

LOURDES ALBUIXECH / MARCELLA TRAMBAIOLI / JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA / ANTJE DREYER / ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ / CARLOS GARCÍA / LUIS GALVÁN MORENO / BORJA CANO VIDAL / WILFRIDO H. CORRAL / AN VAN HECKE / PAULO ANTONIO GATICA COTE / VERENA DOLLE / DANIEL MESA GANCEDO / CAMILO DEL VALLE LATTANZIO / CAROLYN WOLFENZON / LETICIA A. MAGAÑA / ÁNGEL VIÑAS / JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA / NINO VALLEN / THOMAS FISCHER / MARGARITA GARRIDO / FREDERIK SCHULZE / JOBST WELGE / MARCIO ORSOLINI / SEBASTIAN PATTIN / FREDERIK SCHULZE / ANTONY P. MUELLER / CAROLINA TAMAYO ROJAS / LAURA RIVERA REVELO / VEIT STRASSNER / KERSTIN SCHMIDT

1. LITERATURA IBÉRICAS: HISTORIA Y CRÍTICA

Rogelio Reyes Cano: *Los locos de Cervantes y otros estudios literarios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016 (Serie Literatura, 143). 587 páginas.

Son dos los motivos que han impulsado al autor a recoger en un volumen trabajos tan diversos y al mismo tiempo tan ligados conceptualmente por el interés sevillano que trasluce en varios de ellos: por un lado, el afán de difundir muchas de las reflexiones derivadas de una vida de continuo *docere, studere et discere* llegado el momento de retirarse de las aulas. Por otro, su inagotable empeño en regalar a estudiosos e interesados en la literatura española en general e hispalense en particular con una serie de textos que puedan, de acuerdo al conocido ideal literario horaciano, enseñar deleitando (*prodesse et delectare*) o servir de acicate a futuros trabajos de investigación.

Aparte de las secciones preliminares (prólogo y procedencia de los artículos contenidos en el volumen) y posliminares

(una rebotante lista de publicaciones del autor, que da buena cuenta de su fecunda labor académica) del libro, se nutre el mismo de siete haces de trabajos agrupados temáticamente.

La primera parte, “De locos y locuras literarias”, es la más extensa. Incluye seis trabajos, cinco de los cuales tienen por enfoque principal el riguroso rastreo de características formales y conceptuales de la ambivalente y polimórfica “literatura del loco”, galvanizada por el humanismo renacentista, en la creación de autores consagrados –Cervantes y Castillejo– y de figuras menos conocidas –los locos sevillanos Amaro Rodríguez y Juan García– de la época áurea. El último capítulo del apartado traslada al lector al “fin de siglo” y está orientado al comentario de la locura lúcida del arquetipo valleinclanesco de la bohemia, Max Estrella, que tanto debe al bohemio real Alejandro Sawa y, “con mayor o menor conciencia literaria” (p. 160), al paradigma de la “literatura del loco” o “literatura

bufonesca”. Es entonces este subgénero literario de gran solera el hilo conductor que eslabona los seis textos compilados en el apartado que abre el libro y que sirve de base al título del volumen. El perspicaz uso de esta modalidad literaria como clave interpretativa de obras tan dispares como el *Quijote*, las diferentes composiciones poéticas de Castillejo, los “Sermones” del loco Amaro, los dichos agudos y facecias de dementes áureos dispersos en bocas y escritos de tanta gente, o *Luces de bohemia*, pone de relieve la ubicuidad del género así como la urgencia de revisar otras obras a la misma luz para “ir fijando con ponderación [la] fortuna y límites [de dicho género]” (p. 66).

Las tres partes que siguen recogen, respectivamente, estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. Dos trabajos sobre las rimas becquerianas subrayan la modernidad e instinto renovador del poeta, en primer lugar, por valerse del sueño como fuente en varios de sus poemas, y, en segundo lugar, por la finura y originalidad con que sabe fundir lirismo popular (cantares del arte flamenco y populares escuchados desde su niñez y adolescencia sevillanas) y culto (poesía culta) en algunas de sus realizaciones literarias.

Son cuatro los trabajos de tema juanramoniano recogidos en el apartado dedicado al poeta onubense. En casi todos ellos se destaca el papel protagonista de lo sevillano y, de manera más general, de lo andaluz, en su vida y obra poética, si bien el tercer estudio resalta el desconocimiento en que aún dormita buena parte de la producción prosística juanramoniana, debido en gran medida a la escasez de edicio-

nes de rigor filológico existentes de estos textos, vacío que, como remarca Reyes Cano, se comienza a suplir con la edición de la prosa poética del moguereno a cargo de Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba publicada por Espasa-Calpe en 2005. Aprovecha Reyes Cano la oportunidad, a la par que elogia dicha edición e invita a decir más del complejo corpus textual juanramoniano, para aportar algunos detalles sobre escritos de prosa lírica concretos del poeta, producidos a lo largo de toda una vida consagrada a la creación literaria (así, los conjuntos o proyectos prosísticos conocidos bajo los marbetes de *Primeras prosas*, *Libros de Moguer*, *Libros de Madrid*, *Espanoles de tres mundos*—que agrupa sus retratos líricos—, *Viajes y sueños* y varios de sus libros de prosa lírica que habían quedado sueltos hasta la publicación de la susodicha edición).

Cabe mencionar el admirable arte de Reyes Cano a la hora de alternar el relato personal con la investigación, rasgo que describe a la perfección no solo este, sino todos los apartados del libro. En especial, la evocación de su emoción, siendo aún adolescente, al presenciar el cuerpo muerto de Juan Ramón a su paso por Sevilla en 1958, rememorada hasta la saciedad en los capítulos contenidos en este apartado y aun en algunos de otras secciones (como el dedicado a las azarosas relaciones entre Cansinos Assens e Isaac del Vando), sirve no solo para desatar algunos de los pasajes más líricos de la prosa del propio Reyes Cano, sino también como fulcro al análisis de la vida y obra del insigne poeta moguereno. Toca Reyes Cano en estos capítulos, además, temas de interés como el papel decisivo que tuvo el Ateneo sevillano en la formación lírica del poeta, insti-

tución de corte liberal y progresista donde se familiarizó con la poesía becqueriana y “respiró también una pasión por la literatura popular” (p. 229), o la compleja noción de Andalucía como categoría ética y estética que se fraguó en la mente de Juan Ramón en parte a raíz de sus experiencias vitales y en parte como rectificación al castellanismo imperante del 98 y como rechazo al pintoresco “andalucismo” del Romanticismo.

Bajo el epígrafe “Luis Cernuda”, engloba Reyes Cano cuatro textos. En el primero ofrece su visión personal en referencia a las relaciones entre Cernuda y Sevilla, ciudad natal que el poeta abandonará para siempre en 1928 y que asoma a sus textos en una forma contradictoria que “hace pensar [...] en una peculiar relación de amor y odio, en una íntima y paradójica ambivalencia frente a Sevilla” (p. 312). Como bien observa Reyes Cano, con el correr de los años la ciudad va perdiendo su semblante real y Cernuda recupera por la palabra una Sevilla estilizada y reinventada, enteramente abstraída del tiempo. Ya en este trabajo se refiere Reyes Cano al conflicto existencial, entre eternidad y temporalidad, que llevó al poeta a varios “exilios interiores” a lo largo de su vida, de los que Sevilla fue el primero. Retoma esta idea en los dos capítulos consecutivos, donde se repiten *verbatim* algunas reflexiones del primer texto del apartado, aunque matizadas y bastante ampliadas. Se trata en el segundo trabajo de acercarse a los exilios físicos cernudianos pero “desde la perspectiva de la historia interna del propio poeta” (p. 324) para examinar a fondo el sentimiento elegíaco o de pérdida del “tiempo sin tiempo”, el momento anterior a la adquisición de la

conciencia de la temporalidad, un estado espiritual que Cernuda trata de recuperar en poemas como “Jardín antiguo”, del que existen dos versiones, o en “Luna llena en Semana Santa”. Como señala Reyes Cano, la asociación entre la felicidad pretemporal infantil y adolescente y el marco natural arcádico en que se vivió ese estado encuentra modelos en la tradición clásica, pero sobre todo en poetas leídos en la juventud, como Bécquer y Antonio Machado, y en la estética modernista de tantos creadores (Darío, Valle-Inclán, Juan Ramón...). El reencuentro con la Arcadia infantil, con la sensación de eternidad, se produce al llegar Cernuda a México en 1949. Deja constancia de ello, como explica Reyes Cano, en *Variaciones sobre tema mexicano*.

El orden de impresión de los capítulos no refleja el orden en que fueron escritos estos trabajos. Así, en realidad, el tercero de los capítulos de tema cernudiano se fraguó con anterioridad a los primeros dos, y es por ello que resulta casi una tautología de ciertas secciones del segundo, a las que sirve de cimiento. Lo que, a mi parecer, resulta de mayor interés en el tercer capítulo es la minuciosa exégesis del *dictum* latino *Et in Arcadia ego* con que termina Cernuda su “Luna llena en Semana Santa”. Además de aventurar las posibles fuentes pictóricas que pudo tener en cuenta el poeta a la hora de valerse de la expresión, Reyes Cano traduce el adagio poniendo de relieve una sutil referencia al pasado, “[Recordad] que también yo estuve en la Arcadia” (p. 356), traducción novedosa que ayuda a esclarecer el sentido último del poema.

El capítulo de cierre a este apartado es una ramificación del capítulo de arran-

que al mismo. La postura ambivalente de Cernuda con respecto a Sevilla se observa, asimismo, en las declaraciones del poeta con respecto al teatro de los hermanos Álvarez Quintero, que van desde la cautelosa descalificación de dicho teatro, a su justa, sopesada y rectificadora valoración. Como explica convincentemente Reyes Cano, la desaprobación inicial del teatro de los dramaturgos utreranos parece obedecer más a “oportunismo ideológico” que a la intención de definir abiertamente sus gustos personales (p. 363). De ahí que reconsidere el teatro regionalista y costumbrista de los Álvarez Quintero, pasada ya la “efervescencia ideológica de la España republicana en plena Guerra Civil” (p. 369), y lo juzgue en su justa medida. La admiración personal que a la postre acaba revelando Cernuda por la obra de estos comediógrafos andaluces se manifiesta también en los ecos formales, poco estudiados hasta ahora, que los escritos de los Álvarez Quintero dejaron en la única comedia acabada de Cernuda, *La familia interrumpida*.

La quinta parte del libro, bajo el epígrafe “Andalucía y Sevilla”, recoge dos capítulos dedicados, el primero, a repasar las aportaciones de diferentes autores, en su mayoría andaluces, al paradigma de las ruinas de la Antigüedad, particularmente las de Itálica, a partir del humanismo renacentista y hasta el siglo xx. El segundo, a las estampas literarias que la albarrana Torre del Oro y otros encantos, pero también lacras, de la urbe sevillana han suscitado en escritores y poetas desde el periodo andalusí hasta el siglo pasado.

Una sexta gavilla titulada “Escritores de mi entorno”, reúne siete trabajos que versan sobre diferentes aspectos de

la vida y obra de varios artistas sevillanos. El primero trata de las complicadas relaciones entre dos amigos sevillanos, un tiempo adeptos del Ultraísmo, cuyo compañerismo terminó rompiéndose como muestran los numerosos dictionarios que Cansino Assens le dedicó posteriormente a Del Vando-Villar en varias ocasiones. El segundo da cuenta de la propensión que ostentó Rafael Lasso de la Vega a la automixtificación, como se ve al examinar la suerte de su poema inédito “Toits”, que Lasso envió a su paisano sevillano y ultraísta Del Vando afirmando haber aparecido esta composición en la edición francesa de *Galerie de glaces*, edición que nadie ha podido encontrar. Dedicamos los siguientes tres capítulos, primero, a examinar la novela *La ciudad*, de Manuel Chaves Nogales, a quien Reyes considera el mejor periodista sevillano (p. 476); segundo, a la pasión poética que la obra becqueriana despertó en Rafael Montesinos, pasión que halla reflejo en las referencias a Bécquer con que el lector tropieza en su lectura de diversos poemas de Montesinos; y tercero, a prestar homenaje al escritor gaditano afincado en Sevilla, Francisco Pleguezuelo, con motivo de la publicación póstuma de su *Obra completa* que Reyes Cano ha sido invitado a presentar.

