

Reseñas

5(6(f \$6

Reseñas

Llácer Llorca, E. *Sobre la traducción: ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia (Universitat de Valencia) 2004, 216 pp.

Lo que iba a ser en un principio una reedición de su libro de 1997 titulado *Introducción a los estudios sobre traducción: historia, teoría y análisis descriptivo* ha terminado presentándose como una obra con una estructuración y orden diferentes en las que Llácer ofrece una visión más global de lo que es el panorama en la actualidad de los Estudios de Traducción. Se trata el suyo de un intento ambicioso por cubrir los aspectos más importantes de dicha disciplina en el siglo XX y hacerlo, como él mismo indica en el prólogo, “empleando un lenguaje que fuera accesible al gran público y, especialmente, al universitario medio e incluso a algunos estudiantes de enseñanza secundaria interesados en el tema” (p. 14).

Para ello, tras el prólogo, la “Introducción” nos ofrece un breve recorrido histórico por la disciplina junto con una explicación de los límites temporales y espaciales del trabajo, que presenta una estructura en tres capítulos principales que internamente cuentan a su vez con divisiones varias: el primero, “De la prescripción a la descripción: ideas y tendencias. 1950-1980”, cubre el período de la preponderancia lingüística en la disciplina de traducción; el segundo, “Temas y teorías actuales (1980-2000)”, se centra en los últimos años del siglo XX; el tercero y último, al que se dedica menor número de páginas, “¿Qué es la traducción y hacia dónde vamos en su estudio teórico, descriptivo y aplicado?” fundamentalmente presenta conclusiones. Tal división en compartimentos estancos puede llevar a confusión al lector no familiarizado con el desarrollo de lo que hoy llamamos Estudios de Traducción: las ideas que han ido dando forma a esta disciplina no surgen en un momento concreto que coincida con el comienzo de las diferentes décadas, sino que se desarrollan a través del tiempo. Si bien es cierto que el afán de simplificación que el autor expresa al comienzo del libro puede ser la justificación de dicha estructura del texto.

Lo que no se presenta tan justificado es la manera en que el autor parece olvidarse de esas mismas divisiones temporales que él establece y nos ofrece dentro del primer capítulo referencias que no se corresponden con su afán de claridad para con los puntos debatidos: así, hace alusiones a obras ya de los noventa, como las de Rabadán (1991), Hatim & Mason (1990) y Douglas Robinson (1991), además de presentar a la primera en discordancia con Toury (p.51) cuando ambos se encuentran claramente posicionados en contra del prescriptivismo tradicional.

Otro de los puntos que no salen nada favorecidos en el presente trabajo es la forma en se manejan las fuentes: tratándose de un libro para estudiantes se debería prestar más atención a cómo se presentan las mismas, pues de la manera en que se emplean aquí no se hace sino contribuir al general descuido con que los alumnos suelen tratar este tipo de aspectos formales. Así, hay trabajos citados en el cuerpo del libro que no se encuentran reseñados en el apartado bibliográfico final (por ejemplo, Toury 1986 en página 149); citas que se basan en traducciones pero cuya referencia bibliográfica se da en el

Reseñas

idioma original (por ejemplo, la referencia a Ortega y Gasset de la página 113 se nos presenta como si el autor lo hubiese leído en inglés pero en la bibliografía final se nos cita la obra en castellano) y a ello se añaden algunas erratas que no deberían estar presentes en un trabajo que en principio iba a ser reedición de uno anterior.

En general, el escaso número de páginas del texto (216) parece estar reñido con el ambicioso objetivo de presentar una visión global de una disciplina que se encuentra en plena expansión. La inclusión de las principales escuelas, tales como las polisistémicas, o las teorías del skopos y de la relevancia requiere un enorme trabajo de documentación por parte del autor, que sin embargo se echa en falta en el apartado dedicado a los enfoques posmodernistas, algo deseable para obtener una panorámica más completa del estado de la cuestión, especialmente teniendo en cuenta la importancia que hoy en día se le concede a las teorías deconstructivistas, poscoloniales y feministas. No obstante se ha de señalar que de haberse hecho este apartado más exhaustivo la complejidad del mismo hubiese entrado en conflicto con el ya mencionado deseo de simplificación del conjunto de la obra.

No es tarea simple presentar un texto de lectura fácil cuando el tema que se trata es en sí mismo complejo: en ocasiones se corre el riesgo de realizar afirmaciones categóricas que no se presentarían de tal manera si el público receptor fuese más académico pero que no obstante no beneficiarían al conjunto de la obra (nótese a modo de ejemplo la afirmación en página 146 de que las traducciones técnicas pueden ejecutarse automáticamente sin excesivos problemas, algo que de ser así de categórico haría redundante la enseñanza de la traducción técnica y científica en las facultades). No obstante, el libro en su conjunto es reflejo del meritorio esfuerzo del autor por presentar a los alumnos un primer acercamiento a la disciplina de los Estudios de Traducción, disciplina en cuyo desarrollo la confusión y el desorden han parecido primar en todas las épocas y que necesita de contribuciones similares a la presente en un intento por ir desentrañando un poco más la actual “selva” traductológica.

Cristina Gómez Castro

Gentzler, E. *Contemporary Translation Theories. Revised 2nd Edition.* Clevedon (Multilingual Matters) 2001, 232 pp.

This revised second edition of the book published under the same title in 1993 provides us with a complete and helpful guide covering the main translation theories that have arisen in the field starting with the American Translation Workshop programme and finishing with the latest deconstruction models and beyond. The author has written numerous articles on translation theory and practice and is one of the most reputed researchers in the field of translation theory existing nowadays.

In his preface to the revised edition Gentzler states that “this second edition has allowed me to correct typos and errors of fact, and to update sec-

tions to reflect new developments within the specific areas” (p.xii). Besides a critical overview of the different translation theories, we are presented here at the same time with a book written in a language that makes accessible to the profane reader complex theoretical material otherwise difficult to comprehend.

After a brief introduction into the subject of translation and the main theories within the field, he passes onto the presentation of the North American Translation Workshop (second chapter). Gentzler follows methodically the same structure in each of the chapters of his book, a point that clearly contributes to the simplification of the reading : a first insight as a kind of summary concerning the main assumptions of the theory in question and then particular approaches to it carried out by well-known names inside that branch of the field. Thus, within the North American Translation Workshop chapter he “hope(s) to show that the translation workshop approach actually (...) reinforces and subverts” (p.9) and in order to achieve this goal he relies on Richards, Pound and Frederic Will’s contentions to eventually conclude with Venuti’s Rethinking translation “opening the way for alternative approaches”(p.43).

The “Science” of Translation, topic dealt with in the third chapter of the book, is coherently inferred from the previous one due to the chronological ordering in the placement of the theories: a more systematic approach to translation was needed and therefore a “science” of translation was required. Here, the author wishes “to call into question the very object translation science claims to be investigating” (p.47-48) to lead us to share his view of the science of translation as a dual activity which reinforces the nature of the subject being studied. In the section consecrated to supporters of this theory, we see how Nida applies the generative grammar that Chomsky has formulated above to translation but in a peculiar way privileging the response to the sign above all. Yet it will be Wolfram Wilss’ “science” the one that will prove itself much closer to Chomsky’s despite Wilss’ reluctance to admit it. None of them, however, presents a “science” of translation founded on an assumption that can be empirically verified. The chapter ends with a look at the functionalist approach as the one that, being continually revised and expanded, can offer a useful tool in the business and political world.

“Early Translation Studies” focuses on the advances made during the seventies and which owe much to James S. Holmes’ ideas. The goal now is to open translation to interdisciplinary approaches and to consider the object of study to be the translations themselves. After a summary of the main tenets of the Russian Formalism (main root of this model) we are faced with Holmes, van den Broeck and Lefevere’s ideas and a few more notes which link to the following chapter entitled “Polysystem theory”. The main exponent of this theory is Itamar Even-Zohar and we can gain access to its main assumptions in a clear and easy way thanks to Gentzler’s review. Outlining the main assets and also the possible flaws than can be found in this model, the author accomplishes with it probably the best chapter in his book.

Reseñas

To finish with his journey along the different theories, Gentzler offers a brief summary of the deconstruction possibilities and its main representatives, being these in the postcolonial context Niranjana and Gayatri Spivak, whose conceptions are rooted on those exposed by Foucault, Heidegger or Derrida, all of them with their own space in this chapter in order to grasp a better understanding of the main advantages of taking into account the deconstructionist approach within the translation studies.

