

FIGUEROA, Francisco de. *Poesía*. Ed. de Mercedes López Suárez. Madrid, Cátedra, 1989, 502 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Además de la edición de los Garcilaso, Juan de la Cruz, Herrera, Fray Luis, Lope, Góngora y Quevedo, sobre la lectura de cuya obra se insiste en todos los niveles de la enseñanza literaria —lo cual asegura la salida comercial de tales publicaciones—, es preciso contar en el haber de la editorial Cátedra un loable esfuerzo, realizado por medio de su colección de clásicos de bolsillo «Letras Hispánicas», en favor de la recuperación para el tráfico textual de nombres de nuestra poesía renacentista y barroca de menor popularidad e incluso rango, pero dignísimos poetas, imprescindibles en la tarea de hacernos una idea cabal de lo que supuso el arte del verso en los siglos XVI y XVII de España. A los Soto de Rojas, Gutiérrez de Cetina, Barahona de Soto, Francisco de Rioja, Carrillo y Sotomayor, Francisco de la Torre, Aldana, Gabriel Bocángel, Polo de Medina y Francisco de Medrano, viene a sumarse en este punto, de la mano de la estudiosa Mercedes López Suárez, la poesía de Francisco de Figueroa.

En correctísima edición, cuyos criterios son explicados en las páginas 95-97, se nos ofrece el conjunto de la obra lírica de asegurada autoría, seguida de una serie de composiciones de atribución dudosa (pp. 249-339). Cada uno de los poemas se acompaña de una escrupulosa anotación, en que se ponen de manifiesto sus ocurrencias en las diversas fuentes manuscritas e impresas de la obra de Figueroa, al tiempo que se facilita una relación de variantes textuales. A continuación, queda expuesta una lectura del poema, donde se desvelan sus ejes ideológico-conceptual y formal, para pasar inmediatamente al escollo de cada uno de sus versos, aportando informaciones esclarecedoras de posibles dificultades de comprensión en los niveles léxico, gramatical, retórico, histórico, ideológico o cultural, deteniéndose y fundamentándose especialmente en la crítica de fuentes, de modo que termina perfectamente dibujado el perfil de la práctica imitativa del poeta.

Texto y notas van precedidos de un estudio introductorio (pp. 11-114), cuyo primer objetivo se cifra en la recuperación de una trayectoria vital voluntariamente ocultada por su protagonista (pp. 11-44). Se vale para ello de los datos suministrados por su primer editor, Luis Tribaldos, cuyas afirmaciones coteja con una corta serie de documentos indirectos, otra más larga de menciones literarias y con la interpretación del contenido o connotaciones autobiográficas de algunas de las composiciones del autor.

Trata la introducción en un segundo momento de dibujar la trayectoria poética del escritor (pp. 44-62), presidida por el sintagma conceptualizador de «ampliación petrarquista». Antes que el seguimiento ceñido de los pasos precisos establecidos por el italiano en el *Canzoniere*, Figueroa practica un enriquecimiento de esta senda, fundada sobre su capacidad de sincretismo o *imitatio compuesta* —abarcadora de precedentes y subsecuentes de Petrarca—, fundamentada y posibilitada a su vez por la propia coherencia de la tradición proporcionadora de los modelos utilizados. Recorre, en definitiva, la estudiosa el conjunto de las fuentes incorporadas por el autor en su obra, en un intento de determinar la naturaleza de las aportaciones, el equilibrio resultante y el procedimiento imitativo.

La tercera fase de la introducción se constituye en transparente connotador de escuela crítica. Una de las preocupaciones sobre las que insistentemente ha venido llamando la atención el profesor don Antonio Prieto, en el estudio de la poesía del

siglo XVI español, consiste en el sometimiento de cada obra individual a unos criterios de ordenación. Lo que pudiera denominarse como «prueba del *Canzoniere*» se justifica como procedimiento investigador coadyuvante en la puesta de relieve de las verdaderas dimensiones y entidad del petrarquismo en España, como elemento básico para la valoración histórico-crítica de nuestra poesía clásica. Sin embargo, al margen de su utilidad como instrumento, el esfuerzo se justifica por sí mismo, por cuanto supone un reto estimulante en la lectura, que revierte en una mejorada comprensión de la labor de cada uno de los poetas.

