombre. El trabajo del profesor James D. Fernández empieza a llenar, pues, una notable laguna. Y debo añadir que lo hace con brillantez: en primer lugar, porque sabe contrapesar el estudio directo de los textos con la mirada general sobre la trayectoria del género, relacionándola con la estructura global de la sociedad y literatura españolas del siglo XIX. Estudia las obras sin erudición innecesaria, de forma sintética y muy certera; ofrece más ideas que datos, lo que no es tan usual como debiera en este tipo de trabajos. Otro mérito de Fernández es haber combinado el estudio de textos mayores (Torres

Villarroel, Blanco White, Mesonero Romanos...) con el de otra serie de obras, indudablemente menores, pero no por ello carentes de interés: me refiero a una decena de autores que estudia colectivamente, como Alcalá Galiano, Palafox, Godoy, García de León Pizarro, Fernández de Córdoba, Espoz y Mina, Girón, etc.

Fernández sostiene su trabajo sobre dos principios: en primer lugar, se aprovecha de la reciente teoría literaria sobre la autobiografía, que viene enfatizando la relación de este género con la literatura de ficción (diferente de ésta sólo en grado, no en esencia), deshaciendo, por tanto, la ilusión de referencialidad a que parece acogerse tradicionalmente. Esto le permite tratar las obras antes enumeradas como textos con una serie de estrategias narrativas, retóricas o ideológicas, encaminadas a la «invención» de la identidad, antes que a su «expresión» o «descubrimiento». A este respecto recurre con frecuencia a los trabajos de Paul de Man.

En segundo lugar, Fernández insiste en enfocar su concepción de la autobiografía desde un punto de vista histórico: es decir, rechaza las interpretaciones (en especial las de los propios autores) que pretenden ver en estos textos una especie de representación de la esencia, de la identidad, liberada de las contingencias y mediaciones del mundo y la sociedad circundantes. Sostiene que la identidad no es sino otra manifestación de un momento histórico, con todas sus interferencias y manipulaciones, de ahí el título de "rhetoric of self-representation". De esta forma, somete a crítica no sólo los presupuestos de estos autobiógrafos que pretenden desafiar la contemporaneidad, sino también los de sus sucesivos lectores y críticos, imbuidos del mismo prejuicio respecto a sus propias lecturas, siempre presentadas como absolutas, definitivas. El libro de Fernández es también, en parte, un análisis de las sucesivas lecturas críticas de la autobiografía (estudio de la recepción que obtiene sus más iluminadores resultados cuando se ocupa de Blanco White).

Fernández encuentra en la autobiografía española del XIX una tensión sostenida entre dos conjuntos de actitudes: la apología y el apóstrofe. Sobre este eje estructura su análisis. La apología es la postura del que, sintiéndose malinterpretado o calumniado por sus contemporáneos, asume el punto de vista de éstos para defenderse desde un aquí y un ahora históricos, contingentes; en cierto modo, estos autores se proclaman hombres de su tiempo, mediados por él. El apóstrofe, tropo retórico consistente en invocar a un oyente (o lector) ausente o trascendente, dis-

tinto del destinatario directo del texto (en estos casos Dios, la Historia, la Posteridad, la Patria, la Opinión Pública), implica que el autobiógrafo proclama una verdad absoluta, atemporal, de la que sus coetáneos -dicen- carecen, porque están cegados por las contingencias y mediaciones del momento (la política partidista, en el más común de los casos); el autobiógrafo se declara víctima y sitúa la restitución de su Verdad, que afirma absoluta, en un nivel superior. Se trata, en definitiva, de una oposición entre historicidad y esencialismo. Fernández concluye, no obstante, que el apóstrofe no deja de ser una estrategia -de las más elaboradas- al servicio de la apología.

Aparte de una introducción en que trata cuestiones generales, el libro consta de tres capítulos, no demasiado extensos. El primero de ellos ("Addressee unknown") aborda el estudio del apóstrofe en una línea continuada en San Agustín, Santa Teresa, Rousseau y, con más detalle, Torres Villarroel; la figura del salmantino le sirve como enlace directo con el objetivo prioritario de esta sección: el problema de la opinión pública en relación con las autobiografías políticas y militares surgidas en la primera mitad del siglo XIX a raíz de los sucesos de 1808. Analiza, pues, la estrategia del apóstrofe en obras como las de Godoy, Palafox, Espoz y Mina, Alcalá Galiano, etc., demostrando cómo, a través de ese tropo, instancias como la Nación o la Historia han reemplazado las categorías teológicas que se observaban en las autobiografías espirituales de otros siglos.

El segundo capítulo ("A life of reading, the readings of a *Life*: Joseph Blanco White") confirma que la obra del sevillano sigue revelándose -desde que fuera revalorizada hace ya algunos años- como la más sorprendente, original y rica de entre las de su tiempo, aun por encima de la barrera del idioma y el exilio. El estudio que hace Fernández de los procedimientos del autobiografismo en Blanco White y, más aún, de la recepción que su obra y su figura han ido recibiendo, hasta convertirlo en un autor maldito, sirve para establecer los mecanismos críticos e ideológicos con los que se ha constituido el canon literario español. En concreto, analiza las opiniones vertidas sobre este texto por algunos lectores contemporáneos o posteriores (Whately, Gladstone, Menéndez Pelayo, Juan Goytisolo).

El último capítulo ("The experience of crisis, the crisis of experience") aborda de manera más detallada a tres autores de primera línea: Mesonero Romanos, Zorrilla y Palacio Valdés. La obra del madrileño la

analiza en relación con el problema del rechazo o aceptación del progreso: el autor adopta la postura del testigo de un tiempo de crisis, que refleja la marcha de la sociedad y discierne el progreso negativo del positivo. Fernández muestra cómo el discurso de Mesonero se encamina a asimilar la identidad nacional de España a los valores de la clase media madrileña. El texto de José Zorrilla lo enfoca en torno a la oposición entre la familia y la Nación, encarnada en el enfrentamiento del vallisoletano con su padre; ante esa oposición, el autor de *Don Juan Tenorio* muestra una continuada ambivalencia. Respecto a Armando Palacio Valdés, su autobiografía de infancia es buena muestra de la construcción de un espacio idílico y del empleo de una doble ecuación, usual en el género autobiográfico, entre la niñez, el mundo rural, la ausencia de educación, el hogar y la madre (serie positiva); y la edad adulta, la ciudad, la escuela, la política/los negocios y el padre (serie negativa).

Es de desear que este estudio sea prontamente traducido y que su ejemplo cunda, ya que aún son necesarios muchos más trabajos sobre la autobiografía, los libros de memorias y otros géneros anexos o conexos, como los diarios, los libros de viajes, los epistolarios; sobre eso, en suma, que algunos denominan genéricamente «literatura del yo» o «literatura personal» y que sigue siendo uno de los campos menos trabajados de las letras españolas.

**Luis Fernández Cifuentes (Ed.):**  
**JOSÉ ZORRILLA: DON JUAN TENORIO**  
Barcelona, Crítica, 1993.  
Col. "Biblioteca Clásica", nº 95.  
Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz.

**Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier**  
Universidad de Cádiz

Dentro del ambicioso proyecto de "Biblioteca Clásica" que dirige Francisco Rico, merece una mención muy especial la edición crítica que del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla ha preparado el profesor Luis Fernández Cifuentes.

Nunca hasta la fecha se había editado este famoso drama con tanto esmero. Muy pulcro es el aparato crítico, que con buen criterio la colección ha segregado del texto para que no entorpezca la lectura. Las notas a pie de página merecen un elogio, pero más aún destacan las "Notas complementarias" que figuran tras el aparato crítico, y que revelan un manejo insólitamente competente de la enorme bibliografía donjuanesca. El *Don Juan* del vallisoletano se enriquece al ser sistemáticamente cotejado con otros donjuanes previos (los de Tirso, Córdoba y Maldonado, Antonio de Zamora, Molière, Da Ponte-Mozart, A. Dumas traducido luego por Antonio García Gutiérrez, etc.).

Si la edición del texto es magnífica, hay otro elemento que merece destacarse: el soberbio prólogo elaborado por Fernández Cifuentes. El editor combina en él un acertado resumen de la historia del texto ("Los

datos"), sus antecedentes ("Las fuentes") y su curiosa y contradictoria recepción. Hasta aquí, tenemos un espléndido resumen de la historia y la crítica del texto. Pero a partir del epígrafe "Diferencias" es cuando Fernández Cifuentes realmente se destaca entre donjuanistas y zorrillistas al aportar una perspectiva tan original como rigurosa. Comienza Cifuentes constatando las novedades que aporta Zorrilla a la historia del Burlador. Observa cómo en este drama se producen tres fenómenos sintomáticos: 1) la ausencia de la figura del rey y 2) la ausencia de una crítica al comportamiento de la aristocracia, encarnada en el joven don Juan. Ambos fenómenos nos remiten a la sociedad de 1844, a esa sociedad decimonónica burguesa donde la nobleza ha perdido casi toda su vigencia. Y 3) la perdida de importancia del criado, que es ahora poco menos que un relleno y que ya no funciona, a diferencia de lo que ocurría en Tirso, Zamora, Molière y Da Ponte-Mozart, como la voz de la conciencia de su señor. Estas tres diferencias apuntan a un cambio de mentalidad histórica, a lo que M. Foucault llamaba un cambio de *epistémē*: don Juan acapara papeles en el drama zorrillesco y al hacerlo se revela como una figura moderna: moderna porque es un personaje escindido, contradictorio, que lleva la duda en sí y no necesita de una voz exterior, de un criado, que haga de voz externa de la conciencia, ni necesita de un poder externo, divino o humano, que lo condene o que lo salve. Su destino depende de sí mismo, de su interna decisión. El quinto capítulo de este prólogo, "Don Juan y las palabras", ahonda en la modernidad de este don Juan español y romántico. Si los fundadores del romanticismo europeo, los poetas y filósofos de la escuela de Jena (los hermanos Schlegel y sus esposas, Novalis, Schleiermacher, Tieck y Schelling), habían establecido que a partir de finales del XVIII ya no sería posible separar la obra de arte de la reflexión que pudiera inspirar, y habían problematizado las relaciones del lenguaje con la realidad, esto mismo se puede señalar en la obra de Zorrilla, donde don Juan sirve a una reflexión de todos los personajes sobre el equívoco de las palabras: esas palabras engañosas que don Juan escribe a doña Inés en la primera escena se convierten en verdaderas, pero para entonces ya nadie cree a don Juan. Don Juan, héroe romántico, imaginó poder restaurar la integridad del lenguaje, la identidad palabra-referente, pero sucumbió en el intento. El viejo héroe épico que se repetía a sí mismo sin vacilaciones se transforma en la segunda parte del drama zorrillesco en lo que M. Bajtin denominaba un héroe novelesco: una figura cambiante que aspira a un futuro radicalmente distinto de su pasado. En resumen, dice Fernández Cifuentes:

"Las opciones de Zorrilla, a la hora de componer su drama, reproducen en cierto modo la disyuntiva del propio don Juan: una fidelidad total a la imagen recibida o la invención radical de una nueva figura. Zorrilla, fiel a su tiempo, no parece haber optado por ningún absoluto, sino más bien por el fenómeno intermedio: el momento de perder la imagen heredada, el acto mismo de la desfiguración. Tal vez este dato pueda explicar, en parte, el carácter perdurable de su drama, la permanencia que lo ha premiado" (p. 59).

En fin, L. Fernández Cifuentes relee y revalora el *Tenorio*, que a la luz de su análisis no es una mera refundición de comedias barrocas y posbarrocas, una refundición ripiosa y facilona, sino un valioso síntoma y un producto cierto, aunque sea intuitivo, de una nueva y recién transformada mentalidad. Convendría, siguiendo su ejemplo, volver a analizar otras obras de nuestro controvertido romanticismo, singularmente las que figuran en la larga serie de refundiciones o "remakes" de temas tradicionales, desecharando de una vez los prejuicios y clichés y, sobre todo, esa pedantería fósil que parece obligar a los filólogos a despreciar las obras populares so pena de perder su prestigio intelectual.

Junto al prólogo de Fernández Cifuentes, y antes, se ofrece un estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, donde se contienen en parte ideas que proceden de un artículo previo, de 1979. Lo más interesante de este estudio, breve pero también enjundioso, es la confrontación que hace del *Tenorio* con otros frutos del romanticismo español. Si obras como *La conjuración de Venecia*, el *Don Alvaro*, *El estudiante de Salamanca*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel* muestran claramente la negatividad del romanticismo, que proclama con espíritu pagano de tragedia clásica la omnipotencia del destino fatal, en cambio el *Tenorio* de Zorrilla responde más bien a un espíritu cristiano donde no hay ya necesidad fatal sino contingencia, no fuerza ciega sino libertad, no soledad sino solidaridad. "Zorrilla -dice Navas Ruiz-, liberal al fin y al cabo y producto de su siglo, cree más bien en la capacidad del hombre para trastocar el destino, como si Dios fuera el espectador de un drama, no su director" (p. XXIV), de tal manera que "resulta un tanto paradójico que Zorrilla, considerado el escritor más conservador de su tiempo, haya sido quien plasmara la metáfora más acertada del poder libertador de la ideología liberal" (p. XXVII).

Como se ve, tanto Navas Ruiz como Fernández Cifuentes nos ofrecen con sus análisis un *Tenorio* renovado, abierto a nuevas preguntas.

tas, sugerente, contradictorio. Si a esto sumamos la pulcritud del texto y el enorme caudal de erudición de las notas, salta a la vista que en esta edición sí se ha cumplido el designio editorial de hacer una biblioteca *clásica*. Más aún con el mérito de haber logrado lo que parecía tan difícil: un acercamiento novedoso a una obra tan conocida y machacada como el *Don Juan Tenorio*.

**Ricardo de la Fuente Ballesteros (Ed.):  
JOSÉ ZORRILLA: ANTOLOGÍA POÉTICA.  
Madrid, Espasa Calpe, 1993.  
Col. "Austral Literatura", 436 págs.**

**Alberto Romero Ferrer**  
Universidad de Cádiz

Cuando nos adentramos en el universo literario de autores tan afortunados, desde el punto de vista de la historiografía y crítica literarias -como es el caso de José Zorrilla-, siempre resulta una carrera llena de obstáculos -el sedimento crítico ha ejercido su desgraciada influencia- la posibilidad de una nueva lectura, de la que pudieran surgir aspectos y ópticas que, con toda seguridad, arrojarían luz, más si cabe, sobre dichos autores. Sin embargo, cierta inercia, en muchas ocasiones nos lleva a repetir los tópicos valorativos de siempre, enjuiciando de escaso o nulo valor todo aquello que pudiera suponer un escollo a las imágenes preconcebidas. Se elimina, por tanto, toda opción que desdibuje los perfiles instaurados, sobre un autor cualquiera, fraguados desde las posturas supuestamente más autorizadas.