The final chapter of the book (which isn't, by any means, a closed end but a door open to future work in the field) gives a brief account of the current trends that are opening its way inside the translation field and encourages everybody who has an interest in it to continue working in crossing borders to offer new and helpful insights for the future. Therefore, I strongly recommend the reading of this book to all those who are interested in having a general but at the same time detailed knowledge of what has been happening in the world of translation theory in the last decades and which will undoubtedly influence the ones to come.

Cristina Gómez Castro

César Oliva, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid (Cátedra), 2004, 278 pp.

Siempre resulta bienvenida una publicación sobre la historia de nuestro teatro, a menudo olvidada o descrita sólo de manera parcial. Esta nueva obra de César Oliva bien pudiera ser una continuación de *Historia del teatro español. Siglo XX* (1975) de Francisco Ruiz Ramón, otro título esencial en materia teatral, además de ser complementaria a sus anteriores publicaciones: *El teatro desde 1936* (1989), previa obra de Oliva que culmina en los años ochenta, y *Teatro español del siglo XX* (2002). En este caso, el autor abarca el último cuarto del siglo XX, ofreciendo una visión exhaustiva de la dramaturgia española del momento. La estructura de esta monografía presenta una analogía con el mundo teatral y, así, el libro, prologado por el ya citado historiador teatral Francisco Ruiz Ramón, se compone de un solo acto dividido en cinco escenas y finaliza con un epílogo del propio autor a modo de conclusión.

En la primera escena, *El teatro ¿se muere?*, César Oliva intenta plasmar esa sensación de (eterna) crisis que parece sufrir el teatro de los últimos años de la dictadura franquista. Esta etapa coincide con los años del llamado *destape*, una interpretación a la española de lo que estaba siendo la corriente del *erotismo* en otros países de Europa y que se extendió a todas las parcelas de la cultura española. El recorrido del panorama teatral desde 1975 hasta nuestros días ha sido, en palabras de Oliva, un “camino hacia la indignancia” (p.25), ya “que parece como si se estuviese escribiendo su última escena” (p.25). Se sigue la misma estructura en todos los capítulos o escenas del libro: en primer lugar, se hace referencia a la situación política del momento

para a continuación reseñar las obras y autores que se enmarcaron en ese contexto cultural y político.

La segunda escena se sitúa en torno al año 1975. Oliva analiza los medios de producción escénica así como ahonda en los escenarios en activo del citado año. Es la época de auge del teatro independiente y de salas como el Teatro Alfil de Madrid o la Sala Villarroel de Barcelona. Oliva expone la evolución del aparato censor, que desapareció de manera oficial en el año 1978, a pesar de que los mecanismos administrativos de la censura franquista siguieron en activo hasta el año 1983, pudiendo encontrar a los antiguos miembros de las Juntas de Censura en esas nuevas Comisiones de Calificación. Una vez abolido el sistema censorio, se asiste al estreno de autores españoles anteriormente vetados por el régimen, pero dicho estreno no supuso la recuperación y reconocimiento de estos dramaturgos, pues el contexto en el que sus obras fueran estrenadas ya era sustancialmente distinto al que fueron escritas. El autor aglutina en dos bloques la escritura dramática de los primeros años de la transición: *teatro de género* y *teatro de innovación*.

El periodo clave de la transición política queda expuesto en la tercera escena, que abarca desde 1975 hasta 1982. Este capítulo describe la falta de política teatral en el programa de UCD, cuyo único logro fue la creación del Centro Dramático Nacional en el año 1978. El espacio escénico español de esta etapa asistió a la evolución y muerte del teatro independiente en España, que en algunos casos desapareció por completo y, en otros, evolucionó a nuevos sistemas de producción. Al mismo tiempo, muchos de los autores españoles, junto con el apoyo de algunos críticos, denunciaron la ausencia de sus obras en las distintas programaciones, tanto públicas como privadas. Un nuevo sistema de censura se originó en los años de la transición: la política de la subvención. Para cerrar, Oliva cita los estrenos producidos durante 1975-1982, dividiendo esta vez el panorama en tres modalidades: *teatro de género o autor*, *teatro de grupos o colectivos* y *teatro de innovación*.

La escena cuarta profundiza en lo que el propio autor denomina *la década prodigiosa (1982-1993)*, etapa que abarca los dos primeros gobiernos socialistas. Expone los principales cambios políticos que se llevaron a cabo con la llegada al poder del PSOE y destaca su empeño en que la cultura fuese un derecho de todos los ciudadanos, para lo cual se aumentó de forma considerable los fondos públicos destinados al teatro. Tras abordar el trasfondo político del momento, sintetiza los progresos que se sucedieron en materia teatral, haciendo hincapié en la creación del INAEM en 1985 y la compañía de teatro clásico en 1986. Se produjo una descentralización de la producción teatral incentivando la actividad teatral de las diecisiete autonomías y fomentando un teatro público en el que se involucrasen las administraciones regionales y municipales. El grueso del capítulo analiza los nombres y obras de la dramaturgia española de este periodo que se caracteriza por un *declive cuantitativo de la escritura teatral española* y que se engloba de nuevo en tres apartados: a) permanencia de un *teatro de género o autor*, con obras como ¡Ay Carmela! o *Bajarse al moro*; b) *teatro de grupo*, donde destacan las

Reseñas

compañías catalanas Els Joglars, Dagoll Dagom, Tricicle, Els Comediants o Vol-Ras; c) *teatro de corte experimental y de difícil recepción* representado por Nieva, Vicente Molina Foix o Javier Tomeo, entre otros.

La quinta y última escena, *Los caminos del teatro español hacia el siglo XXI*, comprende la última legislatura socialista y la primera de los populares, porque del declive y la decadencia de unos se pasó a una nueva ausencia de política teatral por parte de los recién llegados. Por ello, el teatro vivió su última crisis del siglo XX, cuya única esperanza surge de la aparición -ya en los años 80 aunque viven su momento de apogeo a principios de los 90- de las salas alternativas. Oliva también dedica un epígrafe a la transformación del espectador español en este cuarto de siglo, puesto que el espectador finisecular poco o nada tiene que ver con el espectador de 1975. El capítulo finaliza con un repaso a la cartelera teatral de fin de siglo distinguiendo entre el *teatro de género* y el *teatro de innovación*. En estos años, se asiste a un fuerte deterioro de la escena, una escena que depende casi exclusivamente de los fondos públicos para subsistir y en la que el autor ha perdido toda identidad. En la actualidad, salvo contadas excepciones, los musicales de importación constituyen la única forma solvente de hacer teatro.

En mi opinión, *La última escena* es una obra imprescindible para cualquier estudioso del teatro español. César Oliva indaga en los antecedentes del teatro de hoy en día, un teatro condicionado por una guerra civil, una dictadura y una transición democrática. Este ensayo constituye una visión perfecta de la actividad teatral de finales de siglo y aún en perfecto equilibrio el contexto político y cultural de una época marcada por la transición de un régimen dictatorial a una democracia que necesariamente conlleva transformaciones en la actividad teatral del momento, puesto que “todo, incluso el teatro, es producto de la sociedad en la que se vive” (p.264). Gran conocedor del acontecer teatral y político, Oliva refleja la imbricación de uno y otro con gran maestría.

Elena Bandín Fuertes

ALBERTI, R. *Poesía Completa IV*, Barcelona (Seix-Barral) 2004, 1255pp. Edición de José María Balcells

El primer centenario de Rafael Alberti se coronaba en el año 2004 con una reedición de su obra completa, realizada, a la sazón, por la prestigiosa editorial catalana Seix-Barral; ocho volúmenes que suponen el conjunto más actualizado de sus muchos y variados escritos, con atención a su *Prosa I y II* (memorias, artículos, ensayos), a su *Teatro I y II* y, especialmente, a su *Poesía I, II, III y IV*, género con el que el escritor gaditano entró definitivamente en la Historia de la Literatura Española y Universal. Cualquier aficionado a la lectura puede encontrar en estos libros -más de cincuenta años de dedicación a la escritura- una mirada inteligente y reflexiva del arte, una sensibilidad arrolladora en su defensa de la vida, la belleza y la justicia, sobrecogiendo con un vitalismo espectacular que transita a lo largo de la práctica totalidad del pasado siglo XX. El último de los volúmenes de su lírica, *Poesía IV*, edi-

tado por el Catedrático de Literatura Española de la Universidad de León, José María Balcells, recoge el completo de sus trabajos entre los años 1961 y 1988, fecha de su última publicación en vida, atravesando una etapa especialmente convulsa tanto en la historia del país y en la propia vida del poeta, tan invariablemente ligado a aquella. En las doce colecciones reunidas en este ejemplar, el lector tiene ocasión de apreciar el techo de la creación albertiana y la madurez definitiva de sus versos, un espacio donde se conjugan con maestría e intensidad la totalidad de las estéticas practicadas por el poeta a lo largo de su vida literaria.

