

RESEÑAS

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2010, 340 páginas.

JESÚS-M^a NIETO IBÁÑEZ

Nos hallamos ante una obra monográfica dedicada al estudio de la presencia de la tradición clásica en un poeta, convertido ya en un clásico de nuestra literatura, como muy bien precisa Juan Matas en las palabras preliminares a este libro. La poesía es la actividad complementaria de un filólogo de la talla de Luis Alberto de Cuenca (LA), como buen admirador e imitador de los alejandrinos.

La monografía se estructura en dos grandes bloques, además de contar con introducción, conclusiones y bibliografía. El primer bloque, "El mundo clásico en la poesía de los setenta" (pp. 49-161), tiene como objeto la etapa novísima del autor en cuestión. Sin duda en este apartado es *Elesionore* el centro del análisis, debido a que la presencia de las referencias clásicas es abrumadora, sin olvidarse de *Los retratos* y *Scholia*.

El segundo bloque, "El mundo clásico en la poesía de Línea clara" (pp. 163-321), es el más amplio, si tenemos en cuenta que en él se incluyen las reflexiones sobre la poesía epigramática y un detallado comentario de *La caja de Plata*, *El otro sueño*, *El hacha y la rosa*, *Por fuertes y fronteras* y *Sin miedo ni esperanza*. Finalmente, como muestra de que nos hallamos ante una obra actual, inacabada, en proceso de creación, hay que señalar la inclusión del análisis de la tradición clásica en la obra *La vida en llamas*, publicada en 2006.

Como ejemplo del estudio podemos destacar el caso de *Caja de plata*, donde se analizan las referencias explícitas e implícitas al mundo grecolatino, así como la adopción del modelo del epigrama. En la página 172 se comentan unos conocidos versos de Píndaro, "el hombre es el sueño de una sombra", y su adaptación, no literal, al tono más afectivo del poema luisalbertiano. Precisamente la validez universal y la actualización de la sentencia pindárica es la calve del fino análisis del autor de esta monografía.

L. M. Suárez se arriesga en la búsqueda de un hipotexto en *El puente de la espada*, donde propone, frente a Dadson, el *Himno a Zeus* de Calímaco, que fue traducido por LA en la editorial Gredos en 1980. Como buen conocedor de la filología hispánica y clásica el autor incluye en su análisis el texto griego de Calímaco, la traducción de LA al castellano y el texto poético en cuestión (pp. 181-183).

Actualización es la palabra clave que explica la constante impronta de las literaturas clásicas en el poeta. Las refe-

rencias a la tradición clásica no cumplen un papel meramente ornamental o de erudición, sino que casi siempre hay una relación más o menos estrecha con el contenido de su obra. Quizá lo fundamental sea la utilización de los clásicos como metáfora o símbolo para expresar significados diversos y actualizarlo en un mundo y una realidad concretos. Por ello, el libro pretende ser algo más que el análisis de la presencia del mundo clásico en la poesía de LA, ya que a través de la tradición grecolatina se puede acceder a la explicación de las claves de su obra. La doble vertiente del autor a estudio, poeta y filólogo, permite adentrarse en un estudio distinto a otros de tradición clásica. En cualquier caso, la presente publicación se convierte también en una aportación al estudio de la tradición clásica en la poesía española del último tercio del siglo XX, tomando como paradigma la poesía de LA, habida cuenta de la falta de bibliografía al respecto. En efecto, no hay un estudio de conjunto y completo, como el que ahora presentamos, sino referencias y anotaciones en artículos puntuales. De ahí el interés y utilidad de esta monografía.

En las conclusiones, entre otros aspectos, se precisa la distinción entre la etapa novísima de la poesía de LA de la actual en su tratamiento de la tradición clásica, así como los nombres, mitos, héroes y motivos que se repiten en el arsenal de referencias clásicas y que muestran unas preferencias marcadas, como es el caso de Homero, en especial la *Ilíada*, o de la poesía helenística, con Calímaco y el epigrama a la cabeza.

La monografía se completa con una amplia bibliografía, exhaustiva en el caso de la obra de LA (textos poéticos, traducciones, artículos críticos del autor y los estudios que sobre él se han escrito), y selecta en el de la bibliografía general manejada y consultada, como son los textos literarios, ya sean de clásicos o de autores modernos y contemporáneos, y los estudios monográficos sobre tradición clásica y la poesía de la segunda mitad el siglo XX.

Quizá podríamos discutir algunas interpretaciones de L. M. Suárez, así como la carencia de algunos detalles en el estudio de la tradición clásica en algunos de los motivos y tema tratados, si bien la valoración del conjunto es muy positiva y satisfactoria. No obstante, si queremos

apuntar alguno de los defectos de este libro, si es que se pueden llamar así, es su intento de explicar y justificar todo desde el punto de vista de la recepción del mundo clásico. El autor de este estudio se deja llevar en casos de su entusiasmo y busca ecos y resonancias clásicas en la poesía de LA, que son motivos y temas universales, convertidos ya en mitemas y que no son propiamente clásicos. Como muy bien indica Luis Miguel Suárez, el mundo clásico se mezcla con el mundo del cómic, del cine y de otros mitos modernos.

En suma, aplaudimos la publicación de esta monografía útil para los hispanistas y para los latinistas y helenistas, que ven conjugado en un autor actual el análisis poético y la presencia de la tradición grecolatina.

Varios Autores, *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*, Javier Vázquez Losada (ed.), Madrid, Neverland Ediciones, 2011, 271 pp.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ

La revista cultural hispanoamericana *Otro Lunes* dedicó en su número 8 (junio de 2009) un amplio dossier a Luis Alberto de Cuenca. Colaboraron en él un numeroso grupo de escritores, críticos y otros representantes del mundo de la cultura española, que aportaban, a modo de homenaje, su visión personal de la obra y de la personalidad del poeta. Algunos de los artículos allí recogidos procedían de las páginas de algunos suplementos cul-

turales, revistas o de algún libro, donde habían sido publicados por primera vez. La mayoría de ellos, sin embargo, habían sido escritos *ex profeso* para la revista *Otro Lunes*.

Aquel dossier se fue incrementando, después de ser publicado, hasta alcanzar casi el centenar de colaboraciones. Constatado el éxito y el grado de adhesión, aquel homenaje —originalmente en formato electrónico— ve la luz, dos años después,

con el título de *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*, en forma de libro, al cuidado de Javier Vázquez losada, en su día impulsor del proyecto.

El libro se abre con una nota preliminar del poeta (p. 7) y con un breve prólogo del editor (9-10), que explica la génesis de su publicación. Los artículos, casi todos breves y de carácter divulgativo, se organizan en dos epígrafes. El primero, "Trabajos críticos sobre la obra de Luis Alberto de Cuenca" (pp. 13-68), recoge quince artículos sobre diversos aspectos de su obra. Eduardo García, en el trabajo más extenso — y quizás más profundo — del libro (pp. 20-30) señala la singularidad de la poética luisalbertiana dentro de la llamada "poesía de la experiencia", a la que generalmente se ha adscrito, cuestiona el supuesto realismo de una poesía que califica de "engañosamente accesible" (p. 22) y la sitúa — como lo hicieron ya Gómez-Montero, Lanz y Javier Letrán — dentro de la estética de la posmodernidad. Enrique Gracia Trinidad destaca su original síntesis de clasicismo y modernidad (pp. 31-34); y Francisco Rodríguez Oquendo (59-61), su perfecta simbiosis de cultura y vida.

Otros artículos ofrecen una aproximación general a la influencia de la cultura de masas en la poesía del autor — gran entusiasta y estudioso, además, de estos géneros considerados populares y que dejarán su huella en los comienzos de los poetas novísimos — y apuntan algunos ejemplos, tanto de técnica como de referencias concretas, en sus versos: Julián Díaz (pp. 49-51) se ocupa de la literatura

fantástica; Vicente Luis Mora (64-68), del cómic; y Miguel Losada (55-58), del cine. En otros casos se trata de apuntes críticos (originalmente algunos de estos trabajos habían parecido en forma de reseñas) sobre distintos libros del poeta: Juan Manuel de Prada escribe sobre *La Vida en Llamas* (46-48); José Luis Morante (pp. 40-41, Luis García Jambrina (52-54) y Santos Domínguez Ramos (62-63), sobre *Poesía. 1979-1996*, la importante edición que el profesor Lanz preparó en la editorial Cátedra en 2006; Juan Carlos Mestre (42-45) hace un ejercicio, más que de crítica, de creación literaria a propósito del cuadernillo *Puesta de sol*, y Agustín Calvo (pp. 13-25) evoca su lectura de *El hacha y la rosa* que le descubrió al poeta.

Antonio Colinas, por su parte, (pp. 16-19) ofrece algunos recuerdos personales del clima poético reinante en la España de los primeros setenta y su encuentro con Luis Alberto de Cuenca y otros compañeros de generación. Francisco José Peña Rodríguez (37-39) evoca la figura de Rita Macau, primera novia del poeta, trágicamente desaparecida en accidente de tráfico en 1970, y musa de los primeros libros del poeta y siempre presente en sus versos. Enrique Villagrasa (35-36), en tono más bien irónico, confronta el planteamiento de la poesía como género de minorías con la poesía luisalbertiana, apta todo tipo de público, incluso para aquellos que no suelen leer libros de poesía.

La segunda parte, bajo el rótulo *Otros intelectuales opinan sobre Luis Alberto de Cuenca* (69-257), recoge el grueso de las colaboraciones. Aquí el homenaje adopta

diversas formas, que van desde unas breves líneas de amistad, hasta la rememoración de anécdotas personales o el ejercicio literario. Predomina el apunte personal que evoca el descubrimiento —y deslumbramiento— de la poesía luisalbertiana, el encuentro y amistad con el poeta, la visión particular de su poesía, el reconocimiento de su magisterio, los libros o poemas preferidos... sin que falten tampoco algunas reseñas particulares de ciertos títulos. De la diversidad de los enfoques y de los temas tratados pueden servir de ejemplo los artículos de Guillermo Carnero (149-150), sobre el papel de la cultura en la poesía; el de Jesús Marchamo (162-164) que nos introduce en la ya mítica —borgiana— biblioteca de Luis Alberto de Cuenca repleta de primeras ediciones y otras joyas bibliográficas; el de Juana Castro (182-188) sobre el tratamiento de la mujer en la poesía luisalbertiana; el de Manuel Jurado López sobre la temporalidad; o el de Andrés Amorós (pp. 84 y 85) que presenta de forma sintética y elegante su poética.

Por su componente biográfico quizás habría que destacar los artículos de Luis Antonio de Villena (209-210), que rememora su amistad con el poeta desde los tiempos en que ambos eran jóvenes estudiantes y aporta algunos datos interesantes de los comienzos poéticos de ambos alevines de la generación de los novísimos; o el de Félix Grande (131-133) sobre su común educación sentimental en los tebeos, signo de una época; o el de Chus Visor (pp. 103-105), uno de los pocos que muestra fervor por algún libro de la etapa novísima del poeta.

Pero quizás donde encontremos los homenajes más originales sea en aquellos que parten del ejercicio creativo. Son bastantes los autores (Antonio Rodríguez Jiménez, Francisca Aguirre, Jesús Munárriz, Jon Juaristi, José Manuel Caballero Bonal, Juan Van-Halen, Martínez Mesanza...) que contribuyen con sendos poemas —de variado tono y contenido— dedicados al escritor. Algunos mezclan afecto, humor, erudición y una profunda lectura de la obra del homenajeado. Así, Emilio Pascual (116-199) recupera la añeja y manierista tradición del centón para hacer un recorrido desde *La caja de plata* hasta por *Fuertes y fronteras* con versos tomados de los respectivos libros; mientras que Corredor-Mateos (pp. 173-174) se decanta por la cuaderna vía y el lenguaje de clerecía para pergeñar su poema de homenaje.

Llamativos son también, dentro de este grupo, aquellos poemas que dialogan con la poesía luisalbertiana, apropiándose de su mundo, de sus versos y de su estilo. Es el caso de Enrique Gracia Trinidad (pp. 123-124) que hace cobrar vida a la hermosa vecina que Luis Alberto de Cuenca y Javier Prado acechaban en el soneto "Nuestra vecina" de *Por fuertes y fronteras* y que ahora, "harta de conspiraciones de opereta en el descansillo", responde con otro soneto. Felipe Benítez Reyes en "Incidente con Luis Alberto de Cuenca contado a la manera de Luis Alberto de Cuenca" (129-130), despliega humor e ironía para sumergir al poeta madrileño en el ambiente de una película de cine negro. Yolanda Castaño (pp. 249-251) versiona en lengua gallega tres de los textos más conocidos

del poeta: “La Malcasada”, “El desayuno” y “En el supermercado”, transformados estos dos últimos, respectivamente, en “A merenda” y “No McDonalds”.

Pero estos ejercicios lúdicos no se circunscriben solo al verso. Ana Merino (82-83) urde una biografía apócrifa del poeta desdoblado en héroe de cómic y dibujante; Román Piña (pp. 243-245) hace comparecer a Cuenca ante el mismo Dios; y Paula Cifuentes (228-230) compone un relato que glosa “Amor fou”, el poema que abre *La caja de plata*. Por último, no falta tampoco un homenaje en forma de historieta gráfica, de inspiración dantesca, protagonizado por el poeta madrileño y debido al lápiz de Francisco Balbuena (p. 146). El libro se completa con una breve nota biográfica, con una selección bibliográfica (obra poética, ensayos y traducciones) y con una galería de fotos del poeta.

El carácter afectuoso y personal del homenaje disculpa que a lo largo de estas páginas se deslice algún lapsus o inexactitud, que el conocedor de la obra luisalbertiana percibirá enseguida: ni *Elsinore* es el primer libro del poeta (p. 17) ni es traductor de “*La metamorfosis* de Ovidio” (p. 64)

— en realidad, sólo ha traducido un fragmento de la obra ovidiana, el episodio de Narciso y Eco, recogido en la *Antología de la poesía latina* (1981) que preparó para Alianza con Antonio Alvar— ni existen los libros *La brisa de la calle*, *Los invitados*, *La herida oculta* o *El enemigo oculto* —en realidad, sendas secciones, como es bien sabido, de *La caja de plata*, *El otro sueño*, *Por fuertes y fronteras* y *Sin miedo ni esperanza*, respectivamente—, que la autora del artículo le asigna erróneamente.

