

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona. Anagrama. 2000, 254 pp.

Por Rita Gnutzmann

El escritor mexicano Carlos Monsiváis (1938), consagrado desde hace décadas en su país, escribe un único libro que se podría titular “Cultura y sociedad”, tal como reza el subtítulo de su última entrega. En *El arte de la fuga*, su compatriota Sergio Pitol se refiere a él como un: “polígrafo en perpetua expansión, un sindicato de escritores, una legión de heterónimos que por su excentricidad firman con el mismo nombre, un incomparable historiador de las mentalidades”. Monsiváis tiene tras sí una larga carrera como redactor (*Medio Siglo*, 1956-58); *Estaciones*, 1957-59) y director de revistas (*La cultura en México*, 1972-87). Actualmente escribe para los diarios *Novedades*, *La jornada* y *El día* y para la revista *Proceso*.

Con *Aires de familia*, Monsiváis ganó el último premio Anagrama de Ensayo. En su nuevo libro analiza los procesos que condujeron a la situación actual de la sociedad latinoamericana del siglo XX y su integración en el panorama internacional. Los siete capítulos del ensayo giran en torno a lo popular, el cine latinoamericano y Hollywood, los mitos de la cultura latinoamericana, las “migraciones” (los cambios), la secularización y la alteridad y, por último, la televisión. Como se ve, se trata de temas actuales y de gran interés en todas las sociedades occidentales.

En el primer capítulo, el autor muestra el surgimiento de las nuevas identidades después de la independencia y con él, el nacimiento del “pueblo” y de lo “popular” y su reflejo en la literatura (el bárbaro, los pobres y sus vicios, la canalla), siempre desde una perspectiva clasista de incompreensión, una entidad sin conciencia, abúlica, irredimible. Según Monsiváis, es entre 1935 y 1955, y gracias al cine y la música, cuando surge la idea de lo popular como algo divertido, generoso, y, en último lugar, *kitsch*, imagen que dominará el resto del siglo XX. La importancia del cine en la formación del colectivo y en la “globalización” ocupa las siguientes páginas (51ss.). Hollywood propaga ídolos y formas de vestir y comportarse, estilos de virilidad y feminidad, modelos adaptados por los directores iberoamericanos a su propio país (comedias rancheras en México, melodramas, la Argentina de los conventillos, el Brasil de las sambas y las “chanchadas”). Sólo en los años sesenta comienza una filmografía latinoamericana propia con los documentales y las películas de Lima Barreto, Glauber Rocha, Miguel Littín, Jorge Sanjinés y Francisco Lombardi.

El papel de los héroes provoca algunas agudas reflexiones del escritor: desde el enardecido culto que se les rendía durante y después de la Independencia, cercano a la hagiografía cristiana, su función y consideración ha cambiado profundamente, dejándolos en la trastienda de las estatuas empolvadas y como imagen en billetes y monedas. Pero la historiografía y las enseñanzas nacionales conocen otros “héroes” como el “maestro de la juventud” (al estilo del Ariel de Rodó); posteriormente se consagran los revolucionarios (en México), el caudillo dictador, más tarde se incorporan los guerrilleros y los héroes deportivos y, actualmente, sólo sobrevive el técnico del management y del High-Tech.

La unidad de Iberoamérica se analiza en el capítulo “Íncultas razones ubérrimas”: desfilan el proceso de secularización en el siglo XIX, el afinamiento de la sensibilidad durante el romanticismo

y el modernismo, la institucionalización de las letras, la dependencia de París, las utopías, la teoría del mestizaje, la búsqueda de la esencia de cada uno de los países iberoamericanos y la utopía de la revolución. Hoy día, irónicamente se logra el máximo de “unidad” gracias al poderío económico y cultural de los Estados Unidos y la ambición de status de las clases dominantes iberoamericanas. Frente al sentimiento de continuidad el siglo XIX, en el nuestro se han operado cambios muy radicales: el cine y la televisión arrasan con viejos comportamientos y con la privacidad; nuevos parámetros se introducen con la música rock y el feminismo y se redefine lo masculino y lo femenino; en el campo religioso el catolicismo pierde su papel de doctrina única, al tiempo que internet llega hasta los pueblos más remotos (y es aprovechado por el subcomandante Marcos en Chiapas).