El apartado culmina con textos destinados a reseñar dos poemas del autor sevillano Jacobo Cortines, *Carta de junio* y *Nombre entre nombres*, obras ambas de andadura sosegada donde se palpa el eco de las abundantes y personalísimas lecturas del poeta.

En “Filólogos en mi recuerdo”, última parte del libro antes del extenso y notable expediente académico de Reyes

Cano, el lector encuentra seis emotivos y sentidos homenajes a maestros, compañeros y amigos, todos ellos filólogos admirables ya fallecidos: Francisco López Estrada, Francisco Márquez Villanueva, Klaus Wagner, Manuel Gil Esteve, Rafael de Cózar y, como no podía ser menos, su propio hermano, José María Reyes Cano. Obsequias redactadas con gran delicadeza, con un lenguaje que resulta unas veces campechano y otras primorosamente lírico, pero siempre llano, donde al registro cronológico y preciso de momentos en la trayectoria biográfica de cada una de estas figuras se unen tiernas e íntimas remembranzas que, en más de una ocasión, harán al lector esbozar una sonrisa.

A pesar de la variedad de figuras y obras que se exploran en el volumen, existe un encordamiento temático que une unos apartados con otros. Así, muchos capítulos vuelven sobre autores tratados en partes precedentes para aquilatar su influencia en las páginas de creadores posteriores. Otro tema sobre el que se insiste es en la modernidad inherente a la obra de algunos autores al desentrañar aspectos clave de la realidad—Cervantes constata a través de innumerables contradicciones la ambigüedad de la realidad (p. 51); Bécquer evidencia la esencialidad del sueño en la existencia humana (p. 192)—. Se ahonda también en el maridaje entre lo culto y lo popular apreciable en Cervantes, Bécquer, Juan Ramón, Cernuda,... Por último, en todos los trabajos se vislumbran, finalmente repujados, los relieves de Sevilla y Andalucía. Este engranaje de ideas en el discurso académico de Reyes Cano deja de manifiesto, por un lado, su erudición en una diversidad de asuntos tocantes a

la literatura española de todos los tiempos, y, por otro, su interés en recalcar la continuidad consustancial a la actividad literaria, patente en el eco imborrable de voces pasadas en la producción de todo lector/creador.

La redundancia de ideas y pasajes a la que ya nos hemos referido, que resulta insoslayable en el quehacer académico de todo investigador y que se explica en parte por tratarse de una colección de trabajos de naturaleza diversa (ponencias, artículos, mesas redondas, disertaciones académicas, homenajes, etc.) forjados por el erudito sevillano en el transcurso de décadas de docencia e investigación, no desluce el valor de las ideas, la frescura con que se rememoran y dan a conocer tantas anécdotas y detalles, la riqueza expresiva y facilidad de palabra que hacen de *Los locos de Cervantes y otros estudios literarios* una colección de ensayos de lectura amena e iluminativa, fanal que posiblemente guiará muchos otros estudios literarios en el futuro. Hace falta, y con ello termino, cuidar más la labor de revisión, para evitar no solo errores tipográficos, sino también equivocaciones en la numeración de notas a pie de página (por ejemplo, hay una misteriosa nota 28 carente de pie en la página 116), o erratas como la que lleva a escribir la palabra “inteligencia” con “g” y “j” en dos instancias de la transcripción de un poema juanramoniano de *Eternidades* (177), cuando debería respetarse la peculiar ortografía del poeta, que optaba por usar la “j” en palabras con “ge” y “gi”.

LOURDES ALBUIXECH
(SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY,
CARBONDALE)

María Asunción Flórez Asensio: *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger 2015 (DeMusica, 22, 23). 2 vols., vii + 821 páginas.

La autora, musicóloga y cantante, se propone arrojar alguna luz sobre los músicos de las compañías teatrales de Madrid en tanto que grupo concreto de profesionales de la música que “muy pronto tomó conciencia de que su ocupación no era solamente un oficio sino también un ‘arte’” (p. 15).

La primera parte del trabajo consiste en una puntual y documentada reconstrucción de la vida teatral madrileña entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII, echando mano de la cuantiosa bibliografía a disposición sobre los corrales de comedias y su funcionamiento, la aparatosa puesta en escena de los autos sacramentales, las representaciones cortesanas y sus espacios teatrales (jardines, patios, salones, el Real Alcázar, el Salón Dorado, el Buen Retiro, el Coliseo), sin dejar de lado las cuestiones administrativas, económicas y la reglamentación de la articulada y riquísima actividad teatral de la Villa y Corte. Cabe apuntar que este capítulo no deja de ser una reiteración de todo lo dicho por las fuentes documentales y críticas utilizadas. De paso, cabe subrayar también un llamativo olvido por parte de Flórez Asensio, quien, al subrayar que Lope de Vega “es uno de los más hábiles empleadores de la música en el teatro” (p. 5), omite mencionar *La selva sin amor*, primera ópera en lengua castellana del Fénix, representada ante los reyes en 1627.

De las compañías de representantes la autora empieza concretamente a tratar a

partir de la p. 162, a propósito de sus ingresos por su participación en el Corpus de la capital –que a menudo eran insuficientes, obligando a los actores a aprovechar el sistema de “ayuda de costa”– así como por las puestas en escena –particulares o fiestas– ante los reyes.

El segundo capítulo se centra en la organización del teatro profesional hispano, documentada ya en relación con la presencia de los cómicos *dell'Arte*, que ve su temprana consolidación gracias a su vinculación con la beneficencia. Las compañías contaban con diversas tipologías, y la autora describe y documenta su régimen económico, los componentes y sus funciones artísticas, la jerarquización de sus miembros, y los sobresalientes, cuya presencia era habitual en las representaciones cortesanas.

El tema central anunciado en el título del volumen halla su cumplimiento tratamiento a partir del tercer capítulo, dedicado a los profesionales de la música teatral, entre los cuales destacan: el músico principal, con la formación musical necesaria para poner los tonos de cada representación, así como enseñar la música a los actores, un segundo músico, y los cómicos –sobre todo graciosos y actrices como Sabina Pascual y Manuela de Escamilla– con destrezas musicales. Considerados por algunos un grupo social marginado, constituyeron en realidad un gremio de alta profesionalidad, organizado y respetado, pese a que dentro de las compañías parecían ocupar el nivel más bajo de los oficios artísticos. Con todo, los honorarios de los sobresalientes altamente cualificados contratados para representaciones palaciegas eran muy elevados, y estos, por más señas, solían ofrecer a los reyes con-

ciertos privados en un plano de igualdad con los músicos de cámara. La estudiosa hace notar que, si bien no ha quedado rastro de escuelas privadas con un maestro, debió existir una enseñanza musical reglada, centrada en cantar y tañer principalmente arpa y guitarra, y que entre los maestros debieron de encontrarse músicos eclesiásticos.

Considerando la relevancia que la música asume en el teatro aurisecular, es preciso subrayar con Flórez Asensio que los músicos participaban en todo tipo de obras, máxime en las piezas breves que terminan con una parte cantada y bailada. En escasas circunstancias los dramaturgos les asignaban hasta partes habladas.

El cuarto capítulo está dedicado a las funciones de los músicos de compañía que en las páginas anteriores quedan solo mencionadas de pasada, es decir: enseñar y ensayar la música a los actores, acompañar el canto y el baile de los compañeros, tarea, esta, que exigía una completa sincronización entre el actor y los músicos, acompañando la música al movimiento escénico. El segundo músico solía ser arpista, y las partes cantadas eran para solistas o a varias voces, habitualmente cuatro. Consideraciones musicológicas y un relevante repertorio de comentarios metateatrales acerca del empleo de la música sacados del corpus dramático de varios autores barrocos completan la discusión de estos aspectos. Algunas páginas enfocan, por ejemplo, la colaboración entre Calderón e Hidalgo, que produjo dos óperas (*La púrpura de la rosa* y *Celos, aun del aire, matan*) basadas en tonadas, es decir, canciones compuestas a base de repeticiones.

El quinto y último capítulo, que por sí solo ocupa el segundo volumen, ofrece

toda clase de datos, documentos y fichas específicas por orden alfabético sobre los principales músicos de la corte y los arpistas que, como la autora había aclarado ya en otro lugar, solían desempeñar el papel de segundones en el marco de cada compañía teatral.

Más allá de los indiscutibles méritos del volumen, que resulta ser una herramienta fundamental no solo para los historiadores del teatro barroco y los musicólogos, sino también para los filólogos que no tenemos conocimientos técnicos sobre la música teatral, es preciso señalar un fallo relevante vinculado a la bibliografía. En efecto, aun cuantiosa, la reseña de textos críticos y fuentes recogidos por la autora pasa por alto algunos hitos críticos sobre el asunto del estatus profesional del autor (el que sea) en los albores de la edad moderna, el cual, a fin de cuentas, es el tema central del libro. A este respecto no podemos hacer menos de recordar la monografía seminal de Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español* (1997); el ensayo de Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (2009); y, sobre todo, el volumen interdisciplinario al cuidado de Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social* (2011), que, entre otras contribuciones, comprende el artículo de la música y filóloga Alejandra Pacheco: "Músicos en la Corte española en el siglo XVII y difusión del repertorio: *El Cancionero Musical de Onteniente*". De hecho, lo que le interesa enfocar a Flórez Asensio es, como queda dicho en los prolegómenos, perfilar el estatus profesional

de la figura del músico en los Siglos de Oro, preocupación que forma parte de la misma línea investigadora que dichos ensayos contribuyen a plantear en un amplio sentido, y sorprende negativamente que la esmerada estudiosa no se percate de la importancia de enmarcar su propio ensayo en dicha perspectiva crítica que sobre todo en tiempos recientes ha empezado a cosechar notables resultados.

En definitiva, si por un lado cabe saludar con plauso el libro de Flórez Asensio porque nos proporciona una mina de informaciones sobre un aspecto específico y todavía poco conocido del teatro aurisecular, echando luz, entre otras cosas, sobre numerosos metacomentarios incrustados en los textos teatrales que los filólogos faltos de conocimientos musicales a veces tardaríamos en entender, por otro hace falta remarcar con fuerza la necesidad de tener en cuenta que el músico comparte con los demás autores de productos artísticos e intelectuales del siglo XVII el mismo estatus socio-cultural, a medio camino entre la dignificación de su profesión y la dependencia de los poderes eclesiásticos y políticos. Por consiguiente, el análisis llevado a cabo por la investigadora más que la enésima repetición de todo lo que cada especialista de la dramaturgia barroca conoce de sobra en relación con los espacios y las condiciones de producción teatrales, hubiera necesitado una contextualización que tuviera en cuenta los términos generales de esta dirimente cuestión. Aun más, considerando que en casos específicos la autora nos depara reflexiones y aclaraciones muy puntuales en este sentido. Valga a manera de ejemplo lo que nos dice a propósito del músico valenciano Manuel de Villafior: “Su faceta como empresario

teatral en su condición de ‘autor’ no dejó de causarle graves problemas ya que ejerció la autoría en una etapa tan conflictiva como la Guerra de Sucesión. A ella vino a sumarse la competencia desleal hecha por la compañía italiana de los ‘Trufaldines’, que contaban con la protección real” (p. 624). En íntima relación con lo que acabamos de destacar, se echa en falta una comparación entre el estatus profesional de los músicos de compañía y la de los músicos al servicio de la Casa Real, más allá de las referencias fugaces que la autora proporciona *ad hoc* en algunos fragmentos del libro. Así y todo, dichos reparos no menoscaban los méritos indiscutibles que la obra en su conjunto reviste para los estudiosos del teatro barroco.

