

# RESEÑAS



**ELENA VEGA SAMPAYO, LA POESÍA ESENCIAL DE JOSÉ  
CORREDOR-MATHEOS, LEÓN, UNIVERSIDAD, 2008, 572 PP.**

JUAN CARLOS MERCHÁN RUIZ  
IES MERCE RODOREDA

La Universidad de León publica una obra oportuna y necesaria para acercarse de una forma científica y sugerente a la obra poética del Premio Nacional de Poesía 2005 por *El don de la ignorancia*. Se trata de una nueva tesis doctoral, leída en 2007, que nace bajo la sabia dirección del catedrático don José María Balcells. Para todos aquellos lec-

tores y eruditos que hayan seguido el curso de la poesía española de los últimos decenios, el nombre de José Corredor es un sinónimo de calidad y originalidad. Las palabras introductorias del trabajo definen aquello que todo buen conocedor de la poesía española reconoce: «José Corredor-Matheos hace de su poesía una búsqueda de lo esencial que

abarca más de cinco décadas de creación. El análisis de su obra poética completa, sin duda la de uno de los más interesantes y valiosos autores de la llamada “promoción del cincuenta” y que se encuentra inexplorada en buena parte salvo por marcadas excepciones, fundamenta la razón de este estudio.»

Esta tesis es de una pertinencia absoluta por lo que de esclarecedor pueda contener hacia una figura poética que, como las palabras citadas señalan, ha sido un epígono de la fértil promoción o generación del cincuenta. Ésta, sin lugar a dudas, ha sido justamente estudiada en lo que respecta a los grandes nombres, pero no así para el resto de poetas que también aportan una obra poética de primer orden, como es el caso de José Corredor-Matheos. Quizá la discreción y humildad que siempre le han caracterizado, puedan ahora contemplarse desde una nueva perspectiva mucho más certera y profunda, pues creemos que, en efecto, este es uno de los logros de este libro. La biografía del poeta es sucinta, como la de tantos grandes poetas. Aunque alberga alguna noticia de la vida del vate, nacido en Alcázar de San Juan, pe-

ro naturalizado en tierras catalanas desde su primera infancia. Es revelador que se nos recuerden facetas de José Corredor, como la del atletismo o la de sus conocimientos sobre cerámica. No es casualidad, por ejemplo, que el poeta se haya dedicado al mundo editorial, en el que ha destacado en su faceta de asesor y, sobre todo, su otra vertiente de crítico de arte. Su espíritu creativo le ha llevado a ser un gran conocedor del arte —y en el presente estudio se tienen en cuenta las conexiones entre poesía y pintura—, por lo que, entre otras distinciones, es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También hay premios de renombre, además del fundamental Premio Nacional de 2005, como el Boscán de poesía de 1961 o el Ciutat de Barcelona 2008 por *Un pez que va por el jardín*.

En definitiva, una labor continuada, rica y constante que empieza a ser reconocida en su trayectoria, a pesar de que ello no sea crucial para el desarrollo de una obra poética, aunque sí para los estudiosos de la poesía española del siglo veinte o para los degustadores de poesía a secas. El propio poeta lo afir-

ma, al autodefinirse como “al margen”. El respeto que el poeta siente por la literatura y el arte, y muy especialmente por la labor poética, le han impelido siempre a persistir en la expresión de su voz poética, sin demasiados gestos ni llamadas al tendido mediático. De enorme utilidad es también la organización de la obra corredoriana en etapas, basada en los diferentes tiempos de escritura. Los diez conjuntos poéticos analizados —hasta 2004— se agrupan en una hipótesis de clasificación. Tanto para un lector ajeno a la trayectoria de José Corredor, como para quien desee estudiar su obra, dicha organización puede ser un excelente punto de partida. Elena Vega-Sampayo propone una primera etapa de “Poesía de la vida cotidiana”, la de los inicios, por *Ocasión donde amarte* (1953) y *Ahora mismo* (1960); la segunda, la “Poesía de la existencia”, que englobaría la década de los sesenta, con *Poema para un nuevo libro* (1962), *Libro provisional* (1967), *Pequeña Anábase* (1962-1964), y *La patria que buscábamos* (1965-1971); y la última etapa, la “Poesía del despojamiento”, por *Carta a Li-Po* (1975), *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena*

(1994) y *El don de la ignorancia* (2004). Pero, como la autora explica, «Los seis primeros libros de Corredor-Matheos —aquellos publicados junto a *Carta a Li-Po* en el volumen editado por Ángel Crespo en 1981—, podrían ser leídos como un preludio poético. Esta lectura de los poemarios escritos antes de 1970 se encuentra cegada por el esplendor del libro publicado en 1975, que preña de un nuevo significado *a posteriori* toda la obra anterior a su aparición, incluso la posterior no puede dejar de leerse, sino como heredera de esta luz. Pero sólo hasta la aparición de *El don de la ignorancia*.»

Es remarcable que el análisis de los diez conjuntos poéticos de Corredor se adentra en una de las claves de su poesía, la de los límites. El espacio se halla en el centro de una reflexión poética de primer orden para Corredor. El anhelo de autoconocimiento, la aceptación de los límites espacio-temporales, se instituyen en esta poesía a lo largo de su trayectoria. Tras el análisis de la trayectoria y las etapas de la poesía corredoriana, Vega realiza una incursión reveladora en la teoría poética, que subtitula “La

búsqueda de lo esencial". En ella, se recorren los escritos de José Corredor sobre su concepto de poesía y, después, un estudio pormenorizado de los escritos de éste acerca de otros poetas coetáneos. En ocasiones son, además, amigos del poeta, como es el caso de Ángel Crespo o Lorenzo Gomis; otras veces se trata de artículos sobre algunos poetas del 27 (Lorca, Dámaso Alonso, Aleixandre, Alberti). De manifiesto interés son, por ejemplo, los recuerdos de la tertulia madrileña del Café Gijón, en la que destaca la figura de Gerardo Diego. Éste representó para Corredor la primera influencia poderosa de un poeta contemporáneo. Además, tiene de él un recuerdo afectuoso: «Cuando iba a Madrid, por asuntos de Espasa, frecuentaba las tertulias del Café Gijón, presididas en silencio por Gerardo Diego, a quien llegué a apreciar mucho. Era una persona excelente y un gran poeta.»

La primera parte del estudio sobre la obra de José Corredor culmina con dos breves capítulos. Una exposición sobre la faceta de crítico de arte y las posibles conexiones teórico-prácticas entre poesía y pintura, y una breve incursión

en las influencias o resonancias de otros poetas. Dejando a un lado los ecos machadianos o juanramonianos, entre otros, descuella, por su relevancia en los textos corredorianos, el apartado dedicado a la mística. La poética del despojamiento y la búsqueda de la esencialidad, que caracterizan esta poesía, tienen una influencia mística profunda. Desde *Carta a Li-Po* hasta *El don de la ignorancia*, la mística y la literatura oriental han dejado su influjo evidente en su poesía. Junto al análisis de la mística europea, hay un inevitable acercamiento corredoriano al budismo, al sufismo y al taoísmo. A partir de aquí, el estudio de Vega-Sampayo se transforma en un aquilataamiento detenido del *corpus* poético. La autora ha optado por un acercamiento sincrónico a la poesía de Corredor. Primero la métrica, el versolibrismo, el soneto o el haikú, estudiados desde una perspectiva retórica. Tanto el empleo del soneto como el del haikú aportan una información muy pertinente para el acercamiento a las técnicas expresivas del poeta. De igual forma, resulta interesante el análisis del encabalgamiento. Su uso es recurrente en la poesía corredo-

riana y pueden observarse evoluciones estéticas desde este punto de vista formal. Esta segunda parte de la tesis se reanuda con el estudio de nociones trascendentales para la aprehensión de la esencia poética de Corredor-Matheos.

En primer lugar, Vega-Sampayo se ocupa de lo cotidiano. Es un aspecto de la obra corredoriana que afecta principalmente —aunque no exclusivamente— al estadio inicial de su trayectoria, a los primeros conjuntos poéticos, *Ocasión donde amarte* y *Ahora mismo*. Y, junto a lo cotidiano, aparece lo social. Es destacable el seguimiento que se hace de este tema en *La patria que buscábamos*. Asimismo, incluido en este acercamiento temático de lo social, destaca el motivo del vientre, que permite contrastar su uso en otros poetas. Son aproximaciones temáticas a la obra, vectores que iluminan asociaciones y relaciones intrapoéticas. Además de lo cotidiano y lo social,

el análisis se completa con un recorrido por el tratamiento del tiempo, la nada, la mirada y la naturaleza. El último capítulo está dedicado a la metapoesía corredoriana. Partiendo de la recurrencia de la metapoesía en la trayectoria de Corredor-Matheos, la autora extrae conclusiones importantes en cuanto a su concepción del verso y del arte poético. Nos llama la atención, por lo reveladora e interesante, la noción del “runruneo metafísico”. Concepto que Corredor extrae de Ramón Gaya, otro intelectual catador de arte como el propio Corredor-Matheos. Como aclara Vega-Sampayo, lo del “runruneo metafísico” «aunque el autor del libro *El sentimiento de la pintura* considere el runruneo metafísico como lo primero que percibe el poeta de la realidad, Corredor-Matheos extrema el postulado y considera que ese mismo runruneo, aire o ritmo inicial es ya el poema»”.





**JUAN ANTONIO GONZÁLEZ-IGLESIAS, *EROS ES MÁS*, MADRID, VISOR,  
2007, 78 PP.**

CÉSAR AUGUSTO AYUSO  
INSTITUTO ALONSO BERRUGUETE. PALENCIA

Ya en su libro anterior, *Un ángulo me basta* (2002), el salmantino Juan Antonio González-Iglesias había plantado irrefutablemente su tienda en la actual poesía española. Con *Eros es más*, la admiración crece. Una referencia deslumbradora por única, por distinta, y por hermosa y profunda. Lo mejor de la tradición cultural de Occidente lo vierte en

su verso moderno, igual que lee la heterogénea realidad de hoy a la luz de los maestros de siempre, de modo que, en su mirada, cuanto escribe adquiere la certeza de la perennidad y el temblor del tiempo desmedido, o la desmesura del deslumbramiento que está por llegar. Su poesía no habla de una realidad pasajera, inevitable o contingente, sino del des-

tino de todo lo que es humano más allá del milagro de existir sin más. ¿Y qué es lo que no atañe al hombre, si es la medida de todas las cosas?

En esta poesía nada queda reducido, nada parece limitado a la dimensión alicorta y egoísta de la modernidad, sino que se desborda, surte más allá del horizonte mecanicista y estrecho del hombre demediado de nuestros días. Y cuyo mejor ejemplo para ilustrar tal medianía, tal amputación, es la pobreza, el brillo mate a la que se ha reducido el lenguaje que le revela el mundo y que lo revela a él. La palabra, lejos de su diafanidad, oculta y distorsiona, y le esclaviza, en lugar de acrecentarle en su humanidad. Por eso el poeta vuelve a los clásicos, que iluminan la realidad del hoy de otra manera, devolviéndole a la mirada el brillo de la revelación, y así encontrar el aura perdida de las palabras, “las viejas metáforas”, que dice en el poema “Contraacandela”, y “leer el diccionario como un libro de horas”. Es decir, el brillo de lo sagrado, que es el de la belleza y el de la verdad, y el del bien.

He aquí la fulguración de esta poesía, porque no renuncia a nada, porque

aspira al máximo, y no cree en la limitación ni en el discurso reductor, destructor, del pensamiento que sólo deja cenizas tras de sí. Léase el poema “Felicidad natural”. Hay una contemplación jubilosa, afirmativa, de la realidad que se trasciende ante la presencia y el destino del contemplador. Y tantos otros.

El contemplador, el hablante, el poeta, que siente su palabra encendida por esa fuerza oculta y misteriosa que, como decía Dante, mueve el sol y las estrellas y cuanto existe. Eros es más, y se le supedita el logos. Eros no es una abstracción, sino una apoteosis que se encarna en el cuerpo. Esta poesía es una celebración del cuerpo, pero no meramente del cuerpo físico, en su intensidad sensorial, sino de una realidad más compleja, unitaria, germinal. Trascendente. Hay una mística del cuerpo que echa por tierra las consabidas visiones deformantes o reductoras, tan extendidas, del dualismo platónico, fosilizado en el Cristianismo, por una parte, y del materialismo más grosero, por otra.

“Aristóteles dice: un cuerpo bello / ha de ser percibido en su totalidad”. Para el poeta, el cuerpo y sólo el cuerpo es

la presencia de la persona, su unidad radical. Valga como ejemplo magnífico el poema “Si me despierto en medio de la noche”, en el que habla de una realidad no ya sólo que representa la belleza o la bondad – “Siento en tu piel al ser humano bueno” –, sino la verdad definitiva que serán un día los cuerpos del amor, como dice en el que cierra el libro: “Hay algo en el amor”. El amor, esa hilazón, esa comunión con el amado, visto unitariamente en la elocuencia de su cuerpo, llena de sentido la propia existencia, que sólo así halla su lugar en el cosmos, se reconoce y se proyecta como bien más allá de la mera existencia o cómputo temporal, más allá del espacio físico, reconocible, en que los cuerpos se encuentran y se relacionan.

Así la vida física es presentida como desbordamiento de cuanto la sujeta al aquí y al ahora. El poema que abre el libro es programático. Su título, “Exceso de vida”, hace del amor una metafísica, una superación de los meros datos de la conciencia:

En mi vida no cabe este exceso de vida.  
Mejor, si te dijera que medito las cosas  
(fronteras y distancias) en los términos  
propios

de la resurrección, cuando nos alzaremos  
sobre las coordenadas del tiempo y del  
espacio,  
independientemente del mar que nos  
separa.  
Sueño con el momento perfecto del abrazo  
sin prisa, de los besos que quedaron sin  
darse.  
Sueño con que tu cuerpo vive junto a mi  
cuerpo  
y espero la mañana en la que no habrá  
límites.

El cuerpo del amor es un tú inmortal, y por ende, el nosotros, los cuerpos resurrectos. El “polvo enamorado” de Quevedo, superado en lo que tiene de dualismo cristiano, es trascendido por una entidad más sublime. Si el amor es más fuerte que la muerte, parece decirnos el poeta, sólo se realizará en plenitud sobrepasando a ésta, no pereciendo en ella. Los griegos primitivos veían al hombre no precisamente como una realidad dual, ni tampoco es esa la representación que de él se hace en la literatura hebrea. Para el antiguo pensamiento hebreo la sexualidad no era solamente la unión de cuerpos, sino el encuentro de las personas, una relación fecunda, pura, religiosa. También para este poeta, el amor, la plenitud de la realidad existencial humana, sólo puede concebirse como presencia permanente, como reali-

dad absoluta en la que no cabe la carencia, la nostalgia, la ausencia. El amor, más allá del tiempo, no conocerá límites. Es el máximo del hombre, y su acceso a la divinidad.

No hay mística, glorificación, sin ascesis, y el poeta mira todo con ojos purificados, con ojos interiores que, lejos de ocultarle la verdadera sacralidad de lo natural, le recuerdan otro destino. Celebra la belleza del mundo y, más allá de los cepos que en su materialidad le tiende, piensa en la trascendencia. No hace, por otra parte, diferenciaciones entre la belleza de la juventud, la de la naturaleza o el gozo del saber. La contemplación conlleva la meditación y la fruición, con la finura propia del intelectual que siente más allá de sí pero dentro de él. Y todo le implica, le enriquece y le da alas. No anclan las cosas a la tierra, invitan al vuelo. Nada es accidental, felizmente, y aquí quiebra la modernidad, pues, en su esencia de manifiesta belleza, todo se salva. El amor y la belleza son consustanciales, se exigen mutuamente, y tendrán su definitivo cumplimiento en la resurrección.