“Profetas de un nuevo mundo” habla de la secularización de América Latina entre 1880 y 1920. Es lógico que la ciudad juegue un papel importante en esta modernización y en la creación de ámbitos de alteridad con nuevos personajes que cobran voz (pobres, prostitutas y homosexuales, protestantes y ateos...). Por último, el ensayista se detiene en la función y disfunción de la televisión: su arrasamiento de la privacidad, su banalización y establecimiento de jerarquías, su “globalización” del telespectador..., en fin, su dictadura del (mal) gusto y su programación para “niños de ocho a ochenta años” (p.219). Un epílogo cierra el ensayo sobre el papel del intelectual a fines del siglo XX y el debate en torno a multiculturalismo y diversidad, con términos como “países periféricos”, “marginalidad”, “tercermundismo”, “mercado libre”, etc.

Terminemos con la pregunta de qué nos puede aportar este nuevo libro: diría en primer lugar, un estímulo para discutir nuevamente términos que acuden con tanta frecuencia como “cultura”, “modernidad”, “nación” y “nacionalismo”, lo “popular”... Pensadores mexicanos anteriores como Samuel Ramos y Octavio Paz, partían de una postura elitista para llegar a la definición de lo mexicano o lo latinoamericano (piénsese, además, en Sarmiento y Rodó. Monsiváis, sin prejuicio alguno, se instala en lo popular (sin hacer su apología) como ya anuncian la mayoría de los subtítulos de los subcapítulos, tomados del cine, de canciones populares y del melodrama, o que ironizan sobre instituciones o personajes consagrados. Precisamente esta ironía sutil hace aún más atractivo el libro y ofrece cierto optimismo a pesar de la descripción de una sociedad sumida en la crisis económica y cultural, con desigualdades abismales.

LÓPEZ QUERO, Salvador. *Pragmática de la Atribución en la Literatura Espiritual del Siglo XVI*. Prólogo de Feliciano Delgado León. Córdoba. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. 2000, 222 pp.

Por Julio Escribano Hernández

Este trabajo de investigación lingüística analiza la comunicación de la experiencia religiosa en los más conocidos creadores de la literatura espiritual española del siglo XVI y estudia a la vez, con gran detalle, la función del atributo en sus obras principales: *Cántico espiritual* y *Poesías* de S. Juan de la Cruz, *Obras Completas* de Santa Teresa de Jesús, *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, *Nombres de Cristo* y *Poesías completas* de Fray Luis de León, *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide, *Guía de pecadores* de Fray Luis de

Granada y *Audi filia* de Juan de Ávila. La variedad de los textos analizados nos permite entender los distintos valores del atributo en la expresión lingüística de los ascetas y de los místicos, que nos relacionan con un mundo simbólico abierto a la trascendencia. Estos maestros de la espiritualidad ponen el símbolo al servicio de la verdad revelada, de su honda experiencia religiosa y del misterio de Dios.

El presente estudio sobre las diferentes funciones del atributo en la literatura espiritual española del siglo XVI, etapa en la que la lengua castellana triunfa definitivamente sobre el latín, se ha dividido en dos partes o capítulos. El primero de ellos se ha dedicado al estudio de los atributos del sujeto con los verbos *ser*, *estar* y *parecer* y el segundo se ha referido a los atributos del sujeto con otros verbos. Ambos capítulos han sido complementados con dos apéndices en los que se recogen los paradigmas de las estructuras atributivas de sujeto con *ser*, *estar* y *parecer* y de las estructuras atributivas con verbos copulativos diferentes, que manifiestan *permanencia*, *devenir* y *apariencia*. Además, esta obra se ha completado con tres índices (el 1º presenta más del medio millar de los atributos comentados, el 2º contiene las citas de las obras comentadas de cada uno de los siete autores seleccionados, el 3º recoge todos los personajes citados) y la bibliografía utilizada.

En el primer capítulo se ha valorado la frecuencia de aparición de cada verbo: *ser*, el más citado, ha ocupado el 77'16% de las muestras recogidas y le han seguido *estar* con un porcentaje del 16'39% y *parecer* con sólo el 6'45 %. Estos datos son muy significativos para el autor, que se enfrenta al problema de los nombres divinos intentando descubrir el valor de los términos lingüísticos cuando se aplican a Dios o a otro tipo de sujeto de la creación. Cada uno de los verbos copulativos mencionados ha sido estudiado en su relación con el adjetivo y con el sustantivo: la realización sintagmática *ser* + *adjetivo* (53'53%) se presenta ligeramente superior a la de *ser* + *sustantivo* (40'10%), donde las notas se aplican íntegramente al sujeto, y éste, al ser de naturaleza divina, usa del sustantivo como atributo directo; en el paradigma *estar* + *adjetivo* la relación entre sujeto y atributo expresa una permanencia, un estado físico o psíquico, una sensación y es más usual (94'54%) que la construcción *estar* + *sustantivo* (5'45%), donde el sujeto es el término real y el atributo es el metafórico; por fin, la expresión dominante con el verbo *parecer* es *parecer* + *adjetivo* (74'35%) frente a *parecer* + *sustantivo* (17'94%).