MARCELLA TRAMBAIOLI

(UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE,
VERCELLI)

Tobias Brandenberger / Antje Dreyer (eds.): *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Münster: LIT 2016 (LIT Ibéricas, 8). 332 páginas.

Dentro del reciente y renovado interés por el estudio de la zarzuela, este libro se plantea como un conjunto de calas significativas que, si bien se ordenan cronológicamente, no pretenden un recorrido completo a lo largo de su desarrollo histórico. Dicho recorrido se inicia con el artículo de Lucía Díaz Marroquín, quien indaga en la adaptación del drama musical, de origen italiano, en la España del XVII, centrándose en *La selva sin amor* de Lope de Vega, así como en su desarrollo posterior con Calderón de la Barca. Entre los

aspectos que Díaz Marroquín considera, destaca la influencia que tuvieron los intérpretes en el desarrollo del teatro musical (quienes, a diferencia de los italianos, no fueron cantantes profesionales, sino representantes de las itinerantes compañías hispanas) y las reacciones que estas piezas iniciales causaron entre los críticos extranjeros que las calificaron como “fort africaines” (p. 18), lo que obedecía a los estereotipos de la época que veían parecidos (incluso a nivel racial) entre los españoles y los pueblos africanos y semitas.

Diferente es el enfoque de Adrián J. Sáez, quien se centra en el aspecto dramático del drama musical de Calderón, dejando de lado la parte musical, debido a la falta, según el autor, de partituras (lo cual no es completamente exacto si se considera, por ejemplo, la partitura compuesta para Lima de *La púrpura de la rosa*, uno de los “textos” del ramillete que Sáez recoge). En cambio, María Asunción Flórez Asensio nos ofrece en su contribución un completo estudio de *Los juegos olímpicos* de Agustín Salazar y Torres, en el que se analiza con detenimiento la parte musical de esta fiesta (pp. 52-63), elemento obviamente indispensable, especialmente si se considera que su compositor, Juan Hidalgo, se caracterizó por establecer una relación semántica entre la música y la letra. A pesar de que la música de esta fiesta se encuentra dispersa y en fragmentos, Flórez Asensio considera todas las fuentes hasta ahora conocidas. Su detenido análisis se cierra abordando la suerte posterior de esta obra, la que fue también representada en la Nueva España, donde Salazar y Torres había vivido quince años.

La siguiente estación de este recorrido nos lleva al final del siglo XVIII. *La*

gitanilla fingida (1799) del navarro Blas de Laserna es el objetivo del artículo de Judith Ortega Rodríguez. Se trata de otro estudio con un detenido análisis de la estructura musical, del que se debe resaltar su acercamiento desde los *performance studies*. Desde tal perspectiva se reclama el carácter abierto, flexible y cambiante de la obra artística, de modo que *La gitanilla* se puede considerar ópera, zarzuela y opereta, dependiendo del contexto de sus diferentes interpretaciones (que tuvieron lugar hasta mediados del siglo siguiente), así como por su calidad de creación colectiva; de ahí que deba evitarse una definición rígida de zarzuela. En esta misma senda, pero en el teatro musical decimonónico, se ubica el trabajo de Enrique Mejías García sobre *Los dos ciegos* (1855) de Luis de Olona, con música de Francisco Asenjo Barbieri. Esta traducción musical (en la que se traduce fiel, pero también artísticamente, así como se omiten unas partes, a la vez que se mantienen otras) de la opereta *Les deux aveugles* de Jacques Offenbach confirma el carácter variable de la definición de zarzuela (incluso en un período tan breve como el ahí estudiado: 1850-1868) y, además, muestra que en la España de aquellos años la opereta fue asimilada como una auténtica zarzuela.

La oposición entre opereta y zarzuela es retomada por Miguel Ángel Vega Cernuda. Sin enfocarse en ninguna obra en particular y dejando de lado nuevamente los aspectos musicológicos (fuera de recoger algún “término baúl” como *leichte Musik*), se trata de un trabajo, según los mismos editores, de “signo generalista” (p. 8), en el que se intenta explicar las diferencias entre ambos géneros mediante sus distintos consumidores: la burgue-

sía vienesa y el pueblo español respectivamente. Esta última generalización es corregida por Víctor Sánchez Sánchez, quien al revisar el público heterogéneo que asistía a los teatros por horas madrileños hacia finales del XIX demuestra que este no tenía el mencionado carácter popular. Enfocada en *La Gran Vía* (1886), la contribución de Sánchez Sánchez examina las formas musicales incluidas en esta revista y su empleo para ironizar a las otras clases sociales (con el vals se criticaba a la aristocracia, mientras que el tango proponía una mirada crítica sobre las clases bajas), utilizando códigos que eran comprendidos por un público procedente de las clases medias. Este completo estudio, que considera también las portadas de la edición francesa, así como la traducción al italiano, no olvida recoger la impresión que causó en Friedrich Nietzsche el número de la jota de las ratas. A continuación, del trabajo de Tobias Brandenberger destaca su análisis de *Curro Vargas* (1898) y *Churro Bragas* (1899), donde no solo el texto literario parodia al modelo, sino también la música popular urbana de la última contrasta con la densa, compleja y elaborada orquestación de la primera, pues, como reacción y reivindicación de un estatuto, la parodia, a partir de las debilidades del modelo, lo critica y sabotea.

Si la mayor parte de los trabajos anteriores consigue un equilibrio entre el análisis de texto y música, una perspectiva diferente propone Ignacio Jassa Haro, quien examina la representación de las cupletistas e intérpretes de zarzuela en las postales ilustradas del cambio del XIX al XX, siglo en el que se ubican las siguientes aportaciones. En primer lugar, Antje Dreyer indaga en el posible papel que ha-

bría jugado la zarzuela en la restauración de la identidad española tras el desastre del 98 a partir de tres obras diferentes. De estas destaca *El Bateo* (1901) que Dreyer vincula con el anarquismo, sin olvidar la forma musical a la que este sainete lírico recurre: el tango. Los primeros años de la zarzuela en el siglo XX continúan en la mira de estos asedios mediante el trabajo de Jaime Cárdenas Isasi, quien desde la historia cultural rescata las zarzuelas de tema marroquí. Su contribución no consiste en un mero repertorio de estas obras desatendidas por la crítica, pues Cárdenas Isasi las ordena y vincula con el desarrollo del discurso con el que se justificó la presencia española en el Norte de África.

El volumen también incluye dos trabajos centrados en *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega, con música de Tomás Bretón, que revisan su fortuna en el siglo XX. Por una parte, Álvaro Ceballos Viro propone que Pío Baroja la reescribió críticamente en un episodio de su novela *La busca* (1904); en cambio, Peter W. Schulze estudia sus cuatro adaptaciones cinematográficas, a la vez que traza la trayectoria (ascenso y decadencia) del cine zarzuelístico. En esta notable contribución se analiza detalladamente algunos de los carteles con los que estos filmes se publicitaron. Por su parte, Mario Lerena examina la obra de Pablo Sorozábal. Enfocado en sus dos óperas: *Adiós a la Bohemia* (1933) y *Juan José* (compuesta en 1968, pero llevada al escenario recién en 2016), que el compositor consideraba “hermanas” (p. 282), su artículo demuestra la maleabilidad del lenguaje de la zarzuela, capaz de adaptarse a las controversias ideológicas y estéticas del siglo XX.

A continuación, la contribución de Ulrike Mühlischlegel aborda la presencia de la zarzuela (bajo la forma de partituras –originales o ediciones críticas–, textos digitales y grabaciones sonoras o de video) en las colecciones del Instituto Ibero-Americano de Berlín. Al respecto, es importante mencionar que Mühlischlegel coordina el proyecto “Zarzuela: teatro musical español”, el cual está realizando la digitalización de los libretos de dichas colecciones.¹ Cierra el volumen el útil recuento que Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías García realizan de la presencia de la zarzuela entre 1998 y 2015, donde se refieren no solo a las diferentes representaciones, sino también a las ediciones y grabaciones publicadas en dicho período.

En resumen, mientras buena parte de estas contribuciones analiza la estructura dramática y musical de un conjunto de obras representativas desde diferentes perspectivas, otras dimensiones de la zarzuela o campos en los que esta ha influenciado (postales, carteles, cine, etc.) son asediadas sólidamente por un segundo grupo de trabajos, sin olvidar en ambos casos los vínculos con la ideología y el cambiante contexto político y sociocultural, así como la problemática definición del género. Como mencionaba al inicio, este volumen se planteaba como un conjunto de calas significativas en los estudios sobre la zarzuela, objetivo que ciertamente cumple.

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA
(RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT
HEIDELBERG)

¹ <<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/zarzuela/>>.

Pedro Schlueter: *Pérez Galdós y la música*. Madrid: Clave Intelectual 2016. 315 páginas.

En el tomo reseñado, Pedro Schlueter se concentra en un tema al que ya se ha aludido repetidas veces en la investigación galdosiana: la relación de Benito Pérez Galdós con la música llama la atención desde los años cincuenta del siglo xx. Uno de los primeros ejemplos de dicho interés se encuentra en la monografía de José Pérez Vidal,² obra que reúne materiales sobre la labor de crítico musical de Galdós. En 1970, Federico Sopena Ibáñez³ y Manuel Alvar López⁴ publican estudios globales sobre la relación de Galdós y el arte (teatral) en los que también consideran, entre otros aspectos, la musicalización de obras galdosianas. Sebastián de la Nuez Caballero⁵ dedica en 1981 un artículo extenso a las adaptaciones de algunas obras galdosianas para la zarzuela. Finalmente, los trabajos más recientes de Margot Versteeg⁶ y Ana María Freire⁷ enfocan con decisión los *Episodios*

² Pérez Vidal, José (1956): *Galdós, crítico musical*. Madrid/Las Palmas: Patronato de la Casa de Colón.

³ Sopena Ibáñez, Federico (1970): *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid: Gredos.

⁴ Alvar López, Manuel (1970): “Novela y teatro en Galdós”. En: *Prohemio*, 1, pp. 157-202.

⁵ Nuez Caballero, Sebastián de la (1981): “Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós”. En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27, pp. 487-558.

⁶ Versteeg, Margot (2000): *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico. 1870-1910*. Amsterdam: Rodopi.

⁷ Freire, Ana María: (2008): “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”. En: Rubio, Miranda (ed.): *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona:

Nacionales galdosianos, defendiendo –y a la vez cuestionando– la relación de las novelas históricas con posibles adaptaciones al teatro. A pesar de la existencia de todos estos estudios de índole diversa, hasta hoy ninguno de ellos había conseguido abarcar de manera integral la gran variedad de relaciones que entabló el autor canario con la música. Desde este punto de vista, *Pérez Galdós y la música* de Pedro Schlueter aspira a convertirse en una aportación importante y necesaria a la investigación galdosiana, ya que promete un enfoque amplio de la temática.