Muchas veces, el poema no surge de una experiencia visual, sino de una lectura o de un apunte libresco. No pocas, aplica lo leído a lo visto, o vivido. Da lo mismo, sacará siempre el mejor partido, y sensación y pensamiento afluirán, en sabio injerto, por el verso siempre claro y armonioso. Hay, en su humanismo, la elegancia de la expresión renacentista. La actualidad, aun en cualquier detalle, es vista bajo el prisma de esa luz armoniosa que tiende a la belleza y a la perennidad, al sentido que les da el artista, el filósofo que las contempla. Léase, por ejemplo, "Doncel con dalmata", en que se resignifica el mito.

Escribe el propio autor de este hermoso libro en su prólogo que un poeta es alguien que dice verdades elementales, o las recuerda. Lo que no dice es que para ello se necesita una sensibilidad muy aguda capaz de fijarse en todo, de contemplarlo con amor y pasarlo por el tamiz de todos cuantos antes, siglos antes, lo miraron también con el amor que engendra la sabiduría y lo dijeron con el resplandor de la belleza. En estos tiempos, un ejercicio de ascesis, de librarse de demasiada hojarasca. Y recor-

dar que hay nociones que no han perdido el sentido. Todo está arraigado en una ética y una estética, en un conoci-

miento y en una metafísica. A su sombra, en su jardín, crea el poeta.



**RAQUEL LANSEOS, *LOS OJOS DE LA NIEBLA*, MADRID, VISOR, 2008, 48 PP.**

MARIO PAZ GONZÁLEZ  
INSTITUTO LOS LLANOS. CAMARZANA DE TERA. ZAMORA

El trayecto poético de Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973) se ha ido afianzando con una rapidez poco usual. Sus dos libros anteriores (*Leyendas del promontorio*, de 2005, y *Diario de un destello*, de 2006) daban fe de una voz poética rica en matices, con unos rasgos de madurez bien perfilados y una solidez compositiva carente de titubeos. Podríamos hablar de un proyecto poéti-

co firme que, tras el accésit del Adonais por el último de los libros citado, viene a apuntalar el presente título, *Los ojos de la niebla* (2008), galardonado con el XXII Premio Unicaja de Poesía por un jurado compuesto por José Manuel Caballero Bonald, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero, Manuel Alcántara, Alfonso Canales y Jesús García Sánchez.

*Los ojos de la niebla* es un poemario breve, integrado por diecinueve composiciones en las que la poeta, a través de la técnica del monólogo dramático, se desdobra por lo menos en otras tantas voces, en diferentes personajes poemáticos para, a través del distanciamiento que propone este artificio, hablarnos de algunas de las preocupaciones fundamentales presentes en su poesía: la reflexión sobre la vida, la conciencia de la pérdida y los fracasos, la renuncia, el olvido, el paso del tiempo, el valor de los sueños... Todo ello sin renegar de un cierto vitalismo característico de otros textos de la autora que se percibe en grado sumo en composiciones de este libro como "El hombre que brillaba como un ángel".

Es cierto que algunas de las características, tanto temáticas como formales, de *Los ojos de la niebla*, podrían servir para incluir este libro y a su autora en esa corriente, que viene dando sus ya últimos coletazos, llamada "poesía de la experiencia". Sin duda, la precisión en las imágenes y en el lenguaje de que hace gala, la visión de la poesía como artificio artístico, la importancia de la

experiencia o de un cierto autobiografismo, del humor, de un marcado tono elegíaco en algunas composiciones, así como de la temática urbana tan cara a estos poetas, inclinarían la balanza en este sentido. Estaríamos, pues, hablando de un ejemplo claro de epigonismo con respecto a los poetas experienciales. Sin embargo, no sólo se deberían cargar las tintas en ese sentido, pues es preciso aclarar que, en el caso de Raquel Lanseiros, hay algo más.

La precisión lingüística aludida se muestra en el uso de un lenguaje coloquial que no rehúye el prosaísmo, un lenguaje que busca acercarse al lector a través de una elaborada selección del léxico cotidiano y que está presente ya desde la primera composición ("Un joven poeta recuerda a su padre") en la que además, a nivel de contenido, se nos habla de lo "obvio", el "vivir cotidiano", "la fiesta de las cosas sencillas". En este poema, que junto al que cierra el libro marcan el tono, un tanto elegíaco como ya hemos apuntado, de todo el conjunto, la autora opta a menudo por una inteligibilidad de la imagen, una narratividad estudiada, una sobriedad y una marcada



tonalidad casi conversacional que rechaza toda grandilocuencia e impostación y se centra en la búsqueda en un amplio grado de lo que podríamos denominar “verosimilitud poética”. No hay facilidad en la composición, sino una sencillez arduamente elaborada que pretende persuadir al lector, tratando, al mismo tiempo, de involucrarlo en el texto, como si de una obra narrativa se tratase.

Por ello, no es extraño encontrar en estas composiciones una marcada progresión argumental propia del género narrativo, pues todos los poemas se muestran como pequeños relatos, pequeñas historias de seres desvalidos en ocasiones o que, en otras, emergen del fondo de una experiencia dolorosa transmutados, maduros, rehechos como en “La mujer herida”, marcada por “serenas cicatrices sobre viejas heridas”. En algunos casos concretos la narratividad del poema se perfila a través de una clara estructuración de la anécdota con alusiones al pasado y al presente del personaje para comprender su evolución (“Un joven poeta recuerda a su padre”, “Una mujer vivía en el bello noroeste”), para recordarnos el paso inmisericorde del

tiempo y la importancia de la memoria frágil (“El hombre olvidado”), para mostrar, desde el pasado, el presente como un mundo, que siendo entonces futuro, albergaba un anhelo de esperanza que resultará no siempre realizada, no siempre alcanzada, como sucede en “Un hombre cree identificar...”, “La mina más linda” o en la hermosa composición que cierra el poemario, “Beatriz Orieta”. Concretamente en ésta, ese deseo de un futuro promisorio se trunca con la muerte de la protagonista aunque, de fondo, pervive el latido de una esperanza cifrada en un porvenir en el que la muerte, y su incierto destino, pueda unir a los dos amantes para la eternidad, pues “la muerte / vuelve a acercar los labios / de los que un día se amaron”.

En el fondo, esta narratividad esconde, como en los poetas experienciales, una visión de la poesía entendida como género de ficción, así como una visión de la literatura como juego, como artificio artístico, sin que por ello la poesía de Raquel Lanseros renuncie, al mismo tiempo, a una sinceridad que pudiera ser reveladora de las inquietudes de su yo personal. Inquietudes que,

por otra parte, resultan, a través de la construcción poemática, objetivadas, puestas ante el lector para seducirlo o persuadirlo, como ya dijimos, a través de ese simulacro de verosimilitud, procurando, al mismo tiempo, un lugar de encuentro entre el lector y la poeta. De este modo, en este terreno ficticio creado en el poemario, ambos comparten reflexiones, lecturas o, incluso, tratan de ir más allá a través de la identificación con escritores o con personajes mitológicos o literarios cuya capacidad de seducción a través del arte se plantea como vía de realización personal. Así, se insinúa en “La mujer sin nombre [o Eurídice revisitada]”, cuando la voz poética asevera: “será que sólo tengo / un jardín de palabras unidas a un puñado de buenas intenciones. // Y ganas frustradas de haber nacido Orfeo”.

La reivindicación de la experiencia y de la emoción de las que el lector puede abstraer otras ideas, otras experiencias, está también muy presente. Con la conciencia, eso sí, de la diferenciación clara entre la realidad y su representación poemática como “simulacro de experiencia real”, que diría Gil de Biedma.

Las experiencias de cada uno de los personajes recreados por Lanseros se proponen por la poeta como motivos de reflexión, como ejemplos certeros acerca de lo precario de una existencia en tanto que ésta no ofrece ningún tipo de certidumbre de absoluto una vez caídos los viejos dogmas del pasado. Como el ser humano real, también ellos pueden verse, en muchos casos, como seres perdidos, desnortados, que anhelan alguna certeza a la que aferrarse, alguna solidez y salvación que den sentido a sus vidas desorientadas. Salvación que, a veces (y ello se propone como idea al lector), se halla en la misma literatura, en *La insoportable levedad del ser*, de Kundera, o en los versos de Walt Whitman, pues “Las sombras de los árboles / se parecen a los versos de Whitman / porque siguen creciendo eternamente”. De este modo, la vida se sustentaría también en esas vivencias propias o vicarias, en esos fugaces instantes que la constituyen y que, con suma precisión, la poeta va exponiendo de modo preciso en cada uno de sus textos. Así, a partir de ese terreno compartible con la autora, el lector deberá obtener un motivo de reflexión de

cierta universalidad sobre la vida, sobre los sentimientos, sobre la propia conciencia moral, una reflexión que pueda serle de utilidad, aunque no le aporte la seguridad anhelada, porque, al cabo, hay que plantarle cara a la vida pues, sin duda alguna, “la vida va en serio”, nos dirá en “Un joven poeta recuerda a su padre”.

En algunas composiciones como “La mujer herida”, “El hombre casado”, “Una mujer enferma”, “Una mujer insosteniblemente leve” o “El hombre desnudo”, entre otras, se impone una más amplia presencia del autobiografismo, entendido éste como sutil artificio literario. En ellas, a través de la utilización de una primera persona que, como sucede en los otros poemas, no necesariamente deberemos identificar con la autora, y que se combina con la segunda o, incluso, con la tercera, percibimos esa clara disposición, aparentemente confesional, que le permite analizar su propia sustancia vital, recrearla literariamente ficcionalizada. Participa así de eso que José Carlos Mainer ha denominado “topografía borrosa” del yo. La poeta se muestra, pessoanamente, como fingido-

ra, una fingidora que, tal vez, se confiesa a los ojos del lector, pero adoptando siempre ese sentido teatral, ese distanciamiento brechtiano profundamente literario que suele exigir toda creación artística. Hay en estos textos un mayor acendramiento de lo individual, pero a través de un intimismo canalizado, como en las otras composiciones, mediante la técnica objetivadora del monólogo dramático buscando así la huida del confesionalismo romántico, que aún hoy colea, hacia la elaboración de un artificio sabiamente meditado y contenido. Esa ficcionalización del sujeto combinada con el uso de diferentes máscaras para cada composición supone una clara diferenciación entre el yo empírico de la poeta y su recreación a través del yo lírico. Se busca con ello desacralizar su intimidad a través de la mirada externa que supone la máscara, en algunos casos, o la visión exterior del personaje en otros a través de un “yo” que no es sino un mero artificio verbal de tintes, tal vez, posmodernos, como también sucede a menudo en la poesía de la experiencia.

En composiciones como “El hombre olvidado” o “Una mujer acude a la oficina”, encontramos una clara temática urbana muy visible en las referencias al escenario en el que se mueve la vida del hombre. Esa ciudad es vista como espacio antagónico de encuentro y desencuentro, aunque, en el fondo, casi siempre predomine cierta imagen amable, cómplice, que pretende alejarla de aquella configuración finisecular de espacio propicio para el hacinamiento o la alienación. También esta visión encierra una ironía canalizada a través del humor, el pastiche, la parodia o, tal vez, la alusión a la música popular moderna en ese último poema citado, así como en “El hombre que aprende a volar” o, tal vez, en “Una mujer que vivía en el bello noroeste”.

Pese a lo dicho hasta ahora, ya lo hemos apuntado al comienzo, se encuentran en el poemario ciertas diferencias con la poesía de la experiencia que representarían la línea más personal de Raquel Lanseros. Tal vez predomina en su obra una mirada más colectiva si cabe, mostrada gracias a esa fragmentación del yo en muchos personajes con

entidad absolutamente propia. También una indagación más honda en la condición psíquica del hombre, al superar los análisis superficiales y el excesivo distanciamiento irónico a favor de una compenetración o identificación con los personajes creados o recreados. Es destacable además una huida consciente de la métrica tradicional y del versolibrismo (reinvidicados ambos explícita o implícitamente por los experienciales) a favor, sobre todo, del verso libre amétrico, que la alejaría del sesgo clasicista de muchos poetas de aquella tendencia, obteniendo con ello resultados líricos mucho más radicales, pues es el ritmo de la frase o de la palabra el que se impone sobre el ritmo del verso. Pero, también es preciso hacerlo constar, la esmerada elaboración del texto huye de toda improvisación, de toda espontaneidad fácil y poco adecuada.

Por último, aunque la obra de Raquel Lanseros pueda coincidir con la de muchos de los poetas de la experiencia en la búsqueda de esa pretensión de normalidad, en ese tono que dota de sentido común sus apreciaciones y conclusiones y que resulta ajeno a la margi-

nalidad o a lo extraordinario que ésta conlleva, hay una característica fundamental que, a nuestro modo de ver, distancia la obra de esta poeta de aquella tendencia y que, a la luz de sus libros anteriores, parece ser ya una sutil característica de la producción de esta autora, un rasgo propio que se ha ido perfilando con sobriedad. Nos referimos al hecho de que, en su caso, la confesión autobiográfica se muestra (para bien) carente de un humor o ironía demasiado explícitos y, tal vez por ello, gastados. Raquel Laneros no tiene miedo a reconocer una franca postura de optimismo vital que no le impide, sin embargo, ser consciente de que la vida no es fácil para sus criaturas, “la vida”, nos dirá en otra composición, “ha sido siempre implacable”. Su poética personal no se sustenta, pues, en ese cinismo o en ese escepticismo existencial tan propio de la poesía de esa corriente hegemónica. Sin renegar en absoluto de la clarividencia que se supone tras esa visión, sabe ir más allá, dar otra vuelta de tuerca, optar por un distanciamiento sano y provechoso, menos apocalíptico, pero igualmente lúcido, preciso y, por supuesto, necesario.



**RAFAEL BONILLA CEREZO, *SUSPIRANDO A MUSIDORA. ENSAYOS DE LITERATURA Y CINE*. DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA, CÓRDOBA, 2008, 378 PP.**

ISRAEL MUÑOZ GALLARTE  
RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

El nombre artístico de la famosa vampiresa francesa Jeanne Roques, de principios del siglo pasado, es el bello personaje femenino que da título y sentido a la presente obra del Prof. Rafael Bonilla Cerezo, *Suspirando a Musidora*. Su autor, uno de los más claros exponentes de la investigación centrada en el Siglo de Oro y el período Modernista de

la literatura española, atiende, en esta ocasión, a un tema aparentemente distinto, pero interconectado, como es el análisis de afamadas películas y su relación con ciertas obras literarias españolas. El resultado, a modo de introducción, puede ser clasificado como “literatura a la luz del cinematógrafo y viceversa”, un interesante ensayo sobre có-

mo la literatura y el cine se han imbricado y alimentado mutuamente desde el 28 de diciembre de 1888.

Como el autor advierte en su prólogo (pp. 11-17), el viaje propuesto en sus distintos trabajos es ante todo personal, intimista: una selección de artículos escritos durante los años 2003 y 2005, cuyo principal nexo de unión es su pertenencia a un mismo autor, quien, en su peculiar estilo abigarrado, explora los límites del cine y la literatura.

