

## RESEÑAS



Jorge Aguilar Mora, *Sueños de la razón. 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX*. México D. F., Ediciones Era, 2015, 278 pp.

*La historia no tiene significado...* La historia de la humanidad no existe; solo existe un número indefinido de historias de toda suerte de aspectos de la vida humana. Y uno de ellos es la historia del poder político, la cual ha sido elevada a categoría de historia universal. Pero esto es, creo, una ofensa contra cualquier concepción decente del género humano... *la historia del poder político no es sino la historia de la delincuencia internacional y del asesinato en masa*. [...] Esta historia se enseña en las escuelas y se exalta a la jerarquía de héroes a algunos de los mayores criminales del género humano (Popper 431-2).

La historia se ha ocupado con preferencia de acontecimientos políticos o de movimientos sociales mientras la subjetividad de los sujetos históricos quedaba en segundo plano. Por el contrario, *Sueños de la razón. Umbrales del siglo XIX*, del eminente escritor e investigador mexicano Jorge Aguilar Mora,

es la primera entrega de un proyecto que se propone reflexionar sobre hechos, ideas, estados de ánimo, sentimientos, tendencias históricas del siglo XIX, año por año (Aguilar Mora 11).

Aguilar Mora propone un nuevo modo de hacer historia, desde el tiempo vital de los agentes intelectuales, asumiendo, como quiere Popper, una concepción digna y ética del género humano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jorge Aguilar Mora es autor de ensayos imprescindibles sobre poesía y novela contemporáneas (*La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz, 1978; El otro sol, 2004; La sombra del tiempo: Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo, 2012*); literatura francesa y norteamericana (*La otra Francia, 1986; La generación perdida, 1991*); e historia de México (*Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana, 1990; Un día en la vida del general Obregón, 2008; El silencio de la revolución y otros ensayos, 2011*). Jorge Aguilar Mora es consumado novelista (*Cádaver lleno de mundo, 1971; Si muero lejos de ti, 1979; Los secretos de la aurora, 2002*) y poderoso y original poeta (*US Postage Air Mail Special Delivery, 1977; Stabat Mater, 1996*, entre otros). Estos atributos (historiador, ensayista, poeta, novelista) son integrales al proyecto de historiar el siglo XIX en *Sueños de la razón. 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX*.

### El sueño de la razón produce monstruos

La portada de *Sueños de la razón* exhibe el grabado 43 de los *Caprichos* de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, fechado entre 1797 y 1798. El personaje, pensador, artista, tal vez, *alter ego* del pintor, sugiere un testigo involuntario y visionario, que, bajo los efectos de una crisis emocional o de melancolía, percibe lo que los demás no ven, y ha de presenciarlo, quiera o no. La postura del personaje, con la cabeza boca abajo entre los brazos sobre una mesa, parece indicar a alguien dormido, pero la posición del cuerpo no acaba de sugerir el abandono del sueño, sino —o también— a alguien que se cubre el rostro ante los seres nocturnos —gatos, lechuzas, murciélagos— que surgidos del vacío de las sombras le cercan y acosan. Según una explicación literal, la escena nos dice que la fantasía desprovista de razón tiene efectos monstruosos; el sentido inmediato parece ser: “cuando nos dormimos y apartamos de la luz de la razón, aparecen los monstruos-demonios, supersticiones, quimeras.” Pero también es posible descubrir en la imagen un sentido simbólico que trasciende un propósito racionalista y moralizante: “los ideales de la razón, cuando es entendida *more geométrico*, son un sueño con efectos de pesadilla.” Si para Platón, la razón es un monarca condenado a luchar de continuo con las pasiones sublevadas, Goya tal vez sugiere que la razón engendra sus propias pasiones.

En su ambigüedad, el lema y la imagen resultaron proféticos; como le ocurrió a Prometeo, el optimismo racionalista de los ilustrados tendría consecuencias desastradas. En tanto reverso del Antiguo Régimen, los ilustrados franceses creían que todo es posible si el hombre se somete al poder ilimitado de la razón: la prosperidad y el progreso ilimitado, la felicidad, la paz perpetua.

El aguafuerte de Goya capta de modo inmejorable el proyecto de *Sueños de la razón: 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX*: plasmar el campo de experiencia del presente histórico en la transición entre dos siglos, recrear la *krisis* o escisión de trayectos y decisión en el cruce de las direcciones a seguir en el paso del Siglo de las luces al Romanticismo. Una encrucijada entre tradición e innovación, Antiguo Régimen, Revolución y Terror: un cruce de caminos repleto de ilusiones, inminencias, iniciativas y ensayos, pero amenazado, a la vez, por todos los monstruos del aguafuerte de Goya.

*Sueños de la razón* se instala así en el quicio dramático entre necesidad y posibilidad, en aquel devenir de 1800, en la ecuación dinámica entre el pasado y el porvenir, entre, podría decirse, la razón pura kantiana y la ensoñación romántica.

### **El siglo XIX desde la razón histórica. Perspectiva y testigo**

Estamos ante un estudio de historia cultural de un extremado rigor.<sup>2</sup> *Sueños de la razón* propone un modo nuevo de comprensión del pasado, en el que la historia se transforma en una categoría filosófica, a través de cuatro categorías interconectadas: perspectiva y testigo; y narración y marco temporal acotado por la noción de futuridad:

Cada capítulo reproduce la visión de un testigo anónimo y ubicuo ante lo acontecido en el año respectivo... El narrador tiene los límites temporales de cualquier observador, como nosotros en nuestro tiempo... la selección de lo acontecido corresponde... a la construcción de una imagen entre una infinitud de otras posibles, a una perspectiva (Aguilar Mora 11).

Para Jorge Aguilar Mora la historia no se identifica con el pasado. Lo que verdaderamente ha muerto y ha pasado no es historia, sino algo trivial. Si “hay” pasado, lo habrá como presente y actuando en nosotros; por ello, a fin de comprender el pasado, es preciso revivirlo, hacerlo presente.

Aclaremos, sin embargo, que ésta concepción de la historia en *Sueños de la razón* es profundamente diferente, casi contraria, de la llamada “Filosofía de la historia.” La tentación de ésta ha sido siempre partir de un esquema y tratar de confirmar su estructura en el pasado; la filosofía de la historia comprueba que efectivamente las cosas han acontecido conforme a un determinado esquema o construcción mental. Lo que propone Jorge Aguilar Mora es algo radicalmente distinto: descubrir la razón desde dentro del argumento de la historia. Ya Novalis pedía en *La Cristiandad o Europa*:

---

<sup>2</sup> Solo unas breves consideraciones sobre la política española resultan, tal vez, discutibles (Aguilar Mora 24-5). Es preciso remarcar que durante ocho décadas el siglo XVIII español fue un tiempo de auge comercial e industrial, con intensas reformas (agraria, administrativa, educativa), como la supresión de fueros, fronteras interiores y privilegios fiscales, por ejemplo, una Real Cédula de 1783 declaró honrados los oficios manuales. El siglo XVIII fue testigo de frecuentes victorias militares defensivas (Cartagena de Indias, 1741; Pensacola, 1781; Tenerife, 1797, etc.) del ejército y la marina españoles ante Gran Bretaña, que posibilitaron que el Imperio español continuara siendo el más extenso en 1800. Entre 1789 y 1799, con su punto álgido durante el primer Reino de Terror (entre el 6 de septiembre y el 28 de julio de 1794), la sociedad más corrupta, con su burocracia de muerte y sin parangón posible, era la francesa. Los diez años de Revolución pueden resumirse en terror y matanzas, corrupción, guerras y ruina del país. La poderosa corriente de progreso reformista en España quedó truncada por la retracción resultante de la Revolución y el Terror en Francia.