En 27 capítulos, abrazados por una introducción y un epílogo, Schlueter expone sus amplias observaciones siguiendo el orden cronológico de los hechos (como si fuese una biografía), de modo que se abarca un espacio de tiempo desde el nacimiento de Galdós hasta la década de 1990, años en los que concluye la colección de materiales (p. 305). Con cierto parecido a un mito fundador, el primer capítulo narra la infancia de Galdós y las influencias que marcaron el desarrollo de su afición a las Bellas Artes en general, especialmente a la música. Siguen tres capítulos que Schlueter dedica a la llegada de Galdós a Madrid para sus estudios de Derecho –estudios que poco a poco abandona debido a su fascinación por la música y la literatura–, y donde se ilustra, entre otros aspectos, su trabajo como crítico musical entre los años 1862 y 1896. Ya en estos capítulos, al igual que en el

resto del libro, se encuentran diseminadas referencias a la actividad musical de Galdós mismo, que aprende a tocar el piano y que durante toda su vida invita a veladas musicales en su casa.

Aunque el libro formalmente no se ha dividido en partes, se observa un inciso con el inicio del quinto capítulo, que se aleja de la visión de Galdós como crítico musical y trata, en cambio, la manera en que las obras galdosianas mismas son recibidas, adaptadas o parodiadas. No pocos títulos causaron interés en los autores y compositores del teatro musical: Schlueter por ejemplo hace mención de las ambiciones de Ruperto Chapí en 1876 de presentar *Gloria*, dedica unos pocos párrafos a las adaptaciones de los *Episodios nacionales Cádiz* y *Trafalgar*, que se llevaron en los años 1886 y 1890 a la zarzuela, o reúne datos sobre varias parodias de *La de San Quintín* (capítulos V y VI).

Entre las noticias sobre las diversas obras de Galdós que se llevaron al teatro musical, que inspiraron sinfonías o motivaron otros tipos de musicalizaciones, destacan a partir del sexto y séptimo capítulo, respectivamente, dos títulos galdosianos en el trabajo de Pedro Schlueter los que reiteradamente se tematizan a lo largo de todo el libro: *Marianela* (1878) y *Zaragoza* (1874). Para el primero de los casos –del que hablaremos con más detalle– Schlueter documenta una partitura de teatro lírico inspirada en *Marianela* ya para el año 1890 que se titula *Magdalena* (p. 72). Varios compositores, como los catalanes Malats (pp. 94 ss.) y Morera (pp. 166 ss.), y especialmente el navarro Lapuerta (pp. 103 ss.) tienen grandes pretensiones de llevar *Marianela* a la ópera, un proyecto cuya realización a pesar de to-

Universidad Pública de Navarra; (2012): “Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)”. En: Sánchez Sánchez, Víctor (ed.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas 2*. València: Institut Valencià de la Música.

das las buenas intenciones no parece fructificar por la falta de un buen libreto que el mismo Benito Pérez Galdós no consiguiera reescribir. Galdós persuade entonces a Carlos Fernández Shaw para colaborar en el proyecto (p. 115), pero este tampoco cumple con las expectativas. Arturo Lapuerta parece especialmente frustrado (capítulos XIV a XVI), y gana cada vez más en importancia en la documentación epistolar que hace Schlueter: sus ideas, ambiciones, su fervor en trabajar con Galdós, pero también su miserable condición personal y financiera se imponen de tal forma en el texto, que poco a poco el lector empieza a preguntarse si Schlueter ha perdido de vista la temática global de su libro. La sensación se refuerza por la escasez de cartas u otros documentos análogos de Galdós a lo largo de los capítulos XIV al XVI. En cambio, Schlueter nos enfrenta con un epistolario desesperado de Lapuerta que tematiza cada vez menos el proyecto musical *Marianela* pero insiste cada vez más en la crisis personal del compositor. Galdós no parece responder a la gran mayoría de las cartas, hecho que lamentablemente (como muchas otras fuentes) Schlueter deja sin comentar.

De todo lo anterior se podrían sacar ciertas conclusiones acerca de las —¿pocas?— ambiciones galdosianas respecto a la musicalización de *Marianela*. ¿Tal vez la prioridad de Galdós no reside —como para Lapuerta— en la realización de un proyecto operístico? Algunas claves que permiten responder a esta pregunta se encuentran en el trabajo de Schlueter mismo, que, por un lado, da cuenta de las ocupaciones paralelas de Galdós —la redacción y el estreno de la obra teatral *Electra* en 1901, las numerosas reper-

siones de este título en el mundo músico-teatral (capítulo XI)—; y por otro hace entender que tal vez el dudable estado de la Ópera Española hace que Galdós, lleno de escepticismo, posponga una y otra vez una posible adaptación de *Marianela*. De la Ópera Española dice Galdós “que las ilusiones alimentadas por nuestro amor propio se disipan rápidamente, y que las varias tentativas abordadas en un período de diez años han curado a muchos de esta manía” (p. 57) de poseer el mismo potencial en el ámbito operístico como Italia o Alemania. Los enredos acerca de *Marianela*, en los que el compositor Arturo Lapuerta tiene tanto protagonismo, se resuelven solo a finales del libro: a partir del capítulo XX se relata el proceso de la adaptación teatral —sin música— por los hermanos Álvarez Quintero en 1916. Galdós no puede presenciar la posterior transformación operística de esta versión teatral, cuyo estreno tendrá lugar en el año 1923 (p. 260); es decir, tres años después de su muerte. Llama la atención que Schlueter se regodee en los constantes altibajos que acompañan la realización operística de *Marianela* como si fuera una narrativa ficcional y menos una documentación objetiva, crea suspense y desenlace en el transcurso del libro, que en el caso de *Marianela* tanto para Lapuerta como para Galdós culmina en un final trágico.

Zaragoza, un *Episodio nacional* de la Primera Serie, es la segunda obra que resalta a causa de su constante revisión por parte de Schlueter. Esta vez, sin embargo los sucesos alrededor de la adaptación se describen de una manera menos novelada. Se aclara, por ejemplo, que el primero que tuvo la idea de una posible adaptación para el teatro musical fue Ruperto Chapí,

en 1893, pero su motivación inicial cayó rápidamente en el olvido gracias a sus otros planes para *La batalla de Arapiles*, último *Episodio* de la Primera Serie. Al final fue el atribulado Arturo Lapuerta quien compuso la música para *Zaragoza* —en vez de para *Marianela*—, ópera que se estrenó en 1908.

Volviendo a la estructura global del libro, con la muerte de Benito Pérez Galdós se puede identificar otro inciso, y sigue una sección de reflexiones sobre la relación del autor con la música que incluye sobre todo la documentación de nuevas adaptaciones y producciones de obras galdosianas hasta 1994, hecho que acentúa la productividad de sus novelas y su potencial para las puestas en escena (músico-)teatrales.

En resumen, las maneras de cómo Galdós se relaciona con la música según el trabajo de Schlueter se podrían delimitar en rigor a cuatro tipos: primero, al aficionado que insiste en aprender los instrumentos para hacer su propia música y gozar de las obras con sus amigos; segundo, al crítico que se forma una opinión sobre obras contemporáneas; tercero, al colaborador que posibilita adaptaciones al teatro musical a través de redacciones propias de los libretos; y cuarto, al observador y a veces intermediario que espera las adaptaciones de sus obras hechas por otros. Claramente y sin pretensiones de integridad, el enfoque del libro es de gran alcance e intenta ofrecer una imagen global del Galdós musical, un enfoque que incluso sobrepasa los límites de la vida del autor canario al tematizar adaptaciones musicales de hasta finales del siglo xx. Este hecho concedería al libro de Schlueter un lugar destacable en la investigación, lo

convertiría en una referencia por sus dimensiones y también en una puerta para futuros trabajos científicos, pero batalla con obstáculos que enseguida explicamos.

También la reunión de fuentes, especialmente acerca de las mencionadas obras *Marianela* y *Zaragoza*, es minuciosa y abundante, lo que advierte un trabajo con mucha paciencia y esfuerzo. Pedro Schlueter reproduce en muchos casos el texto literal de diferentes tipos de documentos, en su mayoría cartas de o a Benito Pérez Galdós, reseñas de las adaptaciones teatrales, textos de Galdós como crítico musical, extractos de diarios de contemporáneos u opiniones de científicos. Lo que en un libro titulado *Pérez Galdós y la música* llama especialmente la atención, por desgracia, es la falta de ejemplos de partituras musicales que podrían al menos (en un medio silencioso sin capacidad de reproducir grabaciones de la música misma) ilustrar las composiciones. Únicamente las reseñas dan una impresión parcial del carácter de la música en las adaptaciones.

A pesar de aspectos positivos como la visión amplia que el libro ofrece y el gran número de fuentes aducidas, el trabajo de Schlueter no se puede considerar en sí mismo de gran profundidad científica. Bien es verdad que tanto en su introducción como en su epílogo defiende su procedimiento de evitar “mayores comentarios entre los documentos aportados” (p. 15) para posibilitar un desarrollo libre del hilo narrativo con suspense y desenlace. Añade acerca de sus intenciones: “no he pretendido redactar una obra para especialistas, antes bien, para lectores habituales de los títulos galdosianos, así como para aquellos que tengan predilección por

los asuntos musicales relacionados con la literatura” (p. 305). Sin embargo, primero hay que observar que es justamente la falta de estos comentarios la que inhibe varias veces la fluidez en la lectura, dado que en partes la aglomeración de citas es tan alta que es necesario un largo análisis de los documentos citados para entender las relaciones entre todas las fuentes aportadas. Segundo, el hilo narrativo también se interrumpe en otros momentos debido al estilo: las numerosas frases incompletas que llenan el libro (especialmente en los capítulos XV, XVI y XVII) le dan la apariencia de ser un manuscrito sin una edición crítica. Tercero, la decisión de no enlazar fluidamente los documentos y de orientarse en un grupo específico de lectores no “especialistas”, no justifican la utilización escasa e incompleta de referencias bibliográficas. El lector curioso solo encontrará menciones breves al autor de la fuente, sin llegar a conocer muchas veces el título o en caso de manuscritos, el archivo ni su ubicación exacta. Tampoco las notas finales o las referencias bibliográficas fragmentarias son de mucha ayuda: en cuanto a la bibliografía hay que observar que decididamente no incluye las obras utilizadas o citadas en el trabajo, sino que reúne solo obras de las que se ha servido Pedro Schlueter adicionalmente.

Leer *Pérez Galdós y la música* es una verdadera lástima para cualquier investigador, porque con su enfoque tan global y las numerosas fuentes podría formar una buena base para futuros estudios. El libro tiene mucho potencial, dado que incluso indica tensiones y lagunas que todavía existen en la investigación galdosiana con las múltiples preguntas que se hacen en él, pero no da la posibilidad de comprender

los pasos de investigación ni de proseguir los caminos que ha tomado el autor. No nos queda otro remedio que esperar una segunda edición del libro, quizás bien acotada científicamente.

ANTJE DREYER

(EUROPA-UNIVERSITÄT FLENSBURG)

Julia Biggane / John Macklin (eds.): *A Companion to Miguel de Unamuno*. Woodbridge: Tamesis 2016 (Colección Tamesis / A, 360). 243 páginas.