Este problema es, con todo rigor, una incómoda frontera, en la mayor parte de los casos, difícilmente franqueable. El prestigiado inmovilismo académico es un dato más que relevante de lo que apuntamos.

Con todo, estas barreras -algunas más andan latentes por el mundo "bien pensante"-, sin embargo, no obstaculizaron la posibilidad de

ofrecernos, tras el pretexto -tan académico, por cierto,- del Centenario de la muerte de Zorrilla, una nueva lectura del autor vallisoletano. Bastaría, para ello, recordar las intensas jornadas celebradas en la Universidad de Valladolid, bajo la dirección del Prof. Javier Blasco, o la excelente edición de su *Don Juan Tenorio*, del Prof. Luis Fernández Cifuentes, aparecida en *Crítica* por las mismas fechas. Lo mismo ocurre con la edición preparada por el hispanista Jean-Louis Picoche, acompañada, en esta ocasión, del poema narrativo *El capitán Montoya*, también perteneciente al ciclo donjuanesco, y que por ciertas razones podría considerarse -así lo piensa Picoche- como un claro antecedente del *Tenorio* zorriesco.

En una línea muy próxima a esta re-lectura de la obra del vallisoletano, aparece esta nueva *Antología Poética* de José Zorrilla, al cuidado del Prof. Ricardo de la Fuente, un poco, para testimoniarnos -como se subraya en algún que otro momento del estudio introductorio- la relevancia de esta faceta literaria, siempre a la sombra de su éxito como dramaturgo, mucho más, a partir del estreno en 1844, de su *Drama religioso-fantástico en dos partes, Don Juan Tenorio*.

En relación con todo ello, no debía olvidarse cómo uno de los aspectos más destacados por la crítica acerca de su teatro, consistía, precisamente, en la excelencia versificadora sobre la que siempre sustentaba el diálogo dramático. No estaría de más, preguntarse, si acaso una buena parte de su éxito como dramaturgo se debiera a esa misma capacidad como versificador, dentro de una tradición que se remontaba a la mejor comedia barroca de los siglos XVI y XVII.

De una manera u otra, frente al extrovertido autor de teatro, también encontrábamos un intenso Zorrilla, ahora, poeta romántico, quien permanecería, gracias a esa intensidad de convicción, singularmente inmóvil a los paulatinos cambios estéticos que se producirían en plena era del positivismo.

Y es en esta línea donde -creemos- resulta particularmente novedosa la antología y edición que nos ofrece Ricardo de la Fuente, al considerar aspectos que, aunque advertidos en algún que otro momento, adquieren, ahora, un valor más significativo como soporte de la *poética interna* que prevalece en esta, no tan considerada faceta del autor del *Tenorio*.

En el estudio introductorio se nos ofrecen algunas de estas claves interpretativas, de acuerdo con una concepción eminentemente romántica de su ficción poética. Así, desde la propia “*misión del poeta*”, hasta la sugestiva “*atracción del pasado*”, Zorrilla se nos revela, acaso,

como el romántico por antonomasia, sin olvidarnos, por ello, de cierta evolución, aunque tímida, más o menos rastreable a lo largo de su extensa y variada producción poética.

Zorrilla -como nos señala el autor- no se aparta, pues, de los grandes tópicos románticos, aunque añada una cierta adecuación a los modos tradicionales o autóctonos, tanto en los procedimientos formales como temáticos; así como una clara voluntad de integrar al lector cómplíce dentro de aquella endémica *torre de marfil* que, en su caso, no parece permanecer muy sólida, muy íntegra.

Tal vez sea en este sentido donde encontramos la mayor originalidad del poeta, siempre atento a sus posibles lectores, a los que pretende acceder desde obras tan aparentemente intimistas como *Cuentos de un loco. Episodios de mi vida*.

Algo encontramos en él de personaje literario -novelesco, narrativo o lírico, según el caso- acuñado desde los perfiles básicos de la estética romántica, con la que mantiene una estrecha relación de simpatía, pero desde perspectivas tan distantes como las que aparecen en su *Álbum de un loco, La leyenda de Al-Hamar o El cantar del romero*.

Pero otro de los aspectos sobre los que el Prof. Ricardo de la Fuente insiste en su estudio es en la fuerte, e intensa, revalorización que del pasado se observa en la producción zorrillesca. Una revalorización del pasado, también tópica, pero que en nuestro autor adquiere una cierta singularidad gracias a dos aspectos: de un lado, el carácter tradicionalista que, desde un criterio ideológico, pretende inculcar en la forma poética; y de otro, la vertiente costumbrista que se detecta en algunos de sus poemas más importantes.

Se trataba, en todo caso, de dos factores solidarios y coherentes con la unívoca intención del autor de satisfacer los gustos, y expectativas, de un público, dentro de un mercado del que nuestro autor -al igual que ocurriera con Lope, aunque en un contexto ciertamente distinto- sabe extraer sus demandas *literarias* más generalizadas. Se trataba de un fenómeno que bien supo explorar en su teatro, y cuyo ejemplo más eficaz lo teníamos en el *Don Juan*.

Con todo, no obstante, tal vez sea aquel incipiente costumbrismo -aquel que detectábamos en un sector muy importante de su obra poética- donde encontramos la faceta más singular de Zorrilla, también dentro de otro de los grandes tópicos de la estética romántica; y que

nuestro poeta identificaría, desde el punto de vista literario, con los escenarios y espacios granadinos.

Efectivamente, tanto en su lírica como en su poesía narrativa, encontramos buenos ejemplos de esta faceta. *Jerez, A Sevilla, De Murcia al cielo* o *Un recuerdo de Arlanza* demuestran la fecundidad de esta vertiente temática, nada ocasional -pensamos- dentro de un contexto mucho más amplio y complejo, que pretendía el redescubrimiento de la vida y realidad españolas.

En relación con estas líneas, y centrándonos en su poesía narrativa, debíamos subrayar -como lo hace de la Fuente- la pertinencia de la raíz aparentemente folklórica de muchas de sus leyendas, en las que siempre se otorgaba, gracias a los medios que le ofrece los tejidos de la ficción, un papel relevante, protagonista, al pueblo, como portador inagotable de las fuentes que inspiraban al poeta.

Pero esto era ya otro problema del que Zorrilla, consciente o no de ello, participaba no -muy posiblemente- por una clara voluntad profesional, sino en todo caso, por tratarse de una intensa galería de materiales -el material tradicional- que por aquellos mismos años empezaba a despertar el interés del erudito, del recopilador, pertinazmente cegado ante un mundo del que, hasta el momento, apenas había tenido ni la más remota constancia.

Pero si volvemos a nuestra edición, y ya en un terreno meramente técnico, hay que subrayar el carácter panorámico que se pretende en esta *Antología*, lo que obliga excluir, y seleccionar, de acuerdo con unos criterios -estimamos que acertados- en los que prima dar cuenta de la riqueza y variedad de esta faceta literaria del vallisoletano, a la par, que testimoniar las aportaciones más significativas de su extensa, y a veces repetitiva, producción.

Como buena edición crítica, el estudio se acompaña de una actualizada bibliografía selecta, así como de un apéndice en el que se incluyen datos e información pertinente acerca de los poemas que forman esta cuidada selección de la poesía zorrillesca.

Si al principio de estas líneas manifestábamos nuestras prevenciones y reservas ante las, siempre difíciles, nuevas lecturas de autores de pantanoso reconocimiento, como era el caso de Zorrilla, ahora, en contraste con esta primera actitud, debemos mostrar la satisfacción ante un ejemplo tan conciliador como el que nos ocupa, y que nos permite la posibilidad de nuevas y sugestivas lecturas, incluso de Zorrilla.

**José A. Hernández Guerrero  
M<sup>a</sup> del Carmen García Tejera  
HISTORIA BREVE DE LA RETÓRICA  
Madrid, Síntesis, 1994.**

**Isabel Morales Sánchez  
Universidad de Cádiz**

Este interesante trabajo pretende ofrecer una rigurosa visión de conjunto sobre el origen, evolución y desarrollo de una de las ciencias más antiguas que conocemos: LA RETÓRICA. El carácter de esta obra, según indican los autores en la introducción, es eminentemente orientador y está destinado a estimular el análisis entre un público más amplio del que, por lo general, se interesa por estos temas.

El análisis permite, bajo nuestro punto de vista, modificar aquellas actitudes que relegan el conocimiento de la Retórica a épocas puntuales de su desarrollo, consiguiendo abrir nuevos cauces para el estudio de obras y períodos menos conocidos. A través de él, podemos realizar un sugerente recorrido por los rasgos más característicos de esta ciencia en sus diferentes fases de evolución, ofreciendo una útil guía orientativa para comprender el nacimiento y progresiva transformación de conceptos e ideas relacionados con el carácter instrumental del lenguaje y su poder comunicativo, virtudes ya detectadas por los primeros teóricos en los manuales retóricos clásicos.

La estructuración de la materia es clara y sencilla. A través de ocho capítulos se revisa la actividad retórica en diferentes épocas, abarcando desde la teoría griega hasta el siglo XX. Es, pues, un completo acercamiento que subraya no sólo la obra de aquellos autores que más influyeron en cada momento, sino también, los numerosos tratados retóricos -mayores y menores- ilustrativos de los cambios pertinentes en cada enfoque de la materia.

Cada capítulo está, además, precedido de rigurosas notas introductorias que permiten comprender las claves que el lector deberá tener en cuenta para situarse en las condiciones, ideas y normas por las que la actividad retórica de ese siglo se rige; evitando así, en cada apartado, el brusco enfrentamiento con manuales o autores poco o nada conocidos.

El estudio parte de la Filosofía Griega como fuente original y trascendental del pensamiento occidental, y explica nociones todavía operativas incluso en las teorías más modernas. Desde ahí, se reflexiona sobre las diversas innovaciones que la retórica latina realizó basándose en la herencia helénica y adaptando el pensamiento original a las exigencias de su vida política, social y económica. A continuación el texto se adentra en la evolución de la Retórica a partir de la Edad Media, teniendo en cuenta cómo se consolida -sobre todo en este período- la confusión entre las disciplinas de Retórica y Poética, dificultad que fructifica en numerosas escuelas originadas por las actitudes discrepantes en torno a este tema.

Otro aspecto, que se resalta en el presente estudio, es el de la importancia del valor educativo que sitúa a esta ciencia entre aquellas que conforman la base de la formación humanística del siglo XVI. La recuperación progresiva de autores latinos y la expansión retórica desde Italia a los diversos países europeos persistirá hasta el XVII, siglo sobre el que numerosos autores coinciden en señalar una decadencia generalizada en el campo de los estudios retóricos. Se origina así el progresivo anquilosamiento de la materia, reducida cada vez más a largas listas de figuras.

Son quizás los acercamientos al siglo XVIII y XIX los que resultan más llamativos, mereciendo especial atención las referencias a primerísimas figuras europeas que influirán decisivamente en las preceptivas españolas de ambos siglos. Boileau, Rapin, Le Bossu, Blair, Du Marsais, Vico... son, entre otros, las personalidades que se reflejan en este

estricto análisis por países, ampliado con una obligada referencia a teóricos españoles tan determinantes como Luzán, Mayans y Siscar, Pabón Guerrero, Capmany ...etc.

Accedemos también a un gran número de preceptivas decimonónicas que permitieron la difusión de doctrinas filosóficas tan influyentes como el sensualismo, el idealismo o el sentimentalismo, así como a la consolidación en estos manuales de disciplinas tan interesantes como la **Estética** o ciencia de la belleza, imprescindible para comprender muchos de los principios teóricos que rigen este período.

Por último, el capítulo dedicado al siglo XX nos ofrece las distintas orientaciones que toma la Retórica hasta llegar a los trabajos actuales relacionados con conceptos de naturaleza retórica (desde las reinterpretaciones lingüísticas apoyadas en nociones tradicionales -A. García Berrio- hasta nociones y principios semiológicos guiados por criterios retóricos -M.C.Bobes Naves-).

Cierra el trabajo una exhaustiva bibliografía en la que se especifican los principales manuales retóricos de cada período, así como un amplísimo abanico de análisis y estudios sobre multitud de cuestiones emparentados directa o indirectamente con la ciencia retórica.

Tenemos, pues, ante nosotros una eficaz herramienta para adentrarnos en una ciencia a la que no siempre se le otorga la atención que se merece.



**José Antonio Marina:**

***ELOGIO Y REFUTACIÓN DEL INGENIO***

**Barcelona, Anagrama, 1992. Col. "Argumentos".**

**Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.**

**Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier**

**Universidad de Cádiz**

Si hay galardones que realmente signifiquen algún tipo de excelencia éste es el caso de *Elogio y refutación del ingenio*, que consiguió dos importantes premios (el Anagrama y el Nacional de Ensayo) y que ha merecido una excelente recepción de público y crítica, como demuestran varias reediciones en Anagrama y la edición, ligeramente retocada, en el Círculo de Lectores, que es la que ahora reseñamos.

José Antonio Marina aborda el sugestivo tema del ingenio desde el punto de vista de una filosofía que aspira a integrar todas las disciplinas que convergen en una Teoría de la inteligencia: la psicología cognitiva, la lingüística, la neuropsicología, la psicolingüística, la fenomenología, la retórica y las ciencias de la computación. El resultado es un ensayo modélico que combina el rigor con la brillantez del pensamiento y con la amenidad del estilo. Claro que no es un producto aislado ni improvisado: Marina nos lo presenta como prólogo de su igualmente magnífica *Teoría de la inteligencia creadora* (Barcelona, Anagrama, 1993). Lo que sorprende en el *Elogio...* es la excepcional calidad demostrada por un escritor no joven pero sí novel, y además esa rara cualidad de los gran-

des humanistas que es la claridad y fruición con que nos introducen en unos sistemas de pensamiento que son en realidad tan profundos como complejos.

La obra de J. A. Marina se nos ofrece como un ejercicio de "psicoanálisis lingüístico" que parte de la enorme y nunca gratuita información plegada en las palabras de una lengua y asimilada inconscientemente por los hablantes. Esto lo demuestra Marina con un juego iniciático: un test que nos invita a determinar qué nos parece más emparentado con el ingenio en parejas tales como "un chiste/un poema", "lo solemne/lo irreverente", "la honradez/el timo", "la verdad/la mentira", "la costumbre/la transgresión", "el elogio/la sátira", etc. Como se ve, el concepto de ingenio tiene implicaciones de todo tipo: gnoseológicas, morales, artísticas... En otras palabras, el autor descubre bajo el término *ingenio* un auténtico sistema de actitudes vitales que constituyen, y ésta es la tesis fundamental del libro, un *proyecto existencial*. Marina lo define así:

"Ingenio es el proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando. Su meta es conseguir una libertad desligada, a salvo de la veneración y de la norma. Su método, la devaluación generalizada de la realidad" (p. 25).