“Ojalá que el Espíritu de los espíritus os llenara y desistierais de este insensato empeño de moldear la historia la humanidad y de darle vuestra dirección.” (Novalis 1977, 93). En lugar de mirar el pasado como una totalidad concluida, *Sueños de la razón* propone, al contrario, una interpretación de la historia cultural como apertura desde múltiples ángulos, una tarea siempre en proceso, siempre inacabada, pues la comprensión de vidas ajenas en el pasado, la aprehensión de un mundo histórico no descansa, a diferencia de la filosofía de la historia, en certezas absolutas. En *Sueños de la razón* la única ley de la historia es que no hay leyes; lejos de saber lo que quiere, la historia tiene lugar sin ser consciente de sí misma, de forma involuntaria e imprevista.

*Sueños de la razón* principia con el planteamiento, teorizado por Nietzsche, de que esta aprehensión del pasado sólo es posible desde una determinada perspectiva. Lejos de ser la perspectiva la deformación o manipulación de lo real, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier lugar o tiempo resultase siempre idéntica, sería un concepto absurdo. Según el pensador alemán, la sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única: lo falso es la utopía, la verdad no localizada, contemplada desde “lugar ninguno.” Por ello, el proyecto de análisis histórico del siglo XIX, del que *Sueños de la razón* es la primera entrega, nace emplazado en años, y estructurado por las perspectivas intransferibles, en relación, de los diversos testigos: pensadores, artistas, poetas, músicos y científicos.

Cada autor, cada actor del drama histórico, encarna un punto de vista único sobre el devenir en 1800: los autores convocados por el narrador constituyen, cada uno, un órgano insustituible para nuestra comprensión de la realidad humana en el pasado.

Al situarse en el punto de vista de otras vidas que no son la nuestra, el autor, en un esfuerzo máximo de evasión de sí propio, se ha obligado a intentar comprenderlas no desde nosotros, desde el siglo XXI, sino desde sí mismas. Los testigos son movilizados, dinamizados, por medio del arte novelístico, del que Jorge Aguilar Mora es un consumado maestro. Henry James, en sus prólogos (al contraponer la técnica que llama *showing* frente a *telling*), y Ortega en *Ideas sobre la novela* (1925), postulaban que el buen novelista no pone límites a sus personajes, diciendo (*telling*) cómo son, por medio de definiciones y juicios sumarios de valor, sino que nos los muestra (*showing*), dejando en libertad al lector para hacer sus propias valoraciones.<sup>3</sup> En *Sueños de*

<sup>3</sup> En *Ideas sobre la novela* (1925) observaba Ortega: “Si en una novela, leo: ‘Pedro era atrabiliario’, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía

la razón la historia fluye como novela, saturada con la presencia directa de los testigos y actores del drama, a través de sus pensamientos, conversaciones, cartas y diarios.

### La historia desde la conciencia anticipativa

Pero quizá la categoría teórica más audaz sea la deliberada imposición sobre el narrador de la misma perspectiva temporal acotada, limitada, de sus personajes, la participación en el mismo universo de acontecimientos, ideas, proyectos. Aquí reside la originalidad, la audacia metodológica del historiador: retornar al pasado no desde nuestro presente, sino desde aquel remoto, paradójicamente pretérito, futuro.

Hacer memoria es una forma de imaginación reconstructiva; el riesgo es que el relato memorioso reduzca el pasado histórico a mero objeto, instalado en la cómoda atalaya de un presente absoluto. Jorge Aguilar Mora narra el siglo XIX desde la indecisión constitutiva del presente con respecto a su porvenir. A fin de recuperar lo sido, la imaginación creadora es conciencia anticipativa: mira, instalado en el pasado, hacia el porvenir.

La vida como realidad es un gerundio, no un participio, consiste en “absoluta presencia: no puede decirse que *hay* algo si no es presencia, actual” pensaba Ortega en *Historia como sistema* (1935) (Ortega 1997, 45). Pero lo inquietante, añade, lo peligroso es el futuro. El futuro es inquietante, no sólo por indeterminado, sino por su carácter incierto, abierto tanto a la posibilidad de lo mejor como de lo peor. Por ello, el reenvío en *Sueños de la razón* del pasado al elusivo presente le devuelve a éste su densidad y envergadura en cuanto campo efectivo de su experiencia.<sup>4</sup> En lugar de orientarnos a la cultura del siglo XIX como a una tierra firme de seguridad y prestigio, el pensamiento vuelve a brotar marcado por su inquietud y potencia originales, por la inseguridad y energía con que fue creado.

---

la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario: que él me dé los hechos visibles para que to me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario.” (Ortega 1982, 22). Esta observación sería válida también para el arte historiográfico, que debe, como la novelas más logradas según Ortega, saturarnos con la presencia de sus personajes, permitir que asistamos a sus auténticas conversaciones y que veamos sus efectivos movimientos vitales.

<sup>4</sup> El recíproco reenvío de las tres dimensiones, pasado, presente y futuro, constituye la unidad extática del tiempo, sobre la que habían llamado la atención tanto Dilthey como Husserl y Heidegger. No unidad de totalización o síntesis conceptual, sino unidad dentro del proceso histórico a través de la influencia mutua de sus respectivos horizontes.

La filosofía, leemos en uno de los *Fragmentos* de Novalis, es radicalmente (anti)histórica. Va de lo futurible y lo necesario a lo real — es la ciencia del sentido de divinación general. Explica el sentido del pasado desde el futuro, lo cual en la historia es el caso contrario (La historia lo observa todo aislado, lo cual en la historia es el caso contrario. (La historia lo observa todo aislado, en el estado de naturaleza desligado) (Novalis 1977, 124).

*Sueños de la razón* es *filosofía* de acuerdo con la definición de Novalis, en cuanto que va de lo futurible a lo real; y es *historia*, en cuanto observa, con rigor documental, lo realmente acontecido. Se trata nada menos que de una revolución en el punto de vista del historiador: en lugar de un historiador al revés, según la máxima de Schlegel, el narrador de *Sueños de la razón* se traslada al interior del pasado histórico, entendido como unidad de sentido, para *hacer del pasado mismo su punto de vista*.<sup>5</sup>

En el *Lazarillo* y el *Quijote*, la novela moderna nacía de presentar la ficción como historia; en *Sueños de la razón* la historia *renace* al representarse no como “novela histórica,” sino como narración *desde los proyectos* verdaderamente acaecidos. El relato del pasado desde el futuro *da razón* de la historia misma, al descubrir en ella su argumento de novela. No es novela histórica, es ensayo que revela la estructura histórica íntima de la vida; y esta estructura es, en sí misma, relación, incertidumbre, novela.

La historia, pensaba Ortega, es narración y no puede hacerse más que desde los proyectos. El relato histórico en *Sueños de la razón* surge ligado a la función anticipativa, conforme a la teoría de la *razón histórica* orteguiana: no una razón para la historia en sentido restrictivo metodológico, ni una razón en la historia, como pensaba Hegel, sino *la*

---

<sup>5</sup> Podría pensarse que esto ocurre hasta cierto punto en la novela histórica, donde el autor tiene también que imaginar a sus personajes y presentarlos en tensión hacia el futuro, anticipando lo que esperan o temen, y tiene que mostrar su horizonte proyectivo. Sin embargo, la diferencia estriba en el “aire de falsedad y convención,” en palabras de Ortega, anejo a la “novela histórica”; esta artificiosidad sería el producto de la permanente colisión entre dos horizontes, el histórico, empírico, factual, y el imaginario o novelesco. Ortega llamó agudamente la atención sobre esta cuestión en *Ideas sobre la novela* Ortega: “El intento de hacer compenetrarse ambos mundos (el histórico y el novelesco) produce solo la mutua negación de uno y otro; el autor —nos parece— falsifica la historia aproximándose demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola con exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica” (Ortega, 1982, 47).