El primero de los capítulos, “Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao. Plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde” (pp. 19-52), comienza con la exposición de las características básicas del mito bíblico: la danza de la idumea ante Herodes y la petición, erótica y sádica, de la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja de plata. A continuación, Bonilla atiende al desarrollo diacrónico del relato, perfeccionado en sus puntos principales por Wilde en *Salomé* y reinterpretado por Valle-Inclán en clave esperpéntica en *La Cabeza del Bautista*. Para conseguir esa degradación, el dramaturgo gallego — posiblemente siguiendo modelos popu-

lares como el “Fausto Criollo” de Estanislao del Campo— estereotipa a sus personajes, deshumanizándolos, como títeres contruidos en torno a una idea o cualidad: Don Igi-Avaricia, Pepona-Lujuria y Jándalo-Muerte. La peripecia, producto de estos tres valores, se desarrolla con el deseo amoroso del viejo Don Igi hacia Pepona, que, al igual que Salomé, ejercerá el dominio propio de una “*femme fatale* grotescamente deformada”. En esta relación, cargada de morbosidad, entra la tercera punta del triángulo amoroso, el Jándalo. Planteada la situación, el autor trae a colación las referencias cinematográficas de Pepona: las más evidentes, Theda Bara en *Salomé* (1918) y Alla Nazimova en la película homónima (1923), pero también menos fáciles de intuir como Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930). El final trágico es necesario para este planteamiento y seguirá el esquema griego de *hybris*, *ate* y *nemesis*: Jándalo aspira a un amor imposible y, cegado por esta pasión, no observa los indicios que le advierten, por lo que recibirá el castigo de mano de la mujer a la que desea.



En este contexto, Bonilla hace hincapié no sólo en la influencia que la literatura pudo ejercer sobre las obras fílmicas, sino también en cómo el dramaturgo gallego compuso una obra teatral cargada de elementos cinematográficos, que se pueden rastrear, sobre todo, en sus anotaciones de escena y en el ritmo de la tragedia.

En la misma línea que el anterior, el segundo capítulo, “Max Aub y *La vida conyugal*: triángulo amoroso, drama policial, anarquismo en sombras plateadas de cine” (pp. 53–85), plantea el análisis de la obra de Max Aub, calificada de “drama policial”, a la luz del cine negro clásico americano, principalmente. En opinión del autor, la primera característica cinematográfica de la obra es su intemporalidad, asemejándola a *Las arrecogías del beaterio de Santa María la Egipcíaca* (1974), *El espíritu de la colmena* (1973) o *El Sur* (1983). En cuanto a los personajes, son descritos claramente: Ignacio, empobrecido escritor utópico de ideología izquierdista, “inmutable ante los problemas del hogar”, entre los que destaca su relación con su esposa, Rafaela; ésta es su contrapunto, tradi-

cional y sencilla mujer apegada a su hogar, con claras referencias a la protagonista de *El mundo sigue* (1963); Samuel, amigo de la infancia de Ignacio, es el anarquista de la acción, comprometido con la causa; y, finalmente, la suiza Lisa, a diferencia de Rafaela, interpreta una mujer idealista y bohemia que ha tenido recientemente una aventura amorosa con Ignacio. Estos personajes orgullosos e idealistas, pero derrotados y cansados, se ven acorralados por el antagonista, Rubio, un delator favorable al régimen, a quien, tras un enfrentamiento verbal, Samuel acaba descerrajando un disparo.

Las escenas rememoran películas como *The rope* (1948) —basada, a su vez, en otra obra teatral—, *The Maltese Falcon* (1941) o *Casablanca* (1942).

Siguiendo el hilo argumental, Samuel debe exiliarse —tras una escena, bien comentada por el autor del volumen, en la que se atestigua la influencia fílmica en el modo de contar el paso del tiempo hasta su marcha; sirva de ejemplo *High Noon* (1952) —. El clímax de la obra se produce después del enfrentamiento de Rafaela y Lisa, decidiéndose

relativamente a favor de la esposa. Ésta, ante la llegada de los policías en busca de respuestas por el crimen cometido, al estilo de Antígona, se autoinculpa con soledad sofoclea, redimiendo así su propia angustia y cayendo con decoro.

“Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*” (pp. 87-133) y “Mariposas y tilonorrincos en el fantascopio republicano” (pp. 299-335) abordan la adaptación cinematográfica, a cargo de José Luís Cuerda, de tres relatos breves de Rivas: *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminña*. Para esto, el autor del volumen, con un lenguaje lleno de referencias a las novelas de piratas —reminiscencia de una obra importante para el desarrollo argumental, *Treasure Island*—, comienza contextualizando las obras elegidas para el posterior análisis y resumiendo los avatares que llevaron a término el proyecto cinematográfico. Posteriormente se inserta una secuenciación comparada de la película y los relatos, a fin de clarificar el vínculo que existe entre éstos, el problema de la enunciación, el trasvase temporal, los añadidos y las supresiones. Como conclusiones parciales de la

comparación, el autor rastrea los referentes artísticos de los añadidos en el drama, como la visita de Don Gregorio a la casa de Moncho o la pelea del protagonista y José María con *Goodbye, Mr. Chips* (1939) —adaptación de la novela homónima de James Hilton—; el cruce de Moncho y Roque sobre el puente, interpretado como el paso a la madurez, con el *Lazarillo de Tormes*; la luz y el color con que se grabó la clase de Ciencias Naturales, homenaje a *La merienda campestre de Manet*. Finalmente, el desarrollo llega a su clímax al final de la película, cuando el protagonista, instigado por sus padres, lanza a su “eterno Quirón” piedras y aparentes insultos, incomprensibles para el ajeno a la relación paterno-filial con el maestro —una referencia fílmica más a *This land is mine* (1943) —. Termina el artículo con un interesante párrafo, elogio del profesor, haciendo uso nuevamente del lenguaje propio de las películas de piratas, para cerrar en una bella *ringkomposition*.

El segundo de los artículos mencionados contempla la película a la luz de una pregunta distinta: ¿cómo se reflejan las reformas educativas de la Institu-

ción Libre de Enseñanza? A partir de este eje central el autor trae a colación otros vínculos posibles con largometrajes como *Dead Poet's Society* (1989), *How Green Was My Valley* (1941), *Mother* (1926), *Secretos del corazón* (1997) y *Un lugar en el mundo* (1992).

Con todo, en opinión del autor, José Luís Cuerda compuso una película de estructura tríptica, al estilo de *Cuentos de la luna pálida* (1953), que une el estilo lírico del cine oriental de la *nouvelle moralité* de Rohmer con la cercanía del pueblo, un relato “intrahistórico, casi lugareño”.

El siguiente capítulo, “Homero en Galway” (pp. 135–159), tal vez inspirado por la exclamación del minuto 110 de *The Quiet man* (1952), “It’s homeric, that’s what it is!”, llena de optimismo las páginas del libro en las que se atiende al clásico de John Ford. Para Bonilla el protagonista es “una versión alegre y expansiva de Ulises” y, por tanto, el argumento trata el regreso del héroe heleno a una Ítaca irlandesa más verde que la griega. Partiendo de estas ideas, el autor construye puentes con otros largometrajes: su paisaje con *The Searchers* (1956), el ambiente del pueblo irlandés

con *How Green Was My Valley* (1941), la relación silente y física del protagonista con Mary Kate Danaher con *The Long Gray Line* (1955), la famosa carrera de caballos en la playa con *Hangman's House* (1928), las escenas en la cantina con *The Wings of Angels* (1957) y el fin del largometraje con *Río Grande* (1950), sin desdeñar otras referencias secundarias. Cierra el artículo una breve sección en la que se menciona la filmografía citada en las páginas previas.

“Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)” (pp. 161–217) da título al cuarto capítulo, centrado en el análisis de la adaptación cinematográfica *El vocabulario de los balcones* a partir de la obra literaria *Aunque tú no lo sepas*. La autora de ésta última, Almudena Grandes, representante de la generación de mujeres post-feministas que plantean el tema sexual con sinceridad, es un claro exponente de escritora hondamente influida en sus páginas por el cine. Sin embargo, no fue de su agrado el resultado fílmico, al tratarse de una interiorización muy visual de su novela, trans-

formada y adaptada a la niñez del director, Juan Vicente Córdoba. Bonilla pasa a analizar con minuciosidad la obra literaria, como si de una película se tratara, para, a continuación, ofrecer una segmentación de *Aunque tú no lo sepas* y una comparativa de ambas. De su análisis se extrae una conclusión clara: “Frente a los que piensan que el cine traiciona la novela, sugiero que, en nombre de la propia literatura, la herida resulta inocua”. Sin embargo, también se reseñan ciertos “chirridos” en el guión cinematográfico, como la fallida revuelta contra los grises, en la que se dan cita sólo cinco o seis manifestantes y dos guardias. Continúa el artículo evaluando la elección de la banda sonora, muy ajustada a la época en la que se desarrolla y al argumento. Por todo es plausible situar la película en el desarrollo del cine español a caballo entre la suburbana *Perros callejeros* (1977) y *El Bola* (2000). Finalmente, se examinan varios tópicos como la lucha contra la violencia animal o la melancolía del metraje, por la que el autor la vincula a la famosa trilogía de Kieslowski.

“Luciérnagas, tinta roja y una sombra de carmín: Marsé embruja Shanghai” es el título del quinto capítulo. Al principio del mismo se plantea una interesante cuestión: son sabidas las relaciones existentes realidad-ficción y literatura-cine, en las cuales los segundos elementos se suelen alimentar de los primeros, pero, además, existe una tercera para el autor, “la ficción que se nutre de la pantalla”, siendo un ejemplo de este fenómeno *El embrujo de Shanghai* (2002) de Juan Marsé. Se trata, por un lado, de un relato compuesto mediante ficciones y mentiras, *leitmotivos* de los personajes: Daniel relata una historia compuesta por su recuerdo y Nandu Forcat, inserto en la historia del primero, compone una segunda historia de tintes propios de la novela negra. Por otro lado, la tradición de los personajes es extensa: Blay interpreta la figura del viejo chiflado de la novela picaresca en un paisaje esperpéntico; Susana, a su vez, recuerda a las protagonistas de *Lolita* (1962) y *Sleeping Beauty* (1959); y, finalmente, Anita, a la heroína *noir* de *The Lady from Shanghai* (1947).

A continuación, el autor aporta otros referentes filmicos de la obra literaria, desde *Casablanca* (1942) a *Three Godfathers* (1948), para exponer, finalmente, las similitudes o constantes de *El embrujo de Shanghai*, *El espíritu de la colmena* (1973) y *El Sur* (1982) con el cine de Von Sternberg.

Termina el volumen con “El teodolito de Aristarain: *Un lugar en el mundo*”, descrito por su autor como “un cuento sobre la solidaridad en los sueños, el placer y la tristeza” (pp. 338–376). Las primeras páginas se dedican a situar la película en la filmografía de Aristarain. Tras esto, dibuja mediante precisos trazos a los protagonistas y el largometraje: Luppi y José Sacristán interpretan personajes llenos de dignidad, derrotados pero no vencidos, y la película se compone de largos planos secuencia y primeros planos, con un ritmo casi “literario” y gusto especial por los espacios abiertos, al estilo de John Ford. La investigación se centra, seguramente por la profesión del autor, en el tópico de la enseñanza: en primer lugar, en la de Domenicci y sus alumnos, en la que se rastrea el ideario krausista y el ruralis-

mo de la Institución Libre de Enseñanza; y, en segundo, la de Hernesto y Luciana, cargada de sensualidad. Tanto por el planteamiento, como por el fondo de la película, denuncia de la tecnocracia que intenta acabar con una Edad de Oro previa a la revolución industrial, el largometraje parece partir de distintas tradiciones como *The Grapes of the Wrath* (1940), *How Green Was My Valley* (1941) o *The Quiet Man* (1952). Termina el artículo y el libro con una breve bibliografía de la filmografía citada en el último capítulo.

Una vez descritas las líneas principales del libro, pasamos a reseñar ciertos detalles del mismo. Así, la obra, a pesar de estar escrita de manera excelente, adolece de una cierta falta de unidad estructural, es decir, al tratarse de una serie de artículos escritos durante un intervalo de tres años, es inevitable retomar ideas o tratarlas de otra manera — como bien advierte el autor en la n. 1, p. 301 —, pero los ejemplos denotan que no sólo las ideas, sino también las palabras, e incluso la bibliografía son utilizadas literalmente en distintas ocasiones, sirvan de ejemplo:

El tema de la existencia o inexistencia del narrador en el cine se trata en la p. 109 y, prácticamente en los mismos términos, en la n. 51, p. 195.

Si es más sencillo adaptar un cuento o una novela es otro de los tópicos mencionados en las pp. 92 y 171.

La descripción de la Institución Libre de Enseñanza es un tema sobre los que vuelve el autor, haciendo uso de palabras semejantes; cf. pp. 311 y 347.

La opinión acerca de la fidelidad del largometraje con el libro es tratada, incluso insertando las mismas citas de Gimferrer, en las pp. 172-173 y 226.

También se echa en falta una serie de elementos ya acostumbrados en este tipo de obras, a caballo entre el texto científico y el ensayo literario, como un índice de obras mencionadas, de tópicos o de toda la filmografía citada completa,

lo cual facilitaría su uso. De hecho, se insertan dos filmografías mencionadas al final de los artículos cuarto y octavo, quedando el resto sin mención alguna. Finalmente, el lector espera que, aunque se trate de análisis tan diferentes, el autor extraiga alguna conclusión que aúne los trabajos, pero ésta no existe. Sin embargo, creemos que el libro, a pesar de los inconvenientes mencionados — principalmente de edición —, tanto por el tema que trata, como por su acribia y profundidad, por su excelente calidad literaria, por lo sugerente y erudito de muchas de sus hipótesis, debería conservarse en los anaqueles de cualquier especialista o interesado en el tema de la Filología Hispánica y del cine.

**FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *ESTUDIOS SOBRE ROJAS ZORRILLA*, CUENCA, EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, 2007 (CORRAL DE COMEDIAS 21), 356 PP.**

DIEGO SÍMINI

La celebración del IV centenario del nacimiento del gran dramaturgo toledano dio pie para que distintas entidades se encargaran de solemnizar la efemérides, aunque sin lugar a dudas su ciudad natal, y la Comunidad Autónoma en que hoy recae, fueron las que más brillo le otorgaron. De hecho, los centenarios no sólo cumplen la función de

estimular nuevos estudios, nuevas evaluaciones de la importancia de la obra de un autor, en este caso Rojas Zorrilla, sino que también permiten realizar balances, crear un “estado de la cuestión” para poder centrar el panorama crítico sobre un artista.

En el caso que nos interesa, Felipe Pedraza propone una selección de sus

trabajos sobre Rojas. No se trata pues de una monografía *strictu sensu*, sino de un panorama de las visiones críticas y filológicas. Si solo de esto se tratara, ya habría que saludar con regocijo la publicación de este libro; pero, además, su lectura permite ahondar en el conocimiento de Rojas desde distintas perspectivas, de la crítica textual al estudio de la conformación escénica imaginada por el autor, de la recepción a lo largo de los siglos a la presencia de la música, sin olvidar la evaluación crítica de los textos rojianos.