En resumen, los trabajos aquí recogidos, aunque desiguales, nos ofrecen una primera aproximación al universo intelectual y humano del poeta. De él se extrae una imagen que pone de relieve el talento poético y la bonhomía de Luis Alberto de Cuenca, capaz de suscitar el afecto y la admiración de personalidades muy diversas y de escritores de diferentes generaciones y tendencias estéticas. Lo que lo convierte en una de las figuras indiscutibles de la literatura española actual y, en suma, en un clásico vivo. Por todo ello, el libro no dejará de interesar al biógrafo, al estudioso y al lector del poeta.

AGUILAR, Antonio, *La belleza callada de la noche. Introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena*, Sevilla, Renacimiento, 2008, 280 pp.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ

Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) es uno de los poetas más relevantes de la llamada generación de los novísimos. Su continuada dedicación a la poesía (catorce títulos hasta el momento), al igual que su importante labor como crítico y antólogo de las nuevas promociones poéticas, le han otorgado un destacado protagonismo en el panorama cultural español en los últimos decenios. Su obra poética, reconocida con diversos premios, ha reci-

bido también una importante atención de la crítica especializada: tesis doctorales, libros y números monográficos en diversas revistas, tanto españolas como extranjeras. La editorial sevillana Renacimiento, en su colección “Iluminaciones” —en la que han visto la luz importantes ensayos sobre la poesía contemporánea elaborados por prestigiosos especialistas como Javier Letrán, Juan José Lanz o Trevor J. Dadson, entre otros— ha publicado una

nueva monografía sobre el poeta, obra de Antonio Aguilar, profesor de literatura y estudioso de la poesía villeniana, a la que dedicó su tesis doctoral.

El libro, concebido como una introducción a la obra de Villena, se estructura en seis capítulos. Tras una breve nota biográfica (pp. 9-10), el primero de ellos, "Algunos apuntes sobre la Generación de 1970" (pp. 11-47), se ocupa del contexto literario en que se fragua la poesía de Villena. Comienza el autor exponiendo las diversas denominaciones que ha recibido su promoción poética (*Generación de los novísimos, del Lenguaje...*), inclinándose por la de *Generación del 70* —por el protagonismo desempeñado por la antología *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970) de Castellet—, rótulo que parece hacer equivalente (pp. 15-16) a *Generación de los 70* (lo que no sería exactamente lo mismo). Estudia a continuación el supuesto carácter de *ruptura* protagonizado por estos jóvenes poetas respecto a las generaciones anteriores, las diversas antologías que difundieron su obra —con especial protagonismo de la ya citada de Castellet y la de C.G. Moral y R. M. Pereda *Joven poesía española* (1979)—, las características más definitorias de la estética novísima —el culturalismo y la metapoésía—, los distintos estadios evolutivos de los novísimos que propone la crítica, y señala, finalmente, las dos obras que se pueden considerar más destacadas para entender la evolución de la poesía española en los años ochenta: *Hymnica* (1979) de Villena, y *La caja de plata* (1985) de Luis Alberto de Cuenca.

El segundo capítulo, "Poética y metapoética" (49-96), analiza la teoría poética contenida en los distintos textos prologales, epilogales o "poéticas" propiamente dichas que acompañan a cada uno de sus libros, a sus antologías individuales —*Un paganismo nuevo* (1981)— o las antologías generacionales que seleccionan sus poemas, desde *Espejo del amor y de la muerte* (1971) hasta *Las voces y los ecos* (1980). Este recorrido cronológico por las diversas poéticas villenianas incluye también un estudio de los poemas de contenido metapoético insertos en cada libro, que sirven para completar el corpus teórico de Villena. Esta poética *expresa*, no obstante, como muestra Aguilar, entra a veces en contradicción —o no se corresponde exactamente— con la *poética real* que se muestra en la elaboración de los poemas. Se ha excluido del estudio *Syrtes* —al que acompaña a modo de prólogo una interesante poética titulada *Poetria Nova*—, quizás por el hecho de que, aunque fue escrito en 1972, sólo sería publicado en 2000. Con todo, su inclusión habría perfilado un panorama teórico más completo, pues en este poemario pueden constatarse claramente algunos desajustes entre esa poética *expresa* defendida en el prólogo y la poética *real* desplegada en algunos de sus poemas, indicio claro de una evolución estética.

El siguiente apartado, "Evolución de la poética villeniana" (pp. 97-118), está relacionado con el anterior, pues a partir de lo estudiado allí, Aguilar traza la trayectoria general de la estética de Villena. Una trayectoria que se resume en tres grandes etapas: una estética novísima en sus pri-

meros libros; una nueva propuesta poética a partir de *Hymnica* (1979), que lleva a la crítica a incluir su obra en la llamada poesía *de la experiencia*, dominante desde los años ochenta en España (aunque Villena insistirá en subrayar en diversas entrevistas y artículos el componente *culturalista* de su poesía); y una etapa final, iniciada por *La muerte únicamente* (1984), que, según Aguilar, ya no puede llamarse *poesía de la experiencia*, puesto que aparece en ella un afán de trascender la realidad inmediata para llegar a otra realidad más alta: “el conocimiento de lo absoluto” (p. 103). Este afán de trascendencia no es incompatible con el sentimiento de solidaridad con los marginados de la sociedad — presente en el libro así titulado *Marginados* (1993)—, ya que ese sentimiento de solidaridad, en último término “es una forma de trascendencia” (p. 104). En este sentido, un libro como *Marginados* pretende, aparentemente, ser una mera constatación de la injusticia, “sin pretensión de elevarse a juicio crítico” (p. 105), como ocurría en la poesía social.

En la parte final de este capítulo (pp. 107 y ss.) se señala la concomitancia de la poesía villeniana, a partir de *Hymnica*, con la nueva poesía dominante en la generación de los ochenta, que el propio Villena denomina de poesía *de Tradición Clásica*. Una poesía humanista que intenta voluntariamente engarzar con una tradición cultural y que, en consecuencia, se decanta por los llamados *temas eternos*: la amistad, la melancolía del tiempo, la fugacidad de la vida... Siguiendo esta premisa, Aguilar se detiene en el análisis particular

de algunos versos que reflejan — explícita o implícitamente— esa tradición cultural (los latinos, la tradición arábigo andaluza, los poetas áureos españoles...), a través de los tópicos por ella consagrados. Se trataría, pues, de ejemplos de esa rica intertextualidad que caracteriza la poesía que sucede como tendencia dominante a la de los novísimos. Ciertamente, aquí el autor no hace sino seguir los planteamientos críticos trazados por el propio Villena. Con todo, el concepto de poesía *de tradición clásica* aplicado a la poesía española dominante a partir de 1980 — el término queda consagrado en el prólogo de la antología *Fin de Siglo* en la que Villena presenta a los nuevos poetas de los ochenta— es muy discutible (críticos como Juan José Lanz lo han rechazado abiertamente), porque supone una visión restringida de la tradición cultural. Y, sobre todo, porque, en consecuencia, implica la negación de que la poesía de los novísimos (y por tanto, la primera poesía de Villena), tan culturalista, entronque con la tradición.

Por todo ello, no hubiera sido inadecuado un desarrollo más detenido de este planteamiento, incidiendo más en características de estilo como el irracionalismo y el hermetismo de la poética novísima, cuyo abandono progresivo, con el consiguiente replanteamiento del culturalismo, marca el primer estadio cualitativo en la evolución de algunos poetas como el propio Villena hacia una estética más *clásica*. De hecho, algunos temas *clásicos* señalados por Aguilar podemos encontrarlos en los primeros libros del poeta, aunque varía eso sí el modo de tratarlos. Del co-

tejo de ambos modos surgirían sin duda conclusiones esclarecedoras sobre lo que supone ese sesgo *clásico* en su poesía.

El cuarto capítulo, “La imagen del poeta” (pp. 119-144), estudia, para completar la poética del autor, la imagen que Villena proyecta de sí mismo en entrevistas, reflexiones teóricas o en sus mismos poemas (ya sea, en este último caso, de modo explícito refiriéndose a su propia persona; ya sea a través de otras figuras —poetas, pintores...— que le sirven de correlato). Se concluye que esa imagen cultivada por el poeta está muy cercana a la del dandi finisecular, al esteta decadente, y se señalan, a modo de conclusión, los rasgos que lo caracterizan: exquisitez, extravagancia indumentaria, pasión por la cultura...

El penúltimo capítulo, “Estética y evolución” (145-192), constituye un corolario de los tres apartados anteriores. Se parte de la constatación del profundo cambio experimentado por la poesía de Villena desde sus inicios novísimos hasta sus poemarios más recientes. Y se advierte, no obstante, que esta evolución se ha producido de forma lenta y sin cortes bruscos. Se proponen luego cinco etapas en su poesía, marcadas por una serie de títulos fundamentales: 1) El “Esteticismo radical”, a partir de *Sublime solarium*; 2) “El apóstrofe lírico”, desde *Hymnica*; 3) “Lo elegíaco”, que se abre con *La muerte únicamente*; 4) “La solidaridad”, con *Marginados*; y 5) “la heterodoxia”, iniciada con *Celebración del libertino*. El grueso del capítulo se dedica al análisis de cada uno de estos ciclos, deteniéndose en aquellos

libros o en aquellos poemas más significativos.

Por último, “El amor y el deseo” (193-262), aborda uno de los aspectos temáticos fundamentales en la poesía de Villena, el amor. Considera el autor que el hecho de que se trate de una “poesía esencialmente homoerótica no puede hacernos olvidar que la obra de Villena, en su conjunto, puede ser leída un elaboradísimo *Tratado de Amor*” (p. 193). Partiendo de este aserto se analizan, primero, las diversas tradiciones culturales con las que enlaza su teoría amorosa: el *eros* alejandrino; el amor *paidófilo* griego, en su vertiente guerrera doria y pedagógica ateniense; el hedonismo arábigo-andaluz y el decadentismo finisecular. Se dedican, además, sendos subapartados a aspectos como las reflexiones en torno al amor, la iconografía amorosa o los espacios propicios al amor, que oscilarán entre los escenarios reales y cotidianos (fundamentalmente la ciudad y la noche) y los míticos y deseados (el sur y el verano). El subapartado final, “La verdad del poeta”, analiza aquellos temas que en la poesía de Villena van a ir apareciendo unidos al amor o a su carencia: el sentimiento de pérdida, la soledad o la muerte.

En definitiva, el estudio de Antonio Aguilar nos ofrece una interesante visión general de la obra villeniana, en la que esboza, de manera ordenada, sus rasgos esenciales, con especial atención a la evolución estética. Esta evolución es quizás, junto a la de Luis Alberto de Cuenca, la que marca de una manera más clara el cambio de línea estética dominante en la

poesía española que se va a producir en los años ochenta. Por todo ello, contar con un estudio de conjunto sobre la obra de Villena resulta, sin duda, muy útil también para quienes se interesen por la poesía española del último tercio del siglo XX.

NAVAL, María Ángeles, ed, *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, 2010, 176 pp.

JUAN CARLOS ABRIL

La posmodernidad en la poesía española de los últimos veinticinco años se podría resumir como un rico diálogo entre la biodiversidad de las diferentes tradiciones que conforman la historia fértil de la literatura española, entre ellas las vanguardias históricas, decantándose fruto de ese diálogo la poesía realista, o figurativa. Es decir, resulta primordialmente la tradición clásica pero no se renuncia a la vanguardia o, mejor dicho, la vanguardia ha sido deglutida, formando parte de un eslabón más de la cadena histórica. Por ello se ha tachado siempre a la posmodernidad como estéticamente conservadora, porque no ha apostado por la ruptura radical propia de las vanguardias. Y no hace falta. Los ismos se convirtieron en un referente histórico en el horizonte posmoderno, enmarcándose en cierta manera, digamos, como tradición de la ruptura, según dijera Octavio Paz. Hay que com-

LECTURA Y SIGNO, 6 (2011), pp. 311-314

prender, por tanto, a la vanguardia como otra tradición más. O para decirlo de otro modo: en la posmodernidad se rompen los paradigmas de la modernidad, se ponen en cuestionamiento, y lo que de verdad interesa al artista no es la innovación de códigos poéticos o la búsqueda de vías expresivas, sino el cuestionamiento de lo ya existente, una especie de buceo en la tradición de donde se extraerán, como si fuese un barco hundido, los tesoros lingüísticos, conceptuales, estilísticos, rítmicos, etc. que servirán, renovados, actualizados, a la hora de componer: el poeta no hace nunca sino que rehace.

No podemos olvidar tampoco que cuando se habla de posmodernidad se suele tener en cuenta que cualquier vía estética viene precedida por la filosofía política y por las ideas neoliberales que han contaminado al mundo moderno convirtiéndonos de que no se puede hacer nada nuevo y que a todo lo que podemos como máximo aspirar es a realizar un buen *re-make*, lo cual desde un punto de vista económico vendría a ser la consagración del capitalismo avanzado como única vía, naturalizada, de sistema de vida. Todo esto, además, en España, llegó algo más tarde, teniendo también que amoldarse a unas particulares características y a un singular modo de entender la vida y la literatura que se alineó más contra la posmodernidad más conservadora y que incluso en los peores momentos de la caída y demolición de la utopía, buscó un referente progresista, una lectura más cercana a los planteamientos de Jameson, Eagleton, etc., y ciertos estudios culturales. La pos-

modernidad, por tanto, en España, por norma general trató de solventar los difíciles momentos de fin de la historia, y por eso este libro, *Poesía española posmoderna*, editado por María Ángeles Naval, Profesora Titular de la Universidad de Zaragoza, y publicado por la Editorial Visor, tiene como lema principal «un profundo entendimiento histórico de la poesía del presente». Con esta proclama se nos advierte de que la posmodernidad puede ser muchas cosas, y de entre ellas se escoge la de corte más progresista, la que pone en cuestionamiento también el fin de la historia.