Definida la tesis, el libro se estructura en tres movimientos: una descripción detallada del sistema ingenioso (capítulos I a IV), un análisis del arte y en general de la cultura del siglo XX como arte y cultura eminentemente ingeniosos (capítulos V y VI), y, por último, una discusión de los límites creativos del ingenio, discusión que tras un elogio se convierte en refutación del ingenio como proyecto existencial (capítulo VII y "Final"). Veamos en resumen lo esencial de esta propuesta.

La **finalidad** del ingenio es liberar a la inteligencia de la realidad que la opriime. Si la vida cotidiana nos angustia, nos liga a responsabilidades que nos producen miedo o aburrimiento, el ingenio pretende desligarse del mundo real, olvidar sus servidumbres, necesidades y urgencias. El **modo** en que lo consigue es jugando. El ingenio es el juego de la inteligencia que rompe con el agobiante principio de la realidad y sus leyes sin buscar otra finalidad más allá del propio juego, que es autorreferente. Esta actividad gratuita, sin finalidad seria o trascendente, es un espejismo del paraíso y un ambivalente modo de sobrevivir.

La inteligencia juega con la realidad devaluándola. Para ello fragmenta y desvincula arbitrariamente las cosas, que fuera de su contexto, desligadas de su finalidad, pierden su seriedad, dejan de ser una amenaza y permiten que la inteligencia disfrute de su libertad. Un ejemplo muy curioso: el amor de tantos ingeniosos por el Rastro, que es el reino de los objetos desligados de sus fines. Fuera de sus constelaciones reales todas las cosas pueden además ser equivalentes: las barreras se difuminan e impone la libertad de asociación y manipulación.

La devaluación relaciona también al ingenio con la cultura de la risa. El ingenio se asocia al humorismo, sobre todo a la parodia, a la ironía y al cinismo. Marina recupera aquí las teorías de S. Freud sobre el placer del humor, concebido como un "ahorro de sentimiento", de compasión: o lo que es lo mismo, una desligación afectiva de la realidad.

El ingenio se caracteriza por una acumulación repetitiva de ocurrencias, que degenera en una cierta monotonía global y que es susceptible de automatizarse en un formalismo academicista. La estética del ingenio es la del surtidor, la estética de la proliferación infinita, de la abundancia indiscriminada, porque "si se acabaran las ocurrencias quedaríamos a merced de la realidad".

A nivel lingüístico, la utilización ingeniosa del lenguaje contradice las normas del uso serio del mismo, que según H. P. Grice (1975) consisten en decir sólo lo necesario, sólo la verdad, decirlo con claridad y decir sólo lo pertinente. En cambio, el lenguaje ingenioso se siente atraído por lo superfluo, lo falso, lo equívoco y lo impertinente. Ejemplos de uso ingenioso del lenguaje son las metáforas, las paradojas, los juegos de palabras y el argot, que según J. Cellard (*Dictionnaire du Français non conventionnel*, 1991) es un intento de exorcizar la tragedia desdramatizando la realidad.

¿Cuáles son los **criterios** para identificar algo como ingenioso? Marina descarta el criterio de la devaluación, puesto que no todas las devaluaciones son ingeniosas. Dado que lo ingenioso provoca una sorpresa agradable, el criterio que lo identifica es fundamentalmente el de la originalidad, la novedad, aunque esta obsesión por lo novedoso a menudo degenera en rutina. A la originalidad se suman la fecundidad, la rapidez y la habilidad. Por habilidad entiende Marina el hecho de que el ingenio, que desprecia la tradición y la técnica recibidas, obtiene resultados sorprendentes con escasez de medios y ensalza la habilidad adánica, desnuda. Su eficacia reside en que produce el máximo efecto con el

mínimo gasto, y su técnica se basa por tanto en la condensación, lo mismo que el chiste. La gran concentración de información que se da en un producto ingenioso produce en el intérprete una expansión cognoscitiva que es símbolo de una expansión ontológica: de ahí la satisfacción que produce. El ingenio se caracteriza además por la gracia, entendida precisamente como desvinculación, levedad, ausencia de resistencia, dinamismo: la gracia sobrevuela, desligada, por encima de la gravosa realidad.

¿Hasta dónde ataca el ingenio a la realidad? Marina observa agudamente que el ingenio en verdad no aspira a destruir la realidad, sino a jugar con ella. En otros términos, el ingenioso no es nunca un revolucionario, un destructor de un orden establecido, sino un transgressor, un excéntrico que vive de la sorpresa y del escándalo.

En relación con esto debe ponerse el **resultado** de la actividad ingeniosa, que nunca suele dar grandes obras. La estética del surtidor propia del ingenio valora mucho más la energía creadora que el producto (*o ergon*), y además se muestra incapaz de seleccionar. Sintomáticamente, muchos ingeniosos mostraron un marcado gusto por las artes menores, por los géneros chicos. Aquí incluye Marina una observación sumamente interesante: la relación entre ingenio y casticismo, que a través del argot nutre las obras de un Quevedo, un Arniches o un Umbral.

Hasta aquí, una descripción del ingenio. Luego viene su proyección en el arte y la cultura del siglo XX. En el campo de las artes plásticas la ingeniosidad contemporánea salta a la vista desde el momento en que se rompe con la cultura figurativa, más o menos realista. Marina se demora con suma complacencia en los ejemplos; nosotros rescatamos sólo uno: la exposición titulada "Vacío" (París, 1958) de Yves Clain, donde efectivamente los dos mil invitados a la Galerie Iris Clerc pudieron ver el histórico y literal vacío de las salas.

El arte contemporáneo ilustra en general la repulsa de la realidad, el desprecio de la tradición y de la técnica heredada y la búsqueda obsesiva de la originalidad. Parte, como dijo J. Ortega y Gasset, de la devaluación del propio concepto de arte: el arte, que no busca la grandeza, se plantea como broma cuyo único valor es la subjetividad libre. En ese afán de anteponer la subjetividad se devalúa el objeto, hasta el punto de que cualquier cosa es arte si así lo decide el artista (Schwitters: "Todo lo que escupe un artista es arte"). Ahora bien, devaluado el objeto resulta que también se devalúa el sujeto: la libertad se entiende como

espontaneidad, y en busca de la espontaneidad el artista anula su voluntad (la voluntad es potencia finalista, seria y burguesa), con lo que la subjetividad se diluye en beneficio de la casualidad, del azar. Con el *art minimal* y el *happening* volvemos de nuevo al mundo de los objetos.

Ahora bien, devaluados el objeto y el sujeto, el arte sigue necesitando una conciencia que le dé sentido: esta conciencia es ahora la del espectador, de manera que es el público (sobre todo el público serio, cualificado) el que decide quién es artista y por tanto quién produce arte. Aparece así la estética de la Obra abierta (U. Eco, 1962). En suma, el fin último del arte contemporáneo no es crear belleza sino libertad.

Claro que si este arte existe es porque lo genera, tolera y consume la sociedad. La sociedad contemporánea se basa también en una cultura ingeniosa. El precursor y profeta de este estado de cosas fue F. Nietzsche cuando hablaba de la muerte de Dios y por tanto de la abolición de la religión a lo trascendente. Se produce desde entonces la desvalorización de todos los valores supremos, y al desaparecer los vínculos religiosos y morales la libertad del hombre queda libre para la nada (E. Fink, 1966). Si el existencialismo niega que el hombre tenga esencia, Juan David García Bacca va más allá y niega que la realidad tenga esencia. El ser, para García Bacca, es una inagotable posibilidad de novedades, todo puede ser todo, es preciso que el sujeto permanezca en "estado de omnímoda disponibilidad". Algo parecido a lo que postulaba el primer Fernando Savater. En otras esferas, pertenecen a la cultura ingeniosa la crítica literaria de U. Eco, la defensa de la cultura de la risa de M. Bajtín, o la psicología de J. Lacan.

Desde el punto de vista sociológico, tenemos que el hombre de la sociedad actual, desgarrado entre dos posibilidades temibles, la angustia y el aburrimiento, opta por el ingenio. Tras la quiebra de las grandes utopías (la última, el comunismo) permanece una utopía sin pretensiones: la utopía ingeniosa. Hemos descubierto la comodidad de vivir "en un ambiente poco agresivo, tolerante, en el que los individuos, liberados por desligación de la influencia de los demás, se disponen a probarlo todo. Se ha abiolido lo trágico y se navega con soltura en una afectividad ingeniosa: divertida, no comprometida, y devaluadora de lo real" (p. 179). Lo que algunos llaman posmodernidad. El sentimiento ante la generalizada devaluación es la indiferencia.

Ahora bien, el sujeto acaba resintiéndose de la devaluación sistemática, de manera que el ingenio trae también una resaca de depre-

sión y desencanto. Marina constata la relación entre ingenio y melancolía, ya señalada por Klibansky, Panofsky y Saxl (1989): "Los dos, el melancólico y el humorista, se nutren de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad". Nuestro tiempo es ingenioso y también melancólico.

Hasta aquí la constatación de hasta qué punto la cultura contemporánea, en sus realizaciones más características, es una cultura ingeniosa. Ahora bien, J. A. Marina considera que el proyecto existencial del ingenio constituye una paradoja pragmática, es decir, una paradoja que incluida en un sistema de creencias vitales no puede sino conducir al fracaso: "el ingenio merece un elogio, porque nos libera, pero merece también una refutación, porque nos aniquila" (p. 226). De las paradojas del ingenio no podemos liberarnos desde dentro: hay que romper su círculo vicioso a partir de un metalenguaje que nos permita cortar el vaivén autorreferente. La solución que aporta el autor es el lenguaje de una teoría de la inteligencia creadora que aclare los erróneos conceptos de libertad e inteligencia en que se funda el proyecto ingenioso.

En el último capítulo de este ensayo J. A. Marina explica las paradojas a que conduce el ingenio y luego las va refutando. En síntesis, éstas son las paradojas y su discusión.

1) La raíz de la primera paradoja del ingenio está en una errónea oposición entre libertad y realidad: como la realidad resulta opresiva, el sujeto concibe la libertad como desligación de la realidad (cf. Nietzsche, Sartre), y al devaluar la realidad termina devaluando al propio sujeto, que está incluido en ella.

Para superar esta paradoja Marina propone formular el concepto de libertad en sus manifestaciones más elementales y humildes: no soy libre sino que realizo algunas actividades libremente, y en ellas me auto-determino. La libertad está ante todo en el terreno de la percepción o la memoria, no en las discusiones morales ni en las logomaquias metafísicas. Libertad es poder dirigir la mirada para captar la información que necesito y deseo. Es aprender lo que quiero. Libertad es la elemental capacidad de autodeterminación que se manifiesta en el modo inteligente de realizar las actividades mentales y las operaciones físicas correspondientes. La libertad así definida no depende en absoluto de la desvinculación, sino que está esencialmente religada: para empezar religada físicamente al cuerpo. En fin, el metalenguaje que resuelve la primera

paradoja concibe la inteligencia como un modo creador y liberador de estar **entre** las cosas.

2) La segunda paradoja del ingenio dice que sólo es libre la acción espontánea. Ya vimos que por esta vía se llegaba a una incompatibilidad entre libertad y voluntad.

Marina denuncia el infantilismo psicológico que subyace en esta identificación, que supone además una concepción sumamente pasiva del sujeto. En realidad, lo espontáneo es lo que más depende de los instintos que no controlamos, sino que nos controlan y determinan fisiológicamente, encadenándonos a la relación estímulo-respuesta. En cambio, la libertad ante el mundo depende de nuestras respuestas voluntarias, de aquéllas que elegimos y controlamos y que nos liberan del férreo causalismo estímulo-respuesta.

3) La tercera paradoja del ingenio consiste en su rechazo de la realidad y la verdad únicas: la univocidad se asocia a opresión, falta de libertad y aburrimiento. El ingenio acuña la teoría de la verdad como perspectiva, y en definitiva la “verdad” ingeniosa queda devaluada y convertida en mera opinión.

Marina considera que para salir de este callejón sin salida de la validez por igual de todas las opiniones hay que distinguir entre distintos tipos de verdades. Admitimos como verdadero lo que se nos presenta como evidente, pero no todas las evidencias tienen el mismo grado de verdad. Hay verdades que Marina llama *mundanales*, propias de mundos privados, subjetivos, fundadas en evidencias privadas. Estas son verdaderas dentro de sus mundos privados y su verdad no debe ser extrapolada. Luego están las verdades universales, verdaderas en todos los mundos. Es necesario saber distinguir entre unas verdades y otras para no quedar atrapado en un proyecto vital sin salida que nos conduzca irremisiblemente a la frustración.

4) La cuarta y última paradoja del ingenio consiste en que considera que el único valor permanente es la novedad, que no es permanente. La búsqueda constante de la originalidad degenera en rutina, de manera que no se puede ser original buscando la originalidad, ni se puede ser creador sin buscarla. En conclusión, no se puede ser creador (*u original*).

Marina se enfrenta a este dilema distinguiendo entre el momento inventivo y el momento creador. El momento inventivo de la inteligencia es la ocurrencia, etapa inicial que corresponde al ingenio. Pero esto no

basta: luego está el momento creador, que consiste en la selección. El ingenio se detiene en el nivel inventivo propugnando una estética y una moral del surtidor. Prefiere la energía al *ergon*, la espontaneidad a la elección, la improvisación y el *happening* a la técnica. Y anclado en esta fase no puede hallar la verdadera originalidad, que consiste precisamente en esa selección que demuestra la singularidad de la obra de arte, la personalidad única del artista.

La conclusión final a la que llega Marina es que la experiencia que funda el ingenio es una huida, y por debajo de sus gestos divertidos hay un concepto desengañado de la realidad. El proyecto ingenioso acaba encerrándose en paradojas de las que no sabe salir, y pese a su apariencia arrolladora el ingenio es un modo débil (y perezoso) de crear que frena la inteligencia en vez de espolearla. O que la espolea, pero para galopar en círculo.

Marina considera que la época de la cultura ingeniosa ya ha llegado a su término, y que tras ella al menos hemos aprendido que la libertad no se alcanza por el menosprecio.

En fin, este *Elogio y refutación del ingenio* es un libro de éhos que nunca se olvidan, de éhos que se nos instalan en la cabeza como un punto de referencia, de éhos que nos obligan a reflexionar sobre nuestra ideoinscripción en lo que tiene de horizontes y de límites, de éhos que nos proyectan sobre el fondo riquísimo y confuso de nuestra época y nos devuelven una imagen mucho más nítida de lo que somos y de lo que nos rodea. Además, como el tema del ingenio se relaciona con todas las ramas del saber y de la creatividad humana, el lector hallará muchas sugerencias interesantes para llevar a su propio campo, muchas ascuas a las que arrimar sus inquietudes y sus sardinas.