Durante los últimos años, los *companions* han sido una de las apuestas más claras y, se diría, lucrativas, de las casas editoriales inglesas especializadas en publicaciones académicas. Como su nombre indica, un *companion* es un vademécum, es decir, un manual, un libro de referencia que proporciona una introducción a un tema, época o autor determinado. Entre ellos, están muy difundidos los *companions* que producen las universidades de Oxford y Cambridge, como, por ejemplo, el excelente *The Cambridge Companion to Muhammed* (2010), sobre el profeta Mahoma, o el *The Cambridge Companion to Weber* (2000), sobre el autor de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. La salutífera fiebre de los *companions* ha llegado también al mundo de la historia literaria, e incluso a la filología hispánica en particular, campo que ha permitido su extensión desde Oxford y Cambridge a otras editoriales de prestigio. Especialmente fecundo ha sido el campo de la literatura del Siglo de Oro, en el que tenemos el modélico *A Companion to Lope de Vega* (2008) y el muy desigual

A Companion to Early Modern Hispanic Theater (2014). Aunque este último lo publica la holandesa Brill, el de Lope de Vega sale de las prensas de Tamesis, que se ha venido especializando en la preparación de este tipo de volúmenes sobre la historia literaria hispánica. Así, Tamesis ha publicado *companions* a la obra de Martín Gaité, Neruda, García Márquez, Vargas Llosa y otros, a los que ahora debemos añadir el excelente *A Companion to Miguel de Unamuno* que nos toca reseñar.

Organizado bajo los auspicios de Julia Biggane y John Macklin, este libro se proyecta como una introducción panorámica a la obra del escritor bilbaíno. Evidentemente, la tarea resulta sumamente dificultosa tanto debido al volumen de la obra de Unamuno, que se extiende durante casi cincuenta años a lo largo de varios géneros literarios, como por el impresionante volumen de estudios que esta obra ha producido y que el *companion* que nos ocupa ayuda a navegar. Tal dificultad hace especialmente meritorio el trabajo de los editores y autores que participan en el proyecto, pues el resultado es, como adelantamos arriba, excepcional: *A Companion to Miguel de Unamuno* es un libro bien pensado y sumamente útil para el estudio de la obra de Unamuno. Especialmente acertada nos parece la estructura del volumen, que combina una intención introductoria y panorámica con otra de profundización temática. Así, y tras la introducción a la obra, el volumen nos presenta una primera sección dedicada al desarrollo de la obra de Unamuno (“Part I. The Development of Unamuno’s Work”) en la que seguimos la vida y escritos del autor vasco a través de cuatro etapas. Jean-Claude Rabat se

encarga de la previa a 1902, el año de *En torno al casticismo*, libro publicado unos meses después de la obtención de la cátedra salmantina (1901), eventos ambos que fueron esenciales en la vida del escritor. Los temas que dominan esta etapa, en la que se da el giro hacia una problemática sobre España y hacia la literatura de dramas íntimos que le hizo célebre, vuelven a aparecer en las fases subsiguientes. Así, Julia Biggane los muestra en la que encierra el paréntesis 1902-1923. Son años marcados en su final por la dictadura de Primo de Rivera, y muy fecundos en obras maestras, tanto filosóficas (*Del sentimiento trágico de la vida*) como narrativas (*Abel Sánchez, Niebla, La tía Tula*), incluyendo el importante manifiesto estético contra el realismo que supone *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. La tercera etapa (1924-1930) es la del exilio a Fuerteventura, París y Hendaya, que estudia Stephen G. H. Roberts centrándose en la crisis que sufrió el escritor durante estos años y que expresó magistralmente en tres ensayos fundamentales, uno de corte más bien existencial y dos estéticos muy en la línea de la reflexión iniciada con las *Tres novelas*: cronológicamente, son *Alrededor del estilo, La agonía del cristianismo y Cómo se hace una novela*. Por último, la cuarta etapa (1930-1936) la estudia Pedro Ribas Ribas, que explica con gran sutileza los movimientos de Unamuno en esta etapa tan polémica de su existencia, marcada por algunos textos literarios excepcionales (*San Manuel Bueno, mártir*) y, sobre todo, por una serie de textos periodísticos y tomas de posición política que han sido muy importantes a la hora de estudiar su figura. Ello se debe especialmente a su acercamiento al hijo del dictador y

fundador de la Falange, en primer lugar, y, en segundo lugar, a las decisiones del escritor en los últimos meses de su vida, tras el golpe de estado de julio de 1936. En suma, esta primera parte del libro proporciona ya de modo sintético, pero con admirable profundidad y dominio de la materia, una visión privilegiada de la obra de Unamuno.

Sin embargo, junto a esta estructuración a nuestro parecer modélica, no dejamos de encontrar decisiones editoriales más discutibles. Así, por ejemplo, vemos que las citas que se encuentran en todo el volumen provienen de las ediciones de las obras completas de Unamuno preparadas por Manuel García Blanco (Afrodisio Aguado, 1958 y Escelicer, 1966). Es una política que los editores explican argumentando que son las más difundidas y que la edición que prepara la Biblioteca Castro no está todavía completa. No sabemos hasta qué punto es cierto que las ediciones de García Blanco sean las más difundidas, pero en todo caso resulta evidente que cuentan con más de medio siglo de vida y que han sido superadas en numerosos aspectos, algunos de ellos, como la fijación del texto, de singular importancia. Tal vez haber citado por las mejores ediciones disponibles de *Paz en la guerra*, *Niebla*, etc., habría resultado más engorroso, pero habría reforzado el rigor científico de este gran libro. De modo semejante, el volumen habría mejorado si los editores hubieran encargado un capítulo sobre la poesía de Unamuno, género al que el libro no dedica la atención que merece, sobre todo teniendo en cuenta la importancia y calidad de las tres colecciones poéticas que publicó el vasco, *El Cristo de Velázquez*, *Cancionero* y *Romancero del*

destierro, que los artículos del libro solo mencionan muy de pasada. Por otra parte, es muy acertada la decisión de poner de relieve la relación de Unamuno con la literatura de viaje, tan importante en la producción de fin de siglo. En este volumen se encarga de la literatura de viajes de Unamuno Ramón F. Lloréns García con su “Landscapes of the Soul: Unamuno’s Travel Writing”.

Ese capítulo es el último de la segunda parte del libro (“Part II. Themes”), que es la que se ocupa de la exploración en profundidad de una serie de aspectos individuales, pero siempre relacionados, de la obra unamuniana. Estas calas suelen centrarse en una obra concreta, aunque mencionando y teniendo en cuenta muchas otras que sirven para explorar el tema en detalle, con lo que los lectores reciben una idea muy completa de la producción del escritor. Comienzan con la aportación de Sandro Borzoni (“Faith and Existence”), que explora con acierto los vínculos del pensamiento unamuniano con el irracionalismo filosófico. A continuación, C. Alex Longhurst (“Wordgames: Unamuno and the Primacy of Language”) examina un aspecto esencial pero menos estudiado de la prodigiosa curiosidad intelectual de Unamuno: su interés filológico en diversas lenguas y dialectos, que le llevó a dominar diversos idiomas extranjeros y clásicos, y a trabajar en temas como el eusquera o el habla de la provincia de Salamanca. Son temáticas todas que Longhurst relaciona hábilmente con el pensamiento unamuniano sobre el lenguaje y la comunidad. Igualmente conectado con la filosofía (un *leitmotiv* del *companion* y de la obra unamuniana) está el excelente trabajo de Alison Sinclair sobre la éti-

ca en Unamuno (“A Question of Ethics: Exploring Issues of Right and Wrong in Unamuno”), que estudia este tema fijándose en los puntos de contacto entre la narrativa y la filosofía del autor. Asimismo, Gareth Wood emplea las reflexiones unamunianas sobre el tema de la envidia, que se elevan a estudios filosófico-antropológicos, para estudiar la presencia del tema del yo y el otro en la narrativa del escritor bilbaíno, con un peso especial para *Abel Sánchez* (“The Necessary Enemy or the Hated Friend: Self and Other in Unamuno”). Un tema aparentemente muy diferente, pero con indudables conexiones con este, es el de la sexualidad. Julia Biggane lo estudia teniendo en cuenta la distinción entre género y sexo y fijándose en textos que la examinan en personajes ambiguos o incluso andróginos, amén de en figuras opuestas (especialmente padres e hijos) (“From Separate Spheres to Unilateral Androgyny: Gender and Sexuality in the Work of Unamuno”). Por último, y antes del artículo sobre la literatura de viaje arriba referido, Julia Biggane vuelve a colaborar en el volumen con un trabajo escrito en colaboración con J. A. Garrido Ardila. Es un artículo que estudia otro tema que aparece en varios trabajos del libro: la indudable influencia (y presencia) de Cervantes en la obra, estética y pensamiento unamuniano (“Quixotic Unamuno: Cervantes in Unamuno’s Thought and Fiction”).

En suma, estamos ante un libro valiosísimo. El *Companion to Miguel de Unamuno* desempeña maravillosamente la función que pretende: proporcionar una introducción panorámica a la obra de Unamuno. Lo consigue gracias a una estructura muy apropiada y a un estilo

diáfano que resulta especialmente de agradecer dada la abstracción y profundidad de muchos de los temas tocados. Además, la combinación de expertos de diversos dominios (literatura y filosofía) y de sistemas universitarios diferentes (Reino Unido, España, Italia, Francia) resulta muy enriquecedora. Es más, y como elogio final, resaltemos que la clarividencia de todos los autores permite que gracias a este *companion* el lector se oriente no solo en la magna obra del escritor bilbaíno, sino también en lo que la crítica ha producido sobre la misma, lo que hace del libro un volumen utilísimo tanto para estudiantes como para iniciados o filólogos profesionales. Los amantes de la obra de Unamuno están de enhorabuena: ya tenemos *companion* para guiarnos por sus profundidades, y además es inmejorable.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
(UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL)

Andrew A. Anderson: *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia.* Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 2017 (La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España, 39) 778 páginas.

Andrew A. Anderson, el autor del volumen aquí comentado, goza de respeto intelectual y de merecido renombre en los ámbitos académicos, tanto por su labor docente en las universidades de Oxford, Michigan y Virginia, como por sus numerosas publicaciones a lo largo de casi cuatro decenios.

De entre ellas sobresalen en número las relacionadas con Federico García Lorca, pero últimamente se ha ocupado en profundidad y con destreza de diversos movimientos de vanguardia. Por un lado, ha escrito una monografía sobre la época vanguardística de Gecé (*Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years, 1921-1931*; 2011). Por otro, ha vuelto su mirada a *La recepción de las vanguardias extranjeras en España: cubismo, futurismo, dadá. Estudio y ensayo de bibliografía* (tal el título de trabajo de un volumen que está escribiendo; algún adelanto apareció ya en un *Handbook* del futurismo). “Generación del 27”: ese sintagma ya no podrá ser pensado sin tener en cuenta el minucioso estudio y la discriminación conceptual que ha propuesto Anderson en un libro en más de un sentido emparentado con el que aquí se comenta: *El veintisiete en tela de juicio* (2005). El subtítulo ayuda a comprender en qué consiste el parentesco: *Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Anderson investiga allí, entre otras cosas, el surgimiento de la “Generación del 27” y, sobre todo, su auto-entronización, pero lo hace como con una lente de aumento, que realza aspectos relevantes del proceso no considerados hasta ese momento, o no sopesados en su justo valor.