Este volumen, prologado por José-Carlos Mainer, e introducido por Ángel L. Prieto de Paula, posee dos partes, una de reflexiones teóricas e historiográficas, titulada «La objetividad posmoderna: tradición, historia, compromiso», en las que por orden de aparición se presenta Luis Bagué Quílez, especialista en las formas del compromiso actual; Francisco Díaz de Castro, quien analiza la tradición clásica en la poesía española reciente; Jon Kortazar, sobre poesía vasca contemporánea, y María Ángeles Naval, la editora del volumen, que estudia el concepto de historia en el realismo posmoderno, reflexionando lúcidamente sobre su supervivencia y revitalización en estos tiempos blandos. La segunda parte del volumen se completa con tres excelentes aportaciones de tres creadores, a saber, Carlos Marzal, Lorenzo Oliván y Manuel Vilas, titulada «Poesía de frontera». El juego de «frontera» obviamente crea un enlace intertextual

con el conocido título del valenciano *La vida de frontera*.

La posmodernidad, en primera instancia, intenta abolir la diferencia entre arte de elites y arte de masas, y si aún persiste esta distinción es porque no suele funcionar como expresión histórica de su tiempo, pues parece que se le ha sacado de contexto. Quizá sea imposible anular o neutralizar esa diferencia, pero también es verdad que hay que tratar de encaminar los lenguajes hacia lo comprensible. De hecho, lo que la posmodernidad pone en funcionamiento es la indiferenciación entre el arte de elites y el de masas, no como punto de llegada sino como punto de partida, como territorio para explorar y sobre el que proyectarse, como punto de fuga, y en este sentido también la poesía se alía con la posmodernidad, llevándola con su lenguaje accesible —un lenguaje que conectando con el lector no renuncia a indagar en las contradicciones del pensamiento de la época y a instalarse en los intersticios de la sensibilidad— a amplias zonas del público lector, creando una vía intermedia atractiva sin renunciar a la lírica y a la sentimentalidad, pero sin crear un espacio textual inaccesible y hermético.

Con la posmodernidad, ya se sabe, todo ese «paquete» teórico de ideas, nociones, conceptos y mecanismos interpretativos que despliega, se pretende explicar sencillamente el funcionamiento del arte en la época de la sociedad de masas, con la subsiguiente «democratización» que también ha operado en su seno a través de internet, en la que cada vez más y

más personas felizmente tienen acceso a la cultura, a los libros o al conocimiento. Digamos que ha operado en la sociedad una cierta democratización del arte, y que se han dejado a un lado —por inoperantes— los antiguos mecanismos que sacralizaban al poeta. Es decir: cualquier poeta que se dedique al juego de hacer versos no tiene por qué ponérsele los ojos en blanco, ni echar espumas por la boca, ni coronarse públicamente, ni arrogarse la capacidad por conducir a las masas, señalando con el índice, etc. El poeta ha dejado de ser vate y pertenece al complejo engranaje de la sociedad, esto también es la normalización social del poeta, paralela a la normalización democrática del país, y a la normalización poética estilística, y así se articula en ella, su propio lenguaje lo explica: es un lenguaje autorreferencial —de ahí las notas metapoéticas que toda noción de vanguardia conserva— que merodea por los diferentes sistemas culturales, sociales, ideológicos que nos conforman, y que podríamos explicar ahora con la teoría de los polisistemas. Sin embargo, hoy día ninguno de estos lenguajes se sitúa en el centro ni pertenece al espacio de lo sagrado, pues allí residía cualquier discurso como considerado accesorio o periférico frente a la centralidad de la poesía, del poeta o vate. Si la poesía moderna tuvo que sacudirse la aureola de lo sagrado, con el peligro de coquetear con los lenguajes legitimadores de la verdad y del mesianismo colectivo, la poesía posmoderna no tiene por qué andarse con tanto cuidado.

Si la poesía de la generación de los ochenta y noventa, o lo que se viene llamando como corriente hegemónica, esto es la poesía de la experiencia, se puede, a efectos cronológicos, alinear en esa posmodernidad antes citada, pero siempre desde los parámetros de lo progresivo (y queremos eludir aquí el término «progresismo», que está lleno de connotaciones lineales, en cierta confianza ciega en lo que tiene que avanzar hacia adelante y nunca retroceder, para quedarnos más bien con *lo progresivo*, que engloba lo que va hacia adelante pero también puede volver hacia atrás), pues como hemos tratado de explicar se decantaba por el lenguaje de la tradición, en el debate entre tradición y vanguardia; ahora con este estudio, *Poesía española posmoderna*, ya imprescindible para la historiografía literaria española contemporánea, quedan claros y delimitados muchos de estos planteamientos, y más. Quede el lector con esta reseña invitado a leerlo.

LÓPEZ BARBADILLO, Joaquín, *Cancionero de amor y de risa en que van juntas las más alegres, libres y curiosas poesías eróticas del parnaso español, muchas jamás impresas hasta ahora y las restantes publicadas en rarísimos libros*, Labrador, Julia María y Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (eds.), Sevilla: Ediciones Espuela de plata, 2007, 288 pp.

FÉLIX CANTIZANO PÉREZ

Buena parte de la crítica especializada (José Antonio Cerezo, José Ignacio Díez Fernández, Pura Fernández, Jean-Louis Guereña, Víctor Infantes, Blas Vega entre otros) coincide en resaltar la importancia que tienen los cancioneros de poesías erótico-burlescas y satíricas decimonónicas en el resurgimiento de la literatura erótica hispana. Estas recopilaciones, generalmente compuestas con un cierto rigor filológico para el deleite de un

público culto, bibliófilo y ávido de provocaciones, tienen como objetivo reunir en sus páginas un conjunto variado y amplio de poemas de contenido más o menos erótico y burlesco que abarquen desde el siglo XV hasta casi la época inmediata anterior a la publicación de estos cancioneros. Sus compiladores tratan de seguir la misma técnica de composición empleada en los cancioneros tradicionales, reuniendo textos y poetas nuevos, poco accesibles

y dispersos, tanto los Ilustrados de siglo XVIII en transición con el Romanticismo (Gallego, Iglesias de la Casa, Vargas Ponce, etc.) como los posteriores (Alcalá Galiano, Duque de Rivas, Espronceda, Bretón de los Herreros, etc.), sin olvidarse además de la tradición anterior, de ahí que sea frecuente que se repitan las mismas composiciones en varios de ellos, y que aparezcan figuras consagradas como Horozco, Quevedo, Góngora, Villamediana, entre otros. Son numerosos los cancioneros que se crearon en el siglo XIX, en general de difícil acceso actual, destacándose principalmente: *Álbum de Priapo* (1820); *Fábulas futrosóficas o la filosofía de Venus en fábulas* (1821); *Cancionero verde* (1835); *Erato retozona. Poesías eróticas de D. F. A.* (1839); *Cancionero de obras de burlas de Luis de Usoz y Río* (1840); *Alegre jardín de Venus* (1849); *Venus retozona. Ramillete picaresco de poesías festivas recopiladas por Amancio Peratoner* (1872); *Venus picaresca. Nuevo ramillete de poesías festivas, recogidas por Amancio Peratoner* (1881); *¡Vivitos y co-leando! Cuentos de lo mejor de nuestro Parnaso contemporáneo coleccionados por Eduardo de Lustonó* (1881); *Cuentos y poesías más que picantes* (¿1899?). Pero, sin duda, los tres más conocidos y accesibles son el *Cancionero de obras de burlas, provocantes a risa* de Eduardo Lustonó (1872), el *Cancionero moderno de obras alegres* (1875) y el *Cancionero de amor y de risa* de Joaquín López Barbadillo (1917).

De este último, sólo se conocían dos ediciones precedentes, la original de 1917 y el facsímil publicado en 1977 por Akal. Ahora aparece su tercera edición, que es

la que reseñamos, bajo el cuidado de Julia M^a Labrador y de A. Sánchez Álvarez-In-súa para Ediciones Espuela de Plata, sello editorial sevillano vinculado a la Editorial Renacimiento. La edición y el estudio introductorio, por tanto, corre a cargo de estos dos investigadores pertenecientes al Instituto de Filosofía del C.S.I.C., del que, respectivamente, son la Adjunta a la Dirección y Director de la revista institucional *Arbor*, y que habitualmente colaboran juntos en numerosos artículos y libros sobre literatura española del siglo XX, especialmente del período de entreguerras. Señalan los editores que recuperar el *Cancionero* ha sido una tarea tan ingente como regocijante porque han tenido que reconstruir los poemas, completar lo que faltaba en el original y aclarar su autoría, tarea nada fácil, ya que no siempre la atribución de López Barbadillo era la correcta. Con todo, justifican su reedición por ser una recopilación afortunada de un gran número de obras de difícil acceso y de diversos manuscritos. Asimismo, han decidido incorporar dos composiciones escritas entre finales del siglo XIX y principios del XX, sin las cuales el pasado siglo XX no estaría representado: “La creación” de Manuel del Palacio y “Nomenclatura Apología del Carajo” de Francisco de Acuña de Figueroa, poeta uruguayo y único no español que figura dentro del *Cancionero*. Igualmente, al final del estudio introductorio se incluyen, a modo de *addenda*, otras dos seguidillas atribuidas respectivamente a Iriarte (es decir, una versión de “Los criados del Arzobispo” de Porras de la Cámara, también incluida

en este volumen) y a Samaniego (de éste es la jocosa sobre si hay mas gusto en el coito o en la comida).

Desde sus comienzos como poeta modernista a finales del siglo XIX, el gaditano Joaquín López Barbadillo y González Hontoria (1875-1922), según nos cuentan los editores, hizo de la pluma su *modus vivendi*, tanto por su poesía como por sus colaboraciones en diversos periódicos hasta asentarse definitivamente en mil novecientos cinco como redactor y crítico taurino en *El Imparcial*. Posteriormente, en mil novecientos siete, inicia su labor editorial, que tanta fama le daría, fundando la "Colección clásica de obras picarescas", en las que publicaría *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo y la *Comedia de El Herrerador* de Aretino. A su vez, probó fortuna como autor teatral, escribiendo comedias (de las que cabe destacar *El hongo de Pérez*), la mayoría en colaboración con otros autores como Fernández Lepina, Custodio Pintado y Francisco de Torres entre otros. Ante el poco éxito obtenido, decide retirarse en mil novecientos doce para dedicarse exclusivamente a su labor periodística y a editar su famosa "Biblioteca", por la que pasaría a la posteridad.

Esta "Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos", como era conocida, pretendía reunir una colección «de obras clásicas, burlescas y galantes en ediciones ilustradas de gran lujo y tirada reducida exclusivamente reservadas a los suscriptores». Su pretensión era la de rescatar aquellas obras que habitualmente suelen estar ocultas, «de tapadillo en el rincón que aspaventosamente se llama *infierno*

en muchas bibliotecas» (p. 100). Precisamente, el séptimo tomo de esta colección es el *Cancionero de amor y de risa*, publicado tras los tres primeros dedicados a *Los Diálogos* de Pedro Aretino, *Los ejercicios de devoción del caballero Enrique Roch con la señora duquesa de Condor* del libertino Abate de Voisenon, *Anandria o confesión de la señorita Safo*, anónimo del siglo XVIII y *Gamiani o dos noches de pasión* de Alfred de Musset. Tras el *Cancionero* aparecerían otros trece tomos más hasta completar los veinte, de los cuales, los tres últimos se publicarían póstumamente bajo el cuidado de José Bruno, aunque toda la colección fue preparada y traducida por Joaquín López Barbadillo.

En definitiva, con estas premisas, no es de extrañar que López Barbadillo buceara entre lo más granado de la poesía española de cada siglo para elaborar un *Cancionero*-repasso con toda clase de contenidos: remisiones explícitas de los órganos genitales o corporales, prácticas sexuales (el coito, masturbaciones, homosexualidad, lesbianismo, prostitución, ninfomanía, insatisfacción femenina, adulterio, etc.); y, a su vez, incluye poemas con figuras que tradicionalmente se consideran burlescas en estos cancioneros como los cornudos, frailes, sacerdotes, sastres, sombrereros, y similares. Nos encontramos, por tanto, en este *Cancionero de amor y de risa*, ante una recopilación más o menos erótica y con desigual acierto en las atribuciones (como se puede deducir del estudio introductorio de los editores) creada según el gusto personal de López Barbadillo, tal y como él mismo

nos observa en la *Nota preliminar* que se reproduce en el volumen. Aunque él se justifica que ha estado huroneando entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional y sólo cita como fuente primigenia el *Cancionero de poetas antiguos* de Juan Alfonso de Baena, editado y anotado por primera vez en una edición de 1851, los editores, con buen tino, matizan que también ha seleccionado poemas del *Cancionero General de muchos y diversos autores* de Hernando del castillo y sus reediciones posteriores de 1514 y 1520; del *Cancionero de obras de burlas de Usoz del Río de 1840*; y para las poesías de siglo XIX, del *Cancionero moderno de obras alegres* de 1875 y de *Cuentos y poesías más que picantes* de 1899.

Para abrir boca, comienza su florilegio con dos composiciones del siglo XV que han sido frecuentemente expurgadas por su lenguaje directo: “Decir difamatorio” de Alfonso Álvarez de Villasandino contra una dueña que no quiso aceptar sus amores y el celeberrimo “Pleito del manto”, en el que se burla del procedimiento judicial recogido en las *Siete Partidas* al plantear una *disputatio* jocosa para dirimir cuál de los dos enamorados, «obrando según natura», «lo tiene dentro». Incluido en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, Valencia, (1514) y en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de Juan Viñao, Valencia, (1519), es habitualmente atribuido por la crítica a Antonio de Montoro; sin embargo, López Barbadillo lo pone en duda y también los editores refutan claramente esa afirmación porque en el poema se cita

a Juan del Encina, que tendría siete años a la muerte de Montoro.