**Isabel Paraíso:**

## **PSICOANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA LITERARIA**

**Madrid, Cátedra, 1994.**

**María del Carmen García Tejera**

**Universidad de Cádiz**

La primera mitad de nuestro siglo ha conocido una curiosa y paradójica relación entre los estudios psicológicos y los literarios, que ha provocado -al menos en el dominio de la Teoría y la Crítica literarias- tantos aplausos como anatemas.

Es cierto que las teorías de Freud y de sus discípulos -especialmente las psicoanalíticas- encontraron un campo de aplicación sumamente fértil en las manifestaciones artísticas y literarias, iluminando diversos trabajos de análisis realizados casi ininterrumpidamente durante los primeros sesenta años de este siglo por críticos y pensadores de diferentes países europeos, bien sintetizados por Anne Clancier en su conocida obra *Psicoanálisis, Literatura, Crítica* (traducción española en Cátedra, 1979). El movimiento surrealista, por su parte, coincidía, tanto en sus manifiestos como en su práctica poética, con tesis de clara filiación psicoanalítica: proclamaba, sobre todo, la fuerza del inconsciente en todo acto creador.

Pero no podemos olvidar que, en línea paralela a la situación que acabamos de comentar, el auge de las teorías formalistas, la reivindicación del estudio de la obra literaria presidida por criterios inmanen-

tes, abocarían a la "muerte del autor" (según expresión de R. Barthes). Bien es cierto que a esta situación contribuyó, además de una lógica y necesaria llamada de atención sobre la obra literaria "en sí misma y por sí misma" (como proclamaban las corrientes estructuralistas), una notable imprecisión metodológica patente en diversos estudios críticos, a veces mal llamados "psicológicos", que propició una mayor confusión en el ya de por sí complejo panorama de corrientes de teoría y crítica literarias.

A partir de los años setenta asistimos, afortunadamente, a unas propuestas de análisis más abiertas que, superando posturas reduccionistas de años anteriores y basadas en el carácter interdisciplinar de los estudios teórico-literarios, ofrecen sin duda visiones más completas y enriquecedoras sobre el fenómeno literario en su conjunto y sobre cada uno de sus elementos constituyentes.

En este ámbito tiene cabida, y muy especial relevancia, la obra que comentamos. Su autora, la profesora Paraíso, consciente del momento crucial por el que atraviesan hoy los estudios teórico-literarios, se plantea como objetivo de su ensayo "recopilar las principales teorías formuladas por psicólogos de la 'Psicología profunda' (o Psicoanálisis) sobre un conjunto de problemas de Pragmática literaria" (pág. 12). La elección del Psicoanálisis entre las diversas tendencias que configuran las teorías psicológicas está justificada, a juicio de la autora, por haber sido esta línea la que con mayor persistencia se ha venido ocupando del fenómeno literario desde Freud y sus seguidores hasta nuestros días. Con todo, el panorama de las relaciones entre las diversas corrientes psicológicas y la Literatura queda completado en una obra de la misma autora -titulada *Psicología y Literatura*- que acaba de aparecer en la Editorial Síntesis.

Lo más novedoso de este ensayo -y su aportación más interesante- es, a nuestro entender, que la aplicación de las teorías psicoanalíticas no se limita -como ha venido siendo habitual- al proceso de creación literaria, sino que se contempla también la perspectiva del receptor. Así, pues, la obra integra dos bloques fundamentales: a) la teoría psicoanalítica sobre el emisor, y b) la teoría psicoanalítica sobre el receptor.

En la primera parte -la dedicada al creador- se examinan, a la luz de las teorías de Freud y de las propuestas -más o menos divergentes- de algunos de sus seguidores (Jung, Rank, Klein, Segal, Winnicott, Deri, Anzieu...), una serie de aspectos que, en sus planteamientos, resul-

tan ser problemas claves con los que, a lo largo de todas las épocas, se ha venido enfrentando la reflexión estético-literaria, a saber, el proceso creativo, la inspiración, la dualidad "ingenium" / "ars", la psicología del creador, las relaciones neurosis - creatividad, la finalidad de la escritura (expuesta desde dos perspectivas: la creatividad como "placer-catarsis" y la creación como alivio de culpabilidad), así como las diversas fases que integran el proceso creativo.

La segunda parte estudia -siempre desde la perspectiva teórica- la aplicación del psicoanálisis al receptor. Pese a resultarnos particularmente novedosa y sugerente (ya que las propuestas de análisis psicoanalítico se han venido aplicando habitualmente al proceso de la creación), la profesora Paraíso insiste en la importancia que, en la teoría psicoanalítica, ha desempeñado siempre el lector como destinatario de la obra literaria. En este sentido, analiza detalladamente los mecanismos que integran el proceso de recepción, según los autores ya citados: la identificación lector-autor (generalmente, a través del "héroe" o protagonista de una obra), que aparece matizada o rebautizada en cada caso por otros tantos teóricos del psicoanálisis: la identificación entre el Inconsciente del lector con el del creador (Freud), el proceso de re-creación de la obra por parte del lector (E. Kris), la teoría de la verdad histórica transmitida (D. Anzieu), la idea de la participación mística (Jung)... A todas estas propuestas sobre la identificación lector-autor, Isabel Paraíso suma la de Jauss -el representante más cualificado de la Estética de la Recepción- que formula una curiosa tipología de las identificaciones en la que distingue cinco modelos: asociativo, admirativo, simpatético, catártico e irónico.

Siempre en la órbita del receptor, aborda igualmente algunos problemas pragmáticos que plantea la ficcionalidad (o carácter mimético de la obra literaria), conocidos en la teoría psicoanalítica bajo la denominación de "ilusión estética", así como la respuesta estética del receptor en dos niveles: el de la valoración y el de la interpretación (con lo que se pone de manifiesto el carácter hermenéutico del psicoanálisis), y finaliza con un exhaustivo recorrido por las diversas propuestas, tanto de Freud y sus seguidores como de teóricos literarios actuales (Holland, Ricoeur...), acerca de la finalidad de la obra artística sobre el receptor (o efecto catártico-placentero).

Se trata, en suma, de una obra rigurosa y documentada pero de extraordinaria claridad expositiva, en la que su autora ha sabido sistematizar

tizar de forma coherente tanto las teorías freudianas sobre el Psicoanálisis como las de otros discípulos -seguidores más o menos ortodoxos de las propuestas psicoanalíticas del maestro vienes-, y establecer su aplicación en un ámbito de la Teoría literaria. "La base de esta investigación -afirma- [...] son las teorías emitidas por los psicoanalistas freudianos [...], sobre los principales temas teórico-literarios de tipo pragmático. Con ello aspiramos a incorporar a la Pragmática literaria actual un muy interesante corpus doctrinal que versa sobre ella y que sin embargo permanece aún en buena medida fuera del circuito de la Poética actual" (pág. 15). Isabel Paraíso ha incluido además significativas afirmaciones de una serie de creadores literarios -de diferentes países y épocas- que corroboran suficientemente las propuestas teóricas que recoge en su ensayo.

A nuestro juicio -ya lo habíamos indicado- esta obra realiza una aportación fundamental: el establecimiento de una teoría psicoanalítica sobre el receptor, sin olvidar la dimensión creadora, con lo que se sitúa en la encrucijada de las teorías literarias del presente siglo. Pero además -siempre a la luz de las teorías psicoanalíticas- Isabel Paraíso ha elaborado una densa y completa síntesis de la Teoría literaria en la que tienen cabida las cuestiones que se han configurado como claves en la reflexión estético-literaria de todos los tiempos.

J. A. Pérez Bowie:

## **JOSÉ MARÍA MORÓN: MINERO DE ESTRELLAS Y OTROS POEMAS**

Huelva, Excma. Diputación Provincial, 1993.  
Col. de Poesía "Juan Ramón Jiménez".

María del Carmen García Tejera

Universidad de Cádiz

José María Morón (Puebla de Guzmán -Huelva-, 1897 - Madrid, 1966) forma parte de esa nómina -tan amplia como poco conocida- de los llamados "poetas menores" de la Generación del 27. Su discreta biografía, su alejamiento de los círculos literarios "oficiales" de la época, su carácter retraído, su preocupación -especialmente en los últimos años- por la perfección formal de sus poemas y, como consecuencia de esto último, su desinterés por dar a conocer su obra, han contribuido en gran medida a que permanezca ignorado, pese a que en 1933 obtenía un Accésit al Premio Nacional de Literatura por su obra *Minero de estrellas*. Dos años más tarde -1935- se le otorgaría el Premio Fastenrath de la Academia Española. El libro había sido publicado por vez primera, el año 1933, en Sevilla. En 1935, el Ateneo de Nerva (Huelva) -población minera a la que siempre estuvo vinculado Morón- publicó una segunda edición en la que se efectuaron una serie de cambios. Y en 1975, también en Huelva, se editan veinte de los poemas que integran *Minero de estrellas*.

Así pues, la edición realizada por Pérez Bowie es la más completa que, hasta el momento, tenemos de *Minero de estrellas* y, además, la visión más amplia de la actividad poética de Morón, puesto que no sólo incluye una rigurosa revisión de los poemas que integran *Minero de estrellas* -estableciendo las diferencias que existen entre las ediciones de 1933 y de 1935-, sino que además ofrece una extensa selección de otros poemas, no reunidos en libro, que en unos casos proceden de revistas literarias de la época, y en otros han sido facilitados a Pérez Bowie, en copia mecanografiada, por amigos del poeta.

En un amplio estudio preliminar, José Antonio Pérez Bowie sitúa la figura y la trayectoria poética de José María Morón en su contexto social y literario. Su biografía nos pone de manifiesto una serie de rasgos especialmente relevantes en su condición de poeta: su conexión con el mundo de la mina, su participación en tertulias literarias celebradas en Nerva, su ideología, su peregrinaje (Sevilla, Madrid...) en busca de un trabajo digno, su amargura, desilusión y retramiento...

Su obra, pese a no ser muy extensa, se nos muestra rica, variada y compleja. De un lado -señala Pérez Bowie-, José María Morón participó, como otros miembros de la Generación del 27, de la estética vanguardista, pero al mismo tiempo su poesía se solidariza con el dolor de los más oprimidos. Se siente fascinado por la maquinaria y por una serie de inventos recientes -el cine, por ejemplo-, pero también es patente en su obra un cierto regusto por manifestaciones populares -como el flamenco-. En todo caso, según indica Pérez Bowie, un rasgo constante de su expresión poética es el empleo de un "lenguaje enormemente rupturista" (pág. 26).

Asimismo, Pérez Bowie distingue dos etapas en la trayectoria poética de José María Morón, rota por el trágico episodio de la Guerra Civil española. En la primera etapa (la más auténtica y rica de su producción) se observa en la poesía de Morón una amplia gama de registros temáticos, dentro de la estética vanguardista en muchos casos, y en la que predomina un lenguaje rico en imágenes. La segunda (desde finales de la guerra hasta su muerte), coincide con situaciones particularmente difíciles de su existencia y, pese a que, en líneas generales, se mantiene fiel a sus temas -especialmente el de la mina-, se observa en sus escritos -no publicados- un progresivo afán cultista -con resabios gongorinos- que se traduce tanto en el empleo del léxico como en su obsesión por

una perfección formal que hace extensiva incluso a la disposición tipográfica del poema.

La presente edición -de la que hay que destacar también su cuidado diseño- viene a hacer justicia a un autor casi olvidado cuya obra, sin embargo, presenta notables logros e interesantes aportaciones a la llamada "edad de plata" de la poesía española. Y plantea, además, numerosas sugerencias e hipótesis de trabajo para los estudiosos de nuestra poesía contemporánea.



**Francisco Rodríguez Adrados:  
EL CUENTO ERÓTICO GRIEGO, LATINO E INDIO  
Ilustraciones de Antonio Mingote, Ediciones del Orto.  
Madrid, 1994, 322 páginas.**

**Marieta Cantos Casenave**  
Universidad de Cádiz

Después de muchos años de repetir que el cuento era un género maldito, parece que estamos asistiendo a un renacimiento de su cultivo, de su lanzamiento editorial y de su estudio crítico. En el marco del impulso que este género -uno de los más antiguos- ha recibido, hay que insertar el libro que el catedrático Francisco Rodríguez Adrados ha publicado en una edición que está dirigida no sólo a los eruditos sino a todo tipo de público.

Las ilustraciones de Mingote constituyen, sin duda, un atractivo que no podía dejar de faltar en unos cuentos como los eróticos, tan enlazados con el humor. Efectivamente, aun cuando a muchos pudiera parecer que este acompañamiento gráfico pudiera rebajar la "seriedad" de este análisis o, al menos, desorientar al posible destinatario del libro, nada más ajeno a la realidad: como hemos dicho -y así se manifiesta en la lectura de los cuentos- la temática erótica de los cuentos ha estado muy ligada en la antigüedad al tono humorístico.

Desde luego, el humor con el que se relaciona el cuento erótico es un humor muy particular, y es que la tesis que Francisco Rodríguez

Adrados sustenta se basa en la hipótesis de que el cuento erótico se difundió -inicialmente- a partir de los círculos cínicos, por tres vías distintas: las colecciones de fábulas, las *Vidas* de tipo realista, y los cuentos o anécdotas incluidos en obras diversas.

El libro se compone de dos partes fundamentales: un estudio crítico y una antología con ciento catorce cuentos recogidos de diversas fuentes latinas, griegas e indias, de los cuales el autor ofrece una traducción original realizada en su mayor parte por él mismo. En su amplio y fecundo análisis, el autor comienza por situar el cuento erótico en el contexto de la literatura griega clásica; de este modo relaciona la temática erótica de los cuentos con la visión satírica transmitida por la literatura popular, en anécdotas, máximas y diversas fiestas carnavalescas, como las dedicadas a Deméter y Dioniso, y su recreación en textos líricos -Safo, por ejemplo- y dramáticos -Esquilo o Aristófanes, entre otros-.

En este tipo de sátira predomina una línea antifeminista, relacionado con los antiguos mitos y ritos agrarios, y claramente patriarcal, donde el amor homosexual estará rotundamente proscrito, -su aceptación se producía sólo en determinados grupos de élite. Esta temática erótica popular sería recogida por los cínicos que la difundirían con pretensiones moralizadoras.

Los cínicos se servían de los antiguos cuentos populares para exemplificar sus posiciones ascéticas, la homosexualidad -como la zoofilia- era condenada por antinatural, y el matrimonio, como un grave impedimento para la libertad del filósofo. Así pues los cínicos iban a buscar en la literatura popular la temática antifeminista para transmitir su filosofía antipasional.

Este tipo de cuentos, entre ellos muchas fábulas, habría sido introducido en la India, hacia el siglo IV a. C., en época de Alejandro, cuando en su proyecto de dominación mundial, dirigió una expedición a aquellas tierras, y promovió la difusión de la cultura griega. Esto no significa que no existieran fábulas anteriores, pues había muchas de origen mesopotámico, y otras propiamente indias.