La monografía que ahora nos ocupa es la primera en su tipo. El enfoque es novedoso, y grande la solvencia con que ha sido puesto en práctica. No creo exagerado afirmar que servirá de acicate y hasta de modelo para el estudio de otros movimientos de avanzada, también de otros países. Si bien es cierto que hubo ya varios trabajos sobre el Ultraísmo, ninguno tra-

tó el tema con tanto y tan sagaz detalle. El primero en ocuparse con acucia del tema fue un protagonista del movimiento, Guillermo de Torre, en los capítulos pertinentes de su magna ópera: *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925. El libro de Manuel de la Peña, aparecido también en 1925, es menos importante, a pesar del engañosamente prometedor título: *El Ultraísmo en España*. Puede decirse, por ello, que la primera monografía dedicada completa y únicamente al Ultraísmo es la de Gloria Videla (1963, con reediciones). La última obra relevante hasta ahora había sido la de Victoriano Alcantud (*Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España, 1918-1925*, 2014), también de indudable mérito, pero con otras intenciones, un marco más amplio y un *approach* muy diferente⁸. La única parte del libro de Anderson que quizás ocasione algún problema al lector es el título. En castellano no es muy familiar el juego de palabras entre “moment” y “momentum”, que sí es usual en inglés. En una versión previa, Anderson explicaba así la intención perseguida, cómo deseaba que el lector entendiera el término: “Mi título [...] aprovecha el doble sentido de la palabra ‘momento’, como instante y también como ímpetu o impulso”. No encuentro ahora esa frase en la versión definitiva del libro, sino esta: “La meta principal es historiar la fase inicial del Ultraísmo, empezando con los años inmediatamente anteriores, pasando por su fundación y lanzamiento, y llegando hasta su primera consolidación, a un

⁸ Al respecto, véase la reseña de Pablo Rojas en *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, nº 155, Madrid, enero-junio de 2016, pp. 300-301.

año de su nacimiento. Mi título refleja este énfasis” (p. 11).

Los límites temporales que clásicamente se atribuyen al movimiento Ultraísta se extienden de 1918 a 1925 (tal, por ejemplo, el período acotado por Alcantud), si bien el término mismo, o alguna de sus variantes, fue acuñado ya tempranamente, hacia 1916-1917, por Guillermo de Torre. Anderson, por su parte, prefiere concentrar la atención sobre un lapso más restringido, según consta al comienzo de la Introducción, donde explicita así los motivos de su elección:

Desde hace muchos años me preocupa la cuestión de lo que —a falta de un término mejor— he dado en llamar el “cambio literario”, es decir, esos momentos especiales en la historia literaria cuando una modalidad antes dominante está cayendo rápidamente en desuso o, por lo menos, en descrédito y, simultáneamente, una nueva modalidad distinta está emergiendo. En parte, pues, por la imposibilidad de abarcar en un solo volumen la historia completa del Ultraísmo, y en parte también por este enfoque particular, he optado por concentrarme en el nacimiento y la infancia del Ultraísmo, y más específicamente en los años que corren desde 1916 hasta 1919 (p. 12).

Acerca de los fines perseguidos con su libro, acota Anderson:

Mi propósito aquí ha sido combinar la evocación de unos acontecimientos insertos en una época con la ecuanimidad y la distancia objetiva de un historiador literario.

Al mismo tiempo el tomo tiene varias metas secundarias. Una de ellas sería contribuir, aunque sólo sea modestamente, al estudio del fenómeno de la vanguardia

histórica europea [...]. Otra sería aportar datos a la investigación de los orígenes de la vanguardia en España. Y la tercera sería una indagación, bajo la tutela teórica de Pierre Bourdieu, sobre cómo se ha escrito la historia del Ultraísmo hasta aquí, ya que las versiones más conocidas y más influyentes suelen ser precisamente las de algunos de los principales actores (pp. 11-12).

Ya en el mencionado volumen *El veintisiete en tela de juicio* había recurrido Anderson a Bordieu, explicitando allí con más detalle por qué y en qué sentido la aproximación del francés al campo literario le parece fructífera (véanse pp. 323-333). Puede afirmarse que Anderson logra los objetivos que se ha propuesto. En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1923), dijo Borges: “Esto —que ha de parecer axioma desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios”. En esa frase he debido pensar al leer lo que Anderson deja sentado al comienzo de la Introducción: “Este es un libro impenitentemente histórico, de metodología esencialmente positivista”. Ante tanta visión de conjunto que yerra penosamente en los detalles, el lector escrupuloso agradece la actitud de Anderson, positivista, pero nada ingenua.

Anderson hace gala de un buen conocimiento y de un buen manejo de las fuentes para estudiar lo que se propuso someter a escrutinio, tanto la producción de los autores ultraístas, como la recepción crítica y el eco que recibieron en su época. Suma a ello su atención a las relaciones dentro del grupo, a las “simpatías y diferencias” entre sus adeptos, que incluye considerar, por primera vez en esta gran medida, los reveladores epistolarios entre sus miembros que han sido publi-

cados últimamente. Es difícil organizar y dominar el material de un libro de casi 800 páginas. El autor lo logra sirviéndose para ello de una inteligente e idónea estructura.

Otras monografías al uso pecan de ingeniosas a costa de la inexactitud de detalle, o del mero desconocimiento de algunos contextos. Esta va por un sendero inverso: el escrutinio tiene lugar con *ralentisseur*. Coincido con el autor en considerar que solo así se puede extraer de los documentos la savia que contienen.

La Introducción (pp. 11-49) pasa revista a la historiografía del movimiento, discute la noción de vanguardia y explica la metodología a seguir; sirve como compás para la mejor comprensión de la estructura del volumen. Tras la introducción, Anderson pasa a estudiar el papel de algunos personajes de la época, “Los protagonistas”: Rafael Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, así como algunos poetas menores del Ultraísmo. A los nombrados se dedican en total las pp. 51 a 333. Ya la cubierta del libro habla a las claras de la concentración en esas cuatro figuras. Menos sobria y elegante que otras de la editorial, cumple sin embargo el propósito de resaltar la importancia de los nombrados. Quien recuerde el papel otorgado por Guillermo de Torre en 1925 a Juan Ramón Jiménez, eche quizás de menos su retrato en la cubierta o un capítulo en el libro. Ello implicaría desconocer dos cosas: que Torre, por un lado, incluyó a Jiménez en su trabajo más que nada por razones estratégicas, para aprovecharse de su prestigio y valorar así al movimiento, y que Juan Ramón se enfureció al leer los párrafos

que Torre le dedicara, por considerarlos absolutamente improcedentes (tal surge de una carta al parecer no enviada, recogida ahora en el epistolario de Jiménez). Anderson no incurre en ninguno de esos errores.

El trato detallado que se dedica a Ramón se justifica por el papel prevanguardístico por él desempeñado (recuérdese el *dictum* de Víctor García de la Concha acerca de Ramón como representante de una “generación unipersonal” de la vanguardia). Los demás autores mencionados, formaron parte del movimiento y teorizaron sobre él (Cansinos, Torre) o acicatearon su fundación, quizás sin quererlo y segura mente sin compartir algunos de sus supuestos teóricos o sin gustar de sus realizaciones (Huidobro). Al hablar de los orígenes del Ultraísmo, Anderson dedica pues sendos apartados a Cansinos y a Torre, así como uno a Huidobro, “modelo y estímulo”. A continuación, Anderson estudia minuciosamente la fundación y el lanzamiento oficial del grupo, acompañado por entrevistas, manifiestos, veladas y escándalos, pero también por un “relineamiento de las revistas”. Aunque publicaron en órganos afines al movimiento, Gerardo Diego y Juan Larrea formaron un grupo aparte, o un subgrupo, y por eso les dedica Anderson un capitulillo (“La periferia independiente”).

Los últimos capítulos estudian en detalle el contenido de algunas revistas señeras del Ultraísmo de hasta 1919: *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Perseo*, *Ultra* (Oviedo; se echa de menos *Ultra* de Madrid, pero ello ocurre debido al periodo al cual se constriñe Anderson). El cuerpo principal del libro cierra con un Epílogo en el cual el autor hace un balance de lo ocurrido

hasta fines de 1919, y echa una mirada hacia el futuro. Sin embargo, a continuación hallamos en las pp. 671-693 algunos apéndices sumamente útiles, en especial el relacionado con “El mundo artístico”, donde se estudia la obra que algunos artistas extranjeros (sobre todo polacos) realizaron en España: Wladysaw Jahl y Marjan Paszkiewicz. Los artistas españoles tratados son Celso Lagar, Daniel Vázquez Díaz, Francisco Mateos, Francisco Bores. También se ocupa Anderson del uruguayo Rafael Barradas y de la argentina Norah Borges. Otro apéndice útil es el que contiene la fecha y el texto completo de la famosa entrevista que Xavier Bóveda hizo a Cansinos a fines de 1918.

En líneas generales puede afirmarse que el presente volumen marcará un hito muy importante en el estudio del tema tratado: será por mucho tiempo el manual de referencia. No solo porque es un resumen difícilmente superable de lo ocurrido en la etapa fundacional del Ultraísmo, sino también por la cantidad de datos que aporta acerca de todos los involucrados.

En la Introducción (pág. 13), dice Anderson acerca de la selección de autores que Juan Manuel Bonet hace en su libro *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta* (2012): “El proyecto es muy ambicioso, e incluye muestras de la poesía de un total de 60 autores. Unas mínimas omisiones, aunque no obstante curiosas, son las de Correa Calderón o los hermanos Romero Martínez. Por otro lado, los criterios de selección a veces podrían parecer demasiado generosos”. Por su parte, Anderson propone un canon de “poetas ultraístas”, que dará seguramente pie a una benéfica discusión (pp. 111-121):

el problema fundamental que se presenta es la dificultad de establecer los criterios exactos que demarquen la categoría de “poeta ultraísta”. En otras palabras, aunque es fácil aplicar esta etiqueta a figuras como, por ejemplo, José Rivas Panedas o Tomás Luque, otros escritores son más pasajeros, por así decir, entrando en el grupo y luego saliendo de él, y aun otros pueden considerarse más bien como allegados, operando en los márgenes del grupo, colaborando de vez en cuando en alguna revista, pero no necesariamente convencidos del credo y de la misión del Ultraísmo.

En lo que sigue, voy a procurar ser más inclusivo que exclusivo, dando información no solo sobre los miembros centrales del grupo, sino también sobre poetas menores y simpatizantes periféricos (p. 111).

Sigue una lista que contiene en total 53 nombres, y otra con ocho nombres, de “poetas próximos a la tendencia, pero que no podemos considerar como dentro de ella”. Para inaugurar la discusión considero que sería posible y quizás necesario cambiar de lista a alguno de los nombrados. No me parece idóneo que se incluya en la primera a algunas personas que apenas han publicado algo en cierto órgano ultraísta, mientras que otros son condenados a la periferia a pesar de la proliferación de contribuciones. Tomo a Gerardo Diego como ejemplo: si bien este representaba un ala *sui generis*, no es menos cierto que el sincretista Ultraísmo podía contarle entre los suyos, aunque fuese a pesar del santanderino, siquiera por su participación en los órganos más relevantes del movimiento: *Cervantes*, *Grecia*, *Vltra* (Oviedo), *Reflector*, *Ultra* (Madrid), *Tableros*, y sus sucesores *Horizonte*, *Vértices* y *Alfar*.

No puedo cerrar el comentario sobre este libro sin encomiar la bibliografía final (pp. 695-759): contiene un enorme acervo de información, tanto de la época estudiada como sobre ella, y considera títulos aparecidos hasta finales de 2016.

CARLOS GARCÍA
(HAMBURG)

Sergio Ugalde Quintana / Ottmar Ette (eds.): *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2016 (Bibliotheca Ibero-Americana, 162). 344 páginas.

Un libro titulado *Políticas y estrategias de la crítica* y editado por los profesores Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette se recomienda él solo; tanto más si se da un vistazo a los “actores” que se estudian en ese marco: Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, junto con filólogos como Rodolfo Lenz y Pedro Henríquez Ureña, y figuras contemporáneas como Bolívar Echeverría y Mario Vargas Llosa, entre otros. Valga además este elenco para mostrar algo que no figura en el título, sino que se desprende de la colección (Bibliotheca Ibero-Americana) en que se incluye el libro: que se trata de ideología, historia y actores de los estudios literarios... en Iberoamérica o, como parecen preferir los editores y los demás autores, en Latinoamérica.