En el segundo capítulo se han clasificado otros verbos copulativos en estas tres categorías: *permanencia*, *devenir* y *apariencia* relacionadas todas con el sujeto de naturaleza divina, con el sujeto humano y con el sujeto no humano. La *permanencia* la expresan los místicos con verbos de estado (*morir*, *permanecer*, *reinar*, *vivir*, *morar*, *hallarse*, *reposar*, *sentirse* y otros) y con verbos de movimiento (*ir*, *venir*, *correr*, *andar*, *venir*, *tornarse*, etc.) acompañados del adjetivo en función de atributo en la gran mayoría de los casos. El *devenir* se manifiesta en la relación sujeto-atributo por medio de los verbos *nacer*, *hacerse*, *dar*, *quedar*, *hacerse*, *tornarse*, *caerse*, *escapar*..., que describen el proceso ascético-místico desde la conversión y la purificación hasta las cumbres de la espiritualidad. La *apariencia* indica las relaciones subjetivas entre el atributo y el agente o sujeto a través de los verbos *llamar*, *mostrarse*, *salir*, *subir*, *salir*, *vivir*, *verse*, *tener*... Así lo hace Fray Luis de León en su obra *De los nombres de Cristo*, iniciada en los calabozos de la Inquisición, en la que identifica al Salvador con metáforas ya usadas por los místicos: monte, camino, sol, luz, fruto...

Con los recursos, hallados en la práctica de la atribución, los autores de la literatura espiritual española han pretendido marcar las diferencias entre lo humano y lo divino, entre el ser humano y Dios, entre el hombre y Cristo, entre el hombre pecador y el hombre bueno, para ensamblarlas en la historia de la salvación; han usado una retórica persuasiva, propia de los guías espirituales que transmiten sus más profundas experiencias y han acompañado a la lengua con vivas, sentidas y originales metáforas.

Este trabajo de investigación lingüística de Salvador López Quero no sólo contribuye al mejor conocimiento de nuestra lengua, presentando con la máxima objetividad las variadas estructuras del atributo en el lenguaje religioso del siglo XVI, sino que nos introduce en la formulación sistemática de la ciencia espiritual de los místicos, que divinizan lo humano y humanizan lo divino.

ALARCÓN, Pedro Antonio de. *La pródiga*. Edición de Filomena Liberatori. Madrid, Editorial Castalia, 2001, 335 pp. (Clásicos Castalia, 261).

Por Elena Palacios Gutiérrez

*La pródiga*, última de las novelas escritas por Pedro Antonio de Alarcón, nos llega hoy gracias a la edición crítica de Filomena Liberatori, profesora de Literatura Española en la Universidad de Roma, autora de numerosos trabajos sobre este novelista tales como *La Italia de 1860-61 a través de Pedro Antonio de Alarcón* (1985) o *Alarcón en las Cortes* (1999). Estamos ante una edición llevada a cabo por una mujer con amplio conocimiento sobre la vida, obra y entorno que rodeó al escritor granadino.

La editora comienza su Introducción con un paseo por la vida de Alarcón salvando la dificultad que supone la escasez de datos únicamente obtenidos a través de las propias páginas del autor o de las escasas biografías que existen al respecto. Ya desde su juventud estuvo interesado por la literatura, tanto en el género narrativo como en el dramático y, tras conseguir cierta solvencia económica, abandonó el seminario en el que había ingresado para dedicarse de forma más decidida a la actividad literaria, pero no por ello fue siempre una empresa fácil.