Pero los temas que acabamos de señalar no estarían presentes de igual manera en la literatura latina, griega e india; la homosexualidad y el bestialismo son excluidos del fabulario indio, así como la condenación cínica del amor.

La hipótesis que defiende Rodríguez Adrados es la de que el origen del cuento erótico, tal como lo conocemos, hay que situarlo en Grecia y no en la India; de esta forma, se opone a las teorías tradicionalmente mantenidas de que el cuento europeo procedía de fuentes orientales. Podemos recordar que así lo proclamaban las teorías decimonónicas, de las que un claro exponente serían las ideas de Juan Valera -un excelente cultivador del cuento erótico- a este respecto-. La teoría decimonónica encuentra aún hoy oportuno eco.

En su repaso por las distintas fuentes griegas, latinas, e indias el autor analiza también sus derivaciones y pervivencias en las lenguas románicas y germánicas, así como hebreas. Las huellas de estas fuentes se perciben en la literatura medieval, especialmente en las fábulas transmitidas en el *Calila e Dimna*, y el *Sendebar*, pero también percibimos la presencia de temas semejantes en *El Conde Lucanor*. La temática de estos cuentos, tratada no de forma aislada sino como episodios de una trayectoria vital, podría estar en el fundamento de la novela moderna, por ejemplo en el *Lazarillo*.

Según advierte el autor en la conclusión, el mayor interés de este libro consiste en suministrar una base para el estudio del género y su evolución; por eso quizás era necesario -y debe advertirse- que se incluyeran piezas de géneros fronterizos tales como sátiras recogidas en comedias griegas, anécdotas, chanzas, consejas o facecias de la tradición oral.

Motivos que se encuentran en esta literatura tales como la avidez sexual de las mujeres, los maridos engañados, los amantes escarmientados, la mofa de la homosexualidad o del bestialismo los podemos rastrear hasta nuestros días.



**Alberto Romero Ferrer:**

**EL GÉNERO CHICO. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO  
DEL TEATRO CORTO FIN DE SIGLO (DE SU  
INCIDENCIA GADITANA).**

Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1993.

244 páginas.

**Marieta Cantos Casenave**  
Universidad de Cádiz

Como muy bien ha vuelto a recordar el profesor Ricard Salvat en el I Congreso de Teatro de Comedias (El Puerto de Santa María, 1994), es necesario recuperar y estimar, en su justa medida, una serie de géneros considerados menores que han sido despectivamente contemplados a partir de criterios "clásicos".

En esta línea de pensamiento, el profesor Romero Ferrer, decidió abordar en su tesis de licenciatura el análisis del Género Chico y más concretamente de la zarzuela Cádiz, que le sirve de modelo para plantearse toda una serie de problemas que rodean a dicho género.

Así, y después de un capítulo introductorio sobre la finalidad y la metodología del trabajo, se centra, en el capítulo siguiente, en el análisis de las circunstancias que permiten explicar la notoriedad que cobra este tipo de obras.

El Género Chico, en su reivindicación del realismo y del costumbrismo escénico, enlaza con una tradición que se remonta hasta los pasos de Lope de Rueda y que recoge, en su itinerario, las aportaciones de los entremeses barrocos y de los sainetes dieciochescos. De estos géneros menores se surte en la selección de personajes y escenarios, pero la realidad histórica en la que nace el Género Chico es diferente. Romero Ferrer explica el resurgimiento de este tipo de teatro menor, de clara raigambre popular, en la estética de masas consolidada en torno a los años de la Gloriosa.

Efectivamente, el Género Chico surge en el marco de un nuevo formato dramático, el teatro por horas que, al ofrecer obras de menor duración, posibilita un ajuste económico adecuado a la demanda de las clases menos acomodadas, y que, en virtud de ese destinatario menos exigente -o con una exigencia muy distinta a la de las clases dirigentes-, llama como protagonista de la escena a esas mismas clases, que se sienten así gratamente representadas.

Del mismo modo que el pueblo del siglo XVIII gozaba con los sainetes, por sentir que en ellos se reivindicaba una forma de vida -que era la suya-, diametralmente opuesta a la que pretendía imponer la minoría ilustrada, así también las clases populares de la Restauración se sienten a gusto con este nuevo género que supone una alternativa estética frente a la que imperaba en los dramones neorrománticos y, en general, en todo el teatro culto de la época.

En este sentido, se puede decir que este teatro menor, al presentar una serie de tipos populares, unos hábitos, unas tradiciones -generalmente en vías de extinción, aunque vividas con cierta fuerza por las masas- conecta con la preocupación presente en el costumbrismo periodístico de la época. Y es este conservadurismo ideológico el que, precisamente, lo desliga de sus antecedentes teatrales, pues -como señala Romero Ferrer- la ética que domina este tipo de obras contradice la óptica carnavalesca que predominaba en los pasos, entremeses y sainetes.

La explicación de la descarnavalización que conlleva el Género Chico radica precisamente en el sistema del teatro por horas que, al desligar la representación de la obra menor de la ejecución de la obra seria, desvirtúa la condición de contrapartida ética que reunía el paso, el entremés o el sainete; además, al permitir que lo que en un sainete se condensaba en breve lapso temporal ahora pueda desarrollarse en un acto o más, posibilita también la asimilación de la obra menor a la obra seria.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados, por completo, al análisis de la zarzuela *Cádiz*. En el primero de ellos se abordan los problemas del texto, su génesis, la personalidad del autor del libreto, la importancia de la música de Chueca y Valverde, y su éxito y difusión; para estudiar en el capítulo siguiente todo lo referente a la arquitectura dramática de la obra.

En el capítulo quinto se plantean los inconvenientes para la posible adscripción de la zarzuela *Cádiz* al Género Chico, género que ha sido definido a partir de criterios muy diferentes, desde quienes lo identifican con el teatro por horas, independientemente de su carácter musical, hasta quienes lo definen como "zarzuela en miniatura". En opinión del profesor Romero Ferrer, la zarzuela *Cádiz* puede adscribirse al Género Chico por la condición humilde de sus protagonistas, el tono popular de su música, la evocación pintoresca del pasado con toques de humor y sarcasmo, y el color local, castizo, de sus tipos y escenas.

A partir de estos supuestos, el autor comprobará en los capítulos sexto y séptimo el origen popular, e incluso marginal de los personajes, que en la zarzuela *Cádiz* adquieren una particular significación por el lugar y la época en que se sitúa la escena; coordenadas que, por lo que suponen de ensalzamiento patriótico y, por tanto, de respaldo del punto de vista oficial, subrayan el pacto cultural que permite la existencia del Género Chico.

En definitiva, a través del estudio de la zarzuela *Cádiz* y del Género Chico, en general, el profesor Romero Ferrer ha puesto de manifiesto la necesidad de que la crítica académica se ocupe del análisis de un tipo de obras que, hasta hace muy poco, se han visto relegadas, pues en el curso de su investigación se evidencia cómo muchas de las claves que permiten reconstruir el hecho teatral de una época, y su evolución posterior, no puede alcanzarse por entero desde los límites de los "géneros mayores".



**Leonardo Romero Tobar:  
PANORAMA CRÍTICO DEL ROMANTICISMO  
ESPAÑOL**

Madrid, Castalia, 1994. 568 páginas.

**Marieta Cantos Casenave**  
Universidad de Cádiz

No cabe duda de que el romanticismo español es uno de esos asuntos que necesita de constante revisión. Ya Leonardo Romero Tobar se dedicaba -entre otras empresas- en los últimos años a reconsiderar dicha cuestión, y ahora nos ofrece en este volumen una recopilación de la bibliografía que se ha ido produciendo en torno a este tema a lo largo de los últimos veinticinco años.

La realización de este *estado de la cuestión* suponía una impagable labor de búsqueda, revisión de planteamientos -algunos de ellos erróneos o anquilosados- y un esfuerzo de síntesis evidente; pero desde luego necesario y muy de agradecer por lo que conlleva de generoso regalo informativo. Pero Leonardo Romero no ha querido limitarse a suministrarnos este valioso material, sino que lo ha enriquecido con las reflexiones y aportaciones que su larga trayectoria investigadora le ha reportado.

El volumen se compone de seis grandes capítulos, de los que el primero consta de dos apartados, uno dedicado a examinar las fuentes

de información de que dispone el investigador de este complejo fenómeno cultural, y otro dedicado a pasar revista a la prensa periódica, entre la que *El Artista* se erige en paradigma de las publicaciones literarias; dentro de este segundo apartado Romero Tobar recuerda las técnicas básicas de la investigación hemerográfica.

El capítulo segundo está dedicado a replantear las numerosas cuestiones teóricas que ha suscitado el examen del romanticismo, y su interpretación: la diversidad de sus manifestaciones, junto a la coherencia de sus planteamientos iniciales; sus relaciones con la estética de la Ilustración; las características propias del romanticismo español -en relación con los modelos foráneos de los que parece derivar y, por otra parte, en lo que tiene de recreación de una serie de imágenes y símbolos preexistentes en la tradición nacional-; por último, su discutida periodización, a la luz de los testimonios de los escritores integrantes de las diferentes generaciones que se sentían ligados a este movimiento, así como la distinción entre Romanticismo, como movimiento de limitada duración, y el fenómeno de la modernidad al que va asociado, que constituiría la secuencia de *larga duración*.

La relación del aspecto literario de este movimiento con otras manifestaciones culturales y otros códigos es el propósito del capítulo tercero. En él desde una perspectiva lúcida se examina, en primer lugar, las condiciones socioeconómicas que posibilitaron el desarrollo de la transformación cultural del romanticismo, fenómeno que habría de sentar las bases de la modernidad; luego se establecen los vínculos entre literatura y bellas artes, ciencia, folclore, para concluir con el estudio del código lingüístico, donde se atiende no sólo al aspecto particular del idioma, sino a lo que la lengua tiene en sí de vehículo cultural.

Los capítulos cuarto, quinto y sexto se ocupan de la producción poética, dramática y de la prosa, respectivamente; la organización difiere de uno a otro capítulo. El primero se destina al estudio de la poesía lírica y narrativa, y entre otras cuestiones, referidas a los problemas textuales o a la poética del género, dentro ya de la poesía narrativa, se analiza la revalorización del romance y se aborda la conexión entre canto lírico y cuento poético, así como otros géneros adyacentes. En este capítulo cuarto, después de pasar revista a los diversos grupos poéticos y dedicar cierta atención a la labor de las románticas en este terreno, se detiene a continuación en la figura señera de Espronceda.

En el capítulo dedicado al teatro, se abordan en primer lugar problemas metodológicos y se analiza la situación del teatro anterior a la revolución romántica, para pasar luego a estudiar el drama romántico y la obra de Zorrilla como paragidma de este momento teatral.

Por lo que se refiere al último capítulo, el dedicado a la prosa, se examina en primer lugar el ensayo, los círculos e instituciones que abrieron su desarrollo y las aportaciones teóricas y críticas; le siguen dos apartados, uno dedicado a la narración, su producción y difusión, las deudas de la novela gótica con la del Siglo de Oro y las diversas tendencias y etapas de la producción novelesca; tampoco quedan fuera el relato corto ni las diversas biografías y autobiografías. El otro apartado está dedicado al fenómeno costumbrista. En la última sección de este capítulo se reflexiona sobre la siempre excitante figura de Mariano José de Larra, dedicando especial atención a la diversidad de su obra periodística y la pluralidad de perspectivas con que se han abordado sus escritos.

El libro se cierra con un repertorio bibliográfico de cuya envergadura dimos cuenta al principio de esta reseña. Con esta valiosa puesta al día se da cumplida referencia de los distintos planteamientos desde los que se ha abordado el estudio de romanticismo español.



**Josep María Sala Valldaura,**

***EL SAINETE EN LA SEGUNDA MITAD DEL  
SIGLO XVIII. LA MUECA DE TALÍA.***

Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1994

Col. Ensayos / Scriptura (199 págs.).

**Alberto Romero Ferrer**  
Universidad de Cádiz

El abordaje del estudio y análisis teatral, en lo que al caso de la Literatura Española se refiere, permanece en la mayor parte de los casos, relegado a un lugar secundario, como si de un hermano menor se tratara en comparación con los estudios dedicados a la poesía o la novela. Las excepciones a este significativo panorama crítico y editorial se encontraban, fundamentalmente, en nuestros Siglos de Oro -Lope, Tirso y Calderón, todo lo más- aunque había que advertir, que siempre eran los mismos autores y las mismas perspectivas las que se repetían hasta una saciedad más que sospechosa.

Con todo, no quedaban ahí los únicos prejuicios de la crítica más o menos académica, siempre inclinada a favorecer ciertas épocas en detrimento de otras. Se trataba, ahora, de un problema relacionado con las *cronologías literarias*, cuyos enunciados van necesitando -cada vez más- una revisión urgente que elimine, con las garantías del rigor, los estigmas valorativos acuñados, instaurados, desde la tradición y las escuelas más reverencialistas.

Por estas dos razones, a las que habría que añadir el interés y el rigor de estilo, estimamos más que sugerente este nuevo libro del Prof. Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*; donde nos introduce en los complejos mecanismos socio-literarios del teatro corto dieciochesco; un género considerado "menor", en una época literaria también considerada de escaso valor. Eran dos obstáculos, pues, que ya por sí solos, garantizaban las expectativas del libro.

Como el propio autor nos indica, se reúnen en este libro una serie de ensayos y artículos en torno al sainete del Setecientos, de acuerdo con una serie de criterios e interrogantes que, a modo de estructura interna, van cuestionando, desde la afirmación o negación, los entrañados del género en uno de los períodos más singulares de su evolución: la época Ilustrada.

Como soporte de los trabajos, aquí reunidos, se utilizan los textos de tres autores ciertamente significativos: Ramón de la Cruz, Luciano Francisco Comella, y el gaditano Juan Ignacio González del Castillo.

Los diversos criterios metodológicos que le sirven de base al Prof. Sala Valldaura atienden, esencialmente, a un acercamiento plural que nos revela el extraordinario mundo que se encierra en esta literatura teatral sincréticamente abreviada, justo en unos momentos, desde el punto de vista cronológico, claves para la evolución del género.

Es precisamente, en esta línea crítica, donde se sitúan los dos primeros epígrafes del libro: "Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII" y "Por los pasos del entremés al sainete".

En esta -que bien podríamos denominar- primera parte se abordan, desde una estricta perspectiva historiográfica, los aspectos concernientes a los problemas derivados, en primer lugar, de la firme controversia teatral que enfrentaría a nuestros ilustrados con ciertos sectores del pensamiento y ciertas esferas sociales afincadas en posturas más o menos reaccionarias.