Comienza, pues, la editora este camino hacia la ordenación del *corpus* lírico de Figueroa, poniendo de relieve y haciendo relación de una serie de problemas previos y añadidos que normalmente acompañan esta tarea para los autores del siglo XVI: los de transmisión textual y atribución de las composiciones. A continuación, repasa y rechaza los modos ordenatorios a que tradicionalmente se vienen sometiendo las series individuales de nuestra poesía quinientista, reparando especialmente en la ineptitud del principio de clasificación métrica. Estudia y responde negativamente a la posibilidad de lectura de los poemas a que se enfrenta como cancionero petrarquista *strictu sensu*, para finalmente proponer un orden de los mismos como historia amorosa, dividida en una serie de núcleos temáticos, de los que consecutivamente estudia el trasfondo filosófico, la tópica, los diseños retóricos y recursos estilísticos, muy atenta siempre a la develación de las conexiones tradicionales.

Dado por concluido el análisis de la poesía, se da paso a un cuidado apartado de crítica textual (pp. 93-111). Se ponen de manifiesto, en primer lugar, los cauces transmisores de las composiciones de Figueroa, los problemas de autoría que las envuelven y los de fijación textual, para concluir consignando el *stemma* de las ediciones conocidas. A continuación, y tras la explicitación de los criterios de edición, se relacionan los manuscritos e impresos de los poemas del autor, así como aquellos en que sus composiciones se ubican entre las de otros escritores. La labor crítica se redondea con una selecta bibliografía (pp. 112-114).

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La fiera, el rayo y la piedra*. Ed. de Aurora Egido. Madrid, Cátedra, 1989, 404 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

La obra incorporada con el volumen que presentamos a la prestigiosa colección de clásicos en formato de bolsillo «Letras Hispánicas» actualiza desde su portada una doble polaridad efectivamente actuante en la conformación de la historia literaria como repertorio y de su canon de *auctores* y *opera*. De un lado, la que discierne, en el seno de la producción de uno de los escritores mayores, entre obras maestras y composiciones comúnmente denominadas menores. De otro, la que selecciona y distingue los géneros dignos de recuerdo y los modos literarios del pasado destinados a la marginación. Decimos que *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, patentiza esta pareja de dicotomías metodológicas incorporadas a la historiografía de la escritura artística por el hecho evidente de resultar perjudicada en ambas.

Tragedias de honor, dramas filosóficos y autos sacramentales se reparten la mayor parte de los títulos ilustres de don Pedro, entendidos los primeros como pertenecientes a un esquema espectacular similar en lo esencial al establecido en tiempos de Lope en los teatros públicos y estables, y enclavados los últimos en el contexto de la fiesta del Corpus. Poca atención ha prestado la crítica, por el contrario, a una senda dramática cuya reapertura adelantaba ya el Fénix en 1629 con *La selva sin amor* y que se muestra insoslayablemente pujante a partir del medio siglo: el teatro cortesano, con su aspiración de fusión de palabra, música y aparato.

El interés de la editorial Cátedra por contribuir a la recuperación de esta desatendida parcela de nuestra historia escénica apuntaba ya en la edición de *La hija del aire*, a cargo de Francisco Ruiz Ramón (n.º 270 de la misma colección). Queda

definitivamente confirmada ahora con el encargo de la publicación que comentamos a otra de nuestras primeras especialistas: Aurora Egido.

Los criterios de la tarea editorial son explicados en las páginas 105-121. Toma como base la *editio princeps* de 1664, incluida en la *Tercera parte* de las comedias del dramaturgo. Tiene a la vista, sin embargo, la reimpresión realizada entre el mismo año de 1664 y el de 1674, así como la de Vera Tassis de 1687, señalando en nota las variantes textuales. La anotación recoge asimismo información de índole léxica, gramatical, retórica, dramatólogica, literaria, histórica y cultural (muy especialmente, dada la naturaleza de la obra, mitológica).

Precede al texto un estudio introductorio (pp. 11-104), iniciado por la ubicación del momento de composición de la pieza en la trayectoria personal y literario-dramática de su autor, así como en el panorama del teatro coetáneo (pp. 11-18). Se nos conduce a continuación a uno de los aspectos de mayor importancia en la comprensión del tipo de drama representado por *La fiera, el rayo y la piedra*: la configuración de su escenografía (pp. 19-24). Junto a la continuidad en el uso, o a la recuperación de ciertos componentes escénicos tradicionales en la dramaturgia peninsular, la estudiosa destaca un hecho decisivo: la introducción en España de la concepción escenográfica del Seiscientos italiano, presidida y organizada en torno a la invención del escenario en perspectiva, cuyo origen, naturaleza y transcendencia estético-comunicativa se constituye en uno de los referentes tratados con especial detenimiento.