*razón de la historia* o la historia misma en cuanto razón.<sup>6</sup>

### Una hermética romántica

La condición histórica del hombre es una creencia unánimemente compartida en el siglo XIX. El pensamiento romántico es un pensamiento histórico y que se construye en torno a la Historia (una Historia comprendida desde los valores románticos, se entiende). Según Novalis, por ejemplo, sin el pasado es imposible la comprensión del presente, un presente que es solo enlace, encuentro fugaz de pasado y futuro. En uno de los fragmentos de Novalis leemos: “Sentido histórico puro es el sentido de la visión profética —explicable desde la profunda e infinita conexión de la totalidad del mundo” (Novalis 1977, 113). Según Novalis, la Historia está dotada de una potencialidad evocativa; por medio de la historia, el hombre puede, soslayando el presente, adentrarse en el pasado y proyectarse hacia el porvenir.

La trama metodológica del libro concuerda y revela una tendencia del siglo XIX, según Ortega en *Unas lecciones de metafísica* (1932-3): la eliminación de la teoría de las sustancias y su sustitución por las funciones. Si en Grecia y en la Edad Media los actos son consecuencia y derivados de la esencia, en el siglo XIX se considera como un ideal lo contrario: el ser consiste en el conjunto de sus actos o funciones. Aprehendemos, tras Schiller, la vinculación entre belleza y vida moral, al tiempo que asistimos a la construcción de los grandes temas del Romanticismo alemán: la idea novaliana de libertad, de aspiración a lo infinito; la dialéctica entre sujeto y objeto; la concepción —en Fichte— del arte y la acción humana como victoria sobre la resistencia de la materia; las ideas de Schelling en su *Filosofía de la Naturaleza* (1797): la fuerza atracción-repulsión como lo que conforma la totalidad del cosmos, la idea de que la Naturaleza es espíritu visible y el espíritu Naturaleza invisible; la teoría —en Novalis— del hombre como microcosmos y el mundo como macro-*anthropos*, y sus raíces en el pensamiento barroco español, en especial en la obra de Baltasar Gracián, y su “simbolismo abarcador, totalizador” (Aguilar Mora 232).

---

<sup>6</sup> Para el concepto de “razón histórica” de Ortega, véase el ensayo “El sentido histórico” de 1924; los libros *En torno a Galileo* (1933) e *Historia como sistema* (1935), y el apartado “Breve excursión sobre el sentido histórico” (1942) en el Prólogo a la *Historia de la filosofía* de E. Brehier. Véanse también, de Julián Marías el capítulo “la vida histórica” de su *Introducción a la filosofía* (1947) y el libro *El método histórico de las generaciones* (1949). Una síntesis inmejorable del concepto de razón orteguiana se debe a Pedro Cerezo Galán: “De la razón vital a la razón histórica.”

Pero, sobre todo, *Sueños de la razón* debe relacionarse con la hermenéutica de Goethe. Como deseaba Goethe, *Sueños de la razón* conexiona la totalidad de las esferas del conocimiento, la trama oculta de las conciencias donde se ligan ciencia, artes y letras, revelando, como proponía en 1883 Dilthey en el prólogo en *Introducción a las ciencias del espíritu* que lo esencial de todo hecho de conciencia es que se da en relación, interdependencia y conexión con otros hechos de conciencia. Surge así ante nosotros una red de relaciones, un mapa del mundo intelectual y personal, que convoca, con la naturalidad de la comunicación epistolar, a los actores del drama de la historia decimonónica en tanto “variedades humanas,” coincidentes en sensibilidad y actitud vitales, en el seno de una comunidad intelectual basada en unas históricas afinidades electivas.

A fin de derribar las lindes que separan la ciencias y las artes, *Sueños de la razón* hace suya la hermenéutica jesuita que renovaron los románticos alemanes: el objetivo de reducir la totalidad del saber y el hacer humanos a una unidad última de la que, en un despliegue múltiple, emerja la totalidad de cuanto el hombre ha excogitado y realizado a lo largo de la historia.

El proyecto de historiar el siglo XIX desde todos los ángulos del saber es émulo de los sistemas intelectuales y científicos de Goethe o de Novalis, sobre quien bromeó Friedrich Schlegel: “Hardenburg se dispone a hacer una masa con la religión y la física. Va a resultar un revuelto curioso” (Novalis 1992, 20).

En ellos, y en consonancia con el magno plan que el poeta se había trazado, encontramos expresiones tan inusitadas como “Física espiritual,” “música química,” “Fisiología poética” o “Historia física.” En lugar de “un curioso” o indigesto “revuelto,” *Sueños de la razón* ilumina y devuelve estas categorías a su estado embrionario, renacidas como problemas que resolver y tareas urgentes a realizar.

### **Un Goethe desde dentro**

En un ensayo sobre Goethe con ocasión del centenario de su fallecimiento reclamaba de un historiador alemán Ortega y Gasset un nuevo modo de acercamiento que captase el verdadero interior de su vida:

La vida no puede ser mero objeto porque consiste en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada.

No tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista*.<sup>7</sup>

A continuación, Ortega se lamentaba del defecto substantivo de todos los libros alemanes, hasta aquella fecha (1932), sobre el autor del *Fausto*: los autores trabajaban *sobre* Goethe, no habían puesto en cuestión su obra, no habían trabajado *por debajo* de Goethe. Basta advertir, escribe Ortega,

la frecuencia con que emplean las palabras “genio,” “titán,” y demás vocablos sin perfil, que no usan ya más que los alemanes, para comprender que es todo ello estéril beatería goethiana (Ortega 1983, 17).

Por ello, concluía Ortega: “De la estatua de Goethe estamos un poco fatigados.” Y reclamaba:

Entre usted dentro de su drama —renunciando a la convencional y estéril belleza de su figura... Preséntenos usted un Goethe náufrago en su propia existencia, perdido en ella y que en cada instante ignora lo que va a ser de él... (Ortega 1983, 22-23).

En *Sueños de la razón* se cumple el sueño de Ortega: las obras de Goethe, Schiller, Humboldt, los Schlegel, Haydn, Madam de Staël y los jesuitas americanos va brotando *desde dentro*, desde el corazón de la historia, a la altura de 1800, desde el interior de su inédita perspectiva, no desde la nuestra.

Estamos ante otro modo de hacer historia: al margen del historicismo, los estudios culturales, el marxismo y la historiografía liberal-progresista. En *Sueños de la razón*, como en *Verdad y método* (1960) de Gadamer, la conciencia estética es inseparable de la conciencia histórica. No estamos ante una Historia de la “Humanidad,” ni de los poderes políticos, sino —como pedía Karl Popper— de las historias de algunas mentes preclaras en la transición entre el período neoclásico y el romántico. La historia, como como concluía Popper, “no significa

---

<sup>7</sup> Acontece así, en la unidad de los tres momentos, un verdadero diálogo hermenéutico, como ha subrayado Hans-Georg Gadamer en *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), en el doble movimiento de descentramiento del yo y de reflexión o vuelta de éste sobre sí a través del otro, de modo que, mediante el rodeo de la comprensión de vidas ajenas, en el juego de diferencias históricas con otras formas de vida, se alcanza realmente la autognosis liberadora. Cumple así el sentido histórico su función humanística de ampliar y esclarecer el mundo humano.

nada”: no es espejo de virtudes, ejemplo de heroicidades, ni un cúmulo de datos, de los que el historiador es amo o esclavo.

En lugar de mirar el pasado desde la atalaya del presente, *Sueños de la razón* funciona como un órgano humano, el más humilde de todos, y contempla el pasado histórico no *sub specie aeterni*, sino *sub specie temporis*, en su concreción diferenciada y abierta al futuro. En cuánto reconstrucción de una síntesis histórica, las fechas 1799 y 1800 y de sus nexos estructurales, el instante en el que se produce la re-apropiación de aquellas lejanas posibilidades históricas es el movimiento mental verdaderamente creador y poético de la hermenéutica de Jorge Aguilar Mora. El trayecto recorrido en *Sueños de la razón* ha exigido del intérprete una extraordinaria combinación de imaginación poética y de rigor crítico documental.