Desde esta perspectiva, conducida entre otros por los más lucidos Ignacio de Luzán o Gaspar Melchor de Jovellanos, el teatro se observaba como una estricta función docente que el sainete, entre otros muchos factores y circunstancias, alteraba; no era sino una violenta rup-

tura que debía, en la teoría y en la práctica, suprimirse, al considerarse, desde los credos ilustrados, como un síntoma de la amoralidad y la decadencia teatrales.

Sin embargo, frente a posturas tan críticas, no podía olvidarse -y es algo que señala muy adecuadamente el autor del libro, en una línea bien intuida ya por Andioc, Dowling o Coulon- la decisiva importancia de este tipo de piezas, tanto en la configuración interna del espectáculo teatral en el Dieciocho español, como en la recepción integral de dicho espectáculo. En otras palabras, había que preguntarse, de acuerdo con los públicos que nutrían los corrales de comedias, qué parte del espectáculo lograba satisfacer más adecuadamente las expectativas del receptor. Las respuestas a dichos interrogantes había que buscarlas en las imágenes, ciertamente efectivas, que de ese mismo público mayoritario se nos ofrecía en dichas piezas: un pueblo protagonista central, absoluto y significado, muy al contrario de las visiones que nos ofrecían la comedia y la tragedia neoclásicas.

El segundo estudio, "Por los pasos del entremés al sainete" se detiene en algunos de los aspectos más relevantes de la poética interna del género, de acuerdo con la tradición literaria en la que se inserta. Desde el sistema carnavalesco que parece primar en su reflejo del mundo real, hasta las posibles relaciones con la *Commedia dell'Arte*; así como sus intrínsecas motivaciones respecto al teatro corto español de los siglos XVI y XVII, son el objeto de esta aproximación, ahora intratextual.

En este sentido, nos encontramos ante una sintética *puesta al día* bibliográfica sobre los diferentes problemas poéticos de este tipo de piezas dramáticas, y que ya habían merecido la atención de Asensio, Cotarelo, Martín Gaite, Andioc, Bergman, Huerta Calvo, McClelland, González Troyano...

De acuerdo con estos criterios, en el tercer capítulo del libro, se analizan puntualmente uno de aquellos aspectos esenciales de este tipo de teatro: la comicidad. Es aquí, en este elemento, donde podían residir algunas de las claves interpretativas del género. Así, por ejemplo, era en la *risa*, y en los mecanismos necesarios para producirla, donde el sainete podía tener su principal escollo, el elemento más castigado desde la preceptiva neoclásica; a la par de ser, muy posiblemente, su mayor reclamo popular.

En relación, pues, con todo ello, era también ahí, en ese poco decoroso aspecto, donde podían residir las causas del éxito, no sólo ya de la pieza cómica, sino de toda la función teatral. En esta misma línea, subraya el Prof. Valldaura la extensa galería de recursos literarios y gestuales que dan cuerpo a la esencia cómica del sainete dieciochesco. Por otra parte, como recurso metodológico, fundamenta su interpretación en las teorías de Hans Robert Jauss, de acuerdo con los enunciados en torno a las cualificaciones de estilo y de forma del *héroe* o *anti-héroe*, según la perspectiva en la que nos situemos.

Otro de los aspectos sobre los que se centra la aguda mirada del autor es el problema de las ediciones, en un enfoque ya abordado por el Prof. Françoise López, en torno al mundo del libro y la edición en la época ilustrada. La fortuna editorial del entremés barroco en estos años del Setecientos hace preguntarse en qué medida los nuevos saineteros más aplaudidos eran conscientes de las reglas internas que debían, *a priori*, respetarse, en solidaridad con la consolidación del género que se desprendía de la fecundidad editorial del entremés y del sainete desde el siglo XVII al XIX.

Las conclusiones, a las que llega nuestro autor acerca del problema, suponen un buen punto de partida para un estudio futuro, en profundidad, de lo que podría considerarse como un epígrafe esencial en una esperada Historia del Libro en España, suficientemente asequible.

El trabajo de Josep Maria Sala Valldaura continua, ahora, con una serie de estudios particulares, dedicados, cada uno de ellos, a los saineteros más significativos de la segunda mitad del siglo XVIII: Ramón de la Cruz, González del Castillo y Luciano Francisco Comella.

Al primero de ellos le dedica los capítulos "Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público" y "Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz". En ambos estudios se analizan los textos del sainetero madrileño desde una óptica sociológica, muy adecuada para un teatro de estas características, ya que literatura y público, teatro y sociedad, en esta época, guardaban ciertas afinidades y contradicciones muy emblemáticas del papel otorgado al teatro como escuela de costumbres, frente al concepto eminentemente simbólico y propagandístico del teatro aureo.

En contraste, siempre solidario, con estas perspectivas, para González del Castillo, son otros los presupuestos de método los que sir-

ven de apoyo a las tesis del autor. En esta ocasión son las líneas establecidas desde el formalismo ruso, y, muy especialmente, el sistema de trabajo desarrollado por Vladimir Propp, las líneas que sujetan los planteamientos de Sala Valldaura para el caso del sainetero gaditano.

Finalmente, para terminar todas estas reflexiones en torno al teatro *menor* ilustrado, Sala Valldaura se detiene en la pieza *El alcalde proyectista*, del poco afortunado Luciano Francisco Comella. Un autor -dicho sea de paso- que, como otros muchos, va necesitando de una urgente revalorización, dentro de los estudios dedicados a la Historia del Teatro en España.

Con todo, consciente o no de ello, este último capítulo bien podría servir de conclusión reconciliadora, no sólo del libro, sino, incluso, de aquel sospechoso divorcio -insistemente subrayado por la crítica-, entre el sainete y el pensamiento ilustrado; se trataba, en definitiva, de un planteamiento que libros como éste, saben encauzar desde una lectura moderna, eficaz y coherente, ayudando, con ello, a desterrar -esperemos que para siempre- prejuicios y estigmas que relegan al olvido una de las épocas más ilustradas de nuestra historia literaria.



**Miguel A. Teijeiro Fuentes (ed.):**  
**ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO: LOS AMORES  
DE CLAREO Y FLORISEA Y LOS TRABAJOS  
DE LA SIN VENTURA ISEA.**

Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.  
(Col. "Textos UNEX", nº 6).

**María Jesús Ruiz**  
Universidad de Cádiz

Alonso Núñez de Reinoso tendría algo más de cincuenta años cuando, en la Venecia de su exilio, redactó y publicó *Los amores de Clareo y Florisea* (1552). Por aquel entonces, el autor había alcanzado un cierto sosiego tras algunos avatares a los que su probable origen judeo-converso pareció llevarle. Desde esa situación, escribe un novela de doble tono, en la que los primeros capítulos revelan la seducción de Reinoso ante el relato griego, y especialmente ante Aquiles Tacio, cuyo *Leucipe* imita muy de cerca; la segunda parte, en cambio, se somete a la tradición caballeresca y suma episodios fantásticos alejados por completo de la primera aventura. La estructura dual, sin embargo, sólo es inexplicable a primera vista y, desde la edición que comentamos, resulta coherente con la personalidad y circunstancias del autor, con el género y con la misma naturaleza de la ficción narrativa de los Siglos de Oro.

En un estudio preliminar tan lleno de sorpresas como un relato bizantino, Teijeiro desenreda con paciencia la cuestión. Las dos partes

del *Clareo* son la respuesta de un texto original a los dos postulados que modulan el ser de la novela bizantina española: el renacer de la cultura greco-latina y la paulatina imposición de la doctrina cristiana; son también respuesta del perpetuo encuentro en la narrativa aurea entre una literatura idealizante y una sociedad desengañada a la que la novela cada vez se va haciendo más permeable; y son, por último, velada proyección de los dos sentires de Reinoso, el del intelectual cortesano seducido por la ficción clásica y el del cristiano nuevo descorazonado por una sociedad intransigente en cuestiones de linaje.

A estas conclusiones llega pronto el lector, tras un estudio tan sumamente esclarecedor como el de Teijeiro. El camino del investigador, sin embargo, parece algo más tortuoso, plagado de "trabajos" y "sin venturas", aunque no deje de ser apasionante seguirle el rastro.

El complejo y siempre sugestivo mundo de la novela de los Siglos de Oro sigue adoleciendo de estudios que desvelen los entresijos creadores de los llamados autores de segunda fila. Son ellos -incluyamos aquí a Reinoso- los que en una labor de galeotes hacen posible que el barco navegue. En este caso, el *Clareo*, como la *Selva de Contreras*, hunden sus remos en el mar desconocido de la novela griega para sacar a flote las consideradas obras cumbre: el *Persiles* o *El peregrino en su patria*. Reivindicaciones aparte, es obligado agradecer el difícil rastreo bio-bibliográfico que los segundones requieren y que en esta edición se realiza a rajatabla.

Nos gustaría saber si la investigación de las circunstancias vitales de Reinoso llevan a Teijeiro a plantearse la interpretación de la novela como *clave secreta* o si, por el contrario, los misterios del relato le empujan a encontrar una explicación en la biografía de Reinoso. El caso es que, para la lectura, resulta eficacísimo ir de la "vida y desasosiego" del escritor a su casi esotérico proceso de creación novelesca y pasar, de ahí, a desvelar los significados que esconden cada personaje, cada episodio y cada discurso del *Clareo*.

Convencido de que los prólogos de la novelística aurea esconden algo más que mero formulismo, el editor aborda con curiosidad detectivesca la carta que encabeza la edición veneciana del *Clareo*. Allí descubre que Reinoso se plantea la composición de su relato como un doble débito: a la literatura grecolatina y a un círculo muy determinado de amigos y protectores decisivos en su deambular por el destierro. Y hay

allí algo más: una intención casi barroca de Reinoso de activar en el público lector los resortes fundamentales del *movere*, por la vía del misterio y la sorpresa.

Desde estos presupuestos, Teijeiro retoma la intuición de Bataillon y se propone desenredar las claves de la novela a fin de lograr una interpretación más exacta de la misma. Lo hace apoyándose en la estructura dual del *Clareo* y deduciendo de cada aventura ficticia una aventura real concerniente al proceso de composición puesto en práctica por Reinoso.

De este modo, en un primer momento se plantea un minucioso estudio comparativo de la novela y el texto de Aquiles Tacio, para determinar hasta qué punto y en qué medida Reinoso imita al *Leucipe* y, en consecuencia, cuál es el camino preciso que lleva de la novela griega al *Persiles* cervantino. En una segunda etapa, el propósito es más arriesgado: se trata ahora de explicar el cambio de rumbo hacia un presunto tono cabañeresco que el *Clareo* manifiesta a partir del capítulo XIX, aquel que clausura los "amores" e inaugura los "trabajos" de Isea junto al Caballero de las Esperas Dudosas, Felesindos.

A la luz de esta última parte de la investigación, la novela de Reinoso comienza a abrir sus puertas secretas y a ofrecernos una lectura original y sorprendente. Las preguntas -cuyas respuestas no vamos a desvelar aquí- son, entre otras: ¿Quién se esconde tras el personaje de Felesindos?, ¿quién tras el del Gran Señor de Egipto?, ¿qué memoria humana anima a la narradora Isea a reflexionar sobre sus fortunas y desde qué presente lo hace?. Destaquemos sólo que el enfoque con que el editor se acerca al recurso de la digresión en la novela resulta de lo más fructífero y viene a enriquecer un aspecto algo descuidado en la narrativa de los Siglos de Oro: el de la intromisión del autor (como otra categoría textual) en su mundo novelado.

Tras esta edición, Reinoso y su obra nos hablan de otra manera: ni las interpolaciones son un recurso cansino y dirigista del que se abusa en la prosa de ficción de la época, ni la fórmula caballeresca agota sus posibilidades en los imitadores de Montalvo, ni la permeabilidad social ni el sincretismo literario son signos de la inmadurez de la novelística de los Siglos de Oro. Desde una óptica diferente que tendremos que empezar a exigirnos, toda esta narrativa manifiesta un modo de ser original, el modo de hacerse -en un proceso dinámico y coherente- de la moderna novela

española. Y para llegar a entenderlo aún queda mucho por hacer, aunque la ruta parece ir viéndose clara: observar cada árbol para conseguir contemplar el bosque.

**Maximiano Trapero (Ed.):**  
**LA DÉCIMA POPULAR EN LA TRADICIÓN**  
**HISPÁNICA (Actas del Simposio Internacional**  
**sobre La décima)**

**Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular  
de Gran Canaria, 1994.**

**Virtudes Atero Burgos**  
Universidad de Cádiz

Todos los estudiosos de la literatura oral debemos congratularnos por la aparición de este exquisito y bellísimo libro preparado por Maximiano Trapero, profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que recoge los trabajos presentados en el Simposio Internacional sobre la décima popular, celebrado en la capital de las islas atlánticas del 17 al 20 de diciembre de 1992.

Si todos los géneros de la literatura oral se consideran marginales respecto a las consagradas formas escritas, la décima es, sin duda, la "cenicienta" más olvidada de esta literatura. Los estudios sobre esta parcela de la oralidad han sido escasos, la conciencia de su vitalidad y el conocimiento de su riqueza y de sus posibilidades, muy pobre, a pesar de ser la forma poética más popular de Hispanoamérica, goce de gran importancia en Canarias y se configure como un medio de expresión singular en algunas zonas peninsulares. Este olvido secular hace que este

encuentro, y ahora la lectura de sus Actas, sobre una extraordinaria importancia para todos los investigadores e interesados en las manifestaciones literarias orales.

El encuentro contó con dos sesiones complementarias: el *Simposio*<sup>1</sup>, -en el que participaron profesores de Cuba, Puerto Rico, México, Venezuela, California, las Islas Canarias y las Alpujarras andaluzas,- y un *Festival*<sup>2</sup>, que reunió a numerosos grupos de decimistas populares de Hispanoamérica y Canarias. La celebración de este *Festival* hizo que las sesiones de trabajo se vieran extraordinariamente enriquecidas con la presencia viva del propio objeto de estudio, la décima, que se hizo canto en la voz de sus portadores naturales<sup>3</sup>.

Las Actas se editan con un criterio abierto, como la propia temática del *Simposio*, y aparecen divididas en cuatro sesiones: Inauguración y Conferencia inaugural; Ponencias; Comunicaciones y Clausura y Conclusiones.

El acto de Inauguración se convirtió en la mejor justificación del *Simposio* al mostrar la exquisita vitalidad del género: Pedro Lezcano, el Presidente del Cabildo de Gran Canaria, abrió el encuentro en décimas improvisadas:

De décima poco sé  
pero un decimista honrado  
no puede decir sentado  
lo que puede decir de pie.

- 
1. Organizado por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, bajo la dirección de Maximiano Trapero, con la colaboración de Dan Munteanu, Alberto Comas y Guillermo Perdomo.
  2. Patrocinado por el Cabildo Insular de Gran Canaria y dirigido por Manuel González Ortega, con la colaboración de Armando Sosa y Aurora López.
  3. Junto a estas Actas -que recogen los trabajos del *Simposio*- se edita un disco con una importante muestra de las décimas que se dieron a conocer en el *Festival* por los distintos grupos de decimistas.