Cierta heterogeneidad de los trabajos, pues, no configura una dispersión de los enfoques críticos, sino que permite visiones diversas, da relieve a la figura del dramaturgo áureo, tanto o quizás hasta más que una monografía atenta de igual tamaño. Queda claro que, a diferencia de una obra sistemática, hay algunos aspectos menos tratados que otros (obras que apenas se citan, como por ejemplo *Morir pensando matar*, *El Caín de Cataluña*, *Nuestra Señora de Atocha*, o en ámbito temático, la presencia de fuentes bíblicas y medievales en el corpus rojiano, los problemas de autoría, o

la delicada cuestión de la íntima postura del dramaturgo ante la convención escénica de la honra, pero no cabe duda de que esto obedece a una selección muy atenta y específica del autor, que remite con mucha atención a la abundante bibliografía rojiana). La gran variedad de cuestiones presentadas compensa con creces esta falta de sistematicidad: el lector tiene ante sus ojos un panorama crítico muy variado y muy esmerado.

El material está subdividido en cuatro bloques: "Sobre la comicidad y la figura del donaire"; "Estilo y temas"; "Textos y contextos"; "Parentesco estético y recepción escénica". No cabe duda de que la atención se centra con moderada prevalencia en las piezas cómicas de Rojas, en que el talento del toledano posiblemente tenga más espacio para desarrollarse. Pedraza, con toda razón, observa que Rojas no consigue la altura de Calderón en cuanto a estilo, versificación y soltura de la dramaturgia en las obras 'serias', porque muchas veces se deja llevar por el afán de construir algo novedoso, llegando a complicar en exceso la trama de sus obras, lo cual le valió una estimación reducida por parte de la



crítica al menos hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, no hay duda de que estamos hablando de uno de los dramaturgos más interesantes y complejos del Siglo de Oro.

Pongamos algunos ejemplos de la precisión del trabajo. En “Las graciosas de Rojas Zorrilla”, se estudia un aspecto peculiar (y menos trillado) del consabido ‘feminismo’ del autor. En este ensayo el crítico subraya una observación metateatral (en *Peligrar en los remedios*): “Ello es fuerza/ que el gracioso y la graciosa/ sigan su propia tema...” (vv. 2885-2887), que introduce la idea de que para Rojas puede haber un papel femenino cómico, ‘simétrico’ al habitual donaire masculino. Estos personajes no “deben confundirse con [...] las damas grotescas y risibles que abundan en Rojas (feas, desinteresadas del amor ideal, a la caza del varón...) como doña Hipólita y doña Beatriz en *Abrir el ojo*, doña Matea en *Lo que son mujeres*, doña Alfonsa en *Entre bobos anda el juego*...”. A continuación, el estudio de las graciosas rojianas presenta un catálogo, que incluye al menos doce personajes en igual número de obras, para pasar a una fenomenología de este

tipo dramático (“La dudosa fidelidad de las graciosas: alcahuetería e interés”; “Elogios de la promiscuidad”; “Un caso de adulterio”; “Murmuradoras, borrachas y golosas”; “El retrato misógino de las graciosas”; “Referencias metateatrales”; “Escenas de lucimiento”). A pesar de la tradición misógina de la literatura y del tópico de la mujer fuente de “pecados y maldades”,

las graciosas son criaturas simpáticas, que resultan atractivas, incluso admirables, al espectador. Quizá porque representan de forma más drástica y decidida que el gracioso los contravalores que dictan la inteligencia y el sentido común frente al universo idealizado hasta el encorsetamiento de las damas y los galanes positivos. (p.82).

Al concluir el ensayo, el crítico enfatiza la peculiaridad de la graciosa rojiana, que “tiene escenas de lucimiento y brillantez, y su caracterización, jocosamente degradadora, se compensa con la simpatía que despiertan su desparpajo y su aguda visión de la realidad social” (p. 86).

Para dar muestras de la variedad de enfoques que indicamos más arriba, veamos ahora otro artículo, que se centra en la única ‘comedia de santos’ ad-

crita con seguridad y exclusividad a Rojas, *Santa Isabel, reina de Portugal*. En este texto dramático, que no pertenece sin duda a sus mejores producciones, Rojas “se escapa de los esquemas del teatro hagiográfico”, con un “único y modesto recurso a las tramoyas” (p. 239). De hecho se trata, sin duda, de una “tragedia palatina con leves incrustaciones de comedia de santo” (p. 249) y por supuesto, si tomamos en cuenta el modelo lo-piano de tragedia (como *El castigo sin venganza*) parece evidente que el dramaturgo toledano se debate entre serias “dificultades [...] para evitar el maniqueísmo en esa estructura dual y para presentar con naturalidad el curso ineluctable de la acción trágica, sin efectismos novelescos de baja ley” (p. 249). La única obra hagiográfica de Rojas, en conclusión, podría cobrar significado en el juego político de facciones en la corte de Felipe IV, más que en la mera glorificación religiosa de una reina.

Conviene acotar la habilidad con que Pedraza estudia los lugares imaginarios en *Persiles y Segismunda*, tanto en relación con la fuente cervantina como en las ampliaciones escénicas que realiza

Rojas, destinadas evidentemente (como en otras obras) a enfatizar el efecto espectacular. Los elementos dramáticos se relacionan con los “alardes escenográficos” de Rojas, quien, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, en esta obra se explaya en detalladas instrucciones para la realización de los decorados, del atrezzo y de los movimientos de los actores.

Para cerrar los ejemplos, indicaremos, en el rescate de *Donde hay agravios no hay celos*, el enfoque por así decir global: une la apreciación crítica por una de las obras maestras de Rojas al estudio detenido de la transmisión textual de la comedia y a la reseña de su formidable éxito escénico hasta el siglo XIX, con un sinnúmero de representaciones y adaptaciones. A las adaptaciones de Hartzenbusch y Luceño se dedican páginas muy instructivas, sin deseos de privilegiar a priori un estado prístino del texto.

En conclusión, podemos afirmar que la variedad de métodos es fascinante. Los diferentes destinatarios iniciales de los trabajos recopilados en este libro explican la heterogeneidad de los registros, que sin embargo resultan placente-

ros a la lectura, porque configuran un mosaico de puntos de vista, una variedad de perspectivas, que estimulan la profundización de temas vinculados con la producción dramática del gran toledano.



**JUAN DE ARGUIJO, POESÍA COMPLETA, ED. DE ORIOL MIRÓ MARTÍ,  
MADRID, CÁTEDRA, 2009, 308 PP.**

GLORIA LLEVET PLANAS

Esa fue la gran aportación del poeta Arguijo a la literatura. Y la perfección formal de sus sonetos. Y la recuperación de un legado histórico y mitológico que contribuiría a enriquecer, y mucho, el humanismo castellano de la España de los Siglos de Oro. (p. 63).

Con estas palabras, con este polisíndeton casi infinito pero contundente que cierra la Introducción del libro que nos ocupa, damos la bienvenida a la *Poesía*

*Completa* del poeta Juan de Arguijo, en la magnífica edición crítica de Oriol Miró Martí. Una edición que destaca sobremanera por el cuidado filológico, así como por el conocimiento profundo del legado literario de la escuela sevillana, y por extensión, de la literatura italoespañola del Renacimiento.

Juan de Arguijo (1567-1622) fue un poeta peculiar. Oriol Miró explica con

detalle hasta qué punto su vida influyó en su obra, consideración que le lleva a reconstruir su biografía para comprender cómo su poesía, que a simple vista pudiera parecer un mero corpus de composiciones mitológicas o históricas, fue, en verdad, el resultado de expresar en verso su pasión por la cultura clásica, pero también su experiencia vital, agitada y contradictoria. Juan de Arguijo heredó de sus progenitores un verdadero imperio comercial; empujado por su padre a entrar en política juró la venticuatría y conoció las mieles del éxito. Casóse por conveniencia con Sebastiana Pérez, y entró en contacto con la Compañía, de la que recibió una valiosa protección, amén de familiarizarse con los principios éticos de la literatura clásica, tan afines al cristianismo jesuítico contrarreformista.

Por aquel entonces, la ciudad del Betis era la cuna de la cultura humanística; las obras de Herrera (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*), Jáuregui (prólogo a sus *Rimas*), Mal Lara (prólogo a su *Filosofía vulgar*) y Medina (prólogo a las *Anotaciones de Herrera y Apuntamientos y notas a los sonetos de Arguijo*) ennoble-

cían los cenáculos literarios en los que Arguijo ocupó un destacado lugar como mecenas.

Sin embargo, el poeta dilapidó sin orden ni concierto toda aquella fortuna. Algunos gestos de inusitada ostentación le acarrearón un gran desprestigio en aquel círculo intelectual, donde pasó de encarnar al perfecto cortesano a ser considerado como un personaje ególatra y caprichoso. Este fatal declive, muy bien rastreado por Miró, le induce a sostener que en Sevilla pudo existir una academia literaria en la que la reflexión creativa conviviera con las pullas literarias, habida cuenta de algunos versos ofensivos y crueles que sobre el poeta circularon por la ciudad. Y sobre todo le lleva a ahondar en una grave crisis que lo apartó del mundanal ruido, hasta que años después volvió a la vida literaria y, según parece, recopiló y corrigió sus sonetos, siguiendo las indicaciones del maestro Medina.

Su obra, conformada por sesenta y siete sonetos, tres canciones, tres silvas, un poema en esdrújulos, un poema en tercetos, dos décimas y una epístola, así como algunas incursiones en la prosa (el

Acto III de la *Tragedia de san Hermenegildo*, cumbre del teatro jesuítico español, algunos cuentos, facecias varias y una crónica de festejos taurinos), destaca, en efecto, por la búsqueda de la perfección estilística, pero va más allá del tan manido formalismo que le achaca la crítica. “Esta visión un tanto parcial que se ha tenido del poeta Arguijo ha sido alimentada por una ausencia total de cualquier referencia al paisaje y a mujeres que no pertenecieran al ámbito del mito o la historia antigua” (p. 59). Si bien es cierto que en la poesía del venticuatro no dominan los temas amorosos ni la introspección íntima, aspectos que pudieran vincularlo con la tradición petrarquista, coincidimos plenamente con el editor en que sus poemas destilan un cierto análisis del yo: describen a un hombre sumido en la amargura y en la desesperanza. Un hombre que de la gloria pasó al olvido.

En efecto, Oriol Miró nos invita a leer de otro modo a Juan de Arguijo; nos lo aproxima a la vida, lo rescata de cierto preciosismo marmóreo, aunque no puede obviar que sus *exempla* y el tratamiento del amor (que colinda con temas co-

mo la fugacidad del tiempo, las ruinas, las mudanzas de la fortuna, y la amistad) responderían a una asimilación de la moral horaciana y el neoestoicismo, que anteponen la consecución del bien a la obtención del placer. También añade que su aproximación al mundo de las emociones y, en concreto, al universo femenino le resulta siempre incómoda, debido a un cierto desapego maternal, y a un matrimonio desprovisto de pasión.

En lo concerniente a la temática, estudia con rigor la impronta del contrarreformismo jesuítico, el conocimiento directo de la historia clásica y la pervivencia de todo un universo mítico (Grecia, Roma y Troya) que le brindaría un repertorio de valores ejemplares como el honor, el heroísmo o la virtud estoica. Destaca el estudioso que Arguijo acude directamente a las fuentes en latín: las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio o las *Geórgicas* y *Bucólicas*, pero que halla en Horacio el sentido último de su poética, esto es, la concepción moral compartida por los poetas renacentistas de que la creación perdura más allá de la muerte, de tal modo que sus poemas funcionan como estampas morales.

Como muy bien señala Miró, Juan de Arguijo hizo del soneto “al itálico modo” su bandera poética. No olvida mencionar cuán relevante fue en tal empeño el influjo del gran maestro sevillano, Fernando de Herrera, cuyos cultismos semánticos y una cierta artificiosidad retórica ennoblecerían el verso castellano; un verso ligero y sentido que Arguijo habría leído en Garcilaso.

Por otra parte, explica con claridad que sus sonetos mantienen una estructura fija y sin variantes, según la cual los cuartetos presentan el tema del poema y los tercetos concentran su enseñanza moral. Esta supuesta rigidez, que implicaría, para algunos, un cierto formulismo embellecedor, no impide que Arguijo destaque por la musicalidad de sus estructuras rítmicas y fonéticas, ni tampoco que en su poetizar el adjetivo eleve y mejore, en términos semánticos, la composición. El editor consigue argumentar así que los dioses, los mitos, los triunfos, las caídas, la suerte, el infortunio... se convierten en la pluma de Arguijo en una síntesis formal equilibrada de la cultura humanística y expresan una emoción contenida.

Oriol Miró se enfrentaba al editar este volumen de la *Poesía Completa* a un reto nada menor: aportar más luz a las ediciones publicadas sobre Juan de Arguijo; las de Stanko B. Vranick (1972, 1985), concebidas ambas, por vez primera, desde criterios estrictamente filológicos, y la de Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal López (2004), un ingente estudio cuyo exhaustivo y valioso volumen de notas críticas poco margen dejaba para cualquier investigador.

Con todo, no cesa en su empeño y edita, a la postre, y esto es lo más relevante, toda la *Poesía completa* del sevillano. Especial interés merece el apartado que destina a explicar los Testimonios de la poesía arguijiana, testimonios que se dividen en la Rama Medina y la Rama Espinosa.

Oriol Miró edita, en concreto, el manuscrito de la Rama Medina que reposa en la Biblioteca Nacional de Madrid, objeto de un análisis muy pormenorizado que le permite reconstruir la ajetreada historia de los versos arguijianos; una labor muy digna, por complicada y minuciosa, de ser mencionada aquí.



Recuerda al lector que en el manuscrito que se conserva del siglo XVII (*Sesenta sonetos de Don Juan de Arguijo Veinticuatro de Sevilla*) intervinieron dos copistas, e insiste en que, para evitar errores y para que el lector maneje más ágilmente su cuerpo de notas, prefiere obviar esa bicefalia textual.

Así pues, el testimonio ARG, esto es, los *Versos de don Juan de Arguijo. Año de mil y seiscientos y doce*, se considera su testimonio apógrafo, por cuanto pudo, según muchos indicios, ser revisado por el autor en su período de reclusión. Ocupa el primer lugar de la célebre antología *Cisnes del Betis* (1612), que incluye composiciones de poetas como Rioja, Herrera y Lupericio Leonardo Argensola. El testimonio ARG recoge sesenta y cuatro sonetos, dos canciones, dos silvas y una epístola.

Miró aclara, debidamente, que este testimonio tiene su origen en una recopiliación perdida, la cual dio lugar a los *Apuntamientos y notas del maestro Francisco de Medina a los sonetos de don Juan de Arguijo*, esto es, los consejos que Medina realizó al conjunto de los sesenta y dos sonetos que Arguijo le enviara, confiado

en las prestigiosas dotes enmendadoras del mismo.

Según el editor, en sus *Apuntamientos* (1599), amables y concisos, Medina procuró, antes que nada, reordenar la poesía arguijiana para convertirla en un *cancionero poético*, sin desestimar la temática histórico-mitológica y moralizante. En las notas críticas se arguye que el objetivo último sería ajustar la forma de la composición poética para que contribuyera a la consolidación de una estética literaria en lengua vulgar, habida cuenta que el veinticuatro tendía, por su formación humanística, a retorcer la expresión con una sintaxis y un léxico latinizantes. Sin género de dudas, Miró considera esencial este compendio para explicar la génesis de la lengua poética española, y acierta, de nuevo, al recomendar al lector que consulte atentamente los comentarios de Medina mientras lee los poemas.

Varios motivos nos incitan a demostrarnos en cómo Miró ha trabajado el manuscrito ARG.

En primer lugar, ha mantenido el orden de las composiciones pero ha in-

dicado el que pudieran ocupar en otros testimonios.