El material cubierto por el volumen no puede evitar ser algo heterogéneo, lo cual se advierte al lector y a la vez se remedia parcialmente con la constitución de tres secciones: I) Teoría y crítica; II)

Filología y crítica; III) Creación y crítica. Desde el punto de vista de los géneros académicos, las contribuciones van desde el ensayo teórico al anecdótico, pasando por la erudición bibliográfica y el análisis estilístico. Más allá de las individualidades, es una obra de interés para todo aquel que se interese por la reflexión sobre los fundamentos epistemológicos de los estudios literarios y por la manera como la crítica, la historia y el ensayo configuran imágenes del acervo cultural. Esta reseña quisiera destacar algunas ideas y líneas maestras y, desde luego, invitar a leer *Políticas y estrategias de la crítica*.

Lo primero que hay que celebrar en este libro es la reflexividad metodológica acerca de conceptos fundamentales, una especie de ascensión semántica por la cual se deja de hablar *en* ciertos términos y se pasa a hablar *sobre* ellos. El caso más conspicuo, en principio, es el del término “barroco”. Las contribuciones de Carlos Oliva Mendoza y Gustavo Guerrero no continúan la tradición de Severo Sarduy y Bolívar Echeverría, sino que la analizan, y con ello eliminan la idea de lo barroco o neobarroco del *explicans* y lo sitúan en el *explicandum*. Sin embargo, la ruptura entre los dos niveles discursivos no es completa, pues el uno se pregunta lo que el barroco puede aportar al discurso crítico contemporáneo (Oliva, p. 98), y el otro encuentra en las teorías del neobarroco “un formidable ejemplo del papel que las Humanidades han cumplido y pueden seguir cumpliendo como gestoras críticas de la memoria en el campo del saber” (Guerrero, p. 114).

Claro está que la reflexión metodológica más importante es la que afecta a la propia idea de Latinoamérica o de lo lati-

noamericano. Por una parte, hay trabajos que la aceptan pacíficamente y como con simpatía, como son los dos dedicados por Liliana Weinberg y Rafael Mondragón a Pedro Henríquez Ureña y su contribución a formar una tradición o canon latinoamericano, y el estudio de Friedhelm Schmidt-Welle sobre la teoría literaria específicamente latinoamericana de Antonio Cornejo Polar. Por otra parte, se advierte que la especificidad latinoamericana puede ser un elemento polémico frente al planteo pan-hispanista defendido por algunos españoles (Menéndez Pidal, Américo Castro, Rafael Altamira), tal como sale a relucir en los estudios de Vicente Bernaschina Schürmann sobre Rodolfo Lenz, de Anke Birkenmeier sobre Fernando Ortiz, y de Fernando Degiovanni sobre Américo Castro. Este último trabajo es especialmente revelador, porque muestra la paradójica situación de Castro, exiliado español que se desempeña como profesor de literatura “sudamericana” en universidades de Estados Unidos: sus empleadores tienen un modelo pan-americanista, y él en cambio uno pan-hispanista, porque piensa –son sus palabras– que “la literatura de ese continente es inseparable de lo español” (p. 209). Nueva paradoja, esto lleva al exiliado republicano a convertirse en apologista de la conquista y colonización, de la monarquía, la religión y la autoridad. El horizonte tácito del análisis de Degiovanni es que la actividad de Castro fue en balde porque no prevalecieron ni su visión panhispanista ni la panamericanista de sus jefes, sino el latinoamericanismo. Sin embargo, esa no ha sido la última palabra, como muestra Gesine Müller a propósito de Mario Vargas Llosa: el *boom* de la narrativa se concibió primero como

un gran proyecto identitario latinoamericano; los propios estudios literarios y culturales “a menudo continuaron sacando su legitimidad de una referencia esencialista al continente, y más tarde –a raíz de la creación de la teoría postmoderna– con su cuestionamiento” (p. 334).

Tal cuestionamiento deberá prolongarse más allá de este libro, que invita a él pero no lo tematiza. El concepto de lo latinoamericano se deja analizar como una de las *políticas y estrategias*, como un elemento de la *ideología* del título, a la par del panamericanismo y el panhispanismo: lo latinoamericano como *explicandum*, no como *explicans*, una vez más. Al fin y al cabo, la única ventaja del latinoamericanismo frente a las otras dos contrucciones es la de ser un hecho consumado incluso institucionalmente –y por cierto también en España, donde hay cátedras de Literatura Hispanoamericana junto a las de Literatura Española–. Resulta un síntoma elocuente de ese hecho consumado el que los editores de este libro, al mencionar antecedentes de “análisis de la historia de la disciplina” de los estudios literarios, consideren los llevados a cabo sobre “Alemania, Francia e Inglaterra”, más “el caso latinoamericano” (p. 7), sin tener en cuenta los trabajos sobre el caso español de E. Inman Fox, José Portolés, José-Carlos Mainer, Leonardo Romero Tobar, Rosa María Aradra, y este reseñador, entre otros; como tampoco los tienen en cuenta los demás autores. Poner en tela de juicio la separación entre América y España no es solamente de interés para los estudios latinoamericanos, sino que también ayudaría a comprender la cultura española. No es seguro que la problemática postcolonial diferencie totalmente a

los países americanos respecto de España, pues esta –ilusiones ópticas aparte– no es más que una parte de aquel todo que se deshizo con la emancipación americana de principios del siglo XIX; y su historia de guerras civiles y dictaduras militares no es tan distinta de la americana, como tampoco lo es su búsqueda de una identidad. Es dudoso que la separación institucional de los campos académicos contribuya a extender y consolidar el conocimiento.

Aún quedan por mencionar otros interesantes aspectos de *Políticas y estrategias de la crítica*. El capítulo de Sergio Ugalde sobre el libro *Cuestiones estéticas* de Alfonso Reyes es un ejercicio ejemplar de *thick description* acerca de lo que significa la aparición de un libro en un entorno cultural determinado: la búsqueda de un “discurso filológico moderno desde una perspectiva liberal” (p. 155). Desde el índice hasta las reacciones de los lectores, todo es significativo. La aproximación a las relaciones de Reyes con Julio Torri que propone Rafael Olea Franco más adelante añade algo de densidad a ese panorama cultural. Antonio Cajero Vázquez hace un llamado a atender la crítica literaria de Borges, y enfoca el texto de *El acercamiento a Almotásim* como “paradigma de la innovación borgeana en el ámbito de las *ficciones críticas*” (p. 289; cursiva original). El trabajo es completo y minucioso: ubica el texto en la biografía de Borges, hace un estudio de erudición bibliográfica sobre su primera publicación y sucesivos avatares, y luego procede a analizar –“deconstruir”, dice, quizá en un sentido demasiado lato– “los andamios retóricos y formales” (p. 308) de este pseudo-ensayo, ensayo-ficción o ficción crítica. Por último, con una sorprendente

mise en abyme, Cajero corrobora su estudio con nada menos que un argumento de autoridad: el propio Borges dijo de ese texto que “pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando, y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista” (p. 309).

Terminaré esta reseña comentando los dos ensayos más teóricos que abren el volumen; quedarán en el tintero otras contribuciones interesantes pero de asunto más particular, como son la de Anne Krause sobre la correspondencia entre Américo Castro y E. R. Curtius, la de Carolina Alzate sobre Soledad Acosta de Samper, y la de Adriana Lamoso sobre Ezequiel Martínez Estrada.

El primer ensayo es de Ottmar Ette y se titula “Orgullo y convivencia-orgullo de convivencia. Políticas afectivas y crítica prospectiva” (pp. 19-56). El profesor Ette ha ofrecido ya muchas perspectivas valiosas sobre la literatura, el saber, la vida y la convivencia, pero aquí vuelve a sorprendernos con el análisis del orgullo como figura de la convivencia. Le sirve como marco la explicación de Norbert Elias acerca del concepto de “civilización”, que, en la práctica, ha caracterizado aquellos rasgos de la sociedad occidental que esta considera peculiares suyos y de los cuales se siente orgullosa (p. 30). Ette señala algunas dificultades inherentes al orgullo como modo de convivencia, a saber, su orientación “retrospectiva” hacia los logros del pasado y su tendencia a la “exclusión” más bien que a la “inclusión” (p. 45), por lo que se asocia a políticas de identidad (p. 49). Sin embargo, también hay indicios que apuntan a una orientación prospectiva e inclusiva: “un orgullo

por la presencia de una convivencia, que es el resultado heterogéneo de los procesos históricos de la transculturación” (p. 51). Volviendo a la referencia de Elias, una conclusión sería que Occidente debe superar el orgullo de exclusión y aprender de otras sociedades, también mediante la literatura. Queda para el lector un despliegue adicional de este tema, que Ette apunta tan solo en las referencias a Habermas y Gumbrecht: la conexión con la problemática del reconocimiento, sea en la versión hegeliana, sea en la actual de la Teoría Crítica.

El segundo ensayo del libro es “De la mimesis y el control del imaginario” (pp. 57-84), de Luiz Costa Lima. Ofrece una quintaesencia de las propuestas teóricas desplegadas por el profesor Costa Lima desde los años ochenta: las diferencias entre mimesis (este reseñador prefiere la forma esdrújula) y la *imitatio*, entre la mimesis de representación y la de producción; el control del imaginario, con las relaciones entre la literatura, la actividad académica y el poder y el orden sociales; más un tema que no se anuncia en el título pero es fundamental: la ficción. La ficción literaria, como “producción de la diferencia”, permite que la literatura sea “auto-reflexiva”, y por eso mismo puede cumplir “una actividad crítica” (p. 73). Estas ideas se ilustran con el análisis de un poema de Paul Celan. Naturalmente, en tan pocas páginas no es posible una discusión detallada de la problemática que se enuncia; el lector podrá recurrir a la reciente recopilación de obras de Costa Lima con el título *Trilogia do Controle (O Controle do Imaginário, Sociedade e Discurso Ficcional, O Fingidor e o Censor)*. Este re-

señador, sin embargo, quisiera poner una apostilla a la siguiente observación del autor: “resulta sintomático que el concepto de *ficción* haya quedado desatendido durante siglos por la reflexión filosófica seria” (p. 70; cursiva original). Siendo esto cierto, también lo es que desde hace cuarenta o cincuenta años hay abundante reflexión filosófica seria sobre ello, a no ser que uno niegue ese distintivo a la tradición analítica y lógica: desde *The Logic of Fiction* de John Woods (1974), *Exploring Meinong's Jungle* de Richard Rorty (1980) y *Nonexistent Objects* de Terence Parsons (1980), pasando por *Mimesis and Make-Believe* de Kendall Walton (1990), *The Nature of Fiction* de Gregory Currie (1990) y *Truth, Fiction, and Literature* de Peter Lamarque y S.H. Olsen (1994), hasta, en los últimos años, *Truth in Fiction* editado por F. Lihoreau, *Reference and Existence* de Saul Kripke, *Towards Non Being* de Graham Priest, etc. Lo que está por hacer es el relacionar esta tradición analítica con el conocimiento disciplinar de la literatura y con una orientación crítica como la que propone el profesor Costa Lima.

En conclusión, *Políticas y estrategias de la crítica* ofrece un planteamiento estimulante de una problemática muy amplia que no puede resolverse dentro de los límites que impone un volumen, ni en varios. Es de esperar que más investigadores se sumen a esta tarea y contribuyan a una más completa reflexión epistemológica de la disciplina, que permita tanto consolidar su estatuto científico como definir su relevancia para la sociedad.

LUIS GALVÁN MORENO
(UNIVERSIDAD DE NAVARRA-ICS)

Francisco Ruiz Casanova: *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*. Madrid: Cátedra. 383 páginas.