Se señala que, en este primer momento, Alarcón estuvo dedicado en mayor medida a la narrativa breve dando lugar a obritas de interés artístico que se publicaron en su mayoría en la revista *El Eco de Occidente*. Fue en estas páginas donde el compromiso social y político de nuestro autor quedó patente a través de artículos que contenían sátiras de diferente índole. Sus relatos juveniles fueron refundidos y publicados en los diarios y revistas más destacadas de la época. Entre ellos habría que resaltar alguno como *El amigo de la muerte*, *El clavo* o *El extranjero* y en su mayoría están inspirados en acontecimientos históricos del momento que incluso llegó a conocer de forma directa como por ejemplo los sucesos en Marruecos. Así aparece una completa relación de obras escritas al calor de los hechos más importantes dentro de la historia de nuestro país junto con un análisis de los aspectos más relevantes de las mismas. Esta bio-bibliografía concluye en 1882 con *La pródiga*, última obra donde ya

manifestaba la voluntad de dejar las letras aunque nunca quedasen claras las verdaderas razones que le condujeron a ello.

Tras esta primera aproximación a la vida y producción del autor, Liberatori aborda el estudio exhaustivo de la obra editada. Primeramente trata los problemas suscitados por la división de la novela en diversos libros y capítulos, y las discrepancias acerca del número que la componen, pero finalmente concluye diciendo que podemos hablar de un total de cinco partes y cuarenta y cuatro capítulos. El primero servirá únicamente como introducción, al mismo tiempo que situará la acción en la tierra natal del autor, la región de Granada. Para la editora los diferentes capítulos vienen a reproducir un mismo esquema narrativo en el que se avanza desde la descripción del exterior al interior de la casa y de ahí a los personajes y a la acción. En el último libro se señala ya una mayor carga simbólica. En general, la cronología y la simbología habituales resultan alteradas en esta obra.

La editora valora en Alarcón su maestría descriptiva, pero no su capacidad para presentar los personajes y en particular los femeninos, algo deficiente. Para ilustrarlo nos habla de los casos de Julia y Guillermo en *La pródiga* y analiza tanto las circunstancias que les arrastran a unas determinadas actuaciones como la posición del autor con respecto a dichos personajes.

En esta obra el escritor aparece como omnisciente y omnipresente, narrador en tercera persona que adopta cierta distancia temporal y psicológica. Se vale de tiempos verbales en pasado y lleva a cabo la presentación de los protagonistas a través de otros personajes que con sus opiniones tienden a influir en el lector. En todo caso, puede hablarse de una estrecha relación entre el autor y sus personajes novelescos de la misma manera que entre Alarcón y el narrador omnisciente, pues son numerosas las referencias de carácter autobiográfico de las cuales la editora enumera las más significativas.

Para Liberatori es posible que Alarcón pretendiera combatir a quien, escandalizando al prójimo, quería vivir al margen de las leyes religiosas y civiles en una sociedad muy apegada a unos valores tradicionales que en la práctica llegaban a olvidarse. Y es por esto por lo que la obra no tuvo una grata acogida entre la crítica conservadora. Para ello el autor, moviéndose entre un fatalismo romántico y un determinismo naturalista, se vale del campo como el entorno más propicio para la paz y serenidad del individuo, puesto que se trata de un mundo rural donde se desconocían las nuevas doctrinas político-sociales. En cierta medida este ambiente le sirve para mostrar una sociedad atemporal y también utópica.

Esta introducción concluye aportando varios datos sobre la recepción de la obra por la crítica desde el momento de su publicación. Aunque las revistas acogieron la novela con expectación y agrado, no fue igual en el caso de la derecha española. Se recogen también las opiniones de figuras relevantes dentro de la vida social y literaria de la España coetánea como por ejemplo las de Leopoldo Alas, *Clarín*, o Emilia Pardo Bazán. Finalmente valora las opiniones sobre ella en los estudios más recientes.

La edición sigue el texto de la tercera impresión pues, aunque posteriormente se hicieron más, ésta es la última que se hizo en vida del autor y por lo tanto recoge aún sus propias correcciones. Son un total de cinco libros, divididos en una serie de capítulos, y un apéndice final. Excepto éste último, el resto aparecen todos titulados.

Podemos concluir recordando la importancia de la obra de Alarcón en su momento, recuperada hoy gracias a esta edición que además se complementa con una serie de láminas

y grabados del propio autor y de la vida política, social y cultural de la época. *La pródiga* nos lleva a través de una historia de amor a la crítica de una sociedad materialista como la de esta época de la Restauración y nosotros podemos adentrarnos en este mundo, ya alejado, gracias a las notas e introducción que Filomena Liberatori nos presenta en esta edición.