Del siglo XVI se seleccionan tres poemas del poeta cántabro Rodrigo de Reinosa: “Coplas de las Comadres”, sobre hacedoras de doncellas de las que Barbadillo reproduce sólo un fragmento del original, “Coplas de la china gala”, que a raíz de los versos «Damas cortesanas / arman una galera» hace una relación de prostitutas y “Romance de una gentil dama y un rústico pastor”, probablemente tomada de un pliego suelto. A continuación siguen las “Coplas de una dama y un negro” sobre los *requiebros* de una dama que se holgaba con un morisco esclavo, composición anónima tomada de un pliego suelto del siglo XVI atribuido tradicionalmente a Rodrigo de Reinosa, pero que, sin embargo, los editores anotan que no se puede demostrar su autoría. Y para concluir este siglo se eligen cuatro poemas del *Cancionero* de Sebastián de Horozco, de los que destacan: “Cuento donoso que el licenciado Sebastián de Horozco escribió de un bigardo y una dama y un lagarto”, “El licenciado Sebastián de Horozco a una dama que deseaba empuñarse”. Ambos sorprenden por la extraña semejanza que tienen con dos textos de Diego Hurtado de Mendoza: “La fábula del cangrejo” y “A la zanahoria”, respectivamente).

El siglo XVII comienza con Góngora, y aunque la crítica siempre ha rechazado la autoría del poeta cordobés, en una antología como ésta es inevitable que figuren los poemas más reputados por sus dilogías y doble sentido erótico (cito entre corchetes los primeros versos por los

que son archiconocidos): “¿Qué es cosa y cosa?”; “¿Hay quien compre un juguete?” [“¿Hay quien compre un juguete / que ni hiere ni mata, ni pica, ni muerde?”]; “Soy toquera” [“Soy toquera y vendo tocas / y tengo mi cofre donde las otras”], publicado por primera vez en la *Flor de varios romances* (1593) y versionada posteriormente por Trillo y Figueroa; y “Dulce congoja”. Igualmente, Quevedo es el típico autor «de quien tal vez no sea alguna poesía de las aquí incluidas» –confiesa López Barbadillo (p. 104), pero, sin embargo, se justifica incluir dieciocho sonetos por su carácter burlesco, casi todos tomados de las *Poesías picarescas inéditas de don Francisco de Quevedo* (1871) y de *El libro verde*, ediciones de 1871 y de 1875, matizan los editores. Lógicamente, en este *Cancionero* se recoge la temática-catálogo por la que es habitualmente conocido: burla mitológica (principalmente de la “bujarrona” Penélope y de los excesos de Venus, y Cupido), impotencia masculina, prostitución, exhibicionismo, falseamiento de virgos, insaciabilidad femenina, damas experimentadas, relaciones con menstruadas, metáfora del amor como lucha, etc. De Manuel Pina toma un poema en el que se acumulan bromas ingeniosas sobre los sodomitas: «si llegare a mirar / descubier to el culo al Diablo, / ni al Diablo perdonará», recurriendo para ello al tópico del maestro de escuela italiano. Para concluir este siglo, además de un par de anónimos sobre frailes rijosos y cornudos, «vendrán Cornejo y Porras de la Cámara, un fraile y un canónigo, a mostrar el retozo de su es-

píritu bajo la dura e inquisitorial monarquía de los Austrias».

De ese siglo XVIII ilustrado se seleccionan del también canónigo José Iglesias de la Casa dos cuentos en verso, “La reconciliación”, probablemente escrito por Iriarte o Samaniego, en el que dos amantes reñidos se reconcilian por medio del coito y “El fraile mendicante”, nuevamente sobre la lujuria de los frailes, también de dudosa atribución, y que los editores han logrado completar los versos que faltaban en la edición de Barbadillo. Por otra parte, habituales de estas antologías como son los doctos Samaniego e Iriarte, bien conocidos por sus fábulas, quedan bien representados, tanto por los textos añadidos por los propios editores, como los seleccionados por López Barbadillo. El primero, incorpora en sus composiciones la crítica mordaz contra la religión e, igualmente recrea temas o figuras tradicionales asociados a la virilidad masculina (como, por ejemplo, africanos, frailes o tejedores; a su vez, toma prestado el conocido cuento del anillo mágico «que tiene virtud rara, / pues todo miembro humano / bendecido con él, crece una vara / a cada bendición rápidamente») o las poco habituales de la masturbación femenina (“La pulga”). Iriarte igualmente recurre a estas figuras que tradicionalmente se consideran burlescas como las prostitutas, inquisidores, sastres, sombrereros. Asimismo, son de él (según los editores) algunos de los anónimos finales.

Del «más cercano ayer», el siglo XIX, López Barbadillo, se decanta por incluir unas pequeñas muestras por con-

siderarlas muy próximas. Así, en primer lugar, del polémico bibliófilo Bartolomé José Gallardo recoge nuevamente otra sátira sodomita con moraleja entre un moro y un italiano, y otra, “El *Dominus Tecum* o la beata y el fraile”, que igualmente recurre al ardor frailengo y a la beata remilgada. Sigue, a continuación los “Casos de conciencia. Diálogo entre el duque de Rivas y don Antonio Alcalá Galiano”, en las que el Duque le cuestiona sobre la masturbación, el coito, y sodomía masculina y femenina, pero siempre encuentra la indulgencia a sus preguntas hilarantes. Los editores completan la versión de Barbadillo con la estrofa final: “Décima hecha a dúo”. Al igual que las anteriores de esta centuria, la fuente a la que recurre en “El aldabón del cielo”, compuesta por Antonio García Gutiérrez sobre el priapismo de los frailes, es el *Cancionero moderno de obras alegres*. En cambio, “El rapé” de Juan Martínez Villergas parte de una anécdota de confesionario convertida en chiste de transmisión oral. La composición más larga, “La creación”, da fin a este siglo y ha sido incluida por los editores. Durante mucho tiempo se considero atribuida falsamente a Espronceda, pero hoy no hay dudas de imputar la autoría a Manuel de Palacio. El autor encuentra de manera jocosa el sentido a la creación humana: «La loca humanidad en su adelanto / nos coloca el joder entre los vicios, / dice que así lo ordena el libro santo / y cumple del señor los altos juicios».

A su vez, los editores, para completar la selección original de Barbadillo, deciden incorporar a este *Cancionero* la única composición del siglo XX, y también la única no compuesta por un autor español. Se trata de “Nomenclatura y apología del carajo”, una apología del miembro viril, del uruguayo Francisco de Figueroa, que, según afirma, «tiene más sinónimos y nombres / que título tenía el Rey de España». Como botón de muestra, estos versos: «El Priapo, la porra y el chorizo; / el rábano, la pija y el badajo; / picha y ciruela en Español castizo / son sinónimos todos del Carajo».

En definitiva, queda justificada la necesaria reedición de este *Cancionero* no sólo para los estudiosos de la literatura que van a tener acceso a poemas poco conocidos, sino también para cualquier lector ávido o no de provocaciones (y no tanto por su supuesto erotismo, marbete subjetivo que depende de cada cual), sino por ser cuanto menos un libro francamente divertido que no va a dejar a nadie indiferente. La cuidadísima edición de Alberto Sánchez y de Julia Labrador, en suma discreta, sin restar protagonismo a López Barbadillo, denota el esfuerzo titánico y, seguramente poco agradecido (no será nuestro caso), al que se han enfrentado para matizar, completar y traer al lector actual esta pequeña joyita de nuestra literatura.

GARCÍA, Dionisia, *Correo interior*, Sevilla, Renacimiento, 009, 174 pp.

JOSÉ LUÍS MARTÍNEZ VALERO

Correo interior, de Dionisia García, es un libro sobre la infancia y la memoria, memoria personal y, por eso mismo, colectiva. El niño, como aún no ha alcanzado el yo que marca las diferencias, está más cerca del mundo, aunque lo ignora. Rosa Chacel, en *Desde el amanecer*, dice tener recuerdos de catorce años antes de su nacimiento. Moreno Villa en *Vida en claro*, lo primero que describe es la casa, el espacio en el que se va a situar. De la tierra y

sus gentes habla José Antonio Muñoz Rojas en *Las cosas del campo*. Quizá por proximidad de Yecla con Fuente Álamo de Albacete, el otro Alendero, y sobre todo por su atención al paisaje y a sus gentes, citaré a Azorín y sus *Confesiones de un pequeño filósofo*. Recordar al niño que fuimos es algo así como visitar el solar en el que estuvo nuestra casa.

¿Cómo entrar en este libro? La primera opción que se me ocurrió fue la de

hacer unas ilustraciones que acompañasen los momentos que me habían parecido más interesantes. Imagen y palabra, aunque diferentes, proceden de las mismas dudas. Claro que lo que más me había impresionado, había sido la figura de abuela Teresa, la mujer eterna, y como caería en blasfemia si la hiciese imagen, me remitiré a unos versos de Dionisia. Dicen así:

*Mi abuela
no fue una dama gris en las alturas,
sino mujer de negro con rostro de alegría,
sabiendo de este mundo por su trasiego.
Estuvo en las infancias,
salvadora del miedo y de la guerra.*

La infancia es un misterio de puertas entreabiertas que generalmente no nos atrevemos a desvelar. Nuestra mirada de adultos tiende a la simplificación, cesa la curiosidad, se limita a la acción, sea útil o inútil y, sobre todo, anula la convivencia entre la realidad y sus fantasmas.

El libro comienza con el despertar o entrada en el mundo, in medias res, parece clásico, la niña recién levantada sale en busca de la abuela, sucede el encuentro entre la sabiduría y el deseo de conocer. La primera enseñanza que recibe es el golpe de la teja, hay en ello un eco del Lazarillo, que también fue carta, toda carta es confesión. Sabremos de su singularidad, necesita ser protegida, pues está amenazada.

“Alejandra no tuvo conciencia de la muerte desde los primeros años vividos en la calle de Méndez Núñez. Sí percibía la sombra de la orfandad en su entorno, y aun en ella misma”. (25)

Orfandad, que encontrará en las palabras que andan sueltas por su memoria y, durante años, se dedicará a rescatar. ¿Dónde están situadas esa casa y esa calle? En un pequeño pueblo. Un pueblo es una entidad cerrada, que mantiene, tanto su estructura territorial como sus estamentos sociales, perfectamente estancos, de tal modo que, cuando algo o alguien atenta contra su organización, el sistema tiende a eliminar esa anomalía. Tal como ocurrirá con Ángeles Amores, casada tres veces. Un pueblo se sostiene por la oposición entre fuerzas centrífugas y centrípetas, sin duda más fuertes éstas. Así es presentado: *“En cuanto a la situación de Alendero, digamos que el pueblo se dejaba caer en el declive de un cerro. Los vecinos, para entenderse, determinaban varias zonas: el cerro, referido a las calles en la parte alta; las cuevas, situadas en las afueras; y el llano, o parte central, que incluía la plaza donde se encontraban los Caños, nombre dado a la fuente cuyo veneno parecía no agotarse nunca. Las mujeres recogían agua para abastecer la casa y transportaban los cántaros en la cintura”.* (34-35)

Por su carácter no se distingue de los otros miles de pueblos que podemos encontrar sobre el mapa de España, ¿cuestión de identidad?, así se dice: *“Alendero no apreciaba los dones de su gente. Vivía de espaldas a él mismo, ignorando e ignorándose, de la misma manera que ignora el sol el beneficio que de él se desprende, o la tierra su fertilidad. Nada crecía en el poblado, ni nada menguaba. Quizá sólo importaba ir pasando...”.* (74) Estamos ante uno de esos pueblos destinados a permanecer en el silencio de la historia. Sin embargo, gracias a

Correo interior, Alendero ha sido rescatado de la mudez. Dionisia ha dado nombre a la luz de sus lentos atardeceres, y sobre todo ha dado voz a esos sucesos que conforman la historia profunda de un pueblo. Con este libro hemos asistido al descubrimiento del mundo por una niña que busca la belleza y la verdad. O lo que es lo mismo, al nacimiento de una escritora. En este libro, Dionisia ha reunido todos los componentes con los que se construye un escritor: las primeras experiencias, las primeras palabras y la sintaxis de la abuela, es decir, de los antepasados, pues somos porque han sido.

La prosa de *Correo interior* es más intuitiva que conceptual. Como comprobaremos, está más próxima a la imagen, de ahí que en una primera aproximación se haya dicho que es lírica, y lo es, cuando alcanza el desnudo, momentos en los que adquiere una dimensión simbólica. Recuérdese al maestro interino, cuidador de pájaros, que se ve obligado a matar al halcón por haber dejado ciego a su padre. Elementos que son suficientes para componer una visión mítica de la guerra civil. La desnudez conduce a la síntesis, una misma frase reúne imagen y concepto, fórmula que suele contener una valoración moral implícita: "*De mañana, comenzaban los vendedores en las esquinas con sus voces pregoneras de hortalizas y fruta. Mujeres de negro, con moño y tantos hijos como inviernos*". (26)

El libro está estructurado en secuencias independientes que, ordenadas en una cierta progresión temporal, guardan entre ellas relaciones que podemos tipi-

ficar de agregación, complementariedad y contraste. Por lo general cada secuencia contiene un lugar, en el que se sitúa a los personajes, a veces se trata de sucesos ejemplares que, al modo de Patronio, abuela Teresa enmarcará en el punto conveniente dentro del proceso formativo y lo hace con su laconismo característico, siguiendo una técnica alusiva. El manchego suele tender a la frase sentenciosa. Una descripción objetiva del suceso no tendría la fuerza, no ofrecería el componente mágico que posee la narración elíptica, sincopada.

Esa convivencia con lo misterioso supone la semilla de la espiritualidad. Hay en ella una religiosidad ancestral que une a sus personajes con los habitantes del vecino Cerro de los Santos. Recordemos las últimas palabras que se citan de abuela Teresa: "*No llores como cuando eras pequeña, hay que tener entereza. En uno de tus viajes ya no me encontrarás, pero no debes apenarte por anticipado. Cuando llegue lo peor, yo te esperaré arriba; es un modo de decir que no entiendo bien, pero te esperaré. Ahora, vete tranquila*". (171)

A medida que transcurre el tiempo, abuela Teresa no sólo dice, sino que se ve diciendo, se asombra de la oportunidad de sus juicios y de su expresión, no exenta de ironía: "*Quienes no tenemos esa hermosura misteriosa a la mano, padecemos secano en nuestras almas. Verdad es que no sé de quién he aprendido todo esto, pero está bien, ¿no crees?*". (169) Dionisia se siente impelida a contar. Es como si cada uno de sus recuerdos enviase una carta solicitando figurar en Alendero, sobre cuya existen-

cia no dudaré, como tampoco lo hago de *Spoon River* de Lee Masters. Como se sabe, la cartografía no es infalible. De ahí que la España negra aparezca, porque la verdad ha de prevalecer, aunque la luz, la naturaleza, sean hermosas. Una España negra que cien años antes había sido localizada en la vecina Yecla por Baroja en *Camino de perfección*.