En segundo término, y con excepción del soneto XII "Psiche a Cupido", ha preferido incorporar un título entre corchetes, a pesar de que Arguijo los desterrase en su última revisión; así el lector los puede recordar y relacionar con mayor facilidad. Del mismo modo, ha desestimado algunas falsas atribuciones, y ha dedicado un apartado adicional a los poemas no incluidos en *Cisnes del Betis*.

En tercer lugar, y esto dice mucho de las intenciones pedagógicas y analíticas con que el estudioso ha editado al poeta sevillano, nos ha brindado tres poderosos cuerpos de notas. En el primero y segundo se recogen los Testimonios y Variantes, indicados en alfabeto; se deja constancia de todas las variantes textuales, y se comparan con el testimonio ARG. En el tercer cuerpo de notas, Miró comenta, con audacia y rigor, algunos contenidos fundamentales para comprender, en toda su amplitud y hondura, la poesía de este sevillano a quien la historia, por el momento, no ha hecho justicia.

Lo más reseñable es que, en este cuerpo de notas críticas, se entreveran las alusiones a los *Apuntamientos* de Medina, reproducidos, con tan buen criterio, al final de este volumen, con una descripción de los recursos formales y del complejo mundo poético arguijiano.

Así, nos sorprendemos, entre otros asuntos, ante el rastreo minucioso de los latinismos léxicos y semánticos de su poesía, la explicación de determinados episodios históricos, o los avatares de una serie de personajes griegos y romanos como Pompeyo o Cicerón. También conviene mencionar algunas aseveraciones filológicas que bien pudieran engrosar el estudio de la pervivencia de ciertos mitos clásicos en nuestra literatura áurea; caso de Homero, que ha embellecido la imaginaria popular desde Mená hasta Cervantes. También se detiene el investigador en cuestiones lingüísticas, y aclara determinados usos y variantes adjetivales que ganarían terreno en la literatura del Siglo de Oro. Estudia asimismo el origen clásico de algunas figuras retóricas (metonimias y sinécdoques), y detecta con precisión bastantes cultismos.

Destacaremos igualmente la importante labor llevada a cabo por Oriol Miró al establecer un paralelismo muy significativo entre la obra de Juan de Arguijo y la de Fernando de Herrera. En nota al lector, llega incluso a concretar el número de veces que en la poesía del venticuatro aparecen ciertos conceptos y fórmulas de la poesía herreriana. Del mismo modo, pone en relieve cómo tales recursos salpicaron la obra del resto de poetas sevillanos del Renacimiento.

En lo que a las cuestiones más formales se refiere, el editor ha preferido mantener las formas contractas de los versos, y respetar algunas grafías epocales, así como algunas alternancias vocálicas y consonánticas. Del mismo modo, ha demostrado una pericia notable al actualizar ciertas composiciones, acentuándolas según criterios modernos, as-

pecto que siempre se agradece, y al puntuar algunos versos, con las consiguientes variaciones de significado, siempre, claro está, con las debidas notas comentadas. Ello no impide que el principal objetivo del estudioso haya sido en todo momento respetar los matices del texto original, constatando incluso cuán sutil puede resultar una exclamación, sentida con mayor o menor sinceridad, en boca del poeta.

Que esta edición que Oriol Miró Martí nos brinda con tanto esmero nos permita disfrutar de Juan de Arguijo, cuyo decir poético, hermoso y delicado, debe tenerse en cuenta por la verdad que encierra: “Que al fin es cosa cierta que se sigue/ tras la tormenta, guerra, noche oscura,/ buen tiempo, dulce paz, alegre día”. *Soneto LXIII* [Esperanza], (p. 246).



**FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA, *LA PUNTUACIÓN DEL QUIJOTE (1605 Y 1615)*. VIGO, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, 2008, 160 PP.**

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ

El presente trabajo supone una nueva muestra del interés y preocupación del autor por la puntuación de los textos literarios del Siglo de Oro y, en concreto, de las obras más relevantes de nuestra literatura. Tras observar la puntuación de obras como *La Celestina*, el *Guzmán* o el *Lazarillo*, Fidel Sebastián Mediavilla escoge como objeto de trabajo el *Quijote*.

El estudio está dividido en dos partes que se corresponden, claro está, con las dos partes de la obra. La primera se centra en el examen de la puntuación de la Primera parte del *Quijote*, y la segunda, en la Segunda parte del mismo. Ambas partes presentan una estructura simétrica: introducción, análisis y conclusiones.

Los problemas que se derivan del registro y cotejo de la puntuación de algunos de los textos clásicos de nuestra literatura no son pocos (ausencia de normas que rigen tales cuestiones en la época, intervención de editores, impresores, cajistas o las del propio autor que, a menudo, podría haber acarreado numerosas corrupciones en el texto...). Estos inconvenientes, junto con los propios del texto en cuestión (ausencia casi absolutamente de puntuación en los manuscritos), aparecen reseñados en la introducción de la primera parte del estudio. Además, en la introducción de la segunda parte, se avanza el retroceso experimentado tanto en la calidad de la impresión (papel de peor calidad, pasta poco resistente, tipos burdos), como en la calidad ortográfica, lo que repercutirá sobremanera en la regularidad de criterios, existente en la Primera parte y no en la Segunda.

Para el análisis de la puntuación de la parte primera de la obra, el autor toma como referente la edición príncipe y, en concreto, el ejemplar R/ 28 que de la misma conserva la Real Academia. Para realizar comprobaciones recurre tam-

bién a los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Palacio o la Biblioteca de Catalunya. De esta primera parte se ha realizado una cala aleatoria de 48 planas de la que se extraerán numerosos datos que ayuden a efectuar un estudio estadístico de frecuencias.

Por lo que respecta a la segunda parte, se utiliza también la edición *princeps* custodiada en la Real Academia (R/29). Y de nuevo, se realiza una cala de 48 planas, recurriendo, cuando sea necesario, a otras tantas ediciones y ejemplares que ayuden a determinar la puntuación del volumen objeto de estudio.

El grueso del libro lo conforman los apartados dedicados propiamente al estudio de la puntuación. Se analizan los mismos fenómenos en cada una de las partes del texto: el uso del punto y aparte, la sangría y la mayúscula inicial (1); el punto y seguido (2); la puntuación en los diálogos (3); las citas (4); la función metalingüística (5); las modalidades oracionales (6); las necesidades expresivas dentro de la frase (7); otros incisos (8); la enumeración de palabras y sintagmas

(9); los usos extralingüísticos de la puntuación (10) y las frecuencias de los signos de puntuación (11). La única diferencia manifiesta es la inclusión de un nuevo epígrafe en la segunda parte del trabajo que no aparecía en el primero: “algunos usos contrarios al común proceder actual, y errores manifiestos”.

El registro de los casos que conciernen al uso del punto y aparte, la sangría y la mayúscula inicial (1) indica la ausencia de párrafos en la edición príncipe, el empleo de punto y aparte para acotar cartas, cédulas, notas, largas narraciones. Por su parte, el análisis del punto y seguido (2) deja en evidencia la existencia de numerosos errores, pues abundan los pasajes cuya puntuación resulta más que dudosa. El tratamiento de estos signos en la Segunda parte del *Quijote* es notablemente más copiosa. Con el punto y seguido ocurre todo lo contrario. Son numerosos los casos de la Segunda parte en los que debería aparecer. Sin embargo, se opta por un signo de menor entidad como la coma o el punto y coma.

En el caso de los diálogos (3), el inicio y fin del parlamento de cada per-

sonaje aparece señalado. En el estilo directo se recurre mayoritariamente a los dos puntos, mientras que para el estilo indirecto se decanta por los dos puntos o por una coma seguida de “que”. La Segunda parte mantiene los mismos moldes para tales casos, aunque se aprecia una menor uniformidad de criterios.

El caso de las citas (4) también resulta problemático desde nuestra óptica, ya que en la fecha no se incorporaban aún las comillas, para ello recurrían bien a un cambio de letra, a la introducción de los dos puntos o bien al empleo de la coma. El tratamiento de las citas en la Segunda parte apenas varía del realizado en la Primera, esto es, empleo de dos puntos o de coma. Sin embargo, no se apelará al cambio de letra.

Los casos en los que palabras o sintagmas adquieren valor metalingüístico (5) aparecen convenientemente reseñados ya sea mediante coma ya sea mediante dos puntos. Bien diferente es el tratamiento recibido en la Segunda parte donde este fenómeno no aparece acompañado de signo alguno de puntuación.

El empleo de los signos de interrogación y exclamación (6) es otro de los

aspectos objeto del estudio. El examen de dichos casos concluye que únicamente se emplea el signo de cierre tanto en interrogativas directas como indirectas. Además se evidencia cierto desatino a la hora de colocar en su justo lugar dicho signo. Pero, además, dicho signo desempeña también labores estéticas al servir de colofón al final de algunos capítulos. Por lo que respecta al signo de exclamación, el examen concluye que tan solo es usado en dos ocasiones, lo que pone de manifiesto la escasa importancia y relevancia del mismo. En la Segunda parte únicamente se usará el signo de interrogación en las interrogativas directas. Pero lo realmente llamativo es la omisión y adición de dicho signo en ocasiones poco apropiadas conllevando no pocas dificultades de comprensión y numerosos errores. Tampoco en esta parte predomina el uso del signo de exclamación, ya que únicamente se registran diez usos.

El apartado dedicado a la puntuación de las oraciones yuxtapuestas, coordinadas y subordinadas (7) evidencia una falta de acuerdo. En caso de las yuxtapuestas y coordinadas parece exis-

tir unanimidad, pues en el primer caso se recurre a la coma o a los dos puntos para separar las oraciones, y en el segundo, se tiende a colocar coma antes del nexos. En el caso de las subordinadas se observa la existencia de cierto acuerdo a la hora de puntuarlas, excepto en el caso de las consecutivas, finales y comparativa donde se aprecia cierto caos.

El análisis de los incisos (8) pone de manifiesto cómo los únicos incisos acotados son aquellos en los que se indica quién habla, mientras que en el resto de casos tan solo se indica su término. Lo mismo ocurre con las oraciones subordinadas insertas en otras proposiciones inmediatamente después de conjunción, o con las cláusulas absolutas y concertadas. Mayor variedad existe a la hora de acotar los vocativos o las aposiciones.

Por lo que respecta a la enumeración de palabras y sintagmas (9), el estudio señala que todos los elementos de la serie aparecen separados por una coma, coma que también se coloca delante de la conjunción.

En el apartado “usos extralingüísticos de la puntuación” (10), se someten



a estudio aquellos usos cuya finalidad no es otra que servir de ornamento y colofón a los capítulos.

Antes de las conclusiones el autor tiene a bien incluir un epígrafe en el que consigna la “frecuencia de los signos de puntuación” (11), con el fin de que podamos observar cuál de todos ellos es el más empleado (comas, puntos, dos puntos, paréntesis, interrogantes) y cuál el que menos (punto y coma, y signos de admiración). Los porcentajes extraídos del estudio de la Segunda parte atestiguan un aumento en el empleo del punto y coma y del paréntesis.

Para cerrar el estudio de la puntuación tanto de la Primera como de la Segunda parte del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Fidel Sebastián Medivilla redacta las conclusiones a que tan detallado estudio le ha llevado. Estas no son otras que los resultados que ha ido obteniendo en el examen del uso y empleo de cada uno de los signos de puntuación registrados. Resultados que trascienden más allá del universo cervantino al arrojar luz sobre los modos y modas de puntuación y escritura del momento.



**BALBINA PRIOR, *TIMOS DE LA EDAD DESNUDA*, MADRID, SIAL, 2008, 56 PP.**

JUANA CASTRO  
POETA

Creo que fue un político andaluz, buen lector de poesía, quien me confesó que le gustaba leer poesía, entre otras razones, porque en ella encontraba la verdadera historia social, la de cada momento histórico, la interna y a la vez intensa, esa que no se encuentra en los clásicos libros de historia. Y quizá, leyendo la poesía de Balbina, pueda una llegar a entender los presupuestos de

este político lector, porque en todos sus libros, y quizá más en los últimos, Balbina Prior quiere ser cronista —crítica— de su época. En 2001 publicó *En los andenes de la Era Heisei*, y ahora, a finales de 2008, este *Timos de la Edad Desnuda*. Pero mientras el primero hacía alusión, desde su título, a una convención, el final de milenio, esta *Edad Desnuda* se re-

fiere a las edades de la humanidad, o de los humanos.

Cuando los poetas de mediana edad suelen ponerse a escribir elegías y a contemplar su vida, Balbina se empeña en seguir siendo testiga social de este tiempo, de su tiempo. Así, este libro trata del tránsito de las utopías, recorre el camino que va de la rebeldía a la realidad del consumismo, a la organización economicista, además de otras situaciones como son la inmigración-emigración, las banderías de la situación política, la crítica de la posmodernidad, la alimentación, la basura, la guerra, el terrorismo... y la escritura poética junto con el lugar que las poetisas ocupan o dejan de ocupar en el canon y en la sociedad literaria.

Podría llamarse a esta "poesía social" si el término no estuviese tan manoseado y quizá, anquilosado, por connotado y denostado. Y enseguida habrá que decir que todo en este libro se escribe, por una parte, en lenguaje directo, pero por otra y al mismo tiempo, en lenguaje figurado, poético, con sugerentes imágenes y pleno de interconexiones, pero en donde el léxico parte, casi to-

talmente, de lo actual, y obviando aquel otro hasta hace poco tenido por tradicionalmente "poético".

Casi nunca se escriben los poemas en primera persona, y aunque sí pueda comenzar con el pronombre o el verbo en primera persona, como para ser incardinado en una realidad cercana, enseguida y en el mismo poema se pasa a la segunda persona singular o a la primera del plural, al tú o al nosotros, como si la voz poética se propusiera dialogar con su tiempo, hacer siempre crónica general y no particular. También los escenarios y los elementos con los que se trabaja son plenamente actuales, lugares de paso y que indican tránsito: estaciones, autobuses, aduanas..., lugar ese del tránsito tan querido a la autora, que se sabe ciudadana del mundo y de la realidad multicultural e intercultural del mismo.

Podemos deducir, leyéndolo, que la Edad Desnuda es la edad en la que empieza el despojamiento de la vida, allí donde comienza el vislumbre de la poquedad del ciclo vital humano, que desemboca en la Estación del Silencio, así como la Edad de la Urgencia correspon-

de a la juventud. En algún momento, haciendo un correlato con el tiempo Cronos, se nos dice que la niñez dura 1 minuto, la adolescencia 30 segundos y la Edad Desnuda 15 segundos, porque tras de ella, o casi a la vez, llegan la enfermedad y el dolor: el despojamiento. Desaparecen los padres, tal vez la pareja, y no hay más remedio que plantarle cara a una realidad que se llena de nuevas responsabilidades.

Aunque en una primera lectura el lenguaje pueda parecer duro, rasante, sin apenas calificativos, también es cierto que las imágenes relampaguean sugestivas y poderosas: “muslos de cera”, “la piel terciopelo de la aceituna”, o “un bisturí de resplandeciente fuego” son algunas de esas imágenes que encontramos.

En la sección II, la de los “Timos Naturales”, se sitúa por ejemplo, el “(T) De la angosta heterosexualidad”: «pero si nos concedieran a todos/ la licencia de gozar en todos los frentes/ si socialmente no nos hubieran inhabilitado/ para cubrir toda clase de expectativas,/ no habríamos perdido la mitad del placer/ y quizás no habría tantas plazas de

verdugo vacantes» (pág. 23). En el “(T) De la chapuza de la fertilidad” leemos: «Todo fue obra de una mente perversa/ y disculpable por su origen masculino/ que se reservó únicamente un papel placentero,/ mas nunca debieran haberle concedido/ a semejante chapuza el certificado de calidad» (pág. 24).