Desde la nota preliminar que inaugura el libro, Francisco Ruiz Casanova da cuenta de su intención de recopilar en este volumen algunos de los artículos más destacados de su carrera como investigador y crítico literario. De este modo, el eje vertebrador de los capítulos que estructuran el amplio índice no es solo su sentido diacrónico, sino también el propio interés del autor, a través de la presentación de un conjunto de trabajos que tienen como común denominador su abordaje de la poesía en lengua española en clave crítica sin renunciar al carácter divulgativo, como el propio autor manifiesta. Desde este planteamiento, este libro asume un propósito central: la necesidad de volver a cartografiar un panorama poético atravesado por el carácter bífido de la tradicional escisión entre dos etapas articuladas en torno al año 1939.

Así pues, el estudio se inicia presentando dos convenciones puestas en constante cuestionamiento, no por su falta de rendimiento sino por los vacíos que en tantas ocasiones ha provocado: una, la ya citada fecha de 1939; y, otra, la del concepto de Generación del 27, que no su nómina de autores (pp. 14-15). Tras ello, pasa Ruiz Casanova a cuestionar la utilidad contemporánea de la poesía como género literario y cómo esta puede llegar a mostrarse “incapaz de presenciar todas sus manifestaciones y dar cuenta de ellas” (p. 15). De esta forma, el investigador reprueba aquel sector de la crítica

cuyas pretensiones historiográficas han desviado la atención del hecho mismo de la lectura y su interpretación en aras de una excesiva disertación. Esto último, además, ha ocasionado una brecha aún pendiente de ser resuelta, como es la exclusión de determinados autores en favor de un canon legitimado, especialmente en manuales e historias literarias.

En este sentido, una historia de la poesía contemporánea en lengua española es, según el autor, “la historia de un magnicidio cultural, un síntoma de un pasado, no literario sino del poder literario y crítico: una historia incompleta, parcial” (p. 24). Una afirmación tan certera y sagaz permite dar inicio al bloque dedicado al primer tercio del siglo XX aludiendo a uno de esos espacios en blanco: la literatura en español de Filipinas, de cuyas escasas noticias da cuenta el autor en un excelente trabajo de investigación de los pocos estudios que han abordado tales textos. A continuación, se aproxima a la poesía de José Rizal, quien fue para los propios filipinos “uno de los héroes y mártires de la Independencia” (p. 39). A pesar de las filiaciones biográficas y también literarias que le han conectado con José Martí, Ruiz Casanova rehúye tal presupuesto mediante un exhaustivo análisis de sus tendencias y herencias estéticas.

Por otro lado, también hay lugar para aquellos autores cuya obra ha alcanzado suficiente fama, pero en la que existen algunos aspectos que considera de interés destacar y trabajar. Es el caso de la producción lírica de Valle-Inclán, quizás denostada en favor de su faceta dramática, y a la que se dedica un breve repaso (pp. 50-59) o el lirismo en prosa de Ramón

Gómez de la Serna, pese a que este nunca llegara a escribir poesía. Asimismo, se acerca a la doble faceta de Luis Cernuda como poeta y traductor, condición que pese a popularizarse con la Generación del 27 ya cultivaban modernistas y postmodernistas (p. 88). Tal y como indica, las traducciones de los románticos ingleses o de Shakespeare influirían decisivamente en la obra del sevillano, en tanto que marcaron sus intereses estéticos en sus diferentes etapas.

A continuación, después de sostener algunas afirmaciones que pudieran resultar polémicas —entre ellas, que Neruda o Borges habrían sido incluidos en el grupo de 27 si su lugar de nacimiento y residencia hubiese sido España—, llega a abordar temas tan diversos como el epistolario compartido entre Alfonso Reyes y Octavio Paz, para concluir este primer apartado con una panorámica de las antologías poéticas que se publicaron en torno a la temática de la Guerra Civil. Parte Ruiz Casanova de una práctica distinción al separar aquellas antologías de un solo autor y vinculadas a una época histórica concreta, que denomina “panorámicas”, frente a las “programáticas”, que reúnen un grupo o generación de poetas, normalmente jóvenes, presentando “un tiempo que se proyecta en el futuro” (p. 112).

Por otro lado, los dos últimos tercios del siglo xx ocupan el siguiente gran bloque del volumen, inaugurado por un estudio en torno a la poesía de juventud de Martín-Santos, relegada al olvido y en la que se hace especial énfasis en el contexto cultural, y sobre todo personal, en que el autor de *Tiempo de silencio* la escribiera. Un destino parejo corrió la

producción de Juan Eduardo Cirlot, que protagoniza el siguiente capítulo y cuyo *Diccionario de Símbolos* eclipsó su faceta lírica. Destaca, en este sentido, el análisis de un ensayo prácticamente desconocido de 1950, *Ferías y atracciones*, que muestra una gran conexión con la bohemia literaria de la España de los años veinte e inspirado en el enclave barcelonés del Tibidabo (p. 157). Sea como fuere, lo que continúa latente en todos estos capítulos es la constante afirmación por parte del autor de “la magnitud y alcance de sus individualizados olvidos” (p. 183).

En las páginas que suceden, entonces, desfilan nombres como el de Luis Rosales, del que destaca sus estudios sobre Cervantes y Villamediana y en los que cuestiona la posible influencia de los mismos no solo sobre sus propios intereses sino también sobre las afinidades literarias de su obra, o el de César González-Ruano, cuyo *Don Juan* constituye una clara subversión del famoso mito. Otro caso peculiar es el de Ángel Crespo, cuyo cambio estético, asociado normalmente a su crítica postura contra la poesía social, quizás ya fuera visible en su producción anterior, tal y como el autor se propone demostrar mediante pruebas e hipótesis más que satisfactorias (pp. 194-202).

Un camino diferente toma la poesía de Aníbal Núñez, de quien aún hoy en día existen poemas inéditos que necesitan ser analizados, estudiados y contextualizados en el grueso de su producción y en los que Ruiz Casanova se sumerge durante algunas páginas. La obra de Jenaro Talens, por otro lado, le servirá como vía para advertir sobre la necesidad de una historia del poema en prosa

en España de la que se carece hasta el momento. Una característica constante en muchos de los poetas estudiados, especialmente a partir de la Generación del 27, es la de la figura del poeta-profesor, como es el caso de Andrés Sánchez Robayna, a cuya trayectoria vital y literaria se traza un exhaustivo repaso que culmina en una proclamación de su interés por la profundidad que resulta para comprender el mundo en el que vivió.

En otro término, a lo largo de las casi cuatrocientas páginas de la compilación que aquí se presenta aparece otra de las filias u obsesiones que el crítico literario ha desarrollado a lo largo de los años: la celeberrima antología de Castellet. Las numerosas polémicas suscitadas a partir de su aparición y la ingente cantidad de páginas vertidas a raíz de su publicación interesan a Ruiz Casanova no solo como fenómeno del campo literario, sino también por la misión que desempeñó en aquel entonces y que, junto a la otra gran antología del siglo xx de Gerardo Diego, marcó una escisión en la concepción historiográfica y estética de diferentes momentos poéticos de la España del siglo anterior.

Y es la antología, precisamente, la cuestión principal abordada en un último apartado, junto al papel desempeñado por la crítica literaria en aras de juzgar y cuestionar la deconstrucción o la falsía histórica que, a juicio del autor, provocaron. Más concretamente, Ruiz Casanova acusa a la concepción historiográfica inherente a gran parte de las antologías poéticas del siglo xx de impedir que el vanguardismo y, en concreto, el simbolismo, se desarrollan adecuadamente, pues “la *parte peninsular* de la

Generación del 27 pospuso casi hasta el último tercio del siglo xx cualquier senda poética que no desembocara, finalmente, en el realismo” (p. 305). Desde este planteamiento, la cuestión principal que subyace las palabras del crítico es la idea de “defender la tesis de la antología como libro y no como género” (p. 311), algo en lo que insiste a través de varios capítulos en los que aparecen desde reflexiones sobre el canon teórico-analítico o incluso un interesante intento de decálogo que bien pudiera servir como paradigma para la elaboración de cualquier antología.

Tras este panorama sobre la antología en lengua española, aparecen en última instancia algunos capítulos de variado carácter, en los que el crítico se pregunta por la enseñanza de la poesía y su pervivencia, o en los que se sumerge en la obra de Enrique Badosa y realza su valor como crítico, para culminar con una breve reflexión que condensa lo anteriormente expuesto: “De cómo nunca la Poesía tuvo que ver con los narradores de su Historia”. Efectivamente, lo que Francisco Ruiz Casanova expone en este compendio de toda una trayectoria como lector y crítico literario es, en definitiva, la historia de las excepciones, de los silencios y de los que nunca encajaron. Quedará por ver, entonces, si al menos consiguieron estar los que deberían, aunque nunca logren estar todos los que lo merecieran.

BORJA CANO VIDAL
(UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

2. LITERATURAS LATINOAMERICANAS: HISTORIA Y CRÍTICA

Alberto Moreiras: *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Madrid: Escolar y Mayo Editores 2016. 231 páginas.

Marranismo e inscripción, imperioso, requiere un comentario extendido, y no solo por regirlo un subtexto con el que los profesores naturales de Literaturas Iberoamericanas en países anglófonos pueden o deben reconocer: la subalternidad de las exégesis en castellano, como asevera su autor (p. 29). Para el territorialismo académico occidental esa hermenéutica no logra canonicidad teórica; y su ausencia en antologías reconocidas de teoría magistral en países anglófonos es prueba fehaciente. Ese desvanecimiento empeora en departamentos nominalmente literarios de instituciones laboriosamente asociadas con develamientos críticos o teóricos primermundistas; más integrados que asimilados, como revelan algunas preguntas complacientes de sus colegas (pp. 25-59). Además, con rara excepción el empalme entre latinoamericanistas españoles y transoceánicos es mínimo, como consta aquí por la falta de diálogo entre los instruidos convencionalmente y los formados en el extranjero, otro subtexto de esta compilación.

Por ese *impasse* es productivo ilustrarse con la crítica con cuyos presupuestos no se conjuga, para responder a sus argumentos con sensatez y porque algo desacertado puede ser muy útil. Se acepta que un crítico que embrague esas coyunturas sea visto como marrano (un sospechoso de practicar ocultamente una antigua “reli-

gión”, ¿quizás un humanismo renovado?), aunque supedita el origen del calificativo, historizado por Francisco Márquez Villanueva respecto a sus vínculos con nómadas, mártires, intelectuales y disidentes. Es más difícil consentir la semántica de “marranismo”, neologismo de acepción colindante al comportamiento social no normativo. Ese estado, transmitido y traducido por la escritura, se oscurece al cifrarlo “en difícil”; y el vaivén entre ajuste de cuentas, autocrítica o autobiografía muy parcial, bosquejo didáctico, indulgencia y justificación provee a la sazón un adiestramiento diferente del que Moreiras ensaya. Divulgación completa: en las conversaciones y artículos de *Condición crítica* (2015) me refiero a la misma esfera institucional tóxica, con metas poco diferentes, desde una formación literaria latinoamericana. Escribo también consciente de que ninguno de nosotros cura el cáncer o elimina la pobreza, y sin otra ambición que dialogar ante un ambiente en que el altruismo, la confianza, la cooperación y la virtud son lujos prohibitivos.

Un subtexto anexo de este vademécum, posmodernista a su manera, es el apetito de legitimación crítica (quizá un trampolín social mayor que la literatura), de cómo y con quién se autoriza. Moreiras, auto-definido como poshegemónico, cuasi-deconstruccionista de aflicción progresista antiidentitaria por utopías que no fueron, y gallego, asume aquí una identidad que empatiza menos con la pugna de otros y más con la propia. Esa progresión incluye mensajes afines sobre quién lo lee y para quién escribe; y por qué o cómo llega a