Alejandra descubre que la realidad es invisible, nadie la conoce en su plenitud, y muy pocos tienen la oportunidad de contarla. He aquí la interpretación de la abuela: "*La muchacha, según abuela Teresa, quería decir, sin entenderlo bien, que las cosas del mundo están paradas. Nosotros al mirar, oír, oler, palpar, damos vida a un mundo quieto*". ⁽¹³¹⁾ En este fragmento se en-

cierra la poética que ha permitido poner en movimiento el mundo de Alendero, y para ello apela a todos sus sentidos.

Esa sensibilidad que promueve abuela Teresa se manifiesta en Alejandra por su atención a las palabras, patrimonio del que se hace responsable: *enfandir, mazznar, balamío*, y expresiones como la hora del cuervo, por la hora de la merienda. Una permanente dedicación que desata la risa en la mesa familiar cuando la abuela dice: "*-Se ha perdido una palabra y Alejandra quiere encontrarla*". ⁽¹⁷⁰⁾

Y, en efecto, Dionisia se ha dedicado a buscar esas palabras que estaban perdidas, o mejor, dormidas y, tras encontrarlas, las ha dispuesto en **este libro**.

LANSEROS, Raquel, *Croniria*, Madrid, Hiperión, 2009, 72 pp.

MARIO PAZ GONZÁLEZ

El quinto libro de la poeta Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973), *Croniria*, es algo más que un poemario al uso. Es, en realidad, un conjunto misceláneo que recoge sutiles retazos de tres años de escritura a lo largo de los cuales se han ido perfilando, como veremos, algunos de los rasgos más sobresalientes de una autora cuya personalidad poética aúna inteligencia, sencillez y emoción a partes iguales.

El conjunto se estructura en tres bloques (“El país de los ángeles nómadas”, “Pronóstico reservado” y “El éxodo de las nubes”) integrados por diez, once y diez poemas. Mientras, en lo que al orden temático se refiere, el poder del destino, el deseo subyugador, el paso del tiempo, un sempiterno vitalismo o las reflexiones metaliterarias ocupan buena parte de las composiciones; en el ámbito formal se observan algunos rasgos presentes en

sus libros anteriores. Entre ellos, un cierto confesionalismo salvado gracias a un sutil distanciamiento irónico, el hábil uso de la dramatización poética como un artificio artístico de gran eficacia, la búsqueda de una constante y estudiada tonalidad conversacional, con un lenguaje cotidiano pero sumamente preciso, y algunas concesiones a un cierto culturalismo a través de referencias, directas o indirectas. Entre estas se encuentran todas aquellas manifestaciones culturales que puedan entrar dentro del amplio abanico de curiosidades de la autora. Desde la alta cultura encarnada en Schopenhauer, a la cultura pop del cine (Wong Kar-wai), el cómic (Hergé) o la música popular moderna (Robert Johnson, Ray Charles, Rolling Stones...). Pero también, como no pudiera ser de otro modo, abundantes referencias propiamente literarias, a Orwell o a Carroll, y a algunas de las voces poéticas más caras a la autora, como Baudelaire, Idea Vilariño, Emily Dickinson o Antonio Machado. Precisamente de algunos de ellos toma el gusto por el misterio y, sobre todo del último, el amor por la palabra poética, el afán por alcanzar una expresión plena a través de una dicción clara, de una palabra sencilla cuya poeticidad está basada, como en el caso del sevillano, en una innegable capacidad de sugerencia y en un más que evidente poder de evocación. También en la depuración formal y en la búsqueda constante de un léxico exacto.

En el primero de los tres bloques que integran el conjunto, "El país de los ángeles nómadas", surge uno de los temas que surcará casi por completo todo

el libro –de ahí la cita de Schopenhauer–, la reflexión en torno al poder del destino de los hombres por encima de la voluntad individual o colectiva. Ello es muy visible en las dos composiciones que enmarcan el conjunto de esta primera parte. En ambas ("Las órdenes del viento" y "La araucaria seca") se habla de la imposibilidad de huir del destino que nos encamina hacia la muerte, mientras la vida seguirá impertérrita su curso inexorable. Quizás por ello, nos viene a decir en "La araucaria seca", resulta imposible ser joven, una vez que hemos asumido esta certeza insondable. En "Las órdenes del viento", además, se muestra con claridad la idea de ese poder omnímodo del destino, ese modo en que nos empuja a errar, más allá de nuestra voluntad, obligándonos a vivir en un continuo nomadismo en el que tratamos de buscar, de camino hacia una promesa de libertad no siempre alcanzable, puntos de anclaje como el amor, la alegría –cuya fuerza vivificadora es elogiada a menudo por la autora– o la literatura.

Por eso, el amor y el amor físico, la carnalidad como "búsqueda incansable de la fascinación" –como nos recuerda en "Apetito prohibido"– se encumbran ahora como sentimientos que sirven para reivindicar una perfecta armonía con el mundo y con la vida. Ambos simbolizan la exacta conjunción de lo inmaterial con lo material, del espíritu con el cuerpo, de una armonía sublime y plena, de un perfecto equilibrio hacia lo eterno y trascendente. Por ello, quizás, en los primeros poemas de este bloque, el yo poético muestra una sabia clarividencia al recor-

darnos algo que, no por menos evidente, pueda verse como inevitable. Nos referimos a esa necesidad de la poesía y de la belleza de actuar como salvación en un mundo materialista y pragmático donde, como recuerda el propio título de una de estas composiciones, “Cada poema es un salvoconducto hacia una tierra libre”. En él se insiste en que “La madre tierra lo sabe desde siempre. / Solamente los hombres se atreven a dudarlo. / No hace falta, eso dicen. // Aun así, qué difícil / qué objetivo tan arduo / intentar convencer no obstante junio / de la inutilidad de la belleza.” Pero, como hace constar el yo poético, esa unión de lo material con lo inmaterial, de la búsqueda de aliento en la naturaleza con esa otra búsqueda de belleza será siempre puesta en cuestión, inútilmente, por el ser humano.

Así, en medio de la certeza en que puede sumirnos ese escepticismo, hay también una madura aceptación de lo perecedero, de la muerte y del vivir muriendo marcado, no por la tópica iconografía medieval, sino por esa otra de los viejos *blues* de Robert Johnson, como el “Cross Road blues”, que sirve a la poeta para albergar la conciencia de que “la vida y la muerte / no pueden ocurrir por separado”, como insiste en “Apetito prohibido”. La vida, nos dice renovando la metáfora tradicional, no es sólo un camino, es, al mismo tiempo, una huida permanente, una búsqueda, una constante renovación. Y para ello, para hacer realidad esa renovación es necesaria una exaltación de la alegría que será una de las pocas sal-

vaguardias que le quedan al ser humano frente a la extinción.

Así, la alegría se torna un sinónimo de libertad y de claridad moral y, en un sentido muy similar al empleado por Montaigne, en la base que sustenta el orden del mundo frente al caos, en un sentimiento que restituye la unidad necesaria frente a la disolución y que, como dice la voz poética, tiende a ser malinterpretado, subestimado frente al chispeo burbujeante de la euforia o confundido con la desabrida pulsión de la ingenuidad. Para Raquel Lanseros, como para Gómez de la Serna, la vida y la literatura la contienen, la necesitan en ese dolorido e inevitable encuentro con lo esencial.

Por eso la literatura es la otra constante en esa lucha contra el poder del destino en el que la poesía es vista como un destello de vida, como una liberación hacia lo eterno, pues es “lo contrario de la muerte”. La poesía es una fuerza interior, como un “golpe seco / dentro de la conciencia”, del mismo modo que pudiera serlo el rock’n’roll.

El paso del tiempo que, como la serpiente virgiliana, nos acecha oculto –dice en el poema “La serpiente”– está muy presente en la segunda parte del poemario titulada “Pronóstico reservado”. También el amor como tabla de salvación o la apuesta por la sencillez vital y espiritual frente a las mezquindades que nos circundan serán algunas de las otras constantes destacables. La capacidad de observación y sugestión de la poeta se centra ahora en describir la fuerza del amor en todas sus potencialidades: como inspiración en

“Qué hago sin ti”, como firmeza y sólida lealtad, como autenticidad o como generosidad en “El día que Milú inventó a Tintín”. Pero, sobre todo, como perenne sinónimo de libertad en “A propósito de Eros”. Es preciso destacar entre todas estas composiciones, un poema, “Declaramor de acción”, en el que, inspirándose en el glíglíco cortazariano o en el Jabberwocky de Carroll –a quien cita–, la poeta fusiona las palabras combinando con humor sus estructuras, sus principios y sus finales de forma que el sentido oculto sugerido en una primera lectura queda sujeto a otra relectura más atenta.

El último bloque del conjunto reúne quizás, por su tono de intimismo y confesión, los poemas de un cariz más personal del libro, sin que ello tenga que interpretarse directamente en clave de un autobiografismo limitador. El erotismo, la intimidad o la provocación están muy presentes en poemas como “Tradición oral” o “Perdonen la tristeza”, en los que habla de la comunión física y espiritual de los amantes. Es quizás el bloque menos unitario del conjunto, pero en él la poeta deja cabida a algunas preocupaciones cuyo análisis afanoso puede entenderse como personal o, incluso, generacional. A través de ellas nos muestra cómo ciertos contrastes pueden alumbrar distintos modos de entender la existencia. Entre ellos, el choque cultural entre dos mundos, presente y pasado, en un país no hace tanto en vías de desarrollo. También la importancia de las raíces, en un mundo que tiende a ignorarlas, o la figura inmutable de Antonio Machado, o una irónica reflexión, casi bla-

soteriana, hecha, eso sí, en clave de humor posmoderno, sobre el papel de la divinidad (“El creador del Creador”).

Podría decirse que, salvo algunos rasgos puntuales, que ya se van constituyendo en una suerte de Poética de la autora, *Croniria* poco tiene que ver con *Los ojos de la niebla*, el anterior poemario de Raquel Lanseros. Comparte con aquel, eso sí, una claridad meridiana en la dicción y un uso, ahora más mitigado, de la dramatización poética –que tan rentable resultó a la poesía llamada de la experiencia y que la autora domina a la perfección–, aunque ahora ésta sólo resurge en ocasiones, como en el poema “Paradoja”. También un frecuente empleo del verso libre amétrico –tal vez más ajeno a la corriente clasicista experiencial– y del autobiografismo de la primera persona, esa especie de confesionalidad ficcional mesurada que no deja de ser un recurso literario posmoderno que nos remite a lo sustantivo y esencial del yo. Pero en general podría decirse que se trata de un conjunto más heterogéneo, también –inevitable en un libro de estas características– en la factura de los poemas que lo integran, pero a la vez más personal, que no sólo busca una fácil adhesión sentimental de sus lectores, sino que su eficacia artística se debe a que es capaz de encontrar un espacio sereno en el que es posible el diálogo entre temas *a priori* muy diferentes. En él afloran con nitidez algunas de las constantes sobre las que se va perfilando su, cada vez más rica, personalidad poética a través de una poesía limpia y viva, pero plena de matices, plagada de preocupaciones temáticas re-

currentes y mostrada a través de una serie de rasgos formales bien calculados que la convierten en una de las voces más personales y distinguibles del actual panorama de la poesía española contemporánea.

MARTÍNEZ, José Enrique, *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, 2010, 173 pp.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

El encabalgamiento ha sido siempre un foco de interés de primer orden en los estudios de métrica y de estilística de la poesía. Sobre él se ha escrito mucho de manera dispersa al hilo de análisis de poetas o poemas concretos, en artículos que tratan algún aspecto particular del procedimiento; y tenemos las diversas definiciones y aproximaciones que aparecen en los tratados y diccionarios de métrica. Sin embargo, apenas hay monografías sobre

el tema. La referencia todavía obligada es el trabajo de Antonio Quilis de 1964 y más recientemente la tesis de J. M. Bustos Gisbert *La introducción del encabalgamiento en la lírica española* (Salamanca, 1996).

Por eso es de agradecer la aparición del libro de José Enrique Martínez, que, sin ser en sentido estricto una monografía, se acerca ello al haber reunido el autor en un volumen sus trabajos sobre el encabalgamiento y haberles dado uni-

dad. El profesor Martínez no se ha limitado trasladar lo ya publicado sino que ha sistematizado el material disponible y ha añadido capítulos, puntualizaciones y explicaciones cuando ha sido necesario.

De hecho, el libro se abre con un planteamiento sobre las pausas en el verso, asunto ligado por esencia al encabalgamiento, para seguir con una exposición y reflexión sobre las distintas definiciones que se han dado de este procedimiento a lo largo de la historia, los tipos de encabalgamiento que ha distinguido la tradición y algunos métodos usados para su estudio, como el estadístico.

Estos capítulos iniciales constituyen una propedéutica y una puesta al día para contextualizar lo que realmente le interesa al autor y ocupa la parte principal del libro: los efectos estilísticos y las consecuencias estéticas del uso del procedimiento además de los problemas que presenta este para la recitación del verso o la controvertida cuestión de la existencia y uso del encabalgamiento en el verso libre.

Siguiendo la acertada apreciación de José Domínguez Caparrós, que ve en el encabalgamiento una cuestión más estilística que puramente métrica (recordando que Navarro Tomás ya lo había incluido entre los “complementos rítmicos del verso”), el profesor Martínez lleva a cabo un estudio estilístico sistemático de los encabalgamientos en diversos poetas que nos sirve, además de para caracterizar los particulares efectos que se producen en cada autor, para poder extraer enseñanzas generales sobre el uso del procedimiento. Lo

que le interesa en especial al autor es examinar cómo el encabalgamiento constituye uno de los principales expedientes de la modernidad poética para romper con el ritmo tradicional desde dentro, como se ve sobre todo en el apartado dedicado a “encabalgamiento y dislocación de metros clásicos” (pp. 115-125), partiendo de la metodología semiológica de Iuri Lotman principalmente.