En el “(T) De la enajenada heredad” la voz poética se enfrenta a la venta, obligada por las circunstancias, del terreno de su infancia, una “loma de olivos” heredada de su padre y de su abuelo, lo que la autora utiliza para reflexionar sobre “la huida”, el despoblamiento del mundo rural, que se traslada «como maltratado animal a la urbe».

El libro es una constante y mantenida reflexión/denuncia sobre la contemporaneidad, el capitalismo, la globalidad... en la que lo que late es la crónica diaria, general, de la devaluación de la condición humana y de los derechos clausurados y ofrendados a los dioses de la economía y del dinero «en un milenio vacilante de cambios» (...) «de seres y zonas reconvertidas sin anestesia» (pág. 27).

Como una banda enrollada que guardara dentro su muestrario —en este caso un muestrario general de la realidad—, se despliegan las diversas situaciones, aspectos de nuestra sociedad: En el “(T) En la aduana” hay «puertas diferentes para cada cultura» «y todo se reduce a sacar las automáticas, / escondidas desde siglos/ entre tu castigada piel y las cuatro tallas más/ de tus vaqueros vencidos» (pág 32) (...)«pues dentro de poco nuestra cultura/ no valdrá nada, y porque de todos modos,/ te la arrancarán del vientre/ como droga en la aduana» (pág 33).

En el poema “La cadena alimenticia”, del III grupo, llamado “Timos sociales”, se denuncia el turismo sexual, el tráfico infantil, juntamente con la hipocresía y el pillaje. «¿Por qué no instalan vigilancia contra el miedo?», se pregunta en el poema de la pág 41, “El cabo de cordada”, en un quiebro de amarga ironía; y en la 42: «captados los suicidas/ de las bolsas de pobreza,/ se educan en el primer mundo/ con el dinero del miedo» (pág. 42, en “Recortes presupuestarios”).

La ecología, los derechos de los animales, todo se muestra y todo se denuncia, y en esa denuncia está el tomar partido: la contaminación de los ríos, como en el verso referido a Jorge Manrique: «con tantas y tantas sustancias tóxicas mezclados» (pág. 15). O «hemos llegado al uso y al abuso/ de demasiados animales maltratados» (pág. 26).

Lo que más le interesa a la autora es plasmar este mundo, esta realidad, esta cultura del primer mundo que ahora intersecciona con el tercero, y donde los cambios son tan brutales que afectan a lo personal y circundante, aunque lo personal, ya lo hemos dicho, sean únicamente 2 ó 3 poemas, poemas siempre trasladables a lo común humano, como es el de la enfermedad, la heredad o el de “Envases e inertes”: «hemos vuelto a pedir/ calderilla con faldas largas/ y pañuelo en la cabeza» (...)«Los viajes internacionales del Insero/ van dejando un rosario de cadáveres/ concertados con funerarias extranjeras» (...)«Los ancianos/ uno a uno se arrojan/ como envases y por inertes.» (pág. 39)

Entrelazado, el tema de la sociedad literaria, al que se dedican varios poe-

mas : El "(T) De la inmortalidad poética", I y II, con la pregunta sin respuesta "¿A qué edad debe retirarse un poeta?", pregunta esta que encierra una irónica verdad/crueldad, pero que Balbina se atreve a formular; y la Teoría del Canon literario, este último una conversación, encuentro "tete a tete" y con té incluido, de la voz poética con una autora, no explícita, pero que por sus rasgos de circunstancia deducimos que se trata de Aphra Behn, a quien Balbina ha traducido del inglés: "Nadie, señora, nos recordará/ en la primera fila del Parnaso" (...) "pero no han de faltar algunas audaces poetisas/ que traigan flores o tabaco a nuestra tumba" (pág 31).

En "El árbol de la ciencia", los funcionarios controlan el perfil completo de cada individuo, desde el currículum académico hasta el ADN, y ahí se está denunciando la adoración al campo de "lo científico", ese ámbito sobredimensionado en nuestro tiempo y con tanta impostura superpuesta: "seguiremos atados/ con la dócil correa/ al árbol de la gaya ciencia." (pág 40).

También, en algunos poemas, esta Edad Desnuda parece alinearse con la

actual crisis económica, como en estos versos: "las autoridades garantizan/ trabajo y víveres para pasar/ el invierno de la Edad Desnuda" (pág 51).

Como en un espectáculo televisivo, el dios al que todo se le ofrenda y en donde copulan realidad y ficción, se recrea, intertextualizada, la declaración de un soldado nazi, "Estaban desnutridos y no daban bien ante las cámaras" (pág 37).

En la última parte del libro, "Opúsculo incendiario", se incluye, como final, el poema "Sublevación en el gueto", alegoría del fin de nuestra cultura, o de esta era, en lo que se trata de una oposición a muerte entre "la autoridad" y el vecindario, que se refugia en bunkers contra la radioactividad después de haber sido antes atacados con sida y con gases y alzheimer, para terminar con unos versos rotundos de rebeldía: "Les enviaremos un mensaje cifrado/ desde las cloacas con honor,/ porque jamás nos rendiremos." (pág 52).

Da cuenta este libro de una realidad que, por sabida, no está mal que repitamos: la riqueza y la variedad de propuestas y lenguajes de la poesía ac-

tual española y andaluza. Tal vez el caso de Balbina Prior Barbarroja sea único, porque sí es verdad que, mientras otras y otros han tomado por la calle de lo cotidiano-personal que puede equipararse con lo universal, ella es la única, único poeta que ha tomado su propia calle de enmedio para hacer la poesía universal,

para contar, no la crónica de lo íntimo, sino la crónica social que es, también la universal y por la cual tal vez se nos recuerde a los sobrevivientes de este tiempo convulso, lleno de cambios y nuevas adaptaciones, el tiempo “sin subvenciones”, el de la Edad Desnuda.



**MARIO PAZ GONZÁLEZ, *LA OBRA LITERARIA DE GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO*, LEÓN, UNIVERSIDAD, 2008, 538 PP.**

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

La imagen del poeta Gabino-Alejandro Carriedo se ha mostrado con un perfil borroso, de contornos poco definidos, a lo largo de muchos años. La razón de ello no hay que buscarla en la obra del poeta, perfectamente limada, templada y encaminada hacia un objetivo de pureza estilística y conceptual como pocas de entre sus contemporáneos. La razón de esa nebulosidad

habría que procurarla, más bien, en las circunstancias extraliterarias en las que esa obra se desarrolló: pobre difusión a través de ediciones menores y con escasa tirada de ejemplares, excesiva dispersión de textos de notable interés en periódicos y revistas, fáciles encasillamientos en los que ha caído a menudo la crítica y (¿por qué no?) también los lectores... En fin, parece evidente que nada

de esto ha podido contribuir en exceso a dar a conocer una obra que, por sus cualidades innatas, hubiera necesitado una, a todas luces, mayor difusión. Porque Carriedo ha sido siempre un poeta de hoy y de mañana, es decir, un poeta querido, valorado y muy leído por otros poetas y en cuya obra, además de un constante amor por la palabra, se anticiparon siempre las líneas maestras de una poesía que presentaba una clara vocación de futuro.

Desde hace ahora más de veinticinco años, su amplia producción se ha venido recuperando en un proceso que engloba también a otros compañeros de aventura lírica. Primero fue, antes de su muerte, la edición de la antología de Hipérion de título perfecto, *Nuevo compuesto descompuesto viejo* (1980), a cargo de un estupendo poeta, ensayista y memorialista como es Antonio Martínez Sarrión. Luego una necesaria biografía firmada por Amador Palacios y una magnífica tesis a cargo de César Augusto Ayuso, que estudiaba por primera vez una buena parte de sus escritos. Más recientemente, Francisca Domingo recuperaba los últimos poemas del palentino en *El*

*libro de las premoniciones* al tiempo que preparaba una antología hoy imprescindible, *Poesía interrumpida* (Huerga & Fierro, 2006). A esta misma autora debemos un amplio estudio, fruto de su tesis doctoral, *El constituyente imaginario en la obra de Gabino-Alejandro Carriedo*. Finalmente, cabe señalar, hasta ahora, el colofón que han supuesto en esta labor de recuperación otras dos obras recientes. Por un lado la edición completa de su *Poesía* (Fundación Jorge Guillén, 2006), en la que se muestra la casi totalidad de sus composiciones, de las cuales más de la mitad habían permanecido inéditas en forma de libro. Por otro, este más que completo trabajo de investigación de Mario Paz González, que tendría el mérito de ser el primero en analizar con rigor y profundidad absolutamente toda la producción literaria del palentino, la publicada en libro y la diseminada en revistas, además de su, escasa, y tal vez menos interesante, creación narrativa.

La tarea, dicho en palabras del propio autor en el prólogo, podría pecar de “ambiciosa”, por excesiva. Por ello, debe destacarse desde el principio que el enfoque adoptado al estructurar este

libro, fruto de su tesis doctoral, ha sido el de optar por un esquema clásico para este tipo de trabajos, algo que, tratándose de una tarea tan amplia, resulta siempre de agradecer. Máxime cuando se trata de ofrecer una visión analítica del conjunto de una producción tan extensa como la de Carriedo. Por esquema clásico nos referimos a la opción del autor de dividir el resultado de su investigación en dos grandes bloques bien definidos, “contextos” y “textos” o, lo que es lo mismo, análisis de la vida y la obra, en el entorno humano y artístico en que se desarrollaron, y análisis de los temas y las formas que constituyen dicha obra. No es preciso destacar que ambos bloques son analizados con abundante y minuciosa profundidad.

Para el estudio de la vida del poeta, Mario Paz ha manejado multitud de fuentes documentales, algunas de ellas conocidas (como los estudios más arriba señalados) y otras totalmente inéditas. Entre estas últimas es en especial sobresaliente una parte de los diarios del poeta redactados al poco de su llegada a Madrid, cuando el Postismo daba sus últimos estertores, así como entrevistas

en la radio y televisión o escritos del palentino poco o nada conocidos. Sobre todo, es de destacar, en este primer bloque, la aclaración de numerosos aspectos de la biografía de Carriedo que, hasta ahora, habían permanecido sin hilar en toda su magnitud. Entre ellos su relación con el nonagenario poeta Fermín M<sup>a</sup> García Sánchez, sorprendentemente localizado en su retiro murciano y entrevistado por el autor de este estudio. También algunas vivencias relativas a los últimos años en Palencia y los primeros en Madrid, aportando documentación de gran interés sobre los happenings y otras “boutades” protagonizadas por los integrantes de esa vanguardia tan extemporánea que fue el Postismo. Además, el análisis de los últimos años de Carriedo, en los cuales estuvo vinculado al mundo de la arquitectura, como director de aquella emblemática *Nueva Forma*, y su interés de entonces por el Modernismo brasileño.

En lo que se refiere al estudio de la producción del palentino en el contexto en el cual se desarrolló, la estructuración por etapas, que remite en líneas generales a la realizada en los estudios previos

citados (y que, a su vez, arrancan del magnífico prólogo de Martínez Sarrión a la antología ya señalada), se ilumina con la inclusión de un análisis profundo de aquellos poemarios de los cuales, por permanecer total o parcialmente inéditos, no existía hasta el momento ningún comentario previo. Tal es el caso de: *El cerco de la vida* (1947), *La sal de Dios* (1948), *El otro aspecto* (1953) o *El libro de las premoniciones* (1972-1981). Aquí se halla, sin duda, la parte más jugosa de este libro, donde se revela en qué modo se fue produciendo la evolución de un poeta cuya obra resulta tan radicalmente distinta, fresca, original y visionaria de un poemario al siguiente. La meticulosa interpretación de los textos realizada por Mario Paz González viene a limar asperezas entre las distintas etapas, a iluminar puntos oscuros o de fricción entre ellas, mostrando la sólida coherencia de conjunto de una producción poética singular como pocas. A todo esto contribuye el hecho de que, como colofón a cada capítulo, se estudien los poemas que en esos años Carriedo fue publicando en múltiples revistas o de aquéllos otros

que, en muchos casos, ni siquiera llegó a dar a la imprenta.

A esta interpretación y búsqueda de unidad de la obra del poeta contribuye en buena medida la segunda parte del libro, el bloque denominado "Textos", que a su vez se divide, como hemos apuntado más arriba, en dos subpartes: estudio de los temas y estudio de los elementos formales de su obra, además de un pequeño apartado dedicado a la prosa. En el primero, el autor pretende "vislumbrar esos elementos comunes que, a menudo, se pueden percibir a lo largo de sus libros y que van más allá de corrientes e influencias, que recorren su obra de forma transversal, desde sus inicios más remotos, llegando a las que se conocen hasta la fecha como sus últimas composiciones". Observamos así cómo, efectivamente, hay una serie de temas que se han ido incardinando de modo gradual a la producción de Carriedo: la presencia constante de la muerte y de las premoniciones; la reivindicación de la soledad y de los espacios que la acompañan, así como de su contrapunto, la solidaridad; el elemento autobiográfico, en el

que se perciben nítidamente sus vivencias de la infancia y de la guerra; la presencia constante de la tierra y los elementos naturales que conforman el paisaje castellano, así como su valor simbólico; el componente social, inevitable en un poeta cuyo compromiso con la literatura no excluía un amplio compromiso vital; la reflexión metaliteraria; el mundo de lo cotidiano, así como temas con menor presencia pero, no por ello, menos importantes, tales como el amor o el elemento trascendente y la necesidad de respuestas a las preguntas existenciales.

Aunque menos atractivo, el recorrido por los elementos formales de la producción de Carriedo resulta igualmente necesario. En él Paz González trata de demostrar cómo buena parte de la producción poética de este autor se sustenta en un concepto de la obra artística proveniente de las vanguardias, lo que nos revelan algunos de los procedimientos de tipo léxico-semántico empleados por el poeta, tales como las palabras-clave y la simbología, así como el uso de tecnicismos, neologismos o la frecuente presencia del símil, la contraposición o la personificación. También, como parte

de ese concepto de signo transgresor, estaría el uso del humor y la ironía, que translucen una visión lúdica del mundo manifestada a través de las abundantes animalizaciones y cosificaciones, el ingenuismo de signo naïf, la deformación del discurso, así como el uso de abundantes procedimientos desrealizadores del lenguaje como pueden ser el uso de vulgarismos y de expresiones coloquiales, o el gusto, en su etapa postista, por la provocación a través de la sicalipsis y la escatología. Además de la referencia a las figuras fonológicas de dicción o las alteraciones de rima y ritmo, es destacable el pormenorizado análisis de las formas poemáticas empleadas por Carriedo, que muestran cómo, a lo largo de su trayectoria, el poeta sintió una enorme preferencia por el verso endecasílabo, así como por el heptasílabo. Llama también la atención comprobar que, sin duda, podría decirse que fue uno de los mejores sonetistas de su época, aunque en los libros publicados en vida esta faceta permaneciese totalmente oculta.

El análisis de su prosa que cierra este bloque refleja que, lejos de una originalidad esperable a la luz de su poe-

sía, su escasa producción narrativa se circunscribe en buena medida a las corrientes en boga del momento. La influencia del Postismo o de Cela es evidente en sus primeros textos, tal vez los más originales, aunque también se palpa un cierto gusto por el realismo en los últimos, entre los cuales se nos descubre uno publicado en *Triunfo* en los años sesenta y del cual no había noticia hasta su recuperación en este estudio.