BENAVENTE, Jacinto. *Teatro fantástico*. Edición de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, 266 pp. (Colección Austral, 517).

Por *Elena Palacios Gutiérrez*

Javier Huerta y Emilio Peral, profesores de la Universidad Complutense, nos acercan al teatro con el que Benavente iniciaba su carrera literaria y sentaba a su vez las bases del teatro modernista en España. Cuando se publicó en su tiempo (1892), la obra no gozó de una cálida acogida pues suponía una ruptura con la estética vigente dominada por el drama neorromántico, representado en gran medida por Echegaray y sus seguidores. Gracias a las experiencias literarias de Rubén Darío se entendió el mensaje renovador contenido en este teatro y se comprendió la sensibilidad que había servido de inspiración estética para estos textos tal como el desenfado verbal de Shakespeare o la atmósfera de ensueño propia del simbolismo francés.

Los inicios de Benavente discurrieron apartados de lo que sería su evolución posterior y pueden englobarse dentro de una producción modernista que sistemáticamente ha sido relegada a un segundo plano por los editores. De esta manera ha resultado difícil calibrar la influencia o la originalidad de su creación dramática debido precisamente a la carencia de estudios al respecto. La presente edición intenta por tanto llenar ese vacío y recuperar la primera obra de nuestro dramaturgo que en numerosas ocasiones ha sido olvidada por los estudiosos de su trayectoria escénica.

Huerta y Peral abordan este problema inicial y refieren las diversas alusiones que han ido apareciendo sobre la obra así como las diferentes valoraciones a las que ha sido sometida en las distintas épocas. Hablan de su devenir desde los años veinte hasta concluir con las opiniones actuales que ponen de relieve su escasa posibilidad de representación y su carácter ensayístico con respecto a la producción benaventina posterior. En todo caso, señalan la voluntad renovadora que tuvo en su tiempo y el influjo que ejerció sobre la dramaturgia del primer tercio de siglo.

Una vez establecido este marco inicial pasan a analizar aquellos aspectos que nos permitirían hablar de esta obra como texto fundacional del teatro modernista en España. Se señala que, ya en 1899, el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra en sus *Diálogos fantásticos* recibía la influencia benaventina, encaminándose hacia una poética antirrealista y en favor de un arte puro en el que la belleza se alcanzaba a través de la palabra. Los puntos de conexión entre esta obra y el *Teatro fantástico* son múltiples y entre ellos destacan el ambiente de ensueño y fantasía que aleja al lector de la cotidianeidad o la crítica de algunos tópicos de la imaginación romántica. También remarcan el influjo que más tarde ejercerá sobre dramatur-

gos de la talla de García Lorca, en lo que se refiere a la utilización de la máscara italiana como portadora de un mensaje tragicómico, Eduardo Marquina, Santiago Rusiñol, Adrià Gual o Valle-Inclán, quien no sólo tomará algunos temas sino las bases de su poética dramática o la recuperación de algunos de los tipos italianos de la *commedia dell'arte*. En cualquier caso los editores recurren a ejemplos que permiten acercarse de manera más enriquecedora a lo que tienen de benaventino las obras de otros autores tanto coetáneos como posteriores.

Benavente actúa, pues, como iniciador de un teatro que se levantaba en favor de lo subjetivo y de lo poético. Los editores definen su *singular universo dramático* que viene a ser una mezcla de la antigua farsa europea y del entremés español con su sentido festivo del teatro, y el simbolismo del teatro francés en lo que se refiere a la recuperación de la *commedia* como búsqueda de la risa liberadora y a la predilección por el uso de la máscara blanca de Pierrot, personaje muy frecuente en las obras dramáticas francesas, prototipo de perdedor y en continua lucha con el mundo y con su propia conciencia. Por ello analizan la figura de Ganimedes, personaje que aparece en el *Cuento de primavera*, una de las piezas de este *Teatro fantástico*, y que bebe en gran medida de las características del citado Pierrot, aunque Benavente también recurra al juego que le podía proporcionar el propio personaje mitológico, emblema de la homosexualidad masculina. Junto a él, se resalta la figura de Colombina, mujer que manipula a su antojo a los personajes masculinos de la *Comedia italiana*, otra de las piezas, que además se presenta con un mensaje modernista en el que la vida y el amor se imponen a la religión y a la moral.