El profesor José María Balcells se encuentra especialmente familiarizado con la obra comprometida de los poetas de la Guerra Civil y del exilio, autores entre los que cabe destacar al propio Alberti, a quien ya había editado con anterioridad (Alberti, R. *De un momento a otro. Poesía e historia*. Editorial PPU. Barcelona, 1993) y de quien ha ofrecido numerosos estudios sobre su obra más política y antiimperialista (*Baladas y Canciones del Paraná, Signos del día* o las *Coplas de Juan Panadero*), su mujer, María Teresa León, o a Miguel Hernández a cuya obra ha dedicado ediciones y trabajos especializados, centrados en el periodo de la anteguerra (Hernández, M. *El rayo que no cesa*. Editorial Sial / Contrapunto. Madrid, 2002) y de la poesía satírica y de protesta de la Guerra Civil española. Todo este conjunto de estudios constituye la base de un muy completo acercamiento crítico a las claves estéticas del poeta gaditano en el periodo recogido en este volumen, *Poesía IV*.

Para estudiosos y curiosos de la literatura en su sentido más amplio, la recopilación *Poesía IV* elaborada por el profesor José María Balcells, ofrece un aparato crítico detallado y minucioso, un estudio pormenorizado de sus variantes textuales, así como recuperaciones pioneras de algunos de sus poemas inéditos hasta ahora, meticulosamente ordenados por ciclos y periodos, poniendo de relieve la dificultad, en obras de esta envergadura, de una descripción cronológica, de la datación de poemas conflictivos o el cotejo de las ediciones previas de su poesía. Al rigor analítico que dirige la exégesis y la explicación crítica de las composiciones, se suma, además, el placer añadido de una extraordinaria calidad editorial a la altura del autor que multiplica la intensidad de la lectura: innovación, orden, limpieza, claridad y un abundante aporte histórico, son sólo algunas de las claves que señalan a este volumen de la obra completa de Rafael Alberti en su centenario.

El ejemplar se inicia en paralelo a las angustias, las crisis y los múltiples descubrimientos del poeta exiliado, forzado a abandonar su tierra por la dictadura franquista. Se trata de versos donde toman forma complejos procesos de alienación y extrañamiento, composiciones testimoniales o de denuncia que acercan al lector a una personalidad extrema, muy ambivalente en su relación emocional con la patria y sus conciudadanos, y ambigua. Los poemas se encuentran tocados por una fuerte impronta visual y dramática que transparenta nítidamente el abandono del destierro, la imposibilidad del regreso y la amargura de la distancia con la omnipresente España. En los tres libros *El matador*, *Roma, peligro para caminantes* y *Desprecio y maravilla*, cuya horquilla cronológica oscila entre 1961 y 1970, destacan recursos como la recuperación de técnicas vanguardistas, asociaciones conceptuales muy marcadas y de reminiscencias surrealistas, que vienen a subrayar la enajenación del exiliado sobre cuadros estéticos desenfocados o exagerados con pi-

Reseñas

rotecnias teatrales, personajes grotescos o crueles, salpicando sus argumentos con motivos cercanos al absurdo, juegos y combinaciones inesperadas del lenguaje, normalmente de carga irónica y signo político, corrosivos y muy mordaces.

A ese mismo periodo del último exilio corresponden otros cuatro libros de Alberti que desarrollan, sin embargo, una poética distinta. *Los 8 nombres de Picasso* (1966-1970), *Canciones del alto valle de Aniene* (1967-1972), *Fustigada luz* (1969-1979) y *De X a X. Correspondencia en verso con José Bergamín* (1971-1972), pueden inscribirse dentro de una línea lírica de corte más puro, donde se aprecia claramente la influencia de Juan Ramón Jiménez, combinando una extraordinaria capacidad plástica y rítmica, con motivos recurrentes en su obra e importantes como la pintura, afición larga que Alberti mantuvo activa hasta su muerte. Además de los homenajes a Pablo Picasso, al católico liberal Bergamín y una galería notable de tonos variados dedicada a otros creadores, escritores y pintores españoles y extranjeros (Neruda, García Lorca, Passolini, Ramón Gómez de la Serna, Dámaso Alonso, Gabriel Miró, entre otros), en estos poemas puede destacarse la reaparición del tema del amor como referencia, asociado a cuadros naturales o cotidianos, recuerdos de su juventud en España o reflexiones sobre el paso del tiempo, en los que se alternan la voluntad de realismo con incursiones políticas y composiciones de gran delicadeza, belleza y hondura emocional. *Fustigada luz* incluye además como novedad importante una colección de caligramas y dibujos realizados por el propio Alberti para la edición, que plasman gráficamente el concepto, vanguardista y original, que el poeta del Puerto de Santa María tenía del arte moderno.

Otro de los capítulos históricos de mayor relieve que atraviesan estos ejemplares pasa sobre el complejo proceso de la *Transición*. En los volúmenes correspondientes a este periodo se corrigen y se matizan muchas de las actitudes vitales del personaje exiliado; un aire de expectación y vitalismo recorre sus versos; reaparecen cauces y motivos de la literatura popular medieval, metros menores de una gran plasticidad y frescura dominan su creación, alternando, de nuevo, textos líricos de tema amoroso y una poesía utilitaria y funcional que ya practicara durante sus libros de la Guerra Civil. *Amor en vilo* (1975-1982), constituye uno de los conjuntos más cohesionados y sorprendentes de la colección, de raíz y facturas más clásicas, salpicado de sonetos, canciones, tercetos y cuartetos encadenados o composiciones de verso libre cercanos a la silva barroca, todos ellos muy equilibrados y con algunas imposturas eróticas de relieve. Reaparece en el año 1976 uno de sus personajes más celebrados, Juan Panadero, sobrenombre que Alberti utilizó en alguno de sus libros del primer exilio en los años 40 y que recogen un espíritu popular y musical rescatado para su volumen *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979). Con un lenguaje coloquial, aparentemente sencillo y directo, el poeta recorre algunos de los temas de mayor actualidad en el momento: el referéndum de la Constitución de 1978, homenajes al Partido Comunista de España, al PSUC, al pueblo gaditano y, en general, a distintos lugares y gentes de la geografía española. Esta misma perspectiva es la que domina el volumen *Versos sueltos de cada día* (1978-1982) desde un tono más cotidiano y asequible, casi nostálgico, que asemeja breves reflexiones en verso a modo de aforismos o sentencias líricas sobre contenidos diversos y

que completan a otro volumen concebido y escrito en paralelo al previo, *Los hijos de drago y otros poemas* (1976-1986), donde sonetos, romances y composiciones libres conforman un universo estático, centrado en la intimidad lírica y, en cierto modo evasivo, de significados ambivalentes y levemente sensuales, plagado de recuerdos e invocaciones, o temas recurrentes en su obra como el toreo, el amor, la actualidad y el tiempo.

La recopilación llega, finalmente, hasta el asentamiento definitivo de la democracia parlamentaria en España, donde toman relieve la celebración de la libertad y de la paz, envolviendo sus poemas en un cuadro afectivo como de movimientos rítmicos y pausados. *Golfo de sombras* (1982-1985) y *Canciones para Altair* (1983-1988) constituyen en rigor, el final de la obra lírica albertiana antes de la muerte del poeta. El primero se construye sobre la coartada de un homenaje a los clásicos antiguos y modernos de la poesía española, donde destacan la presencia de la literatura popular (con reminiscencias del erotismo medieval), la de Luis de Góngora y los místicos. Por su parte, *Canciones para Altair* esconde, bajo su estructura netamente amorosa, todo un testamento poético donde cobran importancia símbolos como el cielo, las constelaciones, el mar o la distancia, en un juego de alusiones y elusiones a la muerte. Como colofón, la edición incorpora un conjunto de textos agrupados bajo el rótulo de *Poemas diversos*, en el que se da noticia y se reproducen versos no publicados en sus libros, homenajes y proyectos de poemas que redondean felizmente la recopilación.