Descendiendo de lo general a lo particular, y en buena lógica con las afirmaciones precedentes, presenta y describe Aurora Egido la labor realizada por Baccio del Bianco, escenógrafo de esta pieza calderoniana en la ocasión de su estreno. De otro lado, aporta una serie de datos imprescindibles sobre el lugar donde tuvo lugar la representación, el Coliseo del Buen Retiro, detallando las posibilidades únicas del edificio en la España de su tiempo para acoger la renovación de montaje, decorados y efectos escénicos importada de Italia. Explicado el contenido de esta renovación y las razones de la idoneidad de una base material como el Coliseo, se emplea la editora en el comentario pormenorizado del conjunto de máquinas, aparatos y tramoyas requeridos por la escenificación, así como de sus respectivas posibilidades significativas (pp. 24-37). Ello, junto al uso de luz artificial y de música y otros efectos sonoros tiantan a la erudita a la formulación de una definición de teatro barroco cortesano, capaz de dar razón de la índole específica de tal trenzado de códigos.

De la mano de tres de los motivos mitológicos de la comedia, el de la fragua de Vulcano, el de la gruta de las Parcas y el de Pigmaleón, explora la estudiosa el terreno de los reflejos y relaciones entre el drama calderoniano de palacio y las artes visuales (igualmente cortesanas), desde un punto de vista histórico, primero, y tratando de efectuar una recomposición teórico-preceptiva, después (pp. 37-53). Afronta a continuación una de las características axiales de la comedia editada: aquella que permite clasificarla como mitológica. Examina el rol del código en la conformación del argumento cómico, explicitando fuentes, pero insistiendo sobre todo en el modo de combinación y enriquecimiento de la materia heredada por el dramaturgo, en un intento de captar los criterios estéticos justificadores del tratamiento del mito en esta comedia, así como las posibilidades significativas por él abiertas (pp. 53-63).

Cambia de óptica la estudiosa y pasa a descubrirnos otro aspecto de la pieza, mediante su confrontación con las características genéricas de la Comedia Nueva. Repara en lo que hace a las unidades aristotélicas, confirma el cumplimiento en la pieza del principio básico de la variedad en la unidad, y recalca especialmente en el estudio de la estructura de personajes, las reglas del decoro, las fuerzas motrices de la trama, fluyendo, por medio de los conceptos de metateatro y mecanización genérica, hasta el planteamiento de una dicotomía de unívoca resolución: la subordinación de las peculiaridades impuestas por la materia mitológica a las convenciones del modo dramático de la comedia barroca (pp. 63-71).

Dedica seguidamente un apartado del análisis a otro de los componentes centrales del género: la comicidad. Se introduce, por la mixtura de tragedia y comedia, hacia la exploración de las fuentes, los personajes portadores de la comicidad y su ubicación en el sistema dramático. Llega de este modo hasta el tipo del gracioso, el paradigma latente de la comedia burlesca y la complementariedad de las piezas del teatro menor (pp. 71-78). Inmediatamente, y presidido por la aplicación de las afir-

maciones de Dámaso Alonso sobre la disposición correlativa de las distintas estructuras de los dramas de Calderón a la pieza que nos ocupa, da comienzo el estudio del plano de la expresión lingüística. Ubicada en el contexto del estilo barroco, la estudiosa repasa los principales recursos elocutivos observables en el texto, al tiempo que sus connotaciones, no sólo literarias (advierde, por ejemplo, la influencia de Góngora), sino también dramáticas, poniendo de manifiesto las funciones asumidas por la palabra en el cruce de lenguajes escénicos de la representación. Funciones para cuyo desempeño es preciso no perder de vista la capacidad de variación de la lengua dramática, adaptada a la condición social de los diferentes personajes interlocutores, a las materias expresadas y a los tipos discursivos seleccionados en cada caso (variedad reforzada por la polimetría) (pp. 78-87).