Y de talento narrativo: en *Sueños de la razón* los principios modernos nacidos en la Ilustración (igualdad, racionalismo, individualismo, economicismo, universalismo) se retrotraen a sus fuentes vitales; a fin de que asistamos a su alumbramiento, diríamos, para obligarlos a nacer y ser de nuevo: los pone en *status nascens* ante nuestros ojos, como recién nacidos.

Los personajes del drama histórico, sus ideas, pensamientos y palabras, nacen condicionados por el futuro, con ilusión, como proyectos de vida. La realidad pasada deja de ser un objeto remoto e inerte, y adviene a la categoría de lo vivo. En lugar de exponer un pensamiento romántico y unos acontecimientos ya vistos para sentencia, hieráticos y momificados, en “un viaje entre las ruinas de lo egregio” (Hegel, *Leciones sobre Filosofía de la Historia universal*), al adentrarnos en *Sueños de la razón*, instalados en la cadena inexorable y fatal del devenir, nos topamos con la actualidad: horas y días inminentes, inquietantes, de 1800.

### Obras citadas

- Aguilar Mora, Jorge. *Sueños de la razón. 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX*. México D. F.: Ediciones Era, 2015.
- Cerezo Galán, Pedro. “De la razón vital a la razón histórica,” en *José Ortega y Gasset y la razón práctica*. Madrid: Biblioteca Nueva, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, 2011. 179-201.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Traducción A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

- Novalis. *La Cristiandad o Europa. Fragmentos*. Traducción M. M. Truyol Wintrich. Escrito preliminar A. Poch Gutiérrez de Caviedes. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- . *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Introducción Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema. Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . *Ideas sobre el teatro y la novela. Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- . *Goethe. Dilthey. Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Planeta, 2010.

HERNÁN SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS  
University of Maryland, at College Park

Luis Álvarez Castro. *Los espejos del yo: Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

En el libro que comentamos aquí, Luis Álvarez Castro presenta la tesis de que, en sus principales novelas y semi-novelas, Miguel de Unamuno se apoya en dimensiones metaficticias para alistar al lector en un plan de crear la (mutua) ilusión de su inmortalidad. También asevera el crítico que Unamuno le convence al lector de la ilusión de controlar su recepción de las narrativas de don Miguel, cuando en realidad es Unamuno el que las controla con el objetivo de convertir a aquél en comprobante de su recíproco derecho a la inmortalidad. Ninguna de estas tesis es completamente original, pero es Álvarez Castro el primero en ofrecer los detalles necesarios para comprobarlas sin lugar a dudas y en escala masiva. Pocos estudios han utilizado el epistolario y artículos de Unamuno tan productivamente como el libro presente.

El estudio de Álvarez Castro se basa en seis obras de índole narrativa y se refiere prolijamente a otros libros tanto narrativos como ensayísticos. Los libros enfocados son *Vida de don Quijote y Sancho*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *Cómo se hace una novela*, *San Manuel Bueno, mártir*,

y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez. Vida de don Quijote y Sancho* y *Cómo se hace una novela* son obras genéricamente híbridas, pero Álvarez Castro las trata principalmente como novelas con importantes elementos autoexplicativo-teóricos. El comentario-novelación unamuniano del *Quijote* y de su lector implícito es la clave de gran parte de la tesis del nuevo libro, y hay que leer con atención el capítulo sobre *Vida* para poder aplicarlo al resto del estudio. Las secciones más admirables del libro serán las que su autor dedica a *Vida de don Quijote y Sancho*, *Ábel Sánchez*, *Cómo se hace una novela* y *La novela de don Sandalio*. El comentario sobre *Cómo se hace una novela* es el perfecto complemento al libro pionero de Zubizarreta, que explica la composición de la obra sin entrar de pleno en sus mecanismos teóricos y su oculto control sobre el lector. Nos sentimos obligados a decir que, casi inevitablemente, existen dimensiones interpretativas de esta obra que van en direcciones distintas de las intuiciones que más parecen orientar a Álvarez Castro al respecto de ella. A la vez, la perspicacia y agilidad del crítico logran desatar muchos de los nudos claves de esta creación tan narratológicamente enigmática. La breve sección sobre *Ábel Sánchez* se destaca por comprobar, al lado del aparte posterior sobre *La novela de don Sandalio*, que, para Unamuno como para Joaquín Monegro y el misterioso inventor de Don Sandalio, es el texto la entidad que relata a los autores implícitos e explícitos de las obras con su lector y que es este mismo texto lo que posibilita que todos estos entes se creen e inmortalicen mientras que duren —y no más— nuestras lecturas de las obras. Es una conclusión que concuerda perfectamente con el final de *Del sentimiento trágico de la vida*.

Tal vez resulte un poco más controvertido lo que hace Álvarez Castro con *San Manuel Bueno, mártir*. Por un lado, nuestro autor opina muy sesudamente que la novelita, compuesta en 1930, se relaciona con los problemas epistemológicos suscitados durante el exilio de Unamuno. Es un aserto importante, y da al traste con la idea de que la obra se compusiera en algunas semanas. Así su relación inevitable con *Cómo se hace una novela* y ciertos poemarios exílicos. Por otro lado, Álvarez Castro parece suscribirse a un grupo de críticos —bastante extenso— que opina que la novelita —como texto independiente, y no necesariamente como autobiografía— proyecta, por medio de contradicciones narratológicas, cierta hipocresía innata del cura Manuel Bueno que se yuxtapone a la supuesta integridad inocente de su narradora. Hay en efecto bastante evidencia en los poemas y ensayos tardíos de Unamuno para sustentar esta tesis a nivel autobiográfico

(que en otra parte Álvarez Castro dice, con mucha inteligencia, que no es lo más importante), pero el aceptarla necesariamente le envuelve al lector en el problema muy contencioso de caluminar a un personaje que tanto inspira por sus sacrificios. Es algo difícil suscribirse a la idea de que don Manuel repele al lector por no enfrentar al pueblo de Valverde con sus verdaderas creencias. Tampoco es seguro que Álvarez Castro tenga toda la razón cuando afirma que el lector implícito sea un escéptico con tendencias de adherirse a esta clase de cinismo. El lector programado para ingerir *San Manuel Bueno, mártir* necesariamente ha de ser, al contrario, un ente indeciso con la capacidad de interiorizar las confusiones y prejuicios mal ocultos de su memorialista, Ángela Carballino, y de reconocer los problemas corolarios de estos efectos y tendencias. De no ser así, el lector sería incapaz de abrazar el existencialismo que Álvarez Castro quiere encontrar en los personajes y lectores creados por Unamuno.

Aunque cabe perfectamente en la tesis del libro, el capítulo dedicado a *Niebla* no es tal vez el más original del libro por basarse en gran parte en estudios anteriores, tal vez un efecto inevitable de lo mucho que se ha escrito de la famosísima *nivola*, obra que Álvarez Castro equipara acertadamente con *Amor y pedagogía* y *Cómo se hace una novela*. De más importancia, el crítico demuestra que las mismas clases de metaficción y participación lectoral fácilmente detectables en *Niebla* también se encuentran en novelas deceptivamente sencillas como *Abel Sánchez*. Relacionando los retos de la *nivola* con las palabras de Øveraa, nuestro crítico hace una contribución muy importante al volver a plantear la pregunta de si el cervantismo de la obra se relaciona mejor con el *Quijote* de Cervantes o con el suyo de *Vida de don Quijote y Sancho*, sugiriendo con la crítica noruega, que Unamuno favorece su propia versión, lo que le permite a Álvarez Castro emplear el hibridismo de la primera obra para explicar los planeamientos de la segunda. Algunos lectores acaso se reserven algunas dudas sobre ciertas opiniones de Álvarez Castro respecto a *Niebla*. Primero, se puede preguntar por qué dice que la narrativa máxima de Unamuno “no puede ser consciente de su naturaleza literaria” (65), en vista de que un texto o, en otras palabras, el cerebro y ánimo exteriorizados del autor, funcionando aquéllos como proyecciones de éste, son, en dinámica combinación, capaces de pensar y también de sentir. De hecho, es necesario que tengan esta potencia para que el lector concreto se involucre en su praxis existencialista. ¿Tiene razón el crítico cuando sugiere que el autor implícito es incapaz de hacer a su lector partícipe

en la creación de su obra (69), que todos los personajes que rodean a Augusto sean más atractivos que él y que el lector no sea capaz de simpatizar con él, como si fuera posible hacer la vista gorda a lo que sienten a veces por él Eugenia y Rosario (72). Son cuestiones que necesitan meditar. ¿Es verdad que el narrador y su lector implícito experimenten una integración personal en la *nivola* que no afecte ni refleje también la de Augusto (73)? El lector real a lo mejor experimente la integración de Augusto a la vez de experimentar las del lector y del narrador implícitos, sobre todo en una narrativa con muchos narradores que luchan por el dominio y la integridad.