La publicación de la poesía completa de Rafael Alberti y la edición ejemplar del libro *Poesía IV* editada por Seix-Barral en su centenario, suponen un acontecimiento para todos aquellos amantes o aficionados a la lectura de buena poesía. La proyección histórica e intelectual del poeta del Puerto de Santa María, su lenguaje versátil y auténtico, y su compromiso con el hombre de su tiempo, han dejado una profunda huella en todas las generaciones, promociones y corrientes estéticas desde los años 20 hasta nuestros días; supone una de las páginas más brillantes de la creación en lengua castellana y reconcilia al lector con la inteligencia, justificando ediciones como ésta.

Pablo Carriedo Castro

Francisco Díaz de Castro, *Hasta mañana, mar* (XXVI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla), Madrid (Visor) 2005. 84pp.

A modo de prólogo, el poema “Amanece” crea ya un clima que rodeará el discurrir verbal de todo el libro, *Hasta mañana, mar*, obra del profesor de la Universidad de Palma de Mallorca y poeta Francisco Díaz de Castro, natural de Valencia y, por ello y por afinidad poética, muy unido a ese grupo levantino que ha sabido imprimir a la poesía actual un sesgo reflexivo que la ha hecho salir de carriles demasiado transitados (Brines, Gallego, Marzal...). Pues bien, si nos fijamos en ese primer poema, anotaremos algunos rasgos llamativos y extensibles al resto del poemario: la localización temporal (amanecer) y espacial (una playa de la isla); a la aparente descripción objetiva del paisaje, se sobrepone un yo que lo interpreta (“postal perecedera / del tiempo mentiroso en el que fluyo”); se introduce así una materia de reflexión poética esencial: el fluir temporal del yo y, por extensión, del hombre, pero de un yo que algunas expresiones delatan que mira la vida y la piensa desde una edad

Reseñas

cercana a la vejez (“ojos gastados...”); otro motivo aparece en relación con el anterior: la memoria y, asociado a ella, un estado de ánimo impregnado de melancolía; por fin, el motivo último: la mujer, el amor. Todo ello aparece adjetivado negativamente, como si, echando una mirada hacia atrás y constatando el rápido flujo de las horas, el presente y la vida toda fueran sólo engaño, fugaz destello entre sombras: “tiempo mentiroso”, “engañoso noche”, etc. Desde otro punto de vista, los versos -heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos- fluyen acompasados con la memoria melancólica: pausadamente, con el sosegado discurrir que imprimen los encabalgamientos suaves en serie.

Toda la primera parte del poemario incide sobre esos dos puntales de la reflexión poética: tiempo y memoria. El sujeto reflexivo no relata hechos, sino que los piensa para constatar su caducidad, su “pasado imperfecto”, ese pasado que pesa como un lastre sobre el presente, de modo que impide ver la belleza en su sencilla pureza, el amor y hasta la muerte en su verdadera realidad; y que deja caer su reflexión sobre la propia memoria y sus extravíos, la que da cuenta de los “días engañosos”, por más que el “instante” aparezca a veces, vanamente, como coartada, es decir, como fingimiento de un presente vivo que pueda paliar la dolorosa realidad de las pérdidas temporales, entre las que se hallan “las ausencias que crecen” y, entre ellas, la más sentida, la de la madre, cuya muerte rememora el poeta en una doliente, sosegada y hermosa elegía (“Legado de la muerte”) en la que a la destrucción de los objetos materiales dejados por la madre opone la salvación, libre de daño, del recuerdo.

En la segunda parte (“Canción apenas”) hay un cambio de ritmo, ritmo de canción, de romance, de seguidilla, en versos más gráciles resueltos en uno de los poemas en un juego retórico de correlación de series de tres términos (“Son palabras”). Parece indudable que el poeta ha querido tocar otras cuerdas en un “juego” en serio, que es como algunos definen la poesía, juego métrico también, con versos de diferente medida y hasta con el soneto, resuelto, por ejemplo, como dos tercetos entre dos cuartetos, inicial y final. Pero el habilidoso artificio métrico no desmiente la preocupación básica del poemario, las “pavesas” de lo vivido, “el día fugitivo”, la “verdad fugaz / instante eterno” de la flor del almendro, la memoria y las pérdidas... Y un motivo que da, frente al tono desengañado general, un tono vitalista a los poemas: el fino erotismo que se desprende de unos muslos o un cuerpo de mujer; es la otra faz del poemario.

La tercera parte (“Caravana”) recupera el tono de serena y melancólica meditación “a punto de vejez”. Tiempo y memoria, pasado recordado desde el presente fugaz. Hay instantes (“Mañana en Cáceres”) que, en su plenitud, parecen borrar la conciencia temporal. Pero son sólo iluminaciones de la “realidad vivaz que no se para” o que se detienen en la ilusión artística de un cuadro o de “Una fotografía” que “salva la nada viva de un instante encantado / cuando aquella mañana ya no existe”. El recuerdo, como bien se aprecia, reaviva imágenes (ilusiones), pero la lucidez se impone para constatar lo perdido, confrontado en muchos poemas con un ahora que siembra la realidad de constataciones nada gratas ni gratificantes. El presente no sólo recuerda, sino que interpreta, se vuelca sobre los hechos recordados para dotarlos de sentido a la luz de un ahora cargado de experiencias, es decir, de tiempo. De ahí que los recuerdos perturben (el lastre al que nos referíamos arriba) la vivencia de

los instantes de plenitud (“Málaga, brindis”); de ahí que los ocasionales instantes de plenitud (sol y mar) acaben socavados por las horas, por las olas de un mar que “va lamiendo la arena y borrado mis pasos” (“Espejos”)

Naturalmente que hay otras cuerdas (léase, por ejemplo, “Volver a Bilbao”), pero las aquí señaladas recorren la malla de un poemario en el que la caducidad temporal se expresa desde una serena meditación (por dentro corre la angustia) vertida en versos de ritmo sosegado y melodioso, acordados con el demorado fluir de la meditación poética en torno al sentido temporal de la existencia, desde un yo que sirve, indudablemente, de paradigma de cada hombre en su imparable discurrir hacia la vejez, cuando “la edad no admite sueños”.

José Enrique Martínez Fernández

María Fernanda Santiago Bolaños, *El jardín de las favoritas olvidadas*, Ourense (Linteo), 2005. 284 pp.

La primera novela de María Fernanda Santiago Bolaños, *El tiempo de las lluvias*, apareció en 1999; la segunda, *Un ángel muerto sobre la hierba*, en 2001; la tercera es *El jardín de las favoritas olvidadas*, que comienza con un “Prólogo para todos y para nadie” y con estas palabras: “Cuando María Salomón tenía treinta años abandonó los hermosos atardeceres de su ciudad y se marchó a la Gran Isla. Allí gozó del aprendizaje de sus sueños y, durante diez años, no se cansó de hacerlo”. Hermoso párrafo, lleno de maravillas: la Gran Isla, el nombre sonoro de María Salomón, y su sugestivo ejercicio de reinventar su vida y la de sus antepasados. Porque la Gran Isla no está lejos, es el rincón que cada uno se fabrica para vivir un tiempo indispensable. Y puede estar aquí mismo o en un pueblo olvidado del mundo, en plena Maragatería; la Gran Isla es ese lugar donde cada uno alimenta los sueños que llenarán su vida en el futuro. Eso es lo que hizo María Salomón: alimentar sus sueños, reconstruir su vida y la que quienes la precedieron, soñarlos, como diría Unamuno. La novela va a ser un largo sueño en el que los fantasmas de la memoria soñadora van a salir a esa particular escena que la novelista ha creado para fascinarnos. Alguien le dirá a la soñadora: “Los pasos de quienes se han ido suenan en la memoria, y los solitarios llevan el estigma del misterio sobre la frente”. Memoria, sueño, estigmas, misterios... No son palabras, sin más. Algunas llenan de penumbras la novela, que la narradora irá iluminando en el momento oportuno, mientras la narración se va cargando de misterio y de poesía.

La novela se desarrolla en dos actos y un intermedio. Un primer acto con siete escenas y un segundo acto con una escena única repartida en trece cuadros. La materia novelesca guarda, pues, una estructura teatral; por otro lado, cada parte es diferente en el modo de narrar y casi pudiéramos decir que en el asunto narrado, si bien todo converge hacia el centro, una palabra con significados simbólicos dentro de la novela. Como marco temporal, más de un siglo, desde 1877 a la última década del siglo XX. Y tres generaciones sucesivas, desde el abuelo Anxo del Rey a la protagonista soñadora y memoriosa, María Salomón.