Pero la comedia mitológica y palaciega se vale de otro instrumento como fundamental en la configuración de su efecto estético-comunicativo: la música y el canto. Se inscribe de este modo nuestra pieza en el curso de la incorporación a España de la ópera italiana y de gestación de la zarzuela barroca, cuyo rol dentro de la fiesta pública organizada y del elogio dramático se prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII (pp. 87-95). El análisis de la naturaleza y funciones de la música en la conformación del resultado estético de la pieza precede a un último apartado del estudio crítico, dedicado a la noticia y somera valoración de la trayectoria de la comedia editada a través de las sucesivas representaciones documentadas para la centuria de su estreno y para la siguiente (pp. 95-104).

Una vez explicitados los criterios de edición, se nos ofrece un listado de las impresiones de la comedia (pp. 123-124), así como una selecta bibliografía (pp. 125-127).

GRANADA, Fray Luis de. *Introducción del Símbolo de la Fe*. Ed. de José María Balcells. Madrid, Cátedra, 1989, 568 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

En correspondencia con el grado de difusión e influencia de los escritos de Fray Luis de Granada en su tiempo, ha sabido la historiografía literaria otorgarle buena parte de los esfuerzos destinados al esclarecimiento de las letras religiosas de los Siglos de Oro. De entre la nada corta producción del dominico, viene a constituir el *Símbolo* una como culminación lograda al término de su vida, al paso que acapara la mayor parcela de las investigaciones centradas en este autor.

La edición presentada en este momento por la colección «Letras Hispánicas» de la editorial Cátedra, preparada por José María Balcells —encargado anteriormente por Planeta de la edición de la *Guía de pecadores* (Barcelona, 1986)—, se circunscribe a la primera de las cinco partes del tratado, tomando como base —del modo en que se explica en la página 91— la *princeps* de 1583 (Salamanca, Gast), pero teniendo en cuenta la edición crítica de Fray Justo Cuervo (Madrid, Gómez Fuentenebro, 1908) para la resolución de las lecturas problemáticas. El texto aparece convenientemente anotado, en lo referido a dificultades de naturaleza léxica, histórica y cultural, desde las planteadas por las referencias paremiológicas, a las provenientes de la terminología científica, filosófica o teológica incorporada, pasando por las notas dedicadas a la ilustración de fuentes, tanto de pensamiento como de expresión.

Precede al texto un estudio introductorio, iniciado por un resumen biográfico, orientado especialmente hacia la vida misional y literaria de Fray Luis y complementado por el oportuno reenvío a una bibliografía no sólo consignada, sino también valorada. Se centra el discurso inmediatamente en la presentación de la obra editada, aplicándose en un principio a la dilucidación de su índole genérica. Avanza primero hacia ella mediante el examen de una serie de datos indirectos: las circunstancias de la publicación de la obra, en el contexto de una relación conflictiva entre Fray Luis y la Inquisición, así como la dedicatoria de la misma a la más alta dignidad de esta institución; la probada vocación militante del dominico y su voluntad de engarzar con el impulso de lo que venimos denominando Contrarreforma: no mediante

el cultivo de la *refutatio* de la herejía, sino contribuyendo a la producción y al adiestramiento de los católicos en la argumentación positiva; el fondo real en este caso del tópico del *alter inducit me scribere*, concretado muy probablemente en la petición efectuada a Fray Luis para la composición de un catecismo, entendido a la manera tradicional. La distancia entre esta fórmula y la de la *Introducción* luisiana se cubre mediante el análisis de los objetivos doctrinales, el plan de escritura y la estructura resultante (pp. 13-39).

Se ciñe a partir de entonces el estudio al fragmento del texto efectivamente publicado en este volumen: la primera parte, libro de las criaturas, o libro de la Creación. Lo ubica el erudito en la tradición patristica de la literatura hexaemeral, término éste que comienza por aclarar, al paso que desvela la identidad de los modelos fundamentales del granadino. Modelos fundamentales, pero sometidos a una notable reestructuración formal, merced en buena medida a la intersección del género base con otros modos textuales tradicionales, tales como el bestiario o la *Oratio de hominis dignitate*. Descubiertas las vetas tradicionales que funcionan como cañamazo de la nueva creación, procede el estudioso a investigar pormenorizadamente su rico tejido intertextual, revolviendo para ello autores bíblicos, grecolatinos, patristicos, medievales y renacentistas (pp. 39-64).