Un filósofo advertía  
a la entrada de su casa:  
“Nadie esta puerta traspasa  
si no sabe geometría”.  
Yo en nuestro caso diría”.  
“Nadie pise este escenario  
si ignora el vocabulario  
de la décima eminente  
(aunque sea Presidente  
del Cabildo Grancanario)”.

Que fueron “contestadas” por algunos de los decimistas presentes:

Al público en general  
quiero aquí rendir honores  
y a la poesía con flores  
la quisiera coronar.  
Le haré un trono de coral  
si no me niega su mano  
con todos estos hermanos  
que han venido de tan lejos  
y relucen como espejos  
juntos a Pedro Lezcano.

La Conferencia inaugural -*La poesía oral improvisada en la tradición hispánica*- fue pronunciada por el Prof. Samuel G. Armistead, de la Universidad de California, Davis. El autor, gran especialista en la literatura oral, sobre todo en el campo del romancero, comenzó insistiendo en la necesidad de estudiar esta parcela tan olvidada de la poesía popular. Después de referirse a sus oscuros orígenes -citó un combate poético registrado en un texto hispanoárabe del siglo X y las múltiples *pullas* que pueden rastrearse en textos dramáticos de los siglos áureos-, se centró en la tradición moderna. Con el rigor que le caracteriza, el Prof. S.G. Armistead presentó una exhaustiva panorámica de la presencia de la décima -y otras formas de poesía improvisada- en casi todos los países de Hispanoamérica, destacando su especial vitalidad aún en nuestros días en Puerto Rico, México, Cuba, Brasil y las Azores. En España es, en Canarias donde la décima cuenta hoy con un mayor arraigo, aunque también pueden encontrarse muestras de esta poesía en el País Vasco,

Santander, Asturias, Almería, Granada, Murcia y algunos enclaves catalanes. El mundo de la poesía popular improvisada es esencialmente panhispánico y abierto a infinitas posibilidades investigadoras. La Conferencia se completa con una bibliografía excelente, la más completa, sin duda, de las que hoy pueden consultarse sobre esta forma poética.

Las Ponencias y Comunicaciones, organizadas por el orden alfabético de sus autores, abordan aspectos dispares del género.

La presencia y peculiaridades de la décima y otras formas poéticas improvisadas en Hispanoamérica fueron tratadas en diversos trabajos. De su vitalidad sorprendente en Puerto Rico desde el siglo XIX hasta la actualidad, trata la ponencia de Félix Códova Iturregui, donde analiza algunos aspectos del género, basándose en las entrevistas realizadas en 1980 a una decena de trovadores del área de Fajardo, en el noroeste del país.

Ivette Jiménez de Báez estudia su implantación en México desde tiempos coloniales, su popularidad junto con la *glosa* y su doble vertiente en el país: la oral y la escrita, la culta y la popular. Completa su estudio con un recorrido por las zonas donde permanece viva en la actualidad y un análisis de los rasgos compartidos y diferenciadores que el género manifiesta en esta tierra. Por su parte Fernando Nava analiza distintas dimensiones musicales -vocálica, melódica, instrumental, dominio musical de los ejecutantes, adaptación a la tradición, etc.- correspondientes a tres modalidades de la décima popular cantada en México, las llamadas *arribeñas, calentanas y jarochas*.

La décima en Cuba es analizada por M<sup>a</sup> Teresa Linares Savio, Carmen M<sup>a</sup> Sáenz Coopart y Jesús Guanche. Las dos primeras investigadoras estudian distintos aspectos musicales del género en la isla: la primera, las relaciones de la décima con distintas estructuras musicales antiguas y recientes, y las vinculaciones entre décimas y tonadas. Y la segunda, la evolución histórica de los conjuntos instrumentales acompañantes de la décima que han incidido en su estilo y carácter, la evolución del estado actual de la creación y las preferencias cubanas por la décima cantada. Jesús Guanche da noticia de la metodología empleada para la elaboración de dos Atlas que, sobre cultura tradicional, se vienen elaborando en Cuba desde finales de los años setenta: el *Atlas Etnográfico de Cuba* y el *Atlas de los Instrumentos de la Música Popular Tradicional cubana*. En ambas obras se incluye el desarrollo histórico y la distribu-

ción e intensidad espacio-temporal actual de la décima y el punto en Cuba.

Osvaldo Rodríguez Pérez analiza la popularidad, el humor, la sátira y el carácter político del género en Chile, centrándose en el análisis de las décimas de una de las más fecundas y populares figuras de su país, Violeta Parra, publicadas en su *Autobiografía en versos chilenos* (1970, 71, 72, 74 y 76). Violeta Parra vertió en décimas, siguiendo la más rica tradición popular, su visión testimonial de la realidad: crónicas contemporáneas, lecciones, amores y desengaños, homenajes, confesiones y padecimientos.

El grueso de los trabajos se dedican al estudio de la décima en Canarias. Maximiano Trapero, en una documentadísima ponencia, muestra la fuerte implantación de la poesía popular en las islas, con una clara preferencia por el romancero -que, como él mismo ha dado a conocer, ofrece aquí una riqueza y belleza únicas en el mundo hispánico- y más recientemente por la décima, extendida ya por todas las islas, pero preferida en la de La Palma. Para Trapero el desarrollo del género en Canarias está indiscutiblemente ligado a las emigraciones isleñas de finales del siglo XIX y principios del XX a América y sobre todo a Cuba. Fueron estos emigrantes los que, al volver de las tierras americanas, trajeron a las islas las décimas que, aún hoy, mantienen fuertes similitudes musicales con las cubanas, hasta el extremo de que su forma de cantarse se designe como "*punto cubano*". Después de mencionar a algunos de los más importantes decimistas y "verseadores" isleños, el Prof. Trapero documenta la pervivencia en las islas de décimas no sólo líricas sino también narrativas, todas de temas locales y recientes, creadas quizá por el fuerte arraigo del romancero. Para demostrar la forma de convivencia de ambos géneros entre el pueblo, analiza varias versiones de romances y décimas sobre un hecho que conmovió a los canarios en 1919, el hundimiento del vapor Valbanera que se hundió en las costas cubanas con 500 pasajeros y tripulantes españoles. Cada uno de los géneros cuenta el suceso según su propia naturaleza: mientras los romances dan cuenta de la tragedia, las décimas lloran y se compadecen de las víctimas. La sensibilidad poética popular canaria sabe escoger el género adecuado para contar y cantar lo externo y lo interno de los acontecimientos.

Varias comunicaciones inciden sobre distintos aspectos de la décima en Canarias. Para Alfonso Armas Ayala la implantación del género en Canarias y América se debe precisamente a su carácter de lírica

cantada que sirve de vehículo a la sentimentalidad popular, olvidando sus orígenes cultos. La temática de las décimas canarias es analizada por Juana-Rosa Suárez Robaina. En ellas se encierran todos los matices del sentimiento amoroso, de las relaciones entre hombre y mujer, pero -como ocurre en muchos otros géneros líricos-, aunque la mujer sea la protagonista indiscutible de sus versos y la persona digna de todo amor, su voz está ausente del universo de la décima que es un género exclusivamente masculino. Jesús Mario Rodríguez Ramírez se centra en la riqueza musical de la décima en Canarias, analizando distintos modelos melódicos de doce ejemplos diferentes procedentes de las distintas islas. Manuel Pérez Rodríguez estudia la riqueza de las décimas de La Palma. En esta isla se mantiene un folklore musical vivo, siendo en la única de las Canarias en que se antepone al "punto cubano" y tiene primacía sobre el resto de los esquemas musicales folklóricos.

Tres comunicaciones abordan distintos aspectos referidos a la poética del género. M<sup>a</sup> Teresa Cáceres Lorenzo estudia uno de los mecanismos constructivos más fecundos de la décima: el eufemismo. Mecanismo que, como es sabido, comparte con otros muchos géneros orales, como por ejemplo el romancero. Sobre un *corpus* de décimas isleñas, sobre todo de La Palma, la autora concluye que este fenómeno suele aparecer con más frecuencia en décimas de tema mágico-religioso, sexual y social, destacando como recursos eufemísticos preferidos la metáfora, la antonomasia, la metonimia y la perifrasis. Consuela Herrera Caso analiza dos décimas canarias que tratan los sinsabores de la vejez y que, por sus similitudes, parecen pertenecer a un mismo autor, aunque hayan sido cantadas por dos decimistas diferentes, ambos de Tuineje (Fuerteventura). La autora demuestra cómo la elección de distintos recursos lingüísticos por cada uno de los informantes altera su sentido general. Dan Munteanu estudia, desde la lingüística textual, distintos mecanismos de coherencia, considerados como formas de intextualidad no expresada, en las llamadas *Coplas de Hupalupo*, narración en décimas de un autor gomero que narra la leyenda de la muerte de Fernán Peraza, gobernador de la isla de La Gomera entre 1477-1488, a manos de los aborígenes dirigidos por su jefe, Hupalupo. El Prof. Munteanu concluye que el elevado número de estas formas de intextualidad en el texto, revelan el alto nivel de competencia intertextual del productor de las *Coplas* y, lógicamente, de los receptores de las mismas, a pesar del semianalfabetismo constatado de muchos de los autores -y por supuesto de los receptores- de décimas en Canarias.

Emilio González Déniz y Manuel González Ortega dedican sus trabajos a la obra de dos decimistas canarios: Manuel Déniz y Juan Betancor, respectivamente. Del primero, casi desconocido en medios académicos aunque muy celebrado en el centro de Gran Canaria, se analizan algunas décimas humorísticas, paradójicas y amorosas. Juan Betancor, el más significativo de los "verseadores" de Fuerteventura, fue el último poeta de su generación. Su producción abarca décimas de denuncia social, satíricas e irónicas, y otras de reflexión filosófica sobre la existencia humana.

Lothar Siemens Hernández, en un interesantísimo trabajo, conecta las estructuras musicales de la décima cantada con formas propias de la tradición islámica. Para él, la décima popular es un género tardío en cuya conformación participaron, sin duda, los moriscos cristianizados tras la Reconquista. Su pervivencia en Canarias y América y su casi total desaparición en el resto de la Península la atribuye el autor a la dispersión de aquellos moriscos, ocurrida en la misma época en que el género comienza a vulgarizarse, entre 1580 y 1614.

Por último, José Criado, el único representante de la Península, trató sobre la tradición de la décima en Andalucía, concretamente en la aislada y montañosa comarca de La Alpujarra, situada entre Almería y Granada. El autor sitúa en la gran eclosión minera de principios del siglo XIX en la zona los orígenes del trovo, forma de poesía improvisada, que es donde se va a desarrollar la décima popular en La Alpujarra. Mineros, arrieros y pastores popularizaron "los torneos de trovos" que luego pasarán a la zona minera de Murcia. Después de mencionar a algunos de los decimistas más populares en la zona, José Criado concluye resaltando la importancia del género en esta parte de Andalucía desde hace al menos cien años. Como rasgo diferenciador resalta que la décima en La Alpujarra es hablada y no cantada -excepto cuando se improvisa en quintillas-. Los decimistas alpujarreños suelen ser agricultores, sin estudios básicos; sus temas, los de la vida cotidiana y su forma de pervivencia, la pelea o "picailla" entre dos "repentizadores".

En fin, este *simposio* ha venido a demostrar la extraordinaria riqueza y vitalidad de esta forma de poesía cantada, que, como el romancero, abraza las dos orillas del mar hispánico. Gracias a la lectura de estas Actas, la poesía improvisada y la décima se han convertido, al menos para mí, auténtica profana en la materia, en nuevas realidades de la oralidad. Pienso que es absolutamente necesario para todos, y espe-

cialmente para los que nos dedicamos a la literatura oral, repetir encuentros como éste para poder seguir profundizando en su conocimiento y estudio, si queremos llegar a abarcar la enorme riqueza y variedad de matices que ofrece el mundo, siempre abierto, infinito y mágico, de la palabra popular.

Darío Villanueva:

**TEORÍAS DEL REALISMO LITERARIO.**

Madrid, Instituto de España - Espasa Calpe, 1992.

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier  
Universidad de Cádiz

*Teorías del realismo literario* es una monografía magistral en torno a uno de los problemas fundamentales de la teoría de la literatura. El profesor Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Santiago de Compostela, afronta el realismo desde una perspectiva teórica general que excede el planteamiento de la historia literaria (el realismo como período o escuela histórica) y que se basa en la evolución de la propia teoría de la literatura desde Platón y Aristóteles. Tres son las implicaciones iniciales del problema del realismo: las filosóficas, las estéticas y, en el caso concreto de la literatura, arte de la palabra, las lingüísticas. Los dos primeros capítulos ("El realismo genético" y "La superación del realismo formal") constituyen una síntesis muy clara de las teorías previas sobre el realismo y una discusión pertinente de sus limitaciones, y los tres capítulos restantes ("Fenomenología y pragmática del realismo", "El realismo intencional" y "La lectura realista") constituyen una propuesta más personal que arranca de la crítica fenomenológica y pragmática. La idea medular de D. Villanueva es la superación de las falacias a que condujeron los realismos genético y formal mediante una visión del realismo literario como fenómeno fundamentado en el lector: el realismo es ante todo producto de una lectura realista, si bien el reto que

afronta el Prof. Villanueva consiste en la búsqueda de un punto de equilibrio entre el principio de la autonomía de la obra literaria y la relación innegable entre la obra y la realidad.

El estudio del Prof. Villanueva resulta impecable en cuanto al manejo e interpretación de la copiosa bibliografía (que constituye un muy nutrido y bien seleccionado apéndice) y resulta modélico por la perspectiva investigadora que asume: no se trata tan sólo de un compendio sino que es también una aportación personal hecha con evidente solvencia y manifiesta honestidad. No es, a nuestro juicio, lectura fácil para un lector novel en cuestiones de teoría literaria, y no lo es no por dificultad de estilo (el discurso resulta límpido) sino por la densidad de los saberes manejados. Por ello creemos que puede ser de utilidad resumir aquí la línea fundamental del estudio, cosa que pasamos a hacer de la manera más clara y menos simplista posible.

El punto de partida de la reflexión sobre las relaciones entre la literatura y la realidad se encuentra en el concepto de *mímesis*. El pensamiento platónico parte de la distinción de tres niveles de realidad: el de las formas ideales o arquetípicas, nivel de lo absoluto; el de los objetos visibles o fenómenos, pálidos reflejos de las formas ideales; y el nivel de las imágenes propiamente dichas, donde se sitúan las artes miméticas (una de las cuales es la literatura), que toman como modelo la realidad sensible, que a su vez es copia imperfecta de la realidad ideal. En este contexto, el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material y acercarse a la realidad ideal de las cosas, distinta de su apariencia visual. Así, el pensamiento platónico desarrolla la paradoja de identificar el realismo con el idealismo: éste es el *realismo metafísico*.