En el primer acto (pp. 13-79) se trata de manejar los sueños. Tras diez años de aprendizaje, María Salomón procede al ejercicio de convocar los

Reseñas

sueños, con la escenografía teatral apropiada para los fantasmas convocados, las sombras del pasado, las sombras de la muerte o de los muertos. En su casa de Madrid, su teatro, María Salomón convoca a sus fantasmas. Vida y teatro, realidad y sueños, pasado y presente. La vida entendida como representación, como teatro, “una actitud ante la vida”, como se dirá en la novela. Más que personas, personajes, más que rostros, máscaras: representación, rito, ceremonia. Serán continuas las referencias al teatro y a la representación a lo largo de la novela. De hecho, cada escena empieza y termina con una acotación. En el propio relato aparece la voz de los actores, principales y secundarios: a ellos les toca salir a escena, a la escena que sueña María Salomón. En esta representación del teatro de la memoria y de los sueños el personaje principal es Anxo del Rey, el niño desamparado y huérfano que un día llega en el carrejón de los niños muertos de hambre y de frío a la inclusa de Compostela.

La organización teatral de la novela (un teatro simbólico: el teatro de la vida) es un ejemplo de la mixtura de géneros, rasgo acusado de la posmodernidad: nadie puede acotar ya un terreno con límites precisos, cuando se interpenetran géneros tan distintos y tan próximos a la vez como el cine, el cómic, el teatro, la televisión, internet y la literatura con sus nuevos formatos, sus hipertextos. En *El jardín de las favoritas olvidadas* no sólo teatro y novela mezclan sus presupuestos, sino, como después veremos, también la poesía.

El jardín de las favoritas olvidadas es una novela de aprendizaje. Lo único que no tuvo que aprender el niño Anxo fue la soledad. Nació huérfano y conoció la soledad desde el origen, una soledad existencial que flota a lo largo de toda la novela y de forma diferente en cada uno de los personajes. La propia María Salomón no convoca a los fantasmas familiares para huir de su soledad, sino, según creo, para entranarse más en ella. El verdadero maestro del niño Anxo fue el Capitán, un marinero que le enseñó cosas nuevas y portentosas para la mayoría; por ejemplo, que “las estrellas hablan el idioma de las aguas del mar” (41); le enseña nuevas palabras que le hacen añorar mundos no vividos; le enseña mitos y leyendas (la existencia de las sirenas, la de Ulises enfrentándose a la infinitud de los mares...); le enseña el mar y las supersticiones entranadas en la cultura gallega de la mar; le enseña verdades cuya profundidad no puede alcanzar Anxo: “Donde la serpiente sale a la superficie, Anxo, nace un espacio capaz de hacer sagrado cada instante. Como señal, ahí ha de construirse un altar que nos acerque al centro; a ese centro desde el que hacer preguntas con la esperanza de una respuesta” (56). Cuando muera el Capitán, Anxo quedará de nuevo huérfano de quien acabó siendo su verdadero padre y su maestro.

Aprendió algo más Anxo: el significado del instante único, esencial en la novela. Pudo aprenderlo por vez primera en “la cueva de las iniciaciones”, cuando gozó el amor una única vez con una mujer que no quiso prolongar el instante único. Esos instantes únicos, eternos en la memoria, son los que vamos cultivando en nuestro particular “jardín de las favoritas olvidadas”, título que proviene de una leyenda que también le cuenta el capitán: los emperadores chinos gozaban cada noche de una amante distinta, tras lo cual las distintas amantes eran recluidas en el jardín de las favoritas olvidadas. Es, pues, el correlato de la vida, de los instantes únicos, de los efímeros momentos de plenitud, esos que acaso justifican una vida. Como dice Anxo de su Capitán,

en el fondo todos buscamos, como él, el centro que nos conduzca al instante único y conclusivo.

Teatro y novela, narración y poesía. Si a la poesía le pedimos capacidad de sorpresa, de misterio, de sugestión, si le pedimos que sea un estímulo de nuestros sueños y que colme las expectativas interiores, en esta novela se nos da la poesía en dosis elevadas. Los fragmentos poéticos de la novela, espigados, compondrían un conjunto de hermosos poemas en prosa. Hasta la propia narradora se siente fascinada por la hermosura de ciertas imágenes narradas, imaginadas, soñadas: “Qué bella imagen esta del marinero y el niño de la mano, murmurando una canción que podría haber caído de las hojas si fuera otoño en vez de primavera. Qué bella imagen” (44). En lo poético anidan los misterios, y en la novela hay un nimbo misterioso de difícil explicación. Y el sueño no está lejos de la poesía; de hecho, sueños como los de María Salomón han sido enormemente fecundos para la poesía. Los mitos mismos se confunden en sus orígenes con la poesía. El mito da profundidad temporal a la existencia y tiene un valor explicativo o interpretativo. El mito recorre la novela de María Fernanda Santiago: las acciones de los hombres se reflejan en las de Ulises y Ariadna, en las de Caronte y Dionisos, en las de Antígona y Electra... Los mitos, relatados por su belleza y plasticidad, elevan a leyenda la historia contada en la novela, la dotan de un sentido ancestral, trascienden los meros hechos hacia sentidos misteriosos unas veces, poéticos otros. Permiten, como correlato de nuestras vidas o nuestras acciones, dotarlas de sentido dentro del "sinsentido" que puede ser el transcurso de los días, preñarlas de significado para que, como dice un personaje, la memoria de los vivos se haga mitología (98) o, como dice otro, “se trataba, quizás, de regresar a los mitos otra vez. O de inventarlos” (154).

El intermedio de la novela abarca cien páginas, un tercio de la novela. En el teatro, el intermedio es momento de comentario de lo pasado y de lo que puede suceder tras la última escena del primer acto. En la novela es el momento en el que los fantasmas de los sueños hablan para tender hilos que permitan entender lo ya relatado y lo que se va a relatar en el acto segundo. La novela alude de nuevo al teatro, la representación, los actos, el telón, el escenario... Se trata, en este intermedio, del teatro de los sueños dispersos, fragmentarios, ocasionales: es la manera de operar de la memoria activa y selectiva. Analepsis y prolepsis son ahora frecuentes. Es el juego temporal de la memoria que, en el intermedio, “salta, urgente, de uno a otro lado de la habitación” (84): María Salomón permanece en una duermevela en la que la memoria es incontrolable. Además, para completar los mundos posibles, siempre incompletos, salen a escena –la escena de la memoria– personajes secundarios. No es extraño: han pasado cien años desde que vimos a Anxo del Rey en la incluida de Compostela hasta que lo vemos ahora, casi centenario, en La Habana, en la isla a la que un día llegará María Salomón, con 17 años, para reinventar su existencia con el conocimiento de su abuelo y de la familia materna y paterna. En ese teatro y ese intermedio son muchos los personajes que se convierten en narradores, entre ellos el abuelo Anxo del Rey, que cuenta cómo conoció su pasado maragato, en un verdadero homenaje de la novelista hacia su tierra originaria: “los topónimos hermosos de ese País de los Maragatos donde yo había nacido y donde el Capitán había andado en alguno de esos vagabundeos sin mar; qué sé yo: Boisán, Filiel, Luyego, Lagu-

Reseñas

nas, Castroluce... Quién sabe por qué razones a veces los nombres parecen desvelar algo escondido o un presentimiento o la certeza inexpressable de una verdad imprescindible” (93). El homenaje, velado, asoma aquí y allá en la novela y no es extraño que se adivinen algunos rasgos de sentir autobiográfico. Es ahora cuando el lector sabe, si no lo había intuido ya, que Castroluce es la Gran Isla a la que se retiró María Salomón cuando tenía treinta años, a finales del siglo pasado; Castroluce, jardín primordial casi, fundacional, como los que fue fundando ritualmente en distintos lugares el abuelo Anxo a lo largo de su existencia

Este intermedio le sirve además a la novelista para enjuiciar la transición política española desde la visión de la generación de María Salomón, que coincide con la de la propia novelista: aquella época que se vivió entre la ilusión y el desencanto. *El jardín de las favoritas olvidadas* es también una novela generacional, aspecto al que, sin embargo, no me voy a referir aquí.