Este libro refleja en parte las dos tesis doctorales de Álvarez Castro. Una versión meditada de la primera se publicó ya bajo el título *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. La segunda, que es la que más se refleja aquí, revela su presencia en el empleo constante de palabras como *hermenéutico* y *recepción*. A pesar de esta semejanza, es evidente que el autor ha trabajado asiduamente durante los últimos años para sintetizar la estética unamuniana analizada en el primer estudio con su veta metaficcional y su orientación existencialista enfocadas en el segundo. El resultado es uno de los más serios y sugestivos estudios publicados sobre Unamuno durante los últimos veinte años. Sus astutas perspectivas dan fruto para mucha obra futura por parte de todos los que estudiamos a Unamuno. La óptima bibliografía para los asuntos abordados aquí —los estudios de Longhurst, Ródenas, Blanco Aguinaga, Cerezo Galán, Criado, Evans, Fernández Urtasun, Imizcoz Buénza, Navajas, Olson, París, Robles, Sinclair, Vauther, Robles, Wyers y Zubizarreta— está cuidadosa y responsablemente utilizada y así logra provocar una visión nunca antes lograda de lo metaficcional y lo conflictivo tanto en la narrativa de Unamuno como en los seres humanos que la leemos. La dimensión existencialista de don Miguel, lamentablemente olvidada cuarenta años atrás, se explora por fin en el acto de leer sus narrativas.

THOMAS R. FRANZ  
Ohio University

Jesús G. Maestro. *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 2014. 460 pp.

“Vivimos —se lee en este libro— en una sociedad que se esfuerza extraordinariamente en reprimir lo más importante de las cualidades humanas: la razón” (Maestro, 2014: 10). Esta afirmación se hace en relación con la crítica literaria contemporánea. Estamos ante un libro que expone y sistematiza una nueva teoría de la literatura, basada en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, y de hechura genuinamente hispanista.

A día de hoy, muchos puntos esenciales sobre lo que es la literatura parecen ignorarse y, por lo que respecta a la Teoría de la Literatura, se expresan como ideas o criterios borrosos, e incluso contradictorios, que generan intentos fallidos de definición, o definiciones parciales que no se sostienen por sí mismas. Este libro define la Literatura como una construcción humana y racional: no son los dioses o la mitología los constructores de obras literarias, sino los seres humanos. Los materiales literarios se construyen a través de una razón humana, que exige, a la hora de interpretarlos, una expresión en términos racionales y lógicos. La Literatura puede analizarse mediante Conceptos, lo que da lugar a una Teoría de la Literatura, o mediante Ideas, lo que daría lugar a una Crítica de la Literatura. Estos Conceptos e Ideas necesitan siempre de la realidad, es decir, de un referente material. La interpretación de los materiales literarios requiere un proceso organizado en *symploké*, según el cual hay siempre un vínculo entre literatura y realidad material (M1), psicología individual (M2), y contenidos lógicos (M3), todo lo cual permite y exige una interpretación literaria racional. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura rechaza toda interpretación irracional de los materiales literarios, que limita a cuatro fundamentales: autor, obra, lector, intérprete o transductor.

*Contra las Musas de la Ira* presenta, desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, un método de interpretación literaria articulado en 8 capítulos, a lo largo de los cuales se enfrenta al irracionalismo presente en interpretaciones literarias actuales. Maestro dicta su crítica basándose en 1) cinco *Postulados fundamentales*; 2) una original *Idea y concepto de Literatura*; 3) una *Genealogía de la Literatura*, o teoría sobre el origen de la literatura; 4) una *Ontología de la Literatura*; 5) una *Gnoseología de la Literatura*; 6) una *Genolo-*

*gía de la Literatura*, o teoría sobre los géneros literarios; 7) una teoría *de la ficción literaria*; y 8) un renovado concepto metodológico de *Literatura Comparada*.

Inicialmente, el autor apela al agotamiento de determinados modos de interpretación literaria: la Filología, la Crítica literaria impresionista o mundana, las Ideologías del intérprete... Maestro reprocha contemporáneamente a la Filología haberse convertido en un modo idealista, incluso escolástico, de entender la literatura, al ubicarla en un mundo histórico y, paradójicamente, intemporal. Se habla de una fosilización de la literatura, que impide el contacto entre ella y el presente. A la Crítica impresionista o mundana se le reprocha ser presa de las experiencias y psicologías individuales. En consecuencia no ofrece juicios fiables. Lo mismo ocurre con las Ideologías del intérprete, quien desde una postura individual, carente de estructura científica, utiliza la literatura como una justificación moral o gremial. El Materialismo Filosófico como Teoría literaria se plantea como alternativa gnoseológica, que opera con un análisis racionalista y científico, articulado alrededor de la distinción Materia/ Forma, frente a la epistemología, que se basa en la oposición objeto/ sujeto. Toma como referencia cinco postulados fundamentales: Racionalismo, Crítica, Dialéctica, Ciencia y Symploké. Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico concibe la Crítica literaria como una clasificación, valoración o análisis sobre el que construir una interpretación científica y dialéctica, que no doxográfica, ideológica o moral, de los materiales literarios. El concepto de Dialéctica se basa en la afirmación de Gaston Bachelard, recuperada por Gustavo Bueno, que “pensar e interpretar es pensar e interpretar con la Razón contra alguien.”

Como construcción humana, la Literatura se sitúa en el ámbito de la Antropología; como realidad material, en el dominio de la Ontología; y como discurso lógico, es susceptible de una Gnoseología. Para determinar el lugar de la literatura en estos ejes, el autor se sirve de tres realidades articuladas en *symploké*: la *Literatura*, una Ontología en la cual se objetivan materiales y formas literarios; la *Teoría de la Literatura*, una Ciencia categorial que construye conceptos científicos destinados a la interpretación de los ya mencionados formas y materiales literarios; y la *Crítica literaria*, una organización crítica, racional y lógica de Ideas formalizadas. En el espacio antropológico, el materialismo filosófico distingue tres ejes, a partir de la filosofía de Bueno: el *eje circular*, donde la Literatura se sitúa en una dimensión social y pragmática, de acciones históricas, geográficas y, sobre todo, políticas;

el *eje radial*, en el cual se aprecia la consideración de la realidad en los materiales literarios, insistiendo que el ser humano es el único capaz de manipular la materia; por último, un *eje angular* dispone la literatura como medio de expresión de lo trascendente, que se plantea en términos numinosos, religiosos, teológicos o mitológicos.

En cuanto al lugar de la Literatura en el espacio ontológico, Maestro delimita la ontología literaria en términos de Bueno, según sus *Ensayos materialistas*, y distingue en los materiales literarios una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad. El primero de estos tres géneros (M1) está constituido por los objetos del mundo físico, esto es la Literatura concebida como una realidad física (texto, oralidad, lenguaje...). El segundo (M2), está constituido por todos los fenómenos de la vida interior explicados materialmente, de modo que la Literatura se percibe como un discurso en el que se objetivan material y formalmente contenidos psicológicos y fenomenológicos. El tercer género de materia (M3) está constituido por los objetos lógicos, abstractos y teóricos, en el cual se objetivan Ideas, Conocimientos y Conceptos.