Para Aristóteles, en cambio, la realidad sensible no es imagen de nada que la trascienda, y la mímesis no es imitación de una idea arquetípica depositada en la mente del artista, sino representación de la realidad perceptible, de cosas particulares como son las acciones de los hombres. Con Aristóteles estamos ya en el ámbito de un *realismo gnosiológico*. La diferencia que va de la imitación estilizadora del realismo metafísico a la representación integradora de lo visible del realismo gnosiológico se ilustra con la distancia que va de una novela pastoril como la *Diana* a una novela picaresca como el *Lazarillo de Tormes*.

A partir de aquí Darío Villanueva contempla tres concepciones diferentes del realismo: el *realismo genético*, el *realismo formal* y el *rea-*

*lismo intencional*. Estos tres realismos se diferencian porque atienden esencialmente a uno de los tres factores que intervienen en el proceso comunicativo literario, y que son, respectivamente, el autor, el texto y el lector.

El *REALISMO GENÉTICO*, o “realismo de correspondencia”, todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, mundo unívoco y anterior al texto que el escritor aprehende por la vía de la observación y reproduce de la forma más fiel y transparente posible gracias al adelgazamiento del lenguaje, que se sacrifica en aras de la recreación del referente exterior. A esta línea “heteronomista” pertenece la teorización de E. Zola, la del primer Wittgenstein y la teoría del reflejo de los marxistas clásicos. El realismo genético conduce a la “falacia del realismo conceptual”: al error de creer que detrás de cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y que cuanto más imperceptible sea la palabra, mayor presencia cobrará el objeto. Lukács supera esta concepción dual del signo porque de hecho contempla un tercer formante que se interpone entre el signo y el mundo, que estructura e interpreta el mundo: la ideología.

El *REALISMO FORMAL*, o “realismo de coherencia”, considera que la única realidad de la que se puede hablar es la inherente y simultánea a la obra en sí: la realidad nace y se constituye en la obra, el texto construye y ofrece una realidad “autónoma”. Esta línea de teorización surge también de manera explícita en el siglo XIX, comenzando por G. Flaubert, y se afianza en el siglo XX con las escuelas formalistas. El realismo formal supera la falacia genética en cuanto que considera que el texto literario es una construcción que produce una ilusión de realidad, y no la transposición cristalina de una alteridad que le sería preexistente. Pero el inmanentismo conduce también a su propia falacia: la de la desvinculación total entre obra y mundo, la negación del referente extratextual. La reacción contra este exceso se produjo a finales de los años 60 y principios de los 70 y procedió de dos campos: el de la fenomenología y el de la semiótica pragmática. Estas dos líneas de pensamiento van a conceder una importancia fundamental al tercer factor del circuito literario: el receptor.

A partir de aquí Darío Villanueva se propone ofrecer una teoría del realismo que supere no ya la falacia genetista (ampliamente superada), sino especialmente la inmanentista, y lo hace partiendo de la fenomenología (E. Husserl, M. Heidegger), de la fenomenología de la literatu-

ra (R. Ingarden), y de la estética de la recepción (sobre todo de W. Iser). El punto de partida son tres principios de la fenomenología de la literatura, a los que Villanueva añade un cuarto principio insinuado en Ingarden:

- 1) El *principio de la intencionalidad*: la obra literaria se origina en un acto creativo de la conciencia intencional del autor.
- 2) El *principio del esquematismo y estratificación*: la obra literaria ofrece una estructura estratificada en la que Ingarden distingue cuatro estratos: el de los sonidos y las formaciones verbales, el de las unidades semánticas, el de las objetividades representadas (correlatos intencionales de las frases) y el de los aspectos esquematizados bajo los que esas objetividades aparecen.
- 3) El *principio de la actualización*: en el fenómeno literario se distingue entre el objeto artístico, el texto creado intencionalmente por un autor, y el objeto estético, que es la actualización del texto que lleva a cabo el receptor. La obra de arte es una entidad fundamentalmente esquemática donde hay lagunas de indeterminación cuyo subsanamiento depende del receptor. Es el receptor el que lleva a cabo el proceso de donación de sentido a partir de las unidades semánticas y de las objetividades representadas en el texto.
- 4) El *principio de la “epojé” o de la “suspensión voluntaria del descreimiento”* (“willing suspension of disbelief”), que es la actitud que debe adoptar el lector ante la obra literaria: la literatura, lo mismo que el juego, consiste en un *pacto ficcional* que el texto propone y el lector acepta. Este pacto supone una conducta doble: por una parte el receptor acepta suspender su incredulidad y renunciar a la verificabilidad de los asertos textuales, y por otra parte el receptor sabe que hay una desconexión genética absoluta entre el texto y la auténtica realidad. La lectura se orienta hacia el placer del reconocimiento: la realidad es el mundo heterogéneo e inabarcable de lo no transformado, mientras que la obra de arte ofrece un mundo transformado que da al receptor la posibilidad de reconocer lo conocido bajo una nueva perspectiva que lo sustrae de todo azar y lo convierte en esencial (H. G. Gadamer). Este pacto ficcional funciona de manera mucho más evidente en el terreno del realismo (donde la incredulidad es menor, tiende a abolirse) que en el terreno de lo fantástico (donde se juega con una incredulidad provocada).

La literatura descansa sobre dos premisas básicas: la *intencionalidad* y la *convención*. El realismo literario supone una intención realis-

ta por parte del autor, intención que el autor pretende que el receptor reconozca como tal intención realista. Si esto se cumple la intención del autor trasciende lo puramente individual y se vuelve intersubjetiva. Así, el realismo es una cuestión de intencionalidad intersubjetiva o *cointencionalidad*. Para comunicar intersubjetivamente una intención (sea ésta realista o no) es necesario recurrir a las convenciones: la *epoje* ficcional es un complejo de convenciones, lo mismo que la realidad no ficcional resulta en gran medida de convenios sociales. El pacto de la ficción significa la renuncia al principio de verificabilidad. Los enunciados fictivos son actos ilocutorios de aserción sin verificación que prescinden del requisito de sinceridad propio de los actos normales, no fictivos. Ahora bien, como ya apuntó G. Genette, hay que tener en cuenta que los actos de ficción no son aserciones fingidas sino que son actos de lenguaje de índole *declarativa* (en la tipología de J. Searle), es decir, actos en los que la enunciación ejerce un determinado poder sobre la realidad en virtud de la autoridad institucional que se le otorga al sujeto de esa enunciación: el lector acepta conceder al narrador literario la capacidad de instaurar un mundo. En este punto D. Villanueva enlaza con la semántica de los mundos posibles y, siguiendo a L. Dolezel, y citando a C. Segre, formula la cuestión en los siguientes términos: "los *mundos posibles* construidos por las narraciones literarias son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad. Textualmente, ésta se halla en la instancia enunciadora formada por el complejo *autor implícito* más *narrador* (o narradores), y en el plano empírico, por el escritor que "si arroga insomma el diritto di *instaurazione* di mondi possibili, si attribuisce, su questi mondi, *l'omniscienza* ed esercita (...) una *selezione* di carattere funzionale"" (pp. 100-101).

Para C. Segre la verosimilitud estriba, dentro de cada obra o "mundo posible", en el cumplimiento de las reglas de coherencia inmanente generadas dentro del texto mismo. D. Villanueva considera que tal planteamiento conduce a la falacia inmanentista y que es necesario encontrar un punto de equilibrio entre la autonomía del mundo creado y su función referencial. Para Villanueva (y no podemos sino suscribir su argumentación), el problema de la ficcionalidad, y por ende del caso concreto del realismo, no se puede resolver exclusivamente desde la semántica intensional (relaciones cotextuales entre los signos y sus representaciones mentales), sino también, y quizás preferentemente, desde la semántica extensional (relaciones contextuales entre los signos y los objetos a los que se refieren), que va incluida en la pragmática. Ate-

rrizando en el realismo, Villanueva considera, siguiendo la terminología de B. Harshaw, que durante la lectura intencionalmente realista de un texto cualquiera, el campo de referencia interno (o co-textual) es proyectado por el lector como paralelo a un campo de referencia externo (o contextual). De esta manera resulta, siguiendo a Ch. Prendergast, que el orden de la "ficción" se entrelaza en el orden de los "hechos" y así se realiza ese proceso de reconocimiento por el cual el lector conecta el mundo producido por el texto con el mundo del cual él mismo tiene un conocimiento directo o indirecto. Así llega D. Villanueva a la formulación de un tercer tipo de realismo, el *REALISMO INTENCIONAL*, donde la actividad del receptor es decisiva.

Ahora bien, este realismo intencional no es ajeno a la estructura de la obra, una estructura compleja, pluriestratificada, esquemática e indeterminada (y aquí volvemos a Ingarden e Iser). Los signos literarios no designan objetos heterónomos, sino que aportan instrucciones para que el lector produzca el significado. El texto instruye y programa al lector, y sólo alcanza su plenitud mediante la convergencia de un repertorio de estrategias textuales destinadas a producir un efecto y la realización propiamente dicha que lleva a cabo el lector. La paradoja del realismo consiste en que depende más de lo que le falta al texto que de lo que el texto contiene: el discurso ficticio invita y capacita al lector para crear un contexto plausible en el que insertar el cotexto. Leer consiste en crear contextos. Esos contextos o referentes no son tampoco "las cosas mismas", sino lo que la semiótica, a partir de Ch. S. Peirce, denomina el *interpretante*. En palabras de J. Talens y J. M. Company, el interpretante es nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas y configurarlas como el correlato implícito del lenguaje. El campo de referencia externa o contexto es un interpretante que surge "a posteriori", y no al contrario (como propugnaba el realismo genético). Así resulta que son los lectores los que hacen hablar de su propia realidad a la literatura: el realismo es un fenómeno fundamentalmente pragmático, ya que la intencionalidad o convergencia de la intención del autor y del lector es un fenómeno mucho menos frecuente que la simple intencionalidad realista del lector.

Muy interesante es la siguiente propuesta de Villanueva, basada en R. Ingarden y Harry Levin: la orientación predominante entre los lectores va siempre hacia el estrato de las objetividades representadas en detrimento de los otros estratos, que son experimentados superficialmente. El lector normal (no ya el crítico, el filólogo, el lingüista, o en definitiva

el lector que asume una postura reflexiva y no empática) propende espontánea y naturalmente a la decodificación intencionalmente realista de los textos. El proceso del realismo intencional comienza con la *epojé* del pacto ficcional o suspensión de la incredulidad; sigue con un proceso de creciente intensidad por el que el lector se implica en el mundo representado y deja de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión (aunque la ilusión se experimente gracias a él); y por último el lector no regresa a la actitud epistemológica anterior a la voluntaria *epojé*, sino que integra el mundo interno de referencia del texto en su propio mundo de referencia, externo y experiencial, "realista".

El último capítulo de la monografía, "La lectura realista", vuelve al texto para investigar qué formas convencionales estimulan más intensamente que otras la actualización realista del lector. El factor fundamental es, para Villanueva, el *lector implícito*, un conjunto de formas presentes en el texto que inducen a una lectura realista. Los repertorios de formas realistas cambian constantemente porque es constante el cambio de los horizontes de expectativa de la audiencia. Con todo, es posible aislar modelos de repertorios. Uno de ellos se encuentra en la Retórica. Otros modelos los podemos encontrar implícitos o explícitos en reflexiones sobre la novela (por ejemplo las de Clara Reeve o las que lleva a cabo G. J. Becker en la introducción a su antología de documentos sobre el realismo literario moderno). D. Villanueva elige sin embargo como punto de partida los trabajos de Ph. Hamon y se concentra en varios puntos:

- 1) la *lisibilité* o transparencia del estilo que pedía E. Zola: la ausencia de dificultad estilística configura un lector implícito que no tiene que esforzarse en la hermenéutica del lenguaje y que por lo tanto puede concentrarse a su arbitrio en el plano de las objetividades representadas en el texto. El discurso facilita la lectura mediante redundancias, anafóricos y variados procedimientos de desambiguación como son las retrospecciones, el uso del discurso científico (virtualmente monosémico) y la minuciosa causalidad psicológica que justifica la conducta de los personajes. Con la *lisibilité* se relacionan otros recursos: la ausencia del juego metaliterario; la utilización de medios visuales (grabados, fotografías, dibujos, diagramas, etc.) que facilitan la recreación imaginativa del lector; la presencia de nombres propios históricos o geográficos que, independientemente de su correspondencia efectiva con los de la realidad, actúan como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a

ella y aseguran un efecto de realidad; en general, el discurso realista se caracteriza por particularizar al personaje mediante una sólida ubicación espaciotemporal.

- 2) La *descripción* detallada y minuciosa, que no consiste sólo en presentar los elementos, sino en hacerlo de manera que la descripción sea sentida por el lector como tributaria del ojo del personaje que la asume.
- 3) La amplia utilización de los *estilos sociales del habla* reflejados en función del decoro lingüístico-social.
- 4) La fundamentación del discurso realista en una *fuente de origen dotada de autoridad fidedigna* que se graneje la confianza del lector empírico y le induzca a asumir no sólo la visión del mundo sino también el lenguaje del autor que le habla desde el interior del texto narrativo. Este discurso debe cumplir además escrupulosamente el principio de la coherencia interna de todos sus elementos.
- 5) En relación con lo anterior es fundamental el *horizonte de expectativa realista que se establece desde el comienzo del texto*, no sólo a partir de los primeros párrafos, páginas y capítulos, sino a partir del título (lo que G. Genette llama *paratexto*).

Tras este resumen de posibilidades textuales, D. Villanueva aborda el problema del realismo, hasta ahora referido fundamentalmente a la novela, en el teatro y en la poesía lírica, con observaciones sumamente interesantes que no vamos a resumir aquí. En fin, el trabajo se cierra con un muy breve epígrafe en el que el autor considera que el problema del realismo literario no es, como proponía M. Peckham, un pseudoproblema, sino un problema medular para la teoría literaria que debe ser abordado desde la perspectiva de la recepción, de la fenomenología y la pragmática, perspectiva que asume también el factor inmanente textual. Esto no quiere decir, como advertía F. Lázaro Carreter, que haya "un" lenguaje realista; tampoco "una realidad realista". Pero sí, indudablemente, un lector o una lectura intencionalmente realista.

Este resumen, largo y sin embargo breve, puede dar una idea, si no suficiente sí aproximada, de la solidez de este trabajo de Darío Villanueva, un trabajo que invita no ya sólo a la investigación literaria (y solitaria) de los textos, sino también, y esto nos parece importante, a una investigación docente con los alumnos y a partir de los alumnos en cuanto que lectores. Estas *Teorías del realismo literario* constituyen una auténtica incitación intelectual a una inmediata praxis.