Los dos cuadros primeros de la escena única que compone el segundo acto son de una belleza extraordinaria, incluso desde el desconcierto inicial en torno a la voz enunciativa de unas palabras movidas por el amor, la delicadeza, la entrega, la ternura, la claridad de una vida que traspasa los límites, la frontera entre la vida y la muerte. Es la voz de la madre de María Salomón que habla, en la muerte y desde la muerte, con el que fue su amante (un protagonista de la transición política, un perseguido de la dictadura), refiriéndose a la hija como “tu hija y mi hija”. Y qué dulce diálogo de amor más allá de la vida, una vida -la de la madre- hecha de renunciadas, de entregas, de amor. Amante y amada hablan en la muerte, como si el amor más puro, en las palabras que nunca se dijeron, brotara para una insospechada eternidad. Palabras en la muerte, a lo largo del segundo acto, para completar unas vidas, para llenar huecos que, de otra forma, serían insalvables para el lector. Palabras de amor a un amante y a una hija a los que, paradójicamente, la amada y madre renunció por amor, acaso para que nunca dejara de existir el “instante único” que iría a parar al jardín de las favoritas olvidadas.

José Enrique Martínez Fernández

Francisco Javier Díez de Revenga. *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid (Devenir) 2005, 356pp.

Esta monografía de Francisco Javier Díez de Revenga, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, se inscribe en su principal campo de investigación científica, el del estudio de la literatura española de los decenios iniciales del siglo XX, estudio que ha dado como fruto conocidísimas aportaciones sobre los poetas del 27, sobre revistas en las que colaboraron, y sobre los diferentes ismos coetáneos, algunos de los cuales fueron seguidos por varios autores de tan fecunda promoción literaria.

En este lustro primero del nuevo siglo, en concreto, Díez de Revenga ya había publicado dos libros monográficos en torno a las vanguardias (*La poesía de vanguardia*, 2001, y *Las vanguardias y la generación del 27*, 2004), de modo que este es el tercero en esta misma línea, aun cuando presenta la particularidad de centrarse en la narrativa breve que apareció en las revistas de vanguardia española entre los años 1918 y 1936, un campo de investigación

hasta hace muy poco inexplorado, y que aquí se aborda de modo sistemático y fructífero.

El libro de Díez de Revenga resulta especialmente valioso para que se conozcan las características y las novedades de esta clase de textos, que en conjunto ofrecen no pocas modulaciones diferenciadas, desde el poema en prosa hasta el microrelato, pasando por el aforismo, la greguería, la anécdota, etc. Además de facilitar el conocimiento de un género al que se ha venido concediendo una atención muy escasa si se la compara con la concedida a la renovación poética coetánea, esta monografía contribuye a un mejor conocimiento de la obra literaria de varios autores del 27, cuya faceta narrativa es, por lo común, poco conocida.

Gracias a esta obra, pues, se está en condiciones de completar el conocimiento del perfil creador de poetas como Salinas, Guillén, Diego, Alonso, Cernuda y Alberti, y asimismo el de otros autores fundamentales del pasado siglo, por ejemplo Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala. Pero no son, los citados, los únicos que enriquecieron, con sus prosas, tales publicaciones, participando, por tanto, del movimiento renovador de dicho período, pues en estas páginas da cuenta Díez de Revenga de la narrativa breve de otros autores también significativos, entre ellos Aub, Bacarisse, Arconada, Espina, Giménez Caballero, Chabás, Barja y Chacel. Y aun a éstos deben añadirse nombres de menos nombradía, pero de sensible valor, como los de Fernando Vela, Fernández Almagro y Claudio de la Torre, por citar tan sólo tres.

Díez de Revenga ha estructurado el libro en diecinueve capítulos, siendo dieciséis los que desgranar la presencia de la narrativa breve en las revistas. Acertado ha sido reservar diferentes capítulos a los autores más importantes, desde Gómez de la Serna a Francisco Ayala, mientras los otros capítulos se destinan a los relatos que fueron apareciendo en las diferentes revistas, desde *Grecia* a *Los Cuatro Vientos*, pasando por *Vltra*, *Suplemento Literario de La Verdad*, *Verso* y *Prosa*, *Sudoeste*, *Mediodía* y *Revista de Occidente*.

No procede en estas breves notas dar cuenta demorada del contenido de los distintos capítulos. Baste decir que todos comprenden noticias y consideraciones bien apreciables, tanto los dedicados a los autores que mejor conoce este investigador, cuanto a los restantes. Incluso quienes sean más expertos en las letras del 27 habrán de valerse desde ahora de este libro para cubrir sus lagunas en torno a la renovadora narrativa breve de los poetas que aquí se estudian. En cualquier caso, en todos los supuestos se hace avanzar considerablemente nuestro conocimiento en el tema, resultando una de las monografías más brillantes de Díez de Revenga.

Poetas y narradores se completa con una extensa bibliografía distribuida en dos secciones, una primera centrada en las revistas de vanguardia y la segunda relativa a estudios sobre la vanguardia. Ambas son de gran utilidad, pero la de las publicaciones periódicas es mucho más apreciable todavía, pues las selecciona por orden cronológico, dando la ficha técnica imprescindible de cada una. En su virtud, la documentación que aquí se facilita será de consulta obligada ante y durante cualquier trabajo que tenga que ver con las vanguardias españolas.

José María Balcels

Matas Caballero, J. *Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon*, León (Universidad, Secretariado de Publicaciones) 2005, pp.348.

Nos encontramos en esta *Espada del Olvido* con una reunión de trabajos de los últimos diez años del profesor Juan Matas Caballero, aparecidos en diferentes publicaciones. Nos hallamos ante interesantes artículos sobre poetas de nuestros siglos de Oro, tanto del XVI como del XVII. Se observa un claro interés del profesor Matas por recuperar a poetas que han sido considerados menores por la crítica y, a través de un acercamiento a sus textos, darles un lugar apropiado en la historia de la literatura española y aurisecular en particular.

Este recorrido incluye a Lomas Cantoral con sus cartas y epístolas; a Pedro de Medina Medinilla y la égloga a Isabel de Urbina; Agustín de Tejada y Páez y su composición al túmulo granadino a los Reyes Católicos. Lope de Vega, que a pesar de su fama, se mantiene también a la sombra poética de Góngora, como analizara con acierto el autor; Juan de Jáuregui y la música en su *Orfeo*; la presencia de la mitología como lugar de encuentro y desencuentro entre Jáuregui y Pérez de Montalbán; el conde de Villamediana y un poema del exilio, así como la también poesía del exilio de Enríquez Gómez y cierra el conjunto con el análisis de un retrato satírico creado por sor Juana Inés de la Cruz.

Es interesante este libro recopilatorio puesto que creo que cumple el objetivo fundamental: rescatar del olvido estos poetas tan importantes, no solo por ellos mismos, sino para poder reconstruir el extenso corpus poético heredado. Propone Juan Matas un acercamiento diferente y un posible cambio en la valoración del panorama poético a través de la recuperación de estos diferentes poetas, y qué mejor manera de hacerlo, que acercándonos a sus textos con interesantes análisis hechos desde perspectivas muy variadas que vamos a ir desglosando a lo largo de estas líneas. La ruptura que pretende se alcanza también en gran medida, ya que con el acercamiento a estos versos, somos capaces de olvidar el marbete de “menor”, con el que han sido calificados estos poetas y condenados, por tanto, al ostracismo. Hay, a lo largo de los diferentes artículos, un interés por “subrayar el significado y el valor literario de las obras”.

No pretende el estudioso acabar con el canon, sino una reflexión sobre diferentes poetas y las cuestiones estéticas que encierran sus textos, ya sean barrocos o manieristas, tomando, además, las preocupaciones vitales como reflejo de esta estética ya anunciada.

1.- Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral.

Se observa desde un principio una inteligente manera del profesor Matas por abordar el tema que pretende tratar, va desde un acercamiento a todo el corpus del poeta hasta llegar a un fino análisis de las cartas y epístolas objeto de estudio. Hay una variedad métrica que va desde el octosílabo hasta el endecasílabo, según las diferentes tradiciones castellana e italianizante. Inscribire las diferentes composiciones en esta tradición y hace un comentario exhaustivo entroncando con la tradición cancioneril, con tópicos del amor cortés que van desde el vasallaje de amor, hasta el silencio o sufrimiento amoro-

so en las diferentes composiciones amorosas, comentando acertadamente los recursos de los que se vale Lomas para dar mayor fuste poético a estas creaciones. En las cartas y epístolas de corte amistoso se explica la relación existente con la epístola moral tan de moda en los Siglos de Oro.

Concluye Matas que Lomas destaca por la libertad, variedad y flexibilidad de sus cartas y epístolas que se encuentran entre la temática amorosa y la moral con gran variedad de destinatarios: desde Filis, hasta sus amigos, inscribiendo a Lomas, con acierto, según mi opinión, en una estética equilibrada y manierista fruto del autodidactismo y la evolución propia a partir del seguimiento del maestro Garcilaso de la Vega.