Identificado el *Símbolo* como comentario in *Hexaemeron*, destaca el estudioso la tentación enciclopedista del género, que, junto a la circunstancia cultural renacentista, explica la coherencia de una lectura de esta primera parte como miscelánea al uso. Miscelánea caracterizada, dados la sensibilidad y los intereses de Fray Luis, por la concesión de una atención primordial a los aspectos naturales, por una relación afectiva con la naturaleza, a pesar de la procedencia libresca de la mayor parte de los datos, y por la actuación de una selección del ámbito natural obediente a una determinada concepción teológica del mismo. De manera acorde con esta última observación, se insiste de modo diferenciado en la glosa del mundo animal, catalizador de una decidida argumentación moral, al par que se pone en juego una serie de metáforas presididas por el tópico de la naturaleza como libro (pp. 65-76).

Recala posteriormente el editor en el estudio del plano de la expresión, donde pone de relieve el empleo de determinados recursos léxicos tendentes a garantizar simultáneamente la elegancia y la accesibilidad del texto, al paso que se demora muy especialmente en el fenómeno del empleo ponderativo de aumentativos y, sobre todo, diminutivos. Contrasta a continuación el discurso luisiano con la rueda de los tres estilos de la elocución y destaca el papel dominante del modo descriptivo. Finalmente, repasa tres procedimientos formales inherentes a las estrategias recomendadas en los *artes praedicandi* —género preceptivo al que también contribuyera brillantemente Fray Luis, no se olvide—, tales como el uso de las comparaciones, la imitación dialógica y el *exemplum*. Comprobados los acercamientos y alejamientos entre la teoría luisiana y su práctica en el texto editado en cada uno de los tres casos, el estudio crítico concluye por el examen de la utilización en el mismo del refrán y del proverbio de transmisión literaria (pp. 77-90).

El trabajo de preparación se ultima con la explicitación de los criterios de edición (pp. 91-92) y con una bibliografía (pp. 93-98) dividida en los siguientes apartados: repertorios bibliográficos, biografía, estudios y síntesis generales, estudios sobre obras, referencias varias, ediciones del *Símbolo* (primera parte).

JOSE ECHEGARAY. *El gran Galeoto*. Ed. de James H. Hoddie. Madrid, Cátedra, 1989, 265 pp.

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

A pesar del éxito de las representaciones de sus obras en los teatros y de la obtención del Nobel muy a primeros de siglo, la suerte del dramaturgo José Echegaray en la crítica y la historiografía literarias ha sido escasa. La ambivalencia del juicio de los comentaristas coetáneos, el rechazo decidido y ostentoso de los jóvenes del

98, el edicto de caducidad promulgado por la generación de Ortega... dan como resultado un saldo histórico-crítico francamente desfavorable, no sólo por lo negativo de las estimaciones, sino también —y esto sí constituye un hecho grave— por lo escaso. En estrecha relación con este fenómeno, otro que afecta directamente a nuestro caso y que justifica la iniciativa de la editorial Cátedra: la rareza de las publicaciones de sus obras.

Buena parte de los estudiosos coinciden en señalar a *El Gran Galeoto* como la producción señera del dramaturgo. Quizá es por ello ésta y no otra la pieza ahora incluida en la colección «Letras Hispánicas», merced a la labor preparatoria de James H. Hoddie. Parte el estudioso de la edición de las *Obras dramáticas escogidas*, Tomo II, Madrid, Tello, 1884, aunque tiene en cuenta la *princeps* de 1881 (Madrid, José Rodríguez) y señala las variantes textuales en nota.

Antecede a la pieza dramática un estudio introductorio, iniciado por el dibujo del perfil biográfico del autor, donde se da cuenta de su *status* social, su actividad profesional, política y literario-teatral (pp. 11-15). Se diseña a continuación el contexto escénico de la obra del madrileño y vasco de origen, situando las influencias determinantes de su manera dramática en la producción para las tablas de los años 1850-1870, a cargo de autores como Tamayo y Baus y López de Ayala. Estudia Hoddie una triada de vetas dramáticas confluyentes en la época y en el subsuelo del teatro de Echegaray: el drama histórico, al modo romántico, por un lado; la alta comedia y el teatro de tesis, de inspiración neoclásica, por otro; el melodrama sentimentalista, por último (pp. 16-18).

Centrado el discurso en el quehacer dramático de Echegaray, observa primeramente la síntesis peculiar tejida por el autor a partir de los materiales que le ofrecía la escena de su tiempo. Enuncia a continuación las características más notorias y reiteradas de su poética, para proceder finalmente al examen de un trío de composiciones representativas: *En el seno de la muerte*, «leyenda trágica»; *O locura o santidad*, drama de tesis; *El hijo de don Juan*, nuevo drama de tesis (pp. 18-24).