Los poetas en los que se centra este estudio son todos del Siglo XX de acuerdo con esa relación entre encabalgamiento y modernidad poética que acabo de señalar. De Juan Ramón Jiménez la atención cae sobre *Estío* y *Sonetos espirituales*, dos obras fundamentales en el tránsito del uso de la métrica tradicional al “versolibrismo” de *Diario de un poeta recién casado*, destacando la riqueza y variedad de efectos que el de Moguer sabe extraer de este procedimiento. Los otros autores tratados son Elena Martín Vivaldi, Rafael Ballesteros y Antonio Carvajal, de los que se destacan igualmente los diversos matices estéticos que consiguen con el uso de versos encabalgados.

De especial calado es el último capítulo dedicado a lo que el autor denomina “encabalgamientos forzados” por no tratarse de una tendencia espontánea de la lengua. Bajo este término recoge el profesor Martínez tanto los encabalgamientos sirremáticos formados por partícula átona más término (y los asimilables a ellos) como los encabalgamientos léxicos. Se hace un repaso de la historia del uso y la preceptiva sobre este tipo de encabalgamientos “más arriesgados”, y se llega

a unas conclusiones que pueden ser también las conclusiones del libro en su conjunto: en primer lugar, el uso sistemático del procedimiento como “parte del conjunto de mecanismos de ruptura que dan carta de naturaleza a una parte al menos de la poesía contemporánea” (p. 167); y, en segundo lugar, otra idea que subyace a toda la exposición como es la implicación del encabalgamiento y su tratamiento dentro del proceso de modernización de la lírica “como una consecuencia más de la crisis de la oralidad y la consiguiente conversión de la poesía en un objeto destinado a la lectura privada y personal” (p. 167), lo cual enlaza principalmente con el

capítulo dedicado a las distintas posturas en la recitación de los versos afectados por el encabalgamiento.

A pesar de su carácter técnico, el libro es de una exposición clara, se lee con agrado, y será de provecho no sólo para los que se acerquen por primera vez a este tema, sino también para los lectores ya expertos que encontrarán agudas reflexiones y ajustados análisis estéticos. La exhaustiva bibliografía que cierra el volumen da cuenta de lo documentado de la obra y constituye un perfecto documento para quien quiera seguir adentrándose en tan apasionante tema.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Prólogo de Alfons Cervera, Barcelona, Montesinos, col. Ensayo, 2010, 206 pp.

JAVIER LLUCH-PRATS

Con el impactante título *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*, Javier Sánchez Zapatero añade este libro a sus contribuciones previas sobre el exilio republicano español y la memoria de las víctimas de regímenes totalitarios. En esta ocasión, con perspectiva comparatista, aborda el origen y las modalidades de la escritura que nos legaron quienes sobrevivieron a la feroz represión de dichos regímenes en la Europa de mediados del

siglo XX, especialmente el franquismo y, sobre todo, el nazismo y el estalinismo.

El libro, estructurado en cuatro partes, se abre con un prólogo del escritor Alfons Cervera y las palabras introductorias del autor tituladas: "Escribir para no olvidar". En ellas, con testimonios de Max Aub y Elie Wiesel, nos presenta la que podría denominarse práctica escritural del horror, cuya génesis reside en la necesidad de transmitir la experiencia padecida

en campos de concentración y centros de internamiento. Y es que una vez liberados, Aub, Wiesel y tantos otros sintieron que debían mantener vivo el recuerdo, contar su vivencia límite marcada por el sufrimiento humano, la violencia cotidiana y un constante proceso de deshumanización: temas expuestos y desarrollados con claridad a lo largo del texto.

Por tanto, estamos ante una excelente aportación que incide en la reflexión que despierta la memoria: "Recordar parece haberse convertido en una de las obsesiones de las sociedades contemporáneas, hasta el punto de que no resulta descabellado referirse a la actual como era de la memoria" (23). En este sentido, "no olvidar" es la consigna con que evitar los ejercicios de barbarie e intolerancia como aquellos derivados de las guerras o los campos de concentración. Tenga en cuenta el lector que se alude en estas páginas a experiencias de diferente grado de horror del colectivo de víctimas del convulso devenir europeo, reflejadas especialmente en textos literarios narrativos, capaces de "hacer memoria", como señala Sánchez Zapatero, al instaurar un "discurso portador de valores que trasciendan lo meramente estético", un discurso que pueda leerse como "documento o crónica de un acontecimiento concreto" (24). Además, dado que en el XX se manifestó un marcado control de la memoria por parte de quienes conformaban su historia oficial, la literatura aporta un discurso alternativo en contra de esa manipulación y el desconocimiento de espacios como podrían ser los campos alemanes, las cárceles fran-

quistas o los centros de detención argentinos. No obstante, a pesar de la posible extrapolación a otras situaciones conexas, el corpus aquí escogido es propio de autores europeos que reúnen la condición de testigo, víctima y superviviente, entre otros: Aub, Semprún, Andújar, Levi, Antelme o Buber-Neuman. Es, pues, un mérito del autor abordar este fenómeno en tan vasta red geográfica, con tantas voces y en manifestaciones no restringidas a determinadas coordenadas espacio-temporales.

El libro se divide en cuatro partes. En la primera, "Entre la universalidad y la singularidad", se presenta el marco teórico del estudio y otras cuestiones relacionadas sobre las que volveré (la contemporaneidad e interculturalidad; el fenómeno del Holocausto). Se resalta así que ya desde los años treinta se gestó un nuevo tipo de escritura, una literatura proveniente "de una experiencia concreta, pero que se une con un marco intercultural determinado por la universalidad del fenómeno concentracionario y que, más allá de mostrar y denunciar la inhumanidad y el horror, intenta convertirse en memoria activa a través de la interacción con el lector en busca de reacciones condenatorias" (31). Por otra parte, se comentan textos que ejemplifican la interesada negación de los campos, el ocultamiento por parte de los responsables mediante el control de la información, mas también la existencia de una resistencia silenciosa. Además, se refiere cómo a la perversión del lenguaje del poder se añadía la ideología incardinada en la ciudadanía, como muestra el caso alemán, con la apropiación de la me-

moria y la legitimación de una historia oficial. Sánchez Zapatero resalta igualmente la tendencia a la presentación de conflictos dialécticamente: “vencedores y vencidos”, por ejemplo, así como la pugna por rescatar la memoria del “otro”: un rescate en el que juega un papel axial la escritura autobiográfica, las modulaciones del yo de quien alzó su voz y contó lo vivido.

El autor justifica su acertada elección del análisis desde la literatura comparada, ya que trata con textos que establecen correspondencias entre elementos discursivos y requieren un amplio marco conceptual socio-histórico. También expone los problemas metodológicos de esta literatura concentracionaria originada por experiencias históricas cuya característica básica la resumiría el título de una obra capital de este corpus: *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, es decir, la degradante deshumanización de prisionero y represor, como afirmó el italiano. Asimismo, en tales espacios fundamental es el problema del paso del tiempo, relevante matiz diferenciador de esta experiencia —aun cuando haya puntos comunes— frente a la carcelaria, de final anunciado, ya que el campo es reino de la incertidumbre y la arbitrariedad.

Con relación a la contemporaneidad y la interculturalidad apuntadas, el fenómeno de los campos se vincula a las sociedades modernas. El botón de muestra elegido es clarificador: la maquinaria de destrucción se asocia con el desarrollo y la organización de sociedades como la alemana, de ahí que se hable de fábricas de la muerte, centros de producción o

cadena de montaje. Un fenómeno que, como la crítica ha venido resaltando, puso fin al culto a la razón y a la ciencia: la barbarie como la cara oculta de la civilización moderna, técnica e industrial.

Otro aspecto abordado pertinentemente es la deformación de la realidad en varios frentes: la apropiación del Holocausto por parte la comunidad judía norteamericana; la actitud de historiadores anglosajones que silenciaron lo ocurrido en Alemania; la peligrosa transmisión al gran público de lo sucedido mediante productos culturales que enuncian lo excepcional como cotidiano. El autor repasa someramente el origen de los campos como centros de internamiento y reclusión modernos, abiertos ya en la Cuba del 98 y, desde la I Guerra Mundial, describe cómo la violencia se alzó como medio político y económico, cómo desde entonces los campos se difundieron como fenómeno universal —no reducible a un único responsable ni a un único tipo de víctimas—, con sus diferencias y concomitancias con otras experiencias que permiten extraer conclusiones con utilidad ética.

Al detenerse en el Holocausto, el autor explora la configuración de los campos nazis. Para no errar en la lectura que se nos propone, es fundamental insistir en que, como señaló Todorov, la analogía entre fenómenos concentracionarios se produce a un nivel esquemático y abstracto, lo cual implica atender lo singular de cada fenómeno, mas también no considerarlo problema de un tiempo: la voluntad ha de ser universalizadora, aleccionadora, superando la inicial respuesta liberadora

de quien escribe para vivificar el recuerdo y mantenerlo, dado que la memoria sólo desarrolla una postura ética global cuando es ejemplar y no unívoca. Así, los caracteres definitorios del Holocausto no se proponen como analogía universal, aunque sí lo que comparten, pues “todos los espacios concentracionarios coinciden, al derivar de regímenes totalitarios o de estados de excepción en los que un grupo toma el poder de forma absoluta y global” (69). El impacto de los campos en la conducta de los individuos viene a significar una situación “fuera” que marca a quien la sufre, y en grado extremo se recuerda aquí la cruel peripecia de Margarete Buber-Neumann, quien fue recluida en un campo siberiano y después en uno nazi.

La segunda parte presenta el nutrido corpus seleccionado y las formas literarias derivadas de esta experiencia, además de la dificultad de recepción —al enfrentarse al olvido y al silenciamiento— e incluso los problemas editoriales con que tantos autores chocaron. También hoy día, como aquí se evidencia, asistimos a ese culto a la memoria que pone en jaque la pasión por el futuro y reafirma identidades, todo ello por la no asimilación de las convulsiones del siglo XX. Sánchez Zapatero muestra casos de la URSS, Alemania o la Francia colaboracionista y, seguidamente, analiza la experiencia de los campos en la literatura española, así como la recuperación de la memoria colectiva en nuestro país, donde hubo casi doscientos campos instaurados entre el 36 y el 47 por la dictadura franquista, con el fin de que los presos asimilaran el rol pasivo que les

esperaba al salir. También se alude a los campos de internamiento franceses que tantos republicanos padecieron. Aparte de Andújar, Bartra o Ferrer, Aub se significa porque, como afirma Sánchez Zapatero, es el “único autor de la literatura española para el que la estancia en los campos de concentración supuso la génesis de un tópico recurrente en su producción” (86). En resumen: los españoles coinciden con otros escritores en características temáticas, formales, discursivas y en la voluntad de impactar en el lector, lo cual los sitúa en la misma categoría de análisis intercultural y global que he indicado.

La tercera parte focaliza el discurso concentracionario, cuya característica esencial relaciona los textos manejados: la condición de testigo de sus autores, así como un criterio basilar: el imperativo de la transmisión de la verdad, el recuerdo como obligación, la escritura en primera persona que engloba el destino de un colectivo. Por ello se abren varios epígrafes dedicados a las voces de los muertos y de la memoria, remarcando la lucha contra el olvido, la dimensión grupal del trauma, el discurso de oposición al régimen totalitario, la obsesión por recordar, transmitir y trascender. Se desarrolla así una ética de la memoria ante la cual los lectores hemos de aceptar los testimonios como expedientes de verdad, ejemplares y susceptibles de ser repetidos. Por lo que respecta a la ética del testigo y a la responsabilidad de su voz, muy relevante es el contrato de lectura anclada en la verdad. Se analiza en detalle el decisivo problema de la indecibilidad y así de la búsqueda

de un discurso que haga transmitible la experiencia del mal, sin olvidar en esta escritura lo subjetivo como componente del recuerdo. Fundamental es el modelo de escritura autobiográfica que el autor define: un modelo para narrar estas experiencias a través de prismas de escritura ficcional o no caracterizados por constituir “un discurso cuyos objetivos no se limitarían a la información de los hechos, sino que también incluirían la evocación de las sensaciones que la crueldad y el dramatismo de lo vivido provocaron en el sujeto creador” (117). Su finalidad, a la que ya me he referido, y que es reiterada en el texto, es elevar un ejercicio en favor de la memoria ejemplar con dimensión de universalidad que le permita trascender en el tiempo y convertirse en “paradigma condenatorio aplicable a cualquier manifestación histórica similar” (119). Así, Sánchez Zapatero desarrolla esa difícil expresión de lo inefable, tanto en textos descriptivos con exagerado nivel de horror como en aquellos marcadamente creativos; los recursos que presenta los refiere a textos narrativos, puesto que el autor prescinde en esta ocasión de poemarios y piezas dramáticas, que, en definitiva, compartirían muchas de las características señaladas al dar cuenta de la atrocidad del fenómeno, aun cuando lo hagan bajo otros parámetros.

La cuarta parte, extensa y repleta de ejemplos que exhiben las peculiaridades de cada espacio y sus posibles conexiones con otros, aborda la reconstrucción de la experiencia en los campos a través de no pocos textos. Se analizan las reacciones que tal experiencia concita en el discurso

temática y formalmente. El campo era un mundo aparte marcado por la violencia, la aniquilación de la esencia humana, la crueldad y el empeño por borrar las señas de identidad de quienes eran confinados en ese espacio único y novedoso. En este sentido, muy revelador y fundamental es el apartado que aborda la creación de la especie concentracionaria: un tipo de ser degradado, sometido a un proceso de homogeneización y cosificación; una especie en la que prima la supervivencia, la ausencia de acciones subversivas y la muerte: “un nuevo colectivo identificado por haber compartido una experiencia traumática e impactante como la del internamiento y por ser capaz por ello de asimilar una realidad inimaginable para el resto de los seres humanos” (160). Esta parte prosigue con dos extensos apartados dedicados a la lógica de zoologización y de cosificación, así como a la degradación moral por la supervivencia diaria, el individualismo y el clima de desconfianza que favorecía la falta de escrúpulos. Se cierra el texto con otro aspecto propio de este fenómeno y de inclusión necesaria: la relevancia del peso de la culpa, esto es: la alteración de reglas morales que impidió una conciencia colectiva común al descargar tal peso en las víctimas (recuérdense las escuadras del engranaje nazi, la colaboración entre verdugos y condenados), al tiempo que seguir vivo y haber nacido también provocó reacciones de culpa a algunos prisioneros.