2.- Claves compositivas de la *Égloga en la muerte de Doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla.

Estamos ante otro de los poetas llamados 'menores' al que no se ha prestado mucha atención por parte de la crítica. Comienza el profesor Matas con un acercamiento somero a los pocos datos biográficos que se conservan de Medina, quien debió entablar amistad con Lope de Vega y al que dedicó esta égloga funeral por la muerte de Isabel de Urbina. Se añade a estas leves circunstancias vitales un interesante recorrido por la relación entre la égloga y la elegía de carácter funeral en una tradición bucólica en la que amor y muerte se unen.

Este capítulo nos sitúa dentro de un marco temporal preciso; se inscribe dentro de una tradición que proviene de la antigüedad clásica y comenta las diferentes partes de la composición, deudoras, en cierta medida, de esta tradición que se ve plasmada en los interesantes comentarios sobre los monólogos de los pastores Lisardo y Belardo.

3.- *La Canción de los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez: ejemplo de Mitologema y Manierismo.

De nuevo el profesor Matas inscribe el texto objeto de estudio dentro de un momento histórico y social, así como dentro de una tradición poética: la canción heroica. Tejada es uno de los poetas miembros de la Academia de Granada, que nos legó el importante manuscrito *Poética Silva*, con 98 composiciones muy selectivas de entre finales del XVI y principios del XVII.

Según Matas Caballero estamos ante una canción ditirámica a un tesoro representativo de la ciudad de Granada, cuyo modelo es el Divino, Fernando de Herrera. Para el análisis de esta canción petrarquista propone una variedad en el método: la aplicación del mitologema siguiendo de cerca la manera de trabajo que utiliza el profesor Lara Garrido en las *Octavas a Felipe II* de F. de Aldana. Nos encontramos ante la creación de un mitologema político-religioso en torno al rey Fernando jalonando este interesante análisis de toda la composición. Se trata de la unión de las vertientes pagana y cristiana con un carácter manierista-preciosista. Juan Matas apunta el magisterio de Herrera, pero partiendo de él hay un alejamiento como autoafirmación del poeta granadino, buscando su propia manera de crear, analizada con precisión por el estudioso.

4.- Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética.

Este capítulo muestra un método de trabajo que va, como hemos visto en otros de los trabajos de este libro, de un acercamiento general al comentario de los diferentes textos de estos poetas casi olvidados. Empieza con un interés por la polémica suscitada en torno a la *nueva poesía* propuesta por

Reseñas

Góngora y que es censurada por Jáuregui, pero que, a la vez, parece ser un seguidor de Góngora como demuestra el profesor Matas a lo largo de este artículo. Se crea así, una sensación de paradoja respecto a Jáuregui quien crítica a la vez que sigue a Góngora.

La tesis que defiende Matas es la inspiración gongorina del poema de Jáuregui "Acaecimiento amoroso", basado en la "Corcilla temerosa" del cordobés. En ambos poemas encontramos un fracaso amoroso, la persecución y pérdida de una ninfa. Estamos ante un tipo de poesía venatoria con un marcado tono erótico en el que se rastrean con acierto antecedentes mitológicos: la carrera de Atalanta y el fracaso final de los amantes. Si bien, Jáuregui difiere también de Góngora, puesto que utiliza el doble de versos acomodados al metro de la silva frente a la canción gongorina.

Concluye Matas, después de un atinado análisis, que no estamos ante una imitación servil, sino ante una aportación personal al tema, ya que la presencia de Góngora es real en todos los poetas de comienzos del XVII, puesto que su influjo fue enorme y esto es lo que refleja Matas en este capítulo.

5.- Lope de Vega tras la estela de Góngora: unos versos de *La Filomena*. Con Lope de Vega no estamos ante un autor menor, si bien, su presencia es justificada en el prólogo que hace el autor ya que Lope estuvo a la sombra de Góngora, al menos, en lo que se refiere a poesía. Con *La Filomena* de 1621, Lope pretendía ser el punto de referencia, tanto en novela como en poesía, lugares copados por Cervantes y Góngora hasta el momento.

Se observa un cambio en el interés de los diferentes trabajos, ordenados según el tiempo de las composiciones objeto de estudio. Así, Góngora es el canon a principios del XVII (frente al Manierismo anterior), ya sea visto de manera positiva o negativa por los poetas que lo siguen o lo repudian, pero siempre desde lecturas muy atentas. *La Filomena* lopesca es un intento muy equilibrado de Lope de ser una alternativa al gongorismo imperante en la época. Estamos ante una composición muy teatral en la que hay tres cantos y que posee también una estructura interna muy cercana a lo teatral: planteamiento, nudo y desenlace. El fragmento objeto de análisis del doctor Matas es la creación de un tapiz por parte de Filomena que no es capaz de hablar. Tenemos unas fuentes clásicas (*Las Metamorfosis* de Ovidio) que Lope de Vega asume y supera con la creación de nuevas situaciones e interesantes personajes como el pastor Silvio. Hay un minucioso análisis de este fragmento en el que destaca la relación asunto-estilo que se acerca a un estilo elevado por el tono también alto del tema, pero, para Matas, no logra alcanzar Lope de Vega las cotas a las que ya había llegado Góngora con sus grandes poemas: *Las Soledades* y *El Polifemo*.

6.- Una nota sobre *El Orfeo -ut musica poesis-* de Juan de Jáuregui.

Plantea el profesor Matas Caballero la importancia de la poesía mitológica y dentro de la misma, el *Orfeo* de Jáuregui, centrandolo, enseguida el tema: la música y la importancia que esta tiene a lo largo de las 94 octavas que forman el texto. Orfeo y la música están en relación desde antiguo, hecho que aprovecha el poeta para conseguir efectos catárticos a través de la música, si bien se pone de manifiesto la tragedia a pesar de esta armonía. La relación amor-muerte está muy presente en el texto como apunta el estudioso.

Se cierra el trabajo con unas interesantes reflexiones sobre la superación de la fuente por parte de Jáuregui a través del método de la amplificación y la equilibrada armonía de la concepción poética del sevillano.

7.- La mitología, campo de tiro, en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán.

De nuevo se produce un acercamiento a los textos desde un enfoque interesante: un breve recorrido por la fábula mitológica, desde el final de la Edad Media, hasta el Renacimiento donde tiene, por primera vez, interés por sí misma la mitología. Desde Juan de Arguijo hasta Luis Carrillo y Sotomayor todos los poetas tienen composiciones mitológicas, si bien, la aparición del *Polifemo* de Góngora supuso un avance y una ruptura en la que todos los poetas tomaron su posición en contra o a favor. Juan de Jáuregui comienza esta polémica con el *Antídoto* que es respondido por el Abad de Rute, erudito cercano a Góngora. Así, pocos años después, Jáuregui compone su *Discurso poético* y su *Orfeo*, teoría y práctica de una poesía intermedia entre los claros (seguidores de Lope) y los oscuros (seguidores de Góngora), recurriendo a un ataque a Góngora a través de la materia elevada de la poesía mitológica.

Pero los que más afectados se vieron por este ataque fueron los seguidores de Lope de Vega, quienes contestaron con *El Orfeo en lengua castellana*, cuya autoría se plantea el profesor Matas y se la atribuye a Pérez de Montalbán. Se recurre de nuevo a la mitología para un ataque a Jáuregui y una posición más amistosa con respecto a Góngora, dándose así título al trabajo, ya que la mitología es el campo de batalla de los poetas. Concluye Matas, con acierto según las diferentes razones que propone, que, tanto Jáuregui como Pérez de Montalbán, acaban coincidiendo en la manera de crear, sin conseguir llegar a las cotas de genialidad del poeta cordobés.

8.- Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana: “Al retiro de las ambiciones de la corte”.

Propone el profesor Matas no mezclar vida y literatura para no llegar a dislates. Así, la vida de Villamediana ha sido objeto de varios trabajos que han dejado de lado su producción poética, de manera que propone un acercamiento a su obra. Se trata en este caso de un atinado análisis de un soneto “Al retiro de las ambiciones de la corte”, composición que, según Rozas, se incluye dentro del grupo de textos morales, en el que se apela a la vida tranquila y al menosprecio de corte. Debemos poner este texto en relación con el exilio que sufrió Villamediana para poder comprenderlo en su totalidad, ya que propone el exilio y la tradición del *beatus ille* como modo de exaltación de la virtud. Comenta todas las partes del soneto de manera muy minuciosa y acertada a mi parecer, rastreando fuentes como el emblema de *Las sirenas*; se destaca además la sencillez y la parquedad del estilo de la composición en un tono acorde con el tema tratado. Llegando Villamediana, en opinión del estudio, a la creación de una nueva e importante línea de creación con este poema que formaría parte de un más amplio cancionero del destierro.