Más allá de la amplia bibliografía final, tanto del autor como de las obras consultadas, correcta e indispensable como es habitual en este tipo de trabajos, llama poderosamente la atención el apartado de apéndices, pues en él se ofrece, por ejemplo, un más que minucioso “censo” de absolutamente todos los poemas de Carriedo, incluyendo referencias a su fecha de composición o de publicación, tanto en poemarios del autor, como en antologías o revistas. Su perfecta ordenación puede ser, desde luego, muy útil e iluminadora a futuros estudiosos de una obra que, hasta ahora, se encontraba en exceso desperdigada. También es destacable en este apartado la inclusión de tres poemas, así como de

tres textos postistas todos ellos inéditos. Estos últimos sirven para entender mejor algunos aspectos de ese movimiento y cuál era la visión particular que Carriedo tenía del mismo. Como colofón, se incluye el discurso de ingreso del poeta en la Legión de Humor, así como dos entrevistas inéditas ya mencionadas, la primera en Radio Estocolmo, en 1954, en pleno auge de la poesía social, y la segunda realizada por Andrés Trapiello en Televisión Española, poco antes de fallecer el poeta.

La de Carriedo es una lírica en la que cabe todo, lo irónico, lo sardónico, lo amargo, lo piadoso, pues se trataba de un poeta que vivió con plena intensidad la literatura y participó en primera fila en muchos de los acontecimientos de su tiempo. Para terminar, nos gustaría destacar la brillantez de las consideraciones, así como el estilo cuidadísimo (y, desgraciadamente, poco habitual) con que está redactado este libro. Al mismo tiempo, querríamos citar dos conclusiones que lo cierran y que consideramos muy acertadas. La primera hace referencia a la idea de que la vivencia en “los márgenes” de Carriedo no es sino una

reivindicación de «su propia exquisita libertad individual como baluarte único e inmejorable, como tabla de salvación ante esas circunstancias adversas que obligaban a una adscripción radical a una escuela u otra, a un bando u otro, a un compartimento estanco u otro, pero también a desmarcarse al poco tiempo y con la misma radicalidad, de esas filia- ciones febrilmente defendidas poco tiempo atrás». Por otro, la reflexión en

torno al valor innato de la poesía que, en el caso del palentino y de sus compañe- ros de generación, sería uno de los mó- viles de toda su producción, ese «amor incontenible a la palabra como instru- mento para la consecución, no sólo de belleza, sino también de comunicación artística plena, muy por encima de la realidad circunstanciada que les pudo haber tocado vivir».





**DIEGO HURTADO DE MENDOZA, *POESÍA COMPLETA*, EDICIÓN,  
INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE J. IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ. SEVILLA,  
FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, CLÁSICOS ANDALUCES, 2007, CIII MÁS  
694 PP.**

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ

La poesía completa de Diego Hurtado de Mendoza ya ocupa un merecido lugar en la Colección "Clásicos andaluces", que dirige el profesor J. Lara Garrido. De la mano de José Ignacio Díez Fernández, quien con anterioridad ya había editado al poeta, hoy podemos leer todas sus composiciones poéticas, incluidos aquellos versos omitidos, de

manera voluntaria, por los primeros editores del poeta.

El prólogo al volumen, redactado y elaborado de una manera inteligentísima, te atrapa y envuelve desde las primeras líneas, invitando al lector a rellenar los vacíos registrados en la vida y obra del poeta. El silencio al que durante siglos fueron condenados algunos de

sus textos y su manipulada biografía, plagada de éxitos y carente de sombras, quedan resarcidos con creces en dicho preámbulo.

El libro, tal y como es costumbre en la Colección, aparece introducido por una semblanza biográfica del poeta que, en este caso, sirve para desterrar, como ocurre en tantos casos, algunos de los tópicos que, durante siglos, se han cernido sobre la figura del poeta, y para evidenciar aquellas facetas menos conocidas o acalladas de la vida y obra del granadino.

La tan traída y llevada bicefalia de don Diego, que representaba magistralmente el papel de hombre de armas y de letras, es superada por el profesor Díez Fernández al adentrarse en las sombras del personaje. Sombras que resultan notablemente útiles y relevantes a la hora de trazar el periplo vital de este diplomático, historiador, bibliófilo, políglota y poeta que fue Diego Hurtado de Mendoza. Entre otros datos incómodos se reseña su doloroso regreso a España, la pérdida de Siena, el disfavor de Carlos V, el destierro en su Granada natal... Encontramos, además, en esta biografía,

no al uso, el repaso a algunos de los juicios vertidos en torno a la personalidad y obra del poeta que evidencian el subjetivismo y lo poco apropiadas que resultan en la actualidad las opiniones de aquellos, contemporáneos o no, que intentaron trazar un perfil del poeta. Antes de concluir, José Ignacio Díez Fernández reivindica la importancia del epistolario de don Diego, del cual se desprenden cuestiones como las preocupaciones del poeta o el calado de sus relaciones familiares.

Tras las líneas biográficas del poeta, el editor tiene a bien detenerse en las particularidades genéricas y temáticas de la obra poética. Sin duda, la más relevante es la dificultad de realizar un estudio de conjunto, dadas las copiosas dificultades derivadas de semejante tarea de edición (los numerosos procesos de atribución y autoría, la cantidad de manuscritos, la falta de un texto autorizado por el poeta, la posible autoría del *Lazarillo*,...). Si a las cuestiones propiamente ecdóticas, se suma el hecho de que al poeta le tocó compartir tiempo, espacio y vocación con Garcilaso y Boscán, parecen obvias las conclusiones de-

rivadas del estudio de tal corpus. Sin embargo, Díez Fernández antes de analizar con más detenimiento la discutida formación de su cancionero, su vertiente octosilábica, en la que destacó sobremanera, la importancia de su corpus epistolar y sus textos burlescos y eróticos, donde Mendoza deja muestras de su gran talento, señala la escasa distancia que media entre las composiciones del poeta y la actualidad. Para ello propone como ejemplo las epístolas y la poesía erótica, pues resultan menos estereotipadas que su vertiente petrarquista, y se traducen en “una apuesta por la amplitud, temática y formal, que no está (o no está en el mismo grado) ni en Boscán ni en Garcilaso” (p. xxx).

La recepción de este corpus ha dado lugar a numerosas “reiteraciones y reticencias”, título nada gratuito y muy revelador, bajo el que el profesor Díez recoge las valoraciones críticas sugeridas por el mismo. Con estos párrafos, se pretende superar aquellas ideas prefijadas y perpetuadas durante años: su descuido en la construcción de los metros, su contribución al triunfo y consolidación de la nueva poesía, su ansia de re-

novación, el silencio al que fueron relegadas sus composiciones “menos serias”, la consideración y estima de que gozaron sus redondillas,... También los aciertos y desaciertos de los estudios y ediciones más modernas (Díaz Hidalgo, Morel-Fatio, Knapp, González Palencia, Mele, P. Bohigas, Díaz Larios, Gete Carpio,...) son revisados por el profesor Díez.

Como se desprende de lo reseñado en los epígrafes anteriores parece evidente que recrear la trasmisión textual de la obra poética de Diego Hurtado de Mendoza no es tarea exenta de riesgos y escollos. El complejo entramado de ediciones, la ausencia de textos publicados en vida bajo el cuidado del propio poeta, la difusión manuscrita de muchos de sus poemas y las atribuciones múltiples han impedido en buena medida, la delimitación y fijación de su corpus. Pero, sobremanera, han dificultado las tareas de edición, la filiación de los testimonios... De todas estas cuestiones da cuenta Díez Fernández en la penúltima sección de la introducción “Ariadna sin hilo: una laberíntica transmisión textual”. En estas páginas, además, se argumenta y justifi-

ca la elección del texto base de la edición.

Dadas las paradojas registradas en el autógrafo y las peculiaridades de la *editio princeps*, el editor se decanta por una tercera vía: el ms. 4256 de la BNE, que, como reza en los “Criterios de edición”, último apartado de estudio introductorio, es “la fuente más interesante para construir el texto base, tanto por el número de poemas que copia, como por representar un estadio anterior al de otras fuentes [...], como, finalmente, por ofrecer numerosas lecturas muy superiores a las de la edición príncipe” (p. lxxxix). También se explica en este apartado la división y distribución de los poemas en el volumen. Un primer grupo de textos lo constituyen todos aquellos poemas sobre los que no existe duda

alguna de autoría. El segundo, en cambio, recoge los textos atribuidos al poeta. Ambos grupos están editados de manera rigurosa y acompañados de una anotación mínima, pero pertinente. La edición se clausura con un “Apendice” que alberga los preliminares de la edición príncipe, Las coplas de don Diego de Leiva y «No es mía ni mala».

Es evidente, tras lo arriba expuesto, que la obra constituirá, sin duda, un punto de referencia y marcará un antes y un después en la recepción y edición de la vida y obra de don Diego Hurtado de Mendoza, gracias, claro está, al cuidado, rigor y pulcritud del profesor Díez Fernández, pues el volumen no es más que una nueva muestra del buen trabajo al que siempre nos tiene acostumbrados.

**JOSÉ MONTERO ALONSO, ANTOLOGÍA DE POETAS Y PROSISTAS  
ESPAÑOLES, EDICIÓN FACSIMIL CON PRÓLOGO DE JOSÉ MONTERO  
REGUERA Y ALEXIA DOTRAS BRAVO, VIGO: TÓRCULO ARTES GRÁFICAS,  
2008, 450 PP.**

CRISTINA COLLAZO GÓMEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Como si de un juego metaficcional se tratase, aparece la doble condición: un libro que recoge otro libro. Con esta característica, José Montero Reguera y Alexia Dotras Bravo prologan la edición facsímil de la *Antología de poetas y prosistas españoles*. Ambos escritores (y profesores en la actualidad) ofrecen un reco-

rrido por la vida de José Montero Alonso, así como su carrera profesional. Sin embargo, el campo no se limita a meros datos biográficos, sino que se completa con una aproximación a la historia de la literatura infantil y ciertas problemáticas que le atañen, trayendo a colación *estudios* y *estudiosos* sobre el tema. Asimismo,

mo, se finaliza con una panorámica del contenido que a continuación se muestra, no antes sin ofrecer dos cartas y dos artículos ilustrativos que los prologuistas citaron con anterioridad.

Con tamaña aseveración: “esta obra obtuvo el Premio Nacional de Literatura correspondiente al año 1928”, se inicia la antología y predispone la aparición de aquellos autores y obras más relevantes de las letras españolas (desde el siglo XII hasta principios del siglo XX).

La finalidad de la obra es pedagógica, pues resultó ganadora en un concurso en que se quiso premiar “un libro de lectura para las Escuelas nacionales de niñas y niños”. Se pretende ofrecer una breve historia literaria que recoja los paladines de nuestra literatura siendo esta tarea harto dificultosa. No obstante, la presentación de los autores elegidos, así como la selección de fragmentos y poemas, revisten una estructura didáctica.

Se inicia la antología siguiendo una periodización tradicional por épocas y movimientos: parte de la poesía heroico-popular medieval, así como prosistas y

realiza una amplia selección de las *Coplas* y *Romances* de Jorge Manrique, se sirve, a continuación, de Garcilaso para una renovación poética y del *culteranismo* iniciado por Góngora. La poesía ascética y mística viene de la mano de Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Da cuenta de los tesoros con que los grandes del Siglo de Oro nos deleitaron (Cervantes, al que dedica un amplio apartado, Quevedo, Calderón, Rojas Zorrilla..., pero también autores que recupera como Agustín de Moreto, para el género dramático o Vélez de Guevara con la visión caleidoscópica de su “diablo cojuelo”, para el picaresco), de las luces de la Ilustración (Moratín o la fábulas de Samaniego e Iriarte), de la luz renovada del Romanticismo (como transición hace hincapié en Alberto Lista y Nicasio Gallego, así como Tamayo y Baus para el género dramático, autores quizás menos tratados, a diferencia de Larra, El Duque de Rivas, Bécquer o Rosalía).

Menciona también escritores de menor renombre (Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega) paralelos a estos,

pero que “no se incorporan en su labor al nuevo movimiento...” y pertenecen, sin embargo, al *naturalismo*. En este último grupo incluye a Valera, Pereda, Emilia Pardo Bazán y Galdós.

Antes de dar paso a la tan controvertida *generación del 98* (Ganivet, Salvador Rueda), reserva numerosas páginas donde recoge el *positivismo y materialismo* representado por Maragall.

La presentación de cada autor revisa aspectos diferentes, resaltando unos u otros según su criterio, he aquí su importante labor crítica (no se debe obviar las dotes periodísticas de José Montero Alonso). La extensión de cada apartado puede verse dilatada por la inclusión de notas anecdóticas significativas (por ejemplo, la misteriosa mujer que inspiró los poemas de Bécquer, así como la que inspiró a Espronceda) e incluye también pequeños detalles que atañen a la personalidad de los autores (“Agustín de Moreto...es hábil, sutil, risueño...”). Su capacidad crítica aludida en líneas anteriores se ve asimismo reflejada en las continuas relaciones y

comparaciones que José Montero Alonso realiza. De esta manera, aplica su visión relacionante a la poesía (“...Garcilaso es suave y amoroso en sus versos... Fernando de Herrera, por el contrario...vigoroso, arrebatado y marcial...”), prosa (hablando del género picaresco cultivado por Vicente Espinel: “...lejos de...la reflexión que hay en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán...”) y teatro (“...el teatro de Lope es de pasión, el de Calderón es de pensamiento...”).

Otro elemento que se muestra clarificador y de gran utilidad pedagógica es el empleo de una síntesis de lo expuesto, fijando así conocimientos en un esfuerzo por recordarlo o acudir a dichas páginas.

La obra, por tanto, pone de manifiesto una selección de autores con sus aportaciones más destacadas, y constituyó un hito pionero en la historia de la literatura destinada a la infancia en España.





**HÉCTOR CASTILLA Y CRISTINA MORANO, (EDS.), *HACHE* 5 (MAYO, 2008),  
112 PP.**

MARIO PAZ GONZÁLEZ  
INSTITUTO LOS LLANOS. CAMARZANA DE TERA. ZAMORA

Al comentar una revista de poesía siempre da la impresión de que se está hablando de una empresa quimérica, tal vez, incluso, absurda, banal, ineficaz o transitoria. Por eso, al hablar de *Hache* («esta locura en negro y plata», en palabras de sus creadores) estamos hablando de un caso que resulta excepcional por muchas razones que aquí se podrían

aducir. Una de esas razones sustentadora de esa excepción es la de su carácter anual, pues sólo ha sacado a la luz hasta el momento cinco números (siempre en primavera) desde que comenzó a ser editada en abril de 2004 por el poeta y locutor radiofónico Héctor Castilla y la también poeta Cristina Morano, en colaboración con el Museo de la Ciudad de

Murcia. Esa lenta gestación provoca, como consecuencia más inmediata, que la calidad y selección de los textos publicados esté fuera de toda sospecha. Sin embargo, no es sólo esto lo que hace excepcional a *Hache*, sino el hecho de que no se trata de una publicación al uso de las muchas que siguen proliferando hoy en día por el denso panorama de las letras hispánicas, sino que resulta, en su conjunto, una revista mucho más completa y, al mismo tiempo, menos ingenua en sus planteamientos que otras aparentemente análogas. Tanto esa periodicidad anual, como la estupenda encuadernación en rústica, a lo que se añadiría el sumo cuidado de la presentación de los textos, han conseguido que, de alguna manera, se erija en un puesto de indudable singularidad respecto a muchas otras publicaciones que pudieran parecer semejantes, convirtiéndose así en una de las más completas antologías anuales que vienen recogiendo desde hace seis años lo más significativo de la poesía hecha actualmente en nuestro país.