Los editores hablan después del interés que suscitó la pantomima, la mímica y el ambiente de los *clowns* en Benavente. El mundo del circo, del que nuestro autor se valió en *La blancura de Pierrot*, no era únicamente un espectáculo cómico sino que está lleno de misterio y terror. También los títeres captaron pronto su atención y no sólo encontró en ellos un motivo inspirador de su obra dramática sino una forma teatral con un carácter educativo para los niños. El títere se presentaba, dentro del proceso de deshumanización del teatro, como el héroe imposible del Modernismo y aparecía en alguna de las piezas contenidas en este volumen como *El encanto de una hora* y *La senda del amor*.

En definitiva, la introducción supone un rico estudio de aquello que resulta más relevante en este conjunto de piezas teatrales, así como un muestrario de ejemplos que permiten al lector llevar a cabo una mejor comprensión de las obras recogidas en el volumen.

Tras la relación de la numerosa bibliografía manejada, se incluye el corpus de piezas dramáticas contenidas en este *Teatro fantástico*. Son un total de nueve obrillas entre las que aparecen, además de las anteriormente citadas, otras como *El criado de Don Juan*, *Amor de artista*, *Modernismo* o *Los favoritos*. Junto a éstas se incluye otra como apéndice, *La sonrisa de la Gioconda*. Todas ellas aparecen divididas en sus correspondientes actos y escenas y la edición está enriquecida con abundantes notas a pie de página que nos indican si la pieza tiene alguna fuente de inspiración directa en otra obra o simplemente aclaran algún aspecto que podría dificultar o impedir la comprensión total de la obra.

Sin duda se trata de una rica y completa edición que nos permite acercarnos a una parte bastante desconocida dentro de la producción benaventina y que, sin embargo, fue como hemos visto de una relevancia fundamental dentro de la dramaturgia de principios de siglo, pues supuso una renovación con respecto al teatro que se desarrollaba en ese momento.

SCARANO, LAURA. *Los lugares de la voz (protocolos de enunciación literaria)*. Mar del Plata. Editorial Melusina. 2000.

Por *Marcela Romano y Marta Ferrari*

La categoría del sujeto es sin duda uno de los ejes fundamentales, dada su fuerza cohesiva, de la constitución de todo texto como hecho semiótico y, por mismo, nos permite vincular el acto de la escritura con los restantes discursos culturales de una época y de una sociedad, desentrañar imaginarios estéticos e ideales subyacentes y en fin, todos aquellos mundos posibles por los cuales los textos articulan y modelizan simbólicamente lo real.

El de sujeto es un concepto atravesado por diferentes líneas de tensión que además de preguntar por la voz que habla en el texto involucra simultáneamente la referencia (qué dice el texto) y al destinatario, su receptor posible. Pero otra línea de tensión adensa su condición de objeto problemático en tanto introduce preguntas que la teoría y la crítica deben responder inevitablemente: cómo, cuándo, dónde se habla desde un texto.

Por otra parte, la escritura, que desplaza la voz hacia una mera grafía puede llevarnos a asegurar como De Man y Derrida lo han hecho, que ese “yo” es meramente signo que da cuenta de su propia fuga; o por el contrario, ese “yo” busca atrapar, pese a esa misma fuga, a los sujetos reales creando y haciendo presentes cuerpos históricos, sociales, culturales, genéricos, que reclaman un estatuto vital que excede el del signo ficcional.

De todas estas cuestiones y desde diferentes perspectivas teóricas y críticas se ocupa el luminoso libro de Laura Scarano, *Los lugares de la voz (Protocolos de la enunciación literaria)* publicado en Mar de Plata por la editorial Melusina en junio de este año.

La autora, destacada investigadora y docente de la Universidad Nacional de Mar de Plata y Conicet, revisa las condiciones de funcionamiento de la categoría de sujeto a la luz de múltiples saberes. Estos van desde el estructuralismo hasta los estudios culturales, y atraviesan asimismo la semiótica social, la pragmática, las teorías sobre la ficcionalidad, el constructivismo y el postestructuralismo. En esta travesía y utilizando una profusa enciclopedia emergente de estas ópticas teóricas y críticas, el libro recorre los distintos problemas de la subjetividad en el discurso: su condición semiótica, su problemática constitución como categoría ficcional, la figura del autor en su inscripción institucional e ideológica.