9.- La poesía del exilio de Antonio Enríquez Gómez.

En su estudio, el profesor Matas recupera un personaje interesante; tras un breve recorrido por las circunstancias históricas de Enríquez Gómez y su condición de converso, la cual no le privó de participar del esplendor literario del Siglo de Oro. Se intenta rescatar del olvido este poeta de la tercera generación barroca. Se destaca, además, la importancia del tema del exilio en *Las*

Reseñas

academias morales de Enríquez Gómez, siendo este un tema central. Hay un interesante recorrido por los textos: sonetos, elegías y epístolas; en los que se llega a la conclusión acertada de que el exilio supone la muerte civil, una idea que se entronca directamente con el actuar poético de Ovidio en su exilio. Enríquez Gómez ha sido capaz de crear un cancionero del exilio, pero no se limita a esto, sino que se pone en relación con diversos tópicos de moda en la época: el menosprecio de corte o la soledad, y todo ello conseguido a través de diferentes cauces métricos como un tributo a la *variatio* barroca.

10.- La pluma y el pincel de sor Juana Inés de la Cruz: Nuevas perspectivas para un viejo tópico (bajo la inspiración de Polo de Medina)

La presencia de los retratos cobró gran importancia en nuestro siglo de Oro, donde el tópico del *ut pictura poesis* tomó todo su sentido con pintores y poetas; sor Juana se puede inscribir en esta tradición del retrato, pero en este caso, el texto objeto de análisis por parte del autor del libro es un retrato humorístico, el interesante *Pinta en jocosos numen, igual con el célebre de Jacinto Polo, una belleza*; esto es, un retrato humorístico que parte de otro texto del poeta Jacinto Polo. El profesor Matas observa tres partes: exordio, desarrollo y epílogo en las que se van describiendo de manera jocosa: cabello, ojos, nariz, mejilla, boca, garganta, mano, cintura, pie y vestido. Matas enmarca este texto dentro del espíritu desmitificador del Barroco; sor Juana conoce la tradición y crea este retrato satírico-burlesco (sin entrar, con acierto, el profesor Matas en abstrusas digresiones sobre lo satírico y lo burlesco) lo que supone un interesante acercamiento a la faceta más transgresora de la poeta mexicana.

Se cierra el volumen con una importante y completa selección bibliográfica que nos demuestra el dominio de la misma por parte del autor de los trabajos, que trae a colación de manera precisa a los pocos expertos en estos autores. Las pretensiones de rescatar del olvido a estos autores se van colmando con la lectura de los capítulos, en los que se crea un breve pero necesario entorno histórico y social que nos ayuda a comprender mejor los textos y a los autores de los mismos. Se trata de un comentario muy razonado de los textos, que nos llevan a diferentes partes del corpus poético de estos poetas, que no por menos tratados son de menor calidad literaria, sino al contrario, van encontrando su lugar en la historia literaria. Se amplía, así, el campo de estudio de la poesía de los Siglos de Oro, lo que implica la propuesta de nuevos trabajos para un futuro, esperemos no muy lejano. No cae el profesor Matas en la erudición gratuita y en el ejemplo vacío, sino en interesantes aportes que enriquecen la lectura de los textos.

En mi opinión, es necesario este enfoque de acercamiento al texto, el no quedarse en meros planteamientos teóricos que sólo aportan confusión a lo que realmente nos interesa: el texto literario en su vertiente más estética.

Oscar García Fernández

M^a del Carmen Pérez Díez, *Por Siempre Jamás: C.S. Lewis y la Tierra de Narnia*, León (Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales) 2004, 326pp.

El reciente libro de Pérez Díez, basado en su anterior Tesis Doctoral, supone un innovador trabajo sobre el escritor británico C.S. Lewis a través de

su obra más importante: la saga de *Las Crónicas de Narnia*. La intención final de la autora es el (re)descubrimiento en nuestro país de una de las figuras más sobresalientes de la literatura anglosajona del siglo pasado. Sin embargo, el desconocimiento que existe sobre él en nuestra cultura es todavía muy grande. Y ahora, por fin, tenemos ante nosotros un estudio de calidad excelente que llenará ese vacío.

Por Siempre Jamás: C.S. Lewis y la Tierra de Narnia se estructura de forma clara y lógica en cuatro partes principales: empezando con una biografía de C.S. Lewis (fundamental para comprender así su legado), el libro hace un repaso al conjunto de la obra y las teorías literarias lewisianas para pasar rápidamente al grueso del volumen: el estudio crítico sobre *Las Crónicas de Narnia*. Todo se completa con cinco apéndices que ayudan a la comprensión global del texto de Pérez Díez.

La vida y la obra de Lewis, profesor en Oxford a mitad del siglo XX, siempre estuvo marcada por las dos grandes guerras mundiales y por la estrecha relación que le unió con su colega y amigo J.R.R. Tolkien. Según la autora del libro, las teorías y las ideas de Lewis chocaron con las de los académicos de su tiempo, y fueron especialmente controvertidas aquellas que tenían que ver con el concepto de fantasía y con el proceso de creación del autor: "All my seven Narnia books, and my three science fiction books, began with seeing just pictures in my head. At first they were not a story, just pictures" (Lewis, 1966, citado en Pérez Díez, 2004: 17).

El repaso al conjunto de la obra lewisiana en *Por Siempre Jamás...* no es una simple enumeración de sus libros, sino más bien comentarios de los mismos para poder así enmarcar *Las Crónicas de Narnia*. Tal y como señala Pérez Díez, el origen de la heptalogía de Narnia se encuentra en los bombardeos que asolaron Londres en 1939, con lo que muchos niños eran enviados a ciudades menos peligrosas. Lewis, ante la falta de imaginación y de ideas de esos niños, decidió empezar a escribir las aventuras de pequeños como ellos que se ven transportados a un mundo fantástico, Narnia.

El estudio crítico sobre el ambicioso trabajo de C.S. Lewis es un repaso a los siete libros que forman la saga de *Narnia*. En él, la autora, con un conocimiento profundo y detallado de la obra, no sólo comenta cada uno de los volúmenes, sino que interpreta los numerosos símbolos y el propio argumento de cada uno. De este modo, un producto aparentemente sencillo y pensado para el público infantil y juvenil, se convierte, de la mano de las interpretaciones de Pérez Díez, en una complicada red de significados ocultos que el lector irá descubriendo. Así, el fauno que guía a Lucy, la más pequeña de los hermanos Pevensie, en su primera visita a Narnia, está representando el aspecto más materialista de la Navidad; el león Aslan, figura central de la heptalogía, no es sino el mesías restablecedor del orden anunciado por las profecías... El complicado mundo de la tierra de Narnia fascinó rápidamente al público anglosajón, y aunque las traducciones hispanoamericanas no se hicieron esperar, en España no fue hasta los años 80 cuando apareció *El león, la bruja y el armario*, el primer libro de la saga. Entre los logros de Pérez Díez hay que destacar una exhaustiva enumeración de las traducciones y reimpressiones de la obra de Lewis en nuestro país, y la escasez de trabajos relacionados con *Narnia*. Pero, por fortuna, esta situación está a punto de cambiar.

Reseñas

Tal y como se afirma en las páginas finales de *Por Siempre Jamás: C.S. Lewis y la Tierra de Narnia*, acertadamente tituladas “Hasta el infinito y más allá...”, las historias y aventuras en Narnia cuentan con un final totalmente abierto, como demuestran las sugerencias del propio Lewis para que los niños continuasen la redacción, y el intento (fallido, por el momento) de la editorial HarperCollins de continuar la saga nárnica. Lo que ya es un hecho es que el olvido al que nuestro país ha sometido a la obra de Lewis termina en las últimas semanas de 2005. En efecto, el estreno cinematográfico de la primera parte de *Las Crónicas de Narnia (El león, la bruja y el armario)* acercará al gran público español y del resto del mundo al autor C.S. Lewis. Sólo deseo que la adaptación al cine haga justicia a la calidad de la obra literaria, exactamente igual que ha conseguido Pérez Díez con su magnífico libro. Un libro que estoy segura ayudará a la difusión de *Narnia* y, lo que es más importante, a comprenderla.

Judit Martínez Magaz