En pleno siglo veintiuno, estando como estamos, desgraciadamente, acos-

tumbrados a ver en las revistas líricas una estética sin lugar a dudas trasnochada, *Hache* sorprende no sólo por su indiscutible atractivo visual (del cual es sobre todo responsable Cristina Morano), sino por aunar al propio concepto más tradicional y común de revista de poesía el espíritu transgresor del *fanzine* literario. Con ello consiguen una propuesta más que sugerente y de altísima calidad, que ofrece una perfecta e inusual sintonía entre el material poético, la tipografía especial escogida para los textos y las singulares ilustraciones que los acompañan. Consiguen así que, para el lector, estos aspectos concurren en una integración plena como parte indisoluble e indiscutible del mismo proceso poético.

Para conseguir esto en el campo de la ilustración hemos asistido, en los cuatro números anteriores al que aquí comentamos, a la colaboración de autores gráficos como el valenciano Ángel Haro, o artistas del ámbito murciano, aunque con gran proyección internacional, como Antonio Martínez Mengual, Miguel Fructuoso o el fotógrafo José Luis Montero. En el terreno plenamente literario,

sólo en números anteriores se alternaban en perfecto equilibrio nombres tan significativos y consagrados en el universo poético como Kepa Murua, Jorge Riechmann, Julia Otxoa, Felipe Benítez Reyes, Blanca Andreu, Chantal Maillard, Carlos Marzal o Vicente Gallego, con un denso número de creadores más jóvenes como Mercedes Díaz-Villarías, Mariano Peyrou, Antonio Lucas, Raquel Lanseiros, Julián Cañizares, José Daniel Espejo, Luis Pablo Núñez o Joaquín Juan Penalva, todos ellos de reconocida calidad innata. Aunque cabría señalar que se observa una clara predilección por los autores de la llamada “Poesía de la experiencia”, frente a la práctica ausencia de otras corrientes contemporáneas igualmente señeras. Pero esto no tiene porque ser una crítica negativa, ni mucho menos, es una opción plenamente aceptable y totalmente coherente.

Por otra parte, en varios de sus números anteriores se podía disfrutar de una pequeña sección, en las últimas páginas, dedicada a la traducción: Maurice Riordan, Nikiforos Vretakos, Odysseas Elytis, Danilo Breschi, Manuel de Freitas..., enlazando así con una tradición

habitual en el ámbito de las revistas hispánicas que se remonta, sin ir más lejos, a aquellas publicaciones de mediados del siglo pasado como *Garcilaso* o, en el realismo social, *Poesía de España*.

Toda esta ejemplificación sirve para darnos cuenta del nivel de calidad de esta publicación. Nivel que viene a continuar y confirmar el número cinco que es el que aquí realmente comentamos y que, como dicen los responsables de la revista en su editorial, «nos encuentra aún sorprendidos, como en el primer número, por la amplísima variedad de lenguajes con que, de un autor a otro, se viste la poesía».

Si de las ilustraciones se ha encargado, con unas hermosas acuarelas, Pedro Cano, hiperrealista en sus inicios y ex-alumno de Antonio López, entre las colaboraciones poéticas destacan los originales haikais de Juan Bonilla que recogen algunos aspectos de la realidad no sólo literaria, como vemos en “Inmigrante”: “En el cadáver / que el mar ha vomitado / sonaba un móvil”.

Pilar Fraile y Lorenzo Oliván entregan algunos ejemplos de poesía esencial, en concreto este último, de su libro

*Vértices*, mientras Aurora Saura aborda el mundo de lo onírico y la memoria como material poético para reivindicar la belleza olvidada. Diego Sánchez Aguilar disecciona la cotidianidad con unos versos cargados de humor e ironía, como muestran varios poemas de su libro *Diario de las bestias blancas*, sobre todo algunos en los que juega con múltiples referencias culturales de origen diverso, incluso aquellas extraídas del mundo de la televisión y de la cultura popular, como el poema titulado “Locus amoenus-barrius sésamos”: “Un emisor y millones de receptores ante el mismo mensaje, / arriba, abajo, están dentro de la tarde y las meriendas”. Aunque para ejemplo de prefiguración irónica del mundo están los “Pensamientos infames” de Vicente Luis Mora, en los que conjuga temas tan dispares como un comentario sobre la película *En construcción* de José Luis Guerín, con un haikai, o con alusiones exclusivamente literarias como una reflexión sobre Proust y Milton o un breve poema dedicado a Borges.

Otros autores que desfilan por la publicación son Luis Bagué, Raúl Quin-

to, María Salvador, Alberto Hernández, Rodolfo Häsler, Ana Vidal Egea, Modesto Calderón; los mejicanos, de Chiapas, Nadia Villafuerte, Luis Daniel Pulido; también María Rayo o Sergio Laignelet. Poesía dispar, heterogénea, rica en su variedad. En fin, como se anuncia desde el editorial: “El hecho de leer esta revista implica el encuentro no siempre feliz de poéticas encontradas, irregulares y a veces contradictorias entre sí. Pero en *H* no entendemos la difusión de la literatura sin la apuesta por el riesgo, la imperfección y el hallazgo”.

Por último, la sección de traducción corre a cargo, esta vez, de Ramón Dachs, quien bajo el epígrafe de “Una dulzura inusitada y nueva” reúne cuatro sonetos del *Cancionero* de Petrarca en una estupenda versión bilingüe que, gracias a la actualización plenamente poética que ofrece su traducción (pese a las dificultades innatas que ello supone), hace que se presenten totalmente vivos y llenos, como todo el contenido de la publicación, de una absoluta actualidad.

**JOSEPH ROTH, *CARTAS (1911-1939)*, EDICIÓN Y NOTAS DE HERMANN  
KESTEN, BARCELONA, ACANTILADO, 2009, PP. 685.**

JUAN CARLOS MERCHÁN RUIZ  
IES M. RODOREDA

Con este nuevo libro, Acantilado facilita al lector en lengua española una obra de gran calidad y, sobre todo, de enorme interés para concebir la narrativa de Joseph Roth de forma integral. En una cuidada edición, con traducción impecable de Eduardo Gil Bera, se vierten al castellano unos documentos privados tocados por la genialidad de uno

de los mejores autores del siglo XX. Hay toda una historia, ya en origen, de la concepción del libro como tal. Cuando a la vida o a la obra de un escritor les persigue la adversidad —como es el caso de Roth—, ya sea personal o histórica —o ambas a la par—, nunca se agradece lo suficiente la intervención del amigo-editor. Quién no recuerda, en este senti-

do, a un Max Brod, salvando la obra de su amigo Franz Kafka de unas llamas predestinadas por el autor. Es el caso de Hermann Kesten, también amigo de Joseph Roth y asimismo escritor y germanista. Éste abre el Prefacio del libro con una *némesis* simbólica de su relación con Roth: «Treinta años después de su muerte, mi más vivo recuerdo de Joseph Roth remite a una imagen en particular: estamos ante una mesa de café, en una calle de Berlín, París, Niza, Ostende o Ámsterdam; y escribimos, uno junto al otro, cada cual absorto en su propia labor».

Kesten, a pesar de confesar ciertas limitaciones como historiador de la literatura, se preocupa por lo que ahora es un texto compacto y fundamental, que se hallaba disperso, incluso perdido. En ocasiones, como la presente, la labor del filólogo se asemeja a la del investigador común, quien rastrea los conjuntos de epístolas por diferentes países y a lo largo del tiempo, hasta agotar las posibilidades. «Treinta años después de su muerte», lamenta Kesten. No es una novedad *sensu strictu*, porque, como es sa-

bido, Kesten dio a la imprenta su encomiable labor en 1970 en Alemania.

Roth no fue nunca un autor olvidado, aunque debe tenerse en cuenta que el interés mayoritario de los lectores en lengua alemana se potenció, precisamente, a raíz de la edición alemana de las *Cartas*, base sustancial de la edición ahora vertida al español. Además, Kesten confeccionó las primeras obras completas de Roth —*Werke*—, que siguen siendo de referencia en la actualidad, publicadas en 1976 en Colonia. A este encomiable esfuerzo de Kesten, hay que sumar la biografía de Bronsen del 74. Tampoco se deben olvidar las contribuciones de Hermann Linden, Ada Erhart o Ingeborg Sültemeyer, entre las más destacadas de la bibliografía sobre Roth, en aquellos años cruciales para la difusión actual de su obra. En el ámbito de la filología hispánica, respecto a la obra de Roth, se han vivido unos años recientes con variadas y logradas traducciones — la mayoría editadas en El Acantilado— de buena parte de sus relatos y novelas. No obstante, la presente versión de sus *Cartas* viene a colmar la expectativa del lector en español, puesto que carecíamos

de una traducción y edición cuidadas de las mismas.

Sin las *Cartas*, igual que sin sus artículos, Roth se halla incompleto para quien desee adentrarse en el universo de su escritura. Y esta afirmación incluye el logro estilístico, propiamente literario, al margen del indudable interés biográfico o histórico. De ahí su suma importancia. Hay quien ha entrevistado en estas *Cartas* idéntico espíritu que el de algunas obras cumbre de Roth, como *Judíos errantes* y, sobre todo, *Fuga sin fin*. De hecho, un mismo espíritu, el del genial Roth, recorre toda su obra, sin apenas salvedades. Como explica Hermann Kesten en el Prefacio, las *Cartas* no fueron concebidas por Roth para ser publicadas y hoy podemos leerlas, en cierta manera, como un milagro literario e histórico. En palabras de Kesten: «Igual que el hombre que las redactó y la mayor parte de sus destinatarios, muchas de estas cartas padecieron el trágico destino de los perseguidos políticos de las dictaduras y la muchas veces mortal desbandada que suelen provocar los tiranos. Algunas fueron bombardeadas y gaseadas. Se las hizo desaparecer como si se tratase de

testigos de cargo. Se suprimían las noticias penosas, la verdad incómoda. Yacen soterradas en los cementerios espectrales de una época asesinada con premeditación.» (p. 10). Conviene recordar, que tanto Kafka como Roth fueron «avisadores del fuego» —utilizando la terminología de Walter Benjamín—, que ambos eran de ascendencia judía y que ambos perdieron a sus amadas a manos de los nazis. Roth se exilió en París, huyendo de éstos y, de igual forma que Kafka, murió antes de asistir a la peor parte de lo que se avecinaba. Las *Cartas*, por tanto, existen a pesar de su autor —quien las consideraba útiles sólo para sus propósitos inmediatos— y de la época turbulenta y trágica que le tocó vivir. Desde ambos puntos de vista, son conmovedoras. Traslucen de forma directa la obra pero también la biografía de uno de los narradores más importantes del periodo de entreguerras centroeuropeo. Las *Cartas* están dispuestas en orden cronológico, aunque las fechas tuvieron que ser deducidas muchas veces por su compilador.

Esta ordenación lógica de Kesten permite un seguimiento diacrónico del

periplo humano y literario de Joseph Roth, quien solía admitir la carencia de una casa y de enseres propios, a excepción de tres maletas. Una de las facetas de Roth, la del cronista periodístico, se desvela como en un negativo a lo largo de buena parte del libro y, especialmente, durante los primeros años. Como colaborador del suplemento cultural de *Frankfurter Zeitung* y de otros periódicos de lengua alemana, muchas cartas muestran la imagen interna del cronista, que, en ocasiones, es la del cronista frustrado. Censura aspectos crematísticos o de salud —el alcohol—, limitaciones de todo tipo, en suma, confieren a bastantes cartas un interés que trasciende la anécdota para iluminar la personalidad del novelista frente a la sociedad convulsa en la que se transformó Europa, tras la disolución del Imperio Austro-húngaro. Sin embargo, Roth es, ante todo, un escritor, no un periodista. Con las revistas y periódicos —escribe reseñas, artículos y crónicas— se gana la vida y se «promueve», pero, aunque también se hace famoso por sus artículos y crónicas —destacan su viaje a Moscú de 1926 o sus crónicas berlinesas y parisinas—, Roth

no puede renunciar ni un ápice a su concepto íntimo de escritura.

El 23 de abril de 1927 escribe al respecto en una carta dirigida a Benno Reifenberg, el responsable del suplemento del *Frankfurter Zeitung*: «No de tengo nada dinero. Me vi en la desagradable situación de aceptar un anticipo en el *Prager Tagblatt* —no soporto esta manera de viajar—. Soy lento, minucioso, me angustia la idea de que pueda ver algo falso, mi “estilo” no es otra cosa que un conocimiento exacto de la situación —sin él, escribo mal, como Sieburg en el suplemento de Pascua—. No soy un escritor del vacío. No tengo “ideas”, sólo conocimiento.» (p. 124) La inmediatez, para Roth, es incompatible con la observación atenta del entorno y además con la pureza del estilo. De ahí que la calidad de los artículos publicados por Roth sea indiscutible, en ocasiones incluso superior a la de sus narraciones. Ya en su época no en vano se erigió en uno de los columnistas de mayor prestigio y más valorado de Alemania. En cuanto a la estructura interna de las *Cartas*, no queda otra opción que ser contemplada desde una perspectiva biográ-



fica. Nada hay más personal que un epistolario, cuando menos en lo que atañe a las contingencias de lo cotidiano y a las relaciones sociales, familiares o culturales. En su famosa novela *Huida sin fin*, Roth crea un protagonista, llamado Franz Tunda, con quien coincide, por desgracia, en los aspectos más luctuosos. Nos referimos a que la vida del escritor, fue también una «huida sin fin», desde su nacimiento en Brody, sus estudios de germanística en Viena, su paso por la Primera Guerra Mundial, la prisión en Rusia, sus viajes por Francia y Alemania, etc., hasta su muerte exiliada y prematura en París.

Las *Cartas* son un reflejo directo — nunca completo — de esa odisea y, especialmente, de su exilio. Pero también lo son sus cuentos, relatos y novelas. Las *Cartas* forman, de hecho, parte de una supraunidad, la obra literaria de Joseph Roth. Al leer las cartas, se descubre multitud de referencias a la génesis de sus obras y se advierte la unidad profunda de la escritura del autor austriaco. He ahí el valor literario y filológico de estas *Cartas*. Es mucho más que un mero epistolario anecdótico, que, en el caso de

Roth, ya sería muy interesante y revelador. En realidad son una radiografía espiritual del verdadero Roth. Por último, no podemos pasar por alto al destinatario por excelencia de las epístolas de Roth. El grueso de las *Cartas* van dirigidas a Stefan Zweig, ejemplo emblemático, como el propio Roth, de la persecución ultranacionalista del Tercer Reich. El terror fundado a la represión de Hitler es compartido. Ambos tuvieron que exiliarse y ambos murieron prematuramente lejos de su patria. Además, ambos compartían con el filólogo Víctor Klemperer una pasión — frente a los bárbaros del «infame alemán regañón», Roth *dixit* —, la del amor a la lengua alemana.

Quizá una de las estampas más emotiva — a la vez que literaria — sea la del autor de *El busto del emperador* y *La Cripta de los Capuchinos* haciendo guardia en la mismísima Cripta vienesa, donde todos los miembros de la monarquía austriaca reposan, augurando quizá un futuro muy distinto: «[...] cuando murió el emperador Francisco José, yo era un “revolucionario”, pero lloré. Me enrolé voluntario por un año en un re-

gimiento vienés, una “tropa de élite” que hacía guardia de honor ante la cripta de los capuchinos, y lloré de veras. Una época quedó enterrada.» (p. 76).