Un capítulo específico está dedicado a desentrañar la confusión histórica que atraviesa los discursos críticos sobre poesía, esto es la identificación entre autor y sujeto textual para adherir, en cambio, a la sanción pragmática de la lírica como ficción. Otro aspecto que no escapa a este estudio es el problema de la autobiografía. La autora desbroza esta práctica desde la perspectiva desconstruccionista, para la cual el sujeto autobiográfico resulta una impostura y propone, en cambio su adhesión a la hermenéutica del retrato autobiográfico entendido como “reconstrucción cultural” de un sujeto históricamente situado.

Luego de problematizar rigurosamente la cuestión de la referencia literaria y aportar originales lecturas en trono de las poéticas convencionalmente denominadas “realistas”, la autora llega al final de su libro y de su propia travesía como crítica. El capítulo último denominado “Las metáforas de la intemperie” intenta conciliar, creemos que con éxito, el dilema inicialmente planteado en esta reseña. El signo “yo”, reducido a pesar de sí a la ficción como pura invención, hoy es mirado finalmente como reverberación de unas voces

que hablan desde un tiempo y un lugar determinados, desde las intransferibles experiencias de un género, una clase social, una ideología concretas. Como Scarano señala en el personal epílogo de su libro: “La palabra actualiza su transcurso, temporal e ideológica, indeterminada y social: me representa y me suplementa. Sujeto de (y sujeta a ) mi palabra, de ella provengo y en ella me reconozco, aunque siempre levemente desplazada, expandida, renovada (pero nunca ausente)”.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. *Perfiles de “Clarín”*. Barcelona. Ariel Literatura y Crítica. 2001. 252 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Como bien advierte su autor en Nota preliminar, este libro es el resultado de recopilar doce artículos que, “enmendados ahora en algunos puntos”, fueron dados a conocer entre 1985 y 2000, a través de diversos coloquios y seminarios, y recogidos en diversas publicaciones especializadas. Y añade el profesor Sotelo en la misma Nota que, como el título de la obra indica, *Perfiles de “Clarín”* “es (desde una pluralidad incompleta) el conjunto de rasgos que definen la personalidad del asturiano universal”.

Los doce artículos aparecen ahora, en edición conmemorativa del centenario de la muerte de Leopoldo Alas, agrupados en cuatro partes o “perfiles”, y articulados en su conjunto en doce capítulos. La primera parte, bajo el título “Clarín”. El naturalismo y la novela” y distribuida en tres capítulos, se ocupa en el primero de los discursos del naturalismo en España, principalmente los expresados por Clarín a lo largo de numerosos textos teóricos y críticos, sin olvidar de paso los de otros autores como la Pardo Bazán, Valera -éste como es sabido, mostrándose contrario a los presupuestos de Zola-, Palacio Valdés y otros críticos, como los catalanes Yxart y Sardá. En el siguiente capítulo de este primer “perfil” se nos ofrece la relación existente entre el pensamiento ético y estético de Schopenhauer y Zola, y el de Clarín, para dedicar el tercer capítulo a Leopoldo Alas como teórico de la novela.

La segunda y más extensa parte del libro –unas cincuenta páginas-, dividida en dos capítulos se centra, respectivamente sobre “la escritura, descripción y relato” de *La Regenta*, y sobre su personaje central Ana Ozores; capítulo éste que sin duda ha de interesar vivamente al lector familiarizado con la novela, puesto que en él se analiza, a través de las dos partes en que suele dividirse la obra, los diversos y sucesivos estados por los que pasa la compleja e intrincada psicología de la protagonista. Refiriéndose a ello, el profesor Sotelo afirma que “el propósito de Clarín en *La Regenta* fue concebir y estudiar una alma romántica, mística y poética, encarnada en un irrenunciable cuerpo y en una indomable fisiología, sometida a un medio mezquino e infame” (p. 92), cual era en este caso el ambiente provinciano de la ovetense Vetusta, ambiente visto de manera implacable por el novelista que vivió en la capital asturiana gran parte de su vida hasta su temprana muerte, entregado a su cátedra universitaria de Derecho Romano, a su labor de crítico literario y, por supuesto a su obra de creación, de la que, por cierto, el autor del libro sólo se ocupa de *La Regenta* y de su labor

como crítico (recordemos que respetado y temido a la vez en su tiempo), dejando de lado su importante producción integrada por relatos cortos, de los que en días ya lejanos, se ocupó Laura de los Ríos en su libro *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida* (Madrid, 1965). Aunque también es cierto que el propio Sotelo -y como hemos citado al principio- afirma que sus “perfiles” clarinianos parten “desde una pluralidad incompleta”.