En el espacio gnoseológico, la Literatura se transforma en el campo de estudio de la Teoría Literaria, determinada por los tres ejes, de raíces semiológicas: 1) en el eje *sintáctico*, los Términos comprenden las distintas partes objetivas que constituyen los materiales literarios, las Relaciones comprenden las conexiones entre los términos, y las Operaciones organizan las relaciones de los materiales literarios; 2) en el eje *semántico*, los Referenciales son componentes fisicalistas del campo de la literatura; las Esencias, estructuras literarias en que se objetiva la constitución científica de materiales literarios; y los Fenómenos, rasgos distintivos dados en la percepción personal de cada material literario; por último, 3) en el eje pragmático, los Autologismos se atienen a las operaciones del sujeto gnoseológico necesarias para la interpretación de los materiales (el yo pensante), los Dialogismos nos sitúan en el marco de una comunidad investigadora (el nosotros, el equipo de investigación), y las Normas, finalmente, constituyen los códigos que regulan las actividades de crítica e interpretación, más allá de la voluntad del individuo y del grupo.

Maestro expone a continuación una Genealogía de la Literatura. Mediante la conexión entre la Literatura y la Razón antropológica, presenta cuatro familias literarias principales. Los saberes literarios se organizan según el *tipo* de conocimiento (pre-racional / racional) y los *modos* de conocimiento (crítico / acrítico). De este modo, de la relación entre estos criterios resultan cuatro géneros de conocimiento literario

—primitivo o dogmático, crítico o indicativo, programático o imperativo y sofisticado o reestructurista—, que darán lugar, cada uno de ellos, a una familia literaria específica.

La *Literatura primitiva o dogmática* posee modos de conocimiento acrílicos y tipos de conocimiento irracionales. Es una literatura característica de las culturas preestatales, en las que el mito, la religión, y la magia son dominantes. Estas obras, desentendidas de la razón, son más bien dogmáticas que literarias, y toman como punto de partida el Mundo (M) metafísico antes que el Mundo terrenal y humano (M<sub>1</sub>). El mito domina sobre el logos. Este es un tipo de Literatura que, *a priori*, solo aceptará interpretaciones dogmáticas que no pongan en duda su reglamento mitológico o religioso. Ejemplos de esta familia literaria son el Corán y la Biblia.

A su vez, la *Literatura crítica o indicativa* es, sin embargo, racional y crítica. Esta literatura suele darse en Estados y en Imperios. El racionalismo, el rechazo del mito y el protagonismo del ser humano son base de esta literatura, que abraza la Ciencia y la Filosofía. Esta Literatura cuestiona el mito, la magia y la religión existentes en la Literatura primitiva o dogmática. Las obras progenitoras de esta familia literaria son la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero. En tercer lugar, la *Literatura programática o imperativa* se basa en modos de conocimiento acrílicos y en tipos de conocimiento racionales. Sus saberes son característicos de sociedades políticas avanzadas y sofisticadas, que adulteran el conocimiento racional por conveniencias personales o colectivas. Razonamiento sin crítica: la ideología, la pseudociencia, la teología, y la tecnología son la base de esta familia literaria que sirve a un racionalismo acrílico, sofista e idealista, dirigida por intereses que dan lugar a “falsas literaturas” (literatura religiosa, literatura infantil, literatura feminista...). Esta literatura desempeña históricamente un gran papel de importancia en el campo de la Política. Tradicionalmente se la ha podido identificar con el concepto de “compromiso,” que sería una modalidad relativamente contemporánea de ella.

Por último, la *Literatura sofisticada o reestructurista*, irracional pero crítica, deja expuesta su naturaleza formalista y esteticista, además de crítica, sobre la complejidad y la realidad de la vida humana. Desde la razón, la Literatura sofisticada reelabora artificialmente formas de conocimiento primitivo. Es el cuarto y último estadio de la Genealogía de la Literatura, y podría definirse como el resultado de la progresión de las anteriores familias literarias. En ella el supuesto irracionalismo, es —según Maestro— un “irracionalismo de diseño.”

Otro punto que resaltar en esta obra es el objetivo del autor de definir conceptual y categorialmente los materiales literarios. Maestro hace referencia a las cuatro procedimientos gnoseológicos —Descriptivismo, Teoreticismo, Adecuacionismo, y Circularismo—, que según él han configurado a lo largo de la historia las diferentes teorías literarias. El Descriptivismo se basa en una oposición Objeto / Sujeto, de modo que el objeto es el autor y el sujeto el lector. Aquí el autor suele ser presa de la llamada *falacia descriptivista*, donde la información biográfica y fenomenológicamente es clave, de modo que todo se reduce al yo del autor. Maestro define al autor como el agente operatorio que formaliza determinadas ideas en el texto literario, y por ello debe, indudablemente, ser analizado como artífice de las Ideas contenidas en la obra literaria. En el caso del Teoreticismo, la *verdad* se identifica únicamente con la *forma* de la literatura. Esta teoría ampara todos los formalismos de la Historia de las teorías literarias, y desemboca en la llamada *falacia teoreticista*, la cual restringe el análisis literario al análisis de las formas que en él se objetivan, es decir, al propio texto. En la obra, el texto se configura como un material que, sin ignorar su evidente materialidad primogenérica, debe ser reinterpretado desde el tercer género de materialidad: el texto literario no solo formaliza Ideas, sino que materializa realidades conceptuales y lógicas. A su vez, en el Adecuacionismo, la *falacia adecuacionista* toma al lector como referente fundamental y exclusivo, al postular una adecuación o yuxtaposición entre el lector (forma) y el texto (materia), lo que lleva a los teóricos de la literatura a embarcarse en una odisea hacia la búsqueda de un supuesto “lector ideal.” El lector de la literatura es un lector *real* —no ideal— de Ideas formalizadas objetivamente en los materiales literarios. Con el Circularismo, se alcanza el *cierre categorial* de los materiales literarios, en la figura clave del intérprete o transductor. El circularismo considera la verdad científica como la conjugación de la materia y la forma de las ciencias. La teoría circularista niega la distinción, descomposición o hipóstasis de la materia y la forma de los componentes de las ciencias. El transductor o crítico de los materiales literarios es un sujeto operatorio que construye una interpretación literaria destinada a imponerse y a influir sobre interpretaciones ajenas; el transductor recibe el *regressus* de la lectura literaria e inicia el *pro-gressus* de nuevas interpretaciones hacia nuevos sujetos operatorios.

En el capítulo de la Gnoseología de la Literatura, Maestro expone un sistema donde, a través de procedimientos formales, conceptuales y lógicos, se interpretan científica, categorial, crítica y dialécticamente

los materiales literarios. De esta forma, de acuerdo con el Materialismo Filosófico buenista, las ciencias se organizan en categorías que constituyen campos gnoseológicos, en los cuales se sitúan materiales específicos de estudio. En la Teoría de la Literatura, a la hora de la interpretación de sus materiales, es vital no caer en reduccionismos y tener en cuenta todos y cada uno de los materiales literarios (relacionados siempre entre sí en una *symploké* circularista), dentro de su campo gnoseológico.