Polémico si se malinterpreta resulta el comentario de que esta realidad opresiva podría vincularse al exilio (156), sobre el que no se explicita más, porque tam-

bién allí dice el autor hubo quienes estuvieron obligados a vivir donde no querían ni podían desarrollarse ni ser felices. Y si lo advierto es porque tampoco el exilio es un fenómeno homogéneo ni todos los exiliados lo vivieron igual. Tal afirmación habría que entenderla, como el estudio en su conjunto, desde la abstracción de características compartidas en espacios que generan un tipo de discurso particular. Así también, a pesar de que los campos y las cárceles franquistas se presenten pero no se exploren detenidamente, el trabajo realizado abre la puerta a futuras investigaciones que, en profundidad, complementen los estudios que en los últimos años van iluminando zonas oscuras de la dictadura, desde los niños robados y los enviados al extranjero a los estudios sobre los contactos entre el interior y el exterior en el marco de la historia cultural, como recientemente han estudiado Verónica Sierra, Jordi Gracia o Fernando Larraz en remarcables aportaciones.

Escribir el horror reúne finalmente las conclusiones que resumen esta contribución necesaria, cuyo autor nos recuerda nuevamente que “no todos los campos de concentración son iguales, pero sí que es posible detectar una serie de características temáticas, formales y pragmáticas en las que tienden a desembocar las obras testimoniales de quienes los sufren. Algo parecido sucede con la propia experiencia concentracionaria” (192). Así, el fenómeno de los campos nazis, principal protagonista junto con los soviéticos del trabajo de Sánchez Zapatero, permite detectar las raíces del odio, la consideración infrahu-

mana del enemigo, la sempiterna presencia de la muerte, tan presente en cuantos campos poblaron el mundo en el siglo XX. Por ello oportuno es señalarle al lector que, en la cubierta, la imagen de una gran vía de acceso al campo de Auschwitz o el título del libro no significan que se focalice solo el caso alemán, pues aunque sus campos tengan notoria presencia en el texto, sobre todo por su impacto, su configuración seriada y los testimonios existentes, esos y también nuevos ejemplos vienen a poner de relieve las características y las diferencias o coincidencias que definen estos espacios respecto a otros, así como su plasmación en testimonios ficcionales o no.

Valga apuntar que la bibliografía da cuenta de los ensayos, manuales testimonios y ficciones utilizados en un texto que se viste con numerosas notas aclaratorias para explicar o matizar términos y guiar al lector sobre un tema crucial de nuestro pasado. Además, es un estudio que logra su objetivo y atrapa al lector gracias a su poderosa narración y ajustada escritura, no exenta de matices pedagógicos como cuanto educa y enseña por ejemplos. Por último, coincido con Alfons Cervera, quien, en el prólogo titulado “El olor insólito de la escritura” —con impronta de Jorge Semprún—, afirma que el horror de la historia del hombre del siglo XX hay que contarlo y escribirlo para que exista, tilda de “magnífico” este libro de Javier Sánchez Zapatero y subraya la necesidad de que la memoria se convierta en conocimiento, lo cual lleva a resaltar el deber de recordar, como aseveraba Levi. Además,

el escritor valenciano anticipa allí, inaugurando el texto, uno de los argumentos axiales de este libro: contar, pero a quién, a lo cual yo añadiría cómo. En suma, argumentos que el autor trata con amplia mirada, europea y comparatista, como he expuesto, tan necesaria para conocer mejor la sociedad en que vivimos y de la que provenimos.

Bénédicte de buron brun (ed.) *Mujeres de umbral*, Université de pau et des pays de l'adour et editions, san sebastián, utriusque vasconiae, 2010, 353 páginas.

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

DE Umbral y no EN Umbral. Es lo primero que destaca en este volumen dedicado al escritor vallisoletano (aunque nacido en Madrid), focalizando así una de sus marcas distintivas tanto literaria como biográficamente, ya que, en principio, parecería más apropiado, a la hora de enfrentarse al estudio de las mujeres como tema recurrente, el uso preposicional de lugar EN, lo que implica una elipsis retórica (*Mujeres en [la literatura] [la obra de Umbral]*), sin embargo, el genitivo DE sitúa el motivo temático en el área de la posesión (*sus mujeres*), lo que, enlazando con la muy expresiva proposición del encabezamiento, nos mete de rondón en la naturaleza de este libro, en el que se recogen veinticuatro colaboraciones de otros tantos estudiosos de la obra -y la vida- de Francisco Umbral (1932 – 2007), uno de los autores españoles más versátiles y prolíficos de la segunda mitad del siglo XX, con

LECTURA Y SIGNO, 6 (2011), pp. 343-345

un centenar ampliamente rebasado de títulos en su haber, a lo que hay que añadir una continuada y fecunda trayectoria periodística.

Como indica Bénédicte de Buron Brun en los inicios del *Prólogo*, el título general escoge la segunda de las tres obsesiones vitales de Francisco Umbral: la literatura, *las mujeres* y la política. Este punto de partida, que se incorpora después de un índice cuyos epígrafes se muestran ya reveladores de gran atractivo (“Poética de lo carnal”); de turbación sinuosa (“Un inconfesable encuentro con Alma Mahler...”); e incluso de morbo extremo (“El donjuanismo en *Historias de amor y viagra*”), predispone ya a una curiosidad por parte del destinatario, a una recepción activa que, a pesar de tratarse mayoritariamente de un libro para estudiosos, consigue que los profanos se sumerjan inmediatamente en una lectura ávida, tanto los aficionados a la literatura umbraliana como los desconocedores de la misma. Y aunque el orden de las colaboraciones sigue, al menos en parte, una cronología literario-vital del escritor, al tratarse de artículos independientes el lector goza de absoluta libertad para escoger un proceso de lectura según sus gustos, prioridades o expectativas.

Así pues, los textos que integran este volumen están contruidos alrededor de las *mujeres de Umbral*, en curva fenomenológica bien definida, cuyo inicio está representado por la figura materna, pasando por otras mujeres de la familia (las tías), continuando por el amplio espectro de los prototipos femeninos de la época

tardofranquista y transicional, las *rojas*, las *progres*, las *ninfas*, las *jais...*, incluso transitando por algún velado gran amor, para desembocar en *la otra* enorme figura materna, representada en este caso por España, su única esposa, nombre de formidable disemia para él y para la época en que vivió.

Es evidente –y él siempre lo dejaba caer– que en Francisco Umbral, al margen del hecho literario, la vida personal andaba entretejida por sus textos, a veces con auténtico descaro. En este sentido, Umbral fue siempre un provocador de situaciones comprometidas, cuando no insostenibles, que trasladaba en zig-zag permanente desde la realidad a la ficción, salpicando así una línea discontinua entre ésta y aquella, de manera que, incluso para los más perspicaces, resultaba de muy difícil itinerario seguir. Una de las frases más reiteradas en el público lector era invariablemente: “Escribe muy bien, pero no lo soporto como persona”. Y resultaba inútil intentar hacer ver lo poco que importa, o debería importar, la historia real frente al monumental hecho literario. Sin embargo, esta misma premisa no se daba –no se da– en otros autores contemporáneos con similar altura creativa y equivalente vigencia editorial. Pero, insisto, su propia trayectoria propendía a esta aleación de motivos, ya que la última fase de su creación había ido deslizándose desde la narrativa hasta el “diario íntimo”, algo que también supone una interrelación en su doble faceta literario-periodística.

Es un acierto por parte de los editores incluir las *notas* al final de cada capítulo

lo, ya que mantenerlas a pie de página tal vez hubiera roto el discurrir textual. Por otra parte, el formato no carece de cierta fantasía escenográfica, que se refleja en los enmarcados de inicio de cada apartado y que comienza en la propia hechura de la edición, perfectamente cuadrada. En definitiva, este libro, desde sus perspectivas monotemáticas llevadas a cabo bajo veinticuatro prismas diferentes, supone

algo así como la victoria de un donjuán después de muerto, montado en el caballo de su propia leyenda, en las antípodas del héroe épico, arrastrando esa última batalla ganada de tal modo que, pensando sobre todo en los jóvenes lectores de hoy, tanto da iniciar el conocimiento de este escritor desde su propia obra como desde estas sagaces páginas.

MENDOZA BOLIO, Edith, «*A veces escribo como si trazase un boceto*». *Los escritos de Remedios Varo*» España: Iberoamericana -Vervuert – Tecnológico de Monterrey, 2010, 327 pp.

XITLALLY RIVERO ROMERO

Hay libros que vale la pena leer por el gusto evidente que tuvo el autor al escribirlos. Hay libros que se deben leer porque ese gusto se contagia con su lectura. «*A veces escribo como si trazase un boceto*» *Los escritos de Remedios Varo* pertenece a estos últimos. Como cuenta la autora en la introducción, cuando en una entrevista le preguntaron a Remedios Varo si era escritor así como era pintor, ella respondió «A veces escribo como si trazase un bo-

LECTURA Y SIGNO, 6 (2011), pp. 347-349

ceto» (17); esta respuesta le sirve de clave para interpretar el significado que tiene la escritura en el universo creativo de Varo. Edith Mendoza nos propone leer los escritos de Varo, pues, como bocetos.

Basta conocer un poco la obra de Remedios Varo para caer en cuenta que *boceto*, lejos de significar algo incompleto, toma en los constructos creativos de la artista ese primer significado con que lo define la RAE, es decir, el de «proyecto

o apunte general previo a la ejecución de una obra artística». Así pues, en las páginas de este libro somos testigos de cómo los textos de Remedios, bocetos y trazos, devienen en una obra artística con la ejecución de la lectura propuesta por Edith Mendoza.

El libro consta de tres grandes apartados. El primero de ellos, "Estudio de los escritos de Remedios Varo", contiene el corazón del análisis de los diversos textos de la pintora, desde las notas que acompañan a algunas de sus obras pictóricas, hasta la obra de teatro escrita en colaboración con Leonora Carrington, *El Santo Cuerpo Grasoso*. Con respecto a las notas escritas al reverso de las fotografías de sus cuadros, uno de los aciertos del análisis de Mendoza es descubrir cómo, a partir de recursos tan breves –pues las notas no sobrepasan las 200 palabras–, Varo logra configurar a sus personajes a través de acciones concretas que, en su conjunto, forman micronarraciones dignas de ser leídas por sí mismas. Por supuesto que, como concluye Mendoza, «los escritos al reverso del dibujo o de las fotografías, si bien poseen cualidades estéticas y poéticas propias, adquieren una dimensión ampliada tras la interrelación con el lenguaje pictórico» (48); pero también queda claro que las obras pictóricas toman otro matiz si se les mira luego de leer el texto: «de ahí que consideremos que su lectura e interpretación deberán contemplar el constructo creativo como un todo» (48). Para ello, en la segunda parte del libro encontramos las imágenes de estas pinturas acompañadas de la respectiva nota.

El análisis de Mendoza también ofrece una lectura de *De Homo Rodans*, el escrito que acompañaba a la escultura hecha de huesos de pollo y de pavo titulada "Homo Rodans", así como del manuscrito *El Caballero Casildo Martín de Vilboa*, el cual acompaña a su obra pictórica *Retrato de Juan Martín*. Dado que, como descubre Mendoza, el estilo arcaico caricaturizado es una característica frecuente en Varo, se hace preciso un detallado y profundo análisis hermenéutico que desentraña el papel de los símbolos, de los intertextos y de los mismos datos biográficos que asoman en cada escrito. Pero este análisis es realizado no sólo con profundidad sino con delicadeza. Edith Mendoza tiene la sensibilidad de conservar en su análisis ese toque lúdico que parece abandonar cada uno de los textos de Remedios. Pensemos, por ejemplo, en la cita en latín simulado que se atribuye a un homónimo de Quintiliano, o las alusiones a novelas de caballerías y semblanzas del siglo XV.

Un tercer capítulo de la primera parte del libro analiza asimismo todos aquellos recursos literarios presentes en relatos de sueños, cartas y otros relatos autógrafos que no hizo públicos Remedios Varo. Como con los análisis que les preceden, cada lectura incluye una minuciosa descripción del manuscrito y, en su caso, se anotan detalles en torno al contexto en que fue escrito o bien se propone la posible fecha de su creación. Enseguida leemos el argumento general del texto para pasar, posteriormente, al análisis propiamente dicho de las estrategias literarias así como a una interpretación del escrito.

El estudio de Edith Mendoza finaliza con una profunda lectura de *El Santo Cuerpo Grasoso* que, además de desentrañar la estructura y la temática de la obra teatral con sus diversos motivos, dedica apartados completos a la configuración de los personajes y de los espacios, que incluyen interpretaciones de los efectos sonoros y los efectos lumínicos que acompañarían a la representación, de acuerdo con las acotaciones y las didascalias del guión. Nuevamente, el estudio se acompaña de las ilustraciones que aparecen en el manuscrito original.

Como apuntábamos, la segunda parte contiene una edición crítica tanto de los escritos que hizo públicos Remedios Varo como aquellos que no hizo públicos, con una minuciosa relación de los criterios de edición que fueron tomados. Algo que se agradece del trabajo de Mendoza en esta sección es que pone los escritos de Remedios Varo al alcance de una gran variedad de lectores. Remedios Varo, como constatamos en el anexo biográfico al final del libro, nació en España pero vivió en diversos lugares tanto en la misma España como en el norte de África durante su infancia, pasó algunos años en París, Francia y en Venezuela y se instaló definitivamente en México. En todos estos lugares, además, Remedios Varo convive con una gran cantidad de intelectuales de diversas nacionalidades. Las notas de las ediciones críticas, producto de la evidente

investigación de Edith Mendoza, responden a esta gama de contextos culturales, históricos y lingüísticos que se asoman en cada escrito.