De la obra dramática del autor en su conjunto, el punto de mira del crítico desciende a la pieza editada en particular. Le interesa antes de nada describir su estructura externa, así como las características del tiempo y del espacio escénico. Estudia seguidamente la explicitación de la tesis en el drama, al tiempo que el origen y significado del título de la pieza. Narra a continuación su argumento, observando la relación entre la disposición de su desarrollo y la del tema de reflexión propuesto. Presenta un esquema detallado de la conformación métrica del drama, para pasar al análisis de la correspondencia entre su estructura elocutiva, la sustancia temática de la trama y la caracterización de los personajes. Pero la verdadera indole de la propuesta dramática de Echegaray en esta pieza se capta privilegiadamente por el examen del juego intertextual: la explícita procedencia literaria de la inspiración anecdótica; el drama dentro del drama (drama en verso-diálogo preliminar en prosa); las alusiones a *La comedia nueva*, de Moratín, y a *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. Por último, los valores principales de la composición quedan puestos de relieve en el acercamiento a la relación estructural entablada entre las representaciones versificada y prosística, al modo en que se dispuso el desarrollo de la acción y a la caracterización de las figuras humanas (pp. 24-38).

Dedica Hoddie el resto de su introducción a la amplia reseña de la acogida de la pieza y del conjunto de la producción del dramaturgo en el comentario y crítica literarios. Comienza por resumir las reacciones de tres críticos relevantes de la década de 1880 frente a *El gran Galeoto*: Manuel de la Revilla, Armando Palacio Valdés y Pi y Arsuaga. La trayectoria de la estimación de esta obra se revela con nitidez desde el mirador de su reiterada —mas diversa— parodia: *Galeotito* (1881), de Francisco Flores García; *Esperpento de los cuernos de don Friolera* (1925), de Valle-Inclán; *Un drama de Echegaray... ay!* (1945), de Luis Tejedor y Luis Muñoz Lorente. A partir de aquí, glosa Hoddie la valoración crítica de la obra del dramaturgo como conjunto y su significado en el contexto de nuestra evolución escénica. De un lado, la de sus coetáneos: Leopoldo Alas «Clarín», José Yxart, Manuel de la Revilla, José Román Leal y Fermín Herrán. Después, la de los hombres del 98 y del 44: José Martínez Ruiz «Azorín», Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés. Finalmente, los últimos planteamientos, que toman pie indefectiblemente en el artículo de Ernesto Merimée; la cuestión del ibsenianismo,

suscitada por Bernard Shaw y discutida por Isaac Goldberg, Ruth Lee Kennedy y Halfdan Gregersen; la estimación de Wilma Newberry como antecedente de la manera de Pirandello; los juicios de Ruiz Ramón, Roberto G. Sánchez y Gonzalo Sobejano, como los últimos significativos.

Concluye su labor el estudioso por la adjunción de una cuidada bibliografía, que contempla tres apartados: ediciones de *El gran Galeoto*, parodias y crítica.

RONSENBERG, John R. (ed.). *Resonancias románticas: Evocaciones del Romanticismo Hispánico en el sesquicentenario de la muerte de M.J. de Larra*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1988.

Por Carlos Moreno Hernández

Los trabajos de este volumen proceden de un simposio sobre Larra y el romanticismo celebrado en la Brigham Young University. En la introducción se advierte que su contenido sondea la naturaleza ambivalente y a veces antagónica tanto del fenómeno romántico como de los esfuerzos posteriores por aclararlo, con puntos de vista y acercamientos metodológicos divergentes, lo cual sólo puede considerarse cierto si excluimos precisamente el problema del romanticismo de Larra, que en los estudios dedicados a él (once sobre un total de diecisiete) siempre se da por supuesto. El volumen consta de cinco secciones, dos de ellas dedicadas a Larra y las restantes sobre romanticismo en general, teatro romántico y romanticismo hispanoamericano.