Dedícase la tercera parte del libro a trazar el perfil que se desprende de la labor de Clarín como crítico literario, ocupándose bien de Galdós y de sus *Episodios Nacionales* en el capítulo primero, bien de las más significativas obras de Valera en el segundo, para en el tercero referirse a las relaciones de Clarín con la literatura hispanoamericana y su actitud respecto a los cultivadores del Modernismo. Y un interesante apartado de este capítulo lo dedica el profesor Sotelo a las colaboraciones de Clarín en el semanario neoyorkino *Las Novedades*, en el que publicó una treintena de artículos -“Revistas literarias”- referidos tanto a novedades aparecidas en la literatura hispanoamericana como en la española; colaboraciones que hallaron gran repercusión en diversos países latinoamericanos, desde México a la Argentina.

En el último capítulo de esta tercera parte, “Clarín, y la crítica de teatros”, el autor del libro que nos ocupa se detiene en analizar el alcance y motivaciones de la labor del escritor asturiano en el periodismo, y termina el capítulo -según palabras del propio Sotelo-, “esbozando el contexto de las reflexiones clarinianas, concretadas en las críticas de teatros” (p. 182). Conocida es en este punto la fascinación que para el escritor asturiano supuso el teatro desde su juventud, y como su ensayo dramático *Teresa* vino a resultar un fracaso, cuando desde siempre había creído que el teatro era el género que más interesaba al público español, y mediante el cual era posible su regeneración estética y moral.

Ya en la última parte del libro el profesor Sotelo, bajo el epígrafe genérico “Clarín y el fin de siglo”, analiza en el primer capítulo el pensamiento krausista de Leopoldo Alas y su posterior evolución, teniendo para ello presente su narración corta *Cambio de luz*. Y en el capítulo siguiente continúa refiriéndose Sotelo a la trayectoria intelectual del escritor asturiano al establecer en ella tres sucesivas etapas: una primera marcada por la formación y los presupuestos krausistas, una segunda, “más permeable a las consideraciones del positivismo- que en la literatura se traduce en una lectura independiente e inteligente del naturalismo de escuela-” (p.213), y una tercera, en la que, a la altura de la última década del s. XIX, el pensamiento de Alas “reavivó y recreó la ética y la espiritualidad krausista que permanentemente alimentaron sus ideas, sin menoscabar su independencia pero acentuando su autenticidad...” (p.215).

Finalmente en el capítulo tercero y a su vez último del libro- “Leopoldo Alas “Clarín” y la literatura catalana finisecular”- hallará el lector interesado por la literatura escrita en Cataluña a finales del s. XIX, la visión que de ella tenía el autor asturiano y en particular de aquellos escritores y críticos que mejor se ocuparon de la literatura castellana, y al propio tiempo sabrá del reconocimiento de que disfrutó Clarín, sobre todo por parte de los críticos catalanes como Josep Soler Miquel, quien destacó la continuidad y la unidad de la obra clariniana, a pesar de su variado polimorfismo, y la deuda de Leopoldo Alas con respecto al magisterio de Giner de los Ríos. A ello añadirá poco después el propio Sotelo que “En el fondo Clarín -según Soler- es el artista militante de la “idealidad ética”, el apóstol laico, el opositor reflexivo a la corrupción del régimen de la Restauración”. Y agrega también poco

después el autor que “La tarea de los hombres educados en el krausismo era rehabilitar España. A menudo dejaron de ser krausistas, pero siguieron siendo moralistas, en el sentido de escribir y ejercer desde la figuración del hecho de la muerte o en el reescribir, pragmatizando, el Ideal”. (p.246).

Así que tal es el libro que, en opinión de su autor, “quiere contribuir a la interpretación de la polifónica obra clariniana edificando el perfil seguro de su autor, un intelectual y un escritor de dimensiones europeas, que debe convertirse, cien años después de su muerte, en clásico contemporáneo” (p. 9). Añadamos que se trata de un libro documentadísimo que pone a prueba el profundo conocimiento que el profesor de la Universidad de Barcelona, Adolfo Sotelo, tiene de la figura de Clarín y del mundo intelectual y literario de su época, pero sin que su densa erudición impida al lector familiarizado con *La Regenta* y con la crítica clariniana, enriquecerse con los “perfiles” que nos ofrecen los doce trabajos que reúne esta obra.