Por su parte, en la tercera sección encontramos una edición genética de *El Santo Cuerpo Grasoso* y de *El Caballero Casildo Martín de Vilboa*, con sus respectivos criterios de edición introductorios que respetan «el estado actual de la escritura: ortografía, puntuación, uso de signos de admiración e interrogación, utilización del idioma, tachaduras, etc., con el fin de mantener “la huella visible del mecanismo creativo” (109)».

Finalmente, no quiero dejar pasar de lado una de las más gratas sorpresas de la edición, y es que la misma Remedios Varo se asoma entre las páginas para espiar nuestra lectura. Lo único que extrañamos, quizá, son las reproducciones de los manuscritos originales.

Como afirma Judith Farré en el prólogo, este libro es una referencia indispensable para los interesados en la obra Remedios Varo, para todos aquellos que deseen asomarse a la ciudad de México de mediados del siglo XX, «lugar de encuentro de un nutrido grupo de intelectuales en el exilio» (16) y, agregaría, para todos aquellos que creemos en la influencia mutua saludable de diferentes áreas de conocimiento así como de diversas disciplinas artísticas.

NAHSON, Daniel, *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2009, 362 pp.

SIRIDIA FUERTES TRIGAL

A los veinticuatro años de su muerte, Jorge Luis Borges es un autor que lejos de diluirse en las historias y los recuentos canónicos de la literatura del siglo XX, su vigencia y actualidad perviven día a día con mayor vehemencia entre nuestros críticos. El riguroso estudio a que someterá Daniel Nahson una selección de obras del escritor argentino es una fehaciente demostración de que así es. *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida* LECTURA Y SIGNO, 6 (2011), pp. 351-354

se erige como una colección de ensayos y supone un acercamiento angular a la obra de Borges, propone lecturas nuevas y en ciertos casos revisionistas e incluso polémicas por cuanto se aleja en muchas ocasiones de la unanimidad de la crítica en relación a algunas interpretaciones.

Nahson estudia la poesía de Borges, pero también engarza de manera habilidosa y justificada las lecturas de cuentos y otros poemas específicos. Todo ello otor-

ga una variada heterogeneidad en los ensayos, que por otra parte no deja de ser fiel a la heterogeneidad del corpus borgesiano, siempre partiendo de la idea de que Borges es un inventor de conocimiento, un creador de mitos.

A su vez, el libro se estructura en cinco ensayos, fruto de treinta y cinco años de estudio y trabajo en la obra del autor argentino, destacándose a su vez cada uno de ellos por poseer su propia lógica interna: «La literatura como palimpsesto de un sueño autobiográfico», «Paréntesis pasional': Inminencia y consumación», «'Mateo XXV-30': Trascendencia y vocación poética», «Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios» y «'El Congreso': el envés del absoluto».

En el ensayo «La literatura como palimpsesto de un sueño autobiográfico» evalúa la manera en la que Borges se relaciona con el género predominantemente romántico de la autobiografía, y su original y asombrosa asimilación, en la creación de su *persona* literaria, de su ficción y escritura poética, y de la noción, creación y experiencia del «yo».

Son tres los textos que reciben una especial atención en este ensayo: «Borges y yo», «El otro» y «An Autobiographical Essay», escritos de Borges que dibujan a su vez el rostro de su propio creador. Apoyándose en una amplia variedad de composiciones del autor y en un extenso aparato crítico discute, a la luz de estas tres composiciones, la derivación y el significado de la noción de autobiografía en la obra de Jorge Luis Borges.

En la obra de Borges las distinciones acerca de la naturaleza del género y las aplicaciones técnicas de las diversas formas literarias en su autobiografía y en sus cuentos, ensayos, poemas e híbridos transgenéricos, crean un nuevo enmarque textual dentro del cual escritor, lector y personajes se encuentran para ficcionalizarse. Borges se sabe sueño y sombra y comunica esto al lector envolviéndolo y obligándolo a participar de su suerte. Y el Borges ensayista, al bautizar su autobiografía con el nombre de "Essay", vuelve, por los caminos del lenguaje, a esfumar la frontera entre la vida y el sueño, y ya desde el título, recrea un desconcierto, esta vez asumiendo un género que es más apto para la discusión de ideas filosóficas que para el tratamiento del yo autobiográfico.

Por su parte, en «Paréntesis pasional': Inminencia y consumación» rastrea ese mito autobiográfico en uno de los primeros poemas publicados por Borges, un texto publicado en Sevilla con el seudónimo parcial de José-Luis Borges a comienzos de 1920, pieza de muy limitada difusión hasta 1997 y Nahson recoge el texto de este poema en su integridad. "Paréntesis pasional" muestra cómo el autor ha interiorizado la tradición de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Ramón López Velarde, y cómo se ha insertado en la poética de las vanguardias españolas y latinoamericanas («creacionismo» y «ultraísmo»), mediante la elaboración de un poema erótico vanguardista decididamente original que ha sido incomprendido y subvalorado por la crítica.

Este ensayo no deja de ser el análisis de un texto de la obra temprana de Borges en el que el tono, el tema y su tratamiento no parecen tener relación con el Borges de los relatos más célebres. El aporte que realiza Nahson consiste en mostrar cómo la crítica lo ha malinterpretado y de esta manera Nahson aspira a rescatar su valor como poema de vanguardia en el contexto del ultraísmo. Se trata en definitiva de un poema ultraísta que asume con gran penetración y destreza la poética de ese movimiento. Tras una serie de argumentos sólidos y convincentes Nahson rescata el valor lírico y la calidad de ese poema.

En tercer lugar, «Mateo XXV-30': Trascendencia y vocación poética» se centra en una veta específica de ese mito romántico autobiográfico que es la *persona* literaria de Borges: la consciencia de haberse traicionado a sí mismo y el temor, cuando no la convicción misma, de un fracaso poético. Arraigado en la tradición del poeta que se siente inseguro de sus dotes líricas, tradición que cobra primacía en la línea romántica que se origina en Wordsworth, Keats, y en poetas Hispanoamericanos como César Vallejo y Vicente Huidobro, entre otros, el poema de Borges le confiere a este «género» su rúbrica inconfundible al poetizar el temor del fracaso poético a la luz de la trascendencia religiosa cristiana.

El foco de dicho ensayo es la desazón moral que expresa el hablante de «Mateo XXV: 30» ante la consistencia de su propio incumplimiento de una honda y trascendente vocación poética. Apostado entre el libro y la realidad, Borges alude implícita-

mente en «El guardián de los libros» a una atávica pugna gnóstica

Un cuarto ensayo: «Dios, Cristo, Borges y el canon de los Evangelios», analiza el tratamiento que Borges da a uno de los textos canónicos de trascendencia religiosa cristiana, y estudia de esa manera la reescritura que el autor argentino intenta de las Bienaventuranzas cristianas.

Asimismo, explora la religiosidad que surge en algunos textos de Borges, en especial en su poesía tardía; la actitud del Borges ya maduro frente a la muerte que se avecina es expresada por un hablante lírico que es replanteamiento del platonismo y de su antigua búsqueda del olvido, temas ambos muy recurrentes en su obra de años anteriores. Estudia la reescritura que hace Borges del canon cristiano, y el arraigo hispanoamericano y hebreo de su personalísima poetización de Cristo.

Nahson afirma que “entre el mundo y la palabra, Borges, como Dios y Cristo, crea en busca de llegar a la humanidad y transformarla y se recobra a sí mismo en la proyección creativa: vivir transformándose en el salir de sí de la creación de la escritura y de la concertada creatividad artística, para fugarse del ensimismamiento a través del amor y reconocerse fuera de sí en lo que se quiere ser”.

En último lugar aparece el quinto ensayo titulado : «'El Congreso': el envés del absoluto» en el que se interpreta ese cuento de Borges como una «summa narratológica» no sólo de su *persona* literaria, sino, de modo no menos significativo, de la narrativa del siglo XIX, esto es, como el mito borgesiano por excelencia, el mito

de «la crítica del mito», a través del cual los programas críticos de la Ilustración, el romanticismo, el naturalismo y la vanguardia latinoamericana (y por extensión, europea) son reformulados con brillantez desde un ángulo personal y criticados de raíz.

A fin de cuentas el lector encontrará un detallado análisis de la centralidad de este cuento como una de las claves interpretativas de virtualmente toda la obra de Jorge Luis Borges. Acceder de un modo absoluto a la posesión de todos los textos de todo género humano es quizá uno de los propósitos cardinales de «El Congreso». Instintivo, baladí, penoso, vulgar, increíble, en los linderos de lo abstracto e indecible, el secreto está también en el alcance y sentido de los distintos rasgos autobiográficos entrelazados con ricas relaciones intertextuales, ocultos mediante ingeniosos juegos onomásticos.

Tal y como recogen las palabras de Borges en el prólogo de *El Congreso del Mundo*: “el mito es la última verdad de la historia; lo demás es efímero periodismo». Para Daniel Nahson, el título de este compendio de ensayos podría emblematizar de modo ideal parte reveladora de su labor, entendiéndolo en el espíritu kantiano de que la única vía abierta para el pensamiento es la vía o el camino crítico, es decir, la verdad es inaccesible en última

instancia y no se puede sostener posiciones dogmáticas.

En definitiva, tal y como he querido reflejar, Daniel Nahson en los cinco ensayos que reúne estudia varios textos de Jorge Luis Borges a partir de su intencionalidad declarada o implícita, intentando poner de relieve sus estructuras literarias y significados intrínsecos. Propone una interpretación de esos textos como aspectos del mito del «yo» de Borges, es decir, un mito autobiográfico por el cual la vida y la creatividad literaria pasan a estar íntimamente entrelazadas.

En contra de lo que ha destacado la crítica a lo largo de este tiempo, Daniel Nahson cree que “leer a Borges como un literato alejado de la vida es un contrasentido porque su vitalismo auténtico supone no un vitalismo sonámbulo, sino una relación intensa con la literatura; su intensa relación con la literatura, un vitalismo auténtico. No hay en Borges una separación entre literatura y vida sino una relación complementaria necesaria”.

Podemos concluir, según la opinión que nos ha trasladado Nahson que Borges reescribe de modo crítico los mitos fundamentales de la cultura de oriente y las sagas que a su entender son la acabadísima esencia de toda literatura, y los somete a una ironización estética sin precedentes en la historia de la literatura universal.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, Eds. *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Valladolid, Difácil, 2010, 267 pp.

JAVIER VOCES FERNÁNDEZ

Este libro, nacido en el contexto del V Congreso de Novela y Cine Negro, celebrado en la ciudad de Salamanca, supone una aportación actual y heterogénea al panorama literario especializado en género negro. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà en su labor de editores –y directores de congreso desde 2005–, se han encargado de compilar una serie de artículos de carácter científico que se construyen en torno a las dimensiones

narrativas del género. De estas cuestiones teóricas surgen textos firmados por críticos cinematográficos como Juan Antonio Pérez Millán, profesor y actual director de la Filmoteca de Castilla y León, estudiosos de la literatura como los propios editores u otros investigadores de centros nacionales e internacionales, creadores literarios como Domingo Villar o Suso de Toro, o amantes del género negro que han

querido reflexionar sobre la ficción literaria como el filósofo Fernando Savater.

En su afán aglutinador, *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, se compone de artículos que conforman los últimos estudios en torno a la relación del género negro con la ficción novelada o filmada. Así, Javier Rodríguez Pequeño –Universidad Autónoma de Madrid– escribe sobre el concepto de verosimilitud puesto en relación con la novela negra, y Nacho Faerna –escritor y guionista– titula su artículo, en el que reflexiona sobre los límites entre la novela y el testimonio en los parámetros de la literatura negra, *Ficción y realidad criminal*. En el libro también tienen cabida las aportaciones vertidas al panorama teórico desde el ámbito de la creación literaria. De este modo, el escritor Domingo Villar recoge en su texto los principios fundamentales de su obra –protagonizada por el policía Leo Caldas– y, por su parte, el escritor gallego Suso de Toro reflexiona en torno a la naturaleza del género policiaco y su desarrollo en contextos rurales. No obstante, este libro también supone una apertura hacia otros ámbitos que relacionan, en este caso, la literatura negra y policiaca con el contexto en el que surgen. Agustín Reyes-Torres –Universidad de Virginia– estudia la figura del detective afroamericano y la confronta con su realidad racial y el propio Javier Sánchez Zapatero propone un estudio circunscrito a la literatura negra sueca, centrado en la figura del escritor Henning Mankell. Las literaturas catalana y mexicana son otros de los ámbitos en

los que se centran algunos de los estudios analíticos incluidos en el texto.

El libro tampoco descuida realidades cada vez más pujantes en el panorama negro-policiaco. Así, María Marcos Ramos –Universidad de Salamanca– propone un estudio de la violencia en los medios audiovisuales y los efectos que esta puede tener en el espectador, mientras que el periodista Manuel López Poy ahonda en las relaciones entre el género y la música blues.

Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro no solo es un texto de carácter científico, ya que reserva sus últimas páginas a la creación literaria perteneciente al género negro. De este modo, son tres los escritores que han colaborado, aportando sus creaciones literarias para la ocasión: Antonio Marcos Sánchez, Eugenio Fuentes y Luis Gutiérrez. Esta apuesta por la creación literaria de actualidad, supone un complemento al apartado teórico-reflexivo y, al mismo tiempo, es una buena oportunidad para conocer a escritores de género que están empezando o, como en el caso de Fuentes o Gutiérrez, disfrutar de autores ya consagrados en la ficción negra.

El libro es una valiosa contribución a la bibliografía de género especializada en lengua española –no demasiado amplia hasta la fecha– y se erige, al igual que el Congreso en el que tiene su origen, como una referencia obligada en el panorama literario actual y, más concretamente, en el ámbito del estudio de la genología literaria y las narrativas populares.