Al formalizar categorial y conceptualmente los materiales literarios, podemos identificar tres grandes grupos, según el criterio utilizado, que dan lugar a su vez a tres orientaciones desde las que, según Maestro, se ha organizado la crítica de la Teoría de la Literatura. En primer lugar, ha habido y hay una *crítica academicista* que reduce el concepto de Ciencia a la idea de “disciplina,” y que somete la ontología de los campos categoriales a una exposición académica de sus contenidos. Sería la teoría literaria que se enseña en las Universidades, por ejemplo. En segundo lugar, hay una *crítica epistemológica*, las teorías literarias han interpretado mediante la exclusiva referencia a un material literario todos los demás, cayendo en reduccionismos que una Teoría de la Literatura concebida e interpretada desde el Materialismo Filosófico no podría acertar nunca: considerar que todo es texto, por ejemplo, y olvidar al autor, al lector o al intérprete o transductor. Ningún médico puede afirmar que todo es riñón, o todo es hígado, o todo es cerebro. La crítica epistemológica es característica de descriptivistas, teoreticistas y adecuacionistas. Desde el enfoque de una *crítica gnoseológica* se cuestionan los criterios academicista y epistemológico, y se ofrece una reorganización de las teorías literarias desde criterios ontológicos, según estudien la literatura en su dimensión formal ( $M_1$ ), psicológica ( $M_2$ ) o conceptual ( $M_3$ ).

En la Genología de la Literatura, Maestro define los *géneros literarios* como los “diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse material y formalmente, entre las partes o especies que constituyen la totalidad,” y distingue entre dos tipos de características: las cualidades genéricas y las cualidades específicas. Las primeras, de tipo plotiniano, consideran el género como un conjunto de cualidades comunes observables entre las partes que componen una totalidad, las cuales permiten la organización e interpretación formal de los materiales que determinan, integran y constituyen esa totalidad; las de tipo porfiriano, en cambio, determinan que la parte es igual al todo, y desembocan en una interpretación que no permite ver el evolu-

cionismo de los géneros literarios. Siguiendo la reinterpretación buenista de las esencias porfirianas y plotonianas como procedimientos de clasificación, Maestro señala, de acuerdo con las esencias plotinianas, un *núcleo* que identifica una realidad material primigenia, un *cuerpo* que ubica el desarrollo estructural de los materiales, y un *curso* que representa la historia y evolución de los respectivos géneros literarios. En las clasificaciones porfirianas, géneros, especies y obras literarias se comportan como estructuras inmutables e invariables; en las clasificaciones plotinianas, los géneros cambian, porque género, especie e individuo se relacionan y transforman dialécticamente. A lo que permanece en todos estos cambios Maestro lo denomina *genoma literario*.

El concepto de ficción literaria, según el Materialismo Filosófico, es cuestión capital en el libro *Contra las Musas de la Ira*. El autor impulsa su crítica desde lo que considera un punto de partida errado para cualquier reflexión sobre la ficción literaria: la epistemología aristotélica. Al hablar de ficción en relación con la teoría literaria moderna y contemporánea hay una confusión entre a términos literarios, ideas filosóficas y conceptos científicos. Hay teorías que se basan en el idealismo metafísico de los mundos posibles, lo que provoca una interpretación teológica de la literatura y ajena de la realidad material. Por otro lado, hay otras teorías que, basadas en un materialismo fisicalista que conlleva una reducción de los materiales literarios a una realidad física primogénica, llegan a postular que la verdadera ficción es la realidad (Siegfried Schmidt, y el grupo Nikol). Según Maestro, los referentes materiales y formales de la literatura se sitúan en el mundo real, ya que el Materialismo Filosófico como teoría literaria interpreta la realidad de la literatura, y no sus *irrealidades*. Por ello, la ficción no puede existir al margen de la realidad: siempre habrá una existencia operatoria (la realidad en que vivimos) y una existencia estructural (la realidad de las obras de arte).

El último punto de la obra de Maestro es la Literatura Comparada. En este capítulo el autor define el comparatismo literario como un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios dados como términos —autor, obra, lector, transductor— desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos. Se insiste en la importancia de la *symploké* y relación, figuras ambas implicadas en la esencia misma de la Literatura Comparada. La *symploké* es un procedimiento formal y materialmente inherente al comparatismo, y que bajo ningún concepto debe romperse o disolverse. La *relación* es la figura gnoseológica fundamental y específica, como criterio operatorio, de todo compara-

tismo. Maestro articula un modelo de Literatura Comparada basado en la construcción de *Metros*, *Paradigmas*, *Prototipos*, *Cánones*. Los Metros son modelos isológicos atributivos, interpretaciones literarias de naturaleza con frecuencia descriptivista, historicista, formalista o estructuralista. Los Paradigmas son modelos isológicos distributivos, y representan interpretaciones literarias de naturaleza gremial o grupal (el feminismo estaría en este apartado). Los Prototipos son modelos heterológicos atributivos, que exponen habitualmente interpretaciones individuales o autológicas (Borges como prototipo de lector del *Quijote* o de la *Divina comedia*, por ejemplo). Y, por último, los Cánones son modelos heterológicos distributivos, constituyentes de interpretaciones impuestas por entidades académicas, políticas, institucionales. Maestro llega a afirmar que los cánones literarios los impone siempre un Estado: las interpretaciones canónicas superan siempre a las gremiales (paradigmas) e individuales (prototipos).

La obra *Contra las Musas de la Ira* de Jesús G. Maestro posee una importancia académica enorme. Maestro plantea, desde el Hispanismo literario, una visión racional, un abrir los ojos en una actualidad muy nublada por ideologías posmodernas omnipresentes. Este libro nos enseña que la Literatura no es una simple vía de “placer,” sino un desafío a la inteligencia. Es un libro que además nos invita a desconfiar críticamente de la educación que hemos recibido.

EVA FIGUEROA MOREIRA

Roberto Mansberger Amorós. *La Joven Europa y España: la cuestión de “el arte por el arte.”* Barcelona: Laertes, 2013.

Nos encontramos ante un libro de historia del pensamiento revestido de análisis de crítica literaria y de literatura comparada, como era de esperar del autor del *Diccionario Akal de Literatura general y comparada*. El título del libro nos trae a la mente las dos monografías de tema semejante sobre las literaturas francesa e inglesa, *La théorie de l'art pour l'art en France chez derniers romantiques et les premiers réalites* (Albert Cassagne, 1906) y *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne* (Louise Rosenblatt, 1931). Para el autor muchos hechos literarios del siglo XIX

se entienden exclusivamente a la luz de la doctrina del *arte por el arte*, implícita ya en la *Crítica de la razón práctica* y la *Crítica del juicio* de Kant. La doctrina como tal se suele adscribir a Victor Cousin en su *Du Vrai, du Beau et du Bien* (con mediación de los escritos de Schelling) y su implantación ocurre entre los movimientos de la denominada Joven Europa a lo largo de toda la geografía continental (con la excepción de España).

La idea de la Joven Europa, que “básicamente procedía de los jóvenes hegelianos de izquierda a los que se sumaron otras corrientes ilustradas, progresistas, socialistas y revolucionarias, generó grandes expectativas sociales y un enorme flujo literario, cuyo denominador común fue la aparición de una literatura al servicio de estos ideales, en que implicó a casi toda la Europa de entonces, con una relativa excepción de España: de Francia a Rusia, pasando por Italia y los Estados centrales. La idea general que unificaba los diversos movimientos presentes era: existe una Europa caduca representada por la Santa Alianza y su nueva aliada, la burguesía posnapoleónica, a la que una Europa joven debe sepultar” (51).

El rechazo que la generación de 1848 hace de la moral burguesa salida en último término de la revolución francesa hace que muchos intelectuales, artistas y escritores se refugien en esta noción en apariencia no comprometida políticamente, lo que hace que se opongan a la postre posturas socialistas y esteticistas y aparezcan el realismo-naturalismo y a las escuelas parnasiana, simbolista y prerrafaelista en un contexto de pesimismo decadentista de raíces schopenhauerianas, con un tema central de análisis: la relación entre el Arte y la Moral.

A una misión social del arte relacionada con una concepción utilitaria se oponen las teorías del arteplacer, del arte-lujo, el arte minoritario, al amparo del lema el arte por el arte (33).