Javier Herrero y Susan Kirkpatrick firman los artículos sobre el fenómeno romántico. El del primero, sobre la «teología romántica», señala que el héroe romántico no es identificable meramente con el liberalismo, pues pretende ir más allá, hacia una nueva realidad, un nuevo orden, en sentido absoluto: una nueva religión y unos nuevos dioses, más crueles incluso que los antiguos. El artículo de Kirkpatrick, sobre el «romanticismo post-revolucionario» (¿qué romanticismo no lo es?), del que Larra sería el prototipo, toma como base el libro de P. Barberis sobre Balzac y su generación, comparándola con la española de Larra. Barberis define el «mal du siècle» francés como dificultad de ser en ese mundo actual, no dificultad en el mundo en sí, lo que Kirkpatrick aplica a Larra de manera poco clara, pues lo romántico sería precisamente dificultad con el mundo en sí después o a la vez de dificultad con una situación concreta y Larra no parece trascender su «mal du siècle»; la misma autora, tras estudiar «La Nochebuena de 1836» reconoce al final que Larra sucumbió al suicidio cuando no pudo encontrar nada mejor que una pistola para llenar el hueco entre la palabra y la realidad. Llenar ese hueco es justamente lo que un escritor propiamente romántico hubiera intentado.

En la primera de las secciones dedicadas a Larra, sobre el contexto sociológico, José Escobar trata de «Larra y la revolución burguesa», artículo complementario del de Kirkpatrick. Al comentar el artículo «Literatura», subtítulo «Profesión de fe», Escobar admite que esa fe es el optimismo utópico característico de la Ilustración, pero añade que luego viene el desasosiego típicamente romántico provocado por la modernidad, que es la contradicción del romanticismo progresista. Larra no podía volver la vista atrás, como los románticos tradicionales, por lo que concluye: «el romanticismo es un callejón del futuro sin salida». Cabría objetar aquí que precisamente la «salida» romántica es la fuga o la introspección o la fantasía del escritor en su obra, algo que Larra no hizo.

El resto de los artículos resulta menos polémico en el sentido reseñado: R. Navas Ruiz presenta a Larra como un liberal cristiano, que intentaba atraerse al clero más ilustrado, y R.L. Adler aplica arbitrariamente las ideas de Américo Castro con discutibles apoyos en los artículos de Larra para mostrar su percepción de los «valores económicos judaicos» ausentes en España hasta el siglo XIX y que le hacen precursor de Galdós, lo cual puede ser cierto, pero por muchos otros motivos. Por su parte, D.L. Schurilknight discute el supuesto aristocratismo de Larra en sus artículos de 1834, debido sobre todo a la falta de una clase media ilustrada que se opusiera a los de arriba y a la falta de educación de los de abajo. L.T. Perry destaca la actitud im-

parcial de Larra respecto a lo extranjero, dentro de un sentido patriótico que propiciara en España el estado de ilustración de otras naciones.

En el apartado sobre Larra en su mundo literario, el artículo de G.C. Martin estudia la censura en relación con los artículos de Larra entre 1834 y 1836, para concluir que la progresiva desilusión de Larra corre paralela a la implacable censura, nunca levantada. O.B. González trata de la crítica teatral de Larra como medio para tratar problemas sociales, con ambiguas consideraciones sobre su romanticismo como lucha contra el elitismo, aunque todo acabe en fracaso, al intentar una integración entre lo elitista y lo popular. Por su parte, E. del Vecchio intenta demostrar el componente romántico de los artículos de Larra por su tratamiento de la sátira en sentido imaginativo y no meramente retórico, dando al término «imaginación» el sentido que tiene en Coleridge. Todo ello lo aplica al artículo «La Nochebuena de 1836» concluyendo que acaba tomando conciencia de dos de los problemas básicos del romanticismo: la insuficiencia del lenguaje y la confusión mundo interior y mundo exterior. Lo que no queda claro es la relación entre el suicidio y la toma de conciencia. Para C.G. MacCurdy Larra sucumbe a una dicotomía fundamental de la naturaleza humana, la escisión Yo-Otro, siguiendo las teorías de Jung, lo que a la postre le impidió aceptar un orden neoclásico como explicación del mundo. Pero no aclara por qué Larra intenta siempre explicar y razonar, justo hasta «La Nochebuena de 1836». La segunda de las secciones sobre Larra termina con una larga y útil reseña de J.P. Aymes sobre las interpretaciones de la obra de Larra desde su muerte hasta hoy.

La cuarta sección, sobre el teatro, incluye el artículo de F. Ruiz Ramón, quien analiza D. Alvaro, El Trovador y D. Juan Tenorio; el de M. Schinasi sobre la conversión del teatro del Príncipe en teatro