Ciñéndose a un periodo concreto, el que va desde la Constitución de 1876 y la proclamación de Alfonso XIII en 1902, el autor analiza la llamada Generación de la Restauración y las polémicas alrededor del idealismo, realismo/naturalismo, casticismo y cosmopolitismo, krausistas y neocatólicos, parnasianos y simbolistas en autores como Valera y Campoamor, Clarín, Pardo Bazán y Menéndez Pelayo. El libro se concluye con un estudio de la poesía parnasiana de Manuel del Palacio, Manuel Reina, Salvador Rueda, Carlos Fernández Shaw y Antonio de Zayas:

En España la doctrina de Cousin entra con lentitud, primero en el ambiente académico, luego en la Real Academia y Ateneos. El autor analiza la aplicación de los conceptos de “el arte por el arte” de Valera y “el arte por la idea” de Ramón Campoamor, así como el enfrentamiento entre el casticismo y el cosmopolitismo, entre el neocatolicismo y el krausismo. Valera y Menéndez Pelayo, casticistas ambos, se oponen al casticismo más tradicionalista neocatólico, enemigo de la idea del *arte por el arte*. Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas defienden la idea cousiana, aunque adoptan una serie de preocupaciones religiosas ausentes en el francés que les hacen adscribirse respectivamente al decadentismo y la fusión de lo artístico y lo ético.

El autor concluye diciendo que “a pesar de que reiteradas veces se dio por superada la célebre doctrina a fines del siglo XIX, ésta ha mantenido su vigencia hasta los días actuales y resurge cada vez que se ha planteado la cuestión del compromiso en el arte” (418). Quizá más que un análisis de época (o junto a ello) el libro nos permita asomarnos a algunos de los motivos de la *separación y diferencia* españolas con respecto a lo europeo *sensu lato*, consecuencia de la falta de implantación de una Joven España y el peso del tradicionalismo en los movimientos intelectuales del fin de siglo.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA  
University of California

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, & Olga Martha Peña Doria. *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*. México: Centro de Estudio de Historia de México Carso, Escribanía S.A. de C.V., 2016. 110 pags.

El libro *Familias paterna y materna de Sor Juana Inés de la Cruz: Hallazgo documental* sale a la luz con el propósito de aclarar con documentos desconocidos el misterio del origen familiar de esta autora del barroco: Las Palmas de la Gran Canaria. Cinco documentos permiten confirmar el paso en 1598 a la Nueva España de una abuela viuda con dos hijas, una doncella y la otra viuda con dos infantes, Francisco y Pedro; este último llegaría ser el padre de sor Juana Inés de la Cruz. Los Ramírez de Vargas eran acaudalados y descendían de Zoilo Ramírez, regidor de la Isla la Gran Canaria.

El libro presenta por primera vez documentos relativos al niño Francisco (hermano menor del padre de sor Juana), que llegó a ser fray Francisco de Asuaje, dominico, avecindado con posterioridad en la región de Chalco, al menos por unos años; y que regresó a España para volver posteriormente a México.

Otro hallazgo documental permite a los autores precisar que el nacimiento de Juana Inés ocurrió en 1648, como indica la partida de bautismo de “Inés hija de la Iglesia” de 1648 que fue la llave para el descubrimiento de un acta posterior perteneciente a una hermana llamada María, con fecha del 23 de julio de 1651, seguida de otra acta bautismal de otra hermana, Isabel (neonata), siete meses más tarde, el 11 de febrero de 1652. Esto hace imposible que Juana Inés hubiera nacido en 1651, porque en ese año su madre estaba gestando otra hija. Las tres actas están escritas a poca distancia cronológica y son las únicas que incluyen el epíteto de “hija de la Iglesia”; los padrinos son familiares de los Ramírez Çantillana.

Sor Juana Inés no fue la única monja en su familia. En varios documentos se mencionan, al menos, cuatro monjas jerónimas más, lo que prueba que era una pariente respetada. De la línea masculina, hubo al menos cinco miembros masculinos de esta familia con vocación religiosa.

Dos documentos de la familia Cornejo Ramírez (primo hermano de sor Juana) nos dan información sobre la genealogía los bisabuelos maternos de Juana Inés, don Diego Ramírez y doña Inés de Brenes, que parten de Sanlúcar de Barrameda, Andalucía. Por primera vez se sabe que el matrimonio de Pedro Ramírez Çantillana y Beatriz Ramírez Rendón, los abuelos de Juana Inés, se llevó a cabo en la ciudad de México en abril de 1604 (la *Carta de Dote* se firmó el 22 de abril y se incluye completa en la obra). También es novedoso el dato del lugar del enterramiento de don Diego y de doña Inés, bisabuelos de sor Juana: la Ermita del Señor San Sebastián, en Sanlúcar de Barrameda, hoy destruida.

El libro de Schmidhuber y Peña es una nueva contribución al esclarecimiento de los orígenes de sor Juana Inés de la Cruz. Nos proporciona información sobre un total de 64 documentos genealógicos de sor Juana, cada uno con su imagen correspondiente y su transcripción paleográfica. De este modo supone la publicación donde más documentos sobre la misma tienen cabida de manera conjunta, lo que ayudará enormemente a los estudiosos interesados en el tema. No queda sino felicitar a sus autores.

ANTONIO CORTIJO OCAÑA  
University of California, Santa Barbara

VV. AA. C. Alvar pról. Patrizia Botta coord. *Don Chisciotte della Mancia*. Modena: Mucchi Editore, 2015, 2 vols.

Esta nueva traducción al italiano del *Quijote* (*Don Chisciotte della Mancia*), coordinada por Patrizia Botta y prologada por Carlos Alvar, es una aventura intelectual que merece celebrarse. Es de aplaudir, igualmente, el esfuerzo patrocinador de varias entidades, que amerita consignarse en nota, conocida la necesidad de reconocimiento de dichos esfuerzos para dichas instituciones.<sup>8</sup> La labor involucrada es de peso e incluye entre los miembros colaboradores el *who's who* del hispanismo italiano, que presta así su particular homenaje a la efeméride cervantina del aniversario de la publicación de la segunda parte del *Quijote* y a la presencia abrumadora de Italia en la obra cervantina, reflejo de amor a una tierra como la italiana en la que vivió entre 1569 y 1575. Además de la traducción de la segunda parte de la obra, por completo novedosa, se reedita la primera parte, que lo hizo antaño en 2005 en Pescara como fruto del esfuerzo traductor de cinco alumnos del Máster de traducción de la Università di Roma "La Sapienza."

Los criterios de traducción, de corte filológico, son los mismos que se adoptaron en la Primera Parte, así como el original español que sirvió de base es una vez más la edición crítica de Florencio Sevilla Arroyo (publicada por Castalia en 1999). Botta ha elegido una metodología de traducción que podrá hacer enarcar la ceja a algún purista. Los colaboradores han obedecido criterios coherentes de traducción, basados siempre en la fidelidad al texto. Pero se ha dado cabida a las variaciones estilísticas propias de cada uno de ellos, y hasta (y aquí lo más original) a la introducción de variedades dialectales (toscano, véneto-pavano) en la reproducción de pasajes de registro popular o dialectal, y al ocasional intento de imitar el habla de *sabor antiguo* del manchego. El traductor, así, deviene, como quiere Jill Levin, a *subversive scribe*, un escriba subversivo, que trabaja con el texto en lugar de permanecer como receptor pasivo del mismo. Aplaudimos la elección de criterio de Botta sin matizaciones, pues el resultado es prueba del

<sup>8</sup> Centro de Investigación "Miguel de Cervantes" de la Universidad de Alcalá de Henares, la Embajada de España en Roma, la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC en Roma, la "Sociedad Quijote IV Centenario" de la Junta de Castilla La Mancha y el Cilengua (Centro Internacional de la Lengua Castellana)-Instituto de Literatura y Traducción (San Millán de la Cogolla), entre otros, amén de la Universidad de Roma "La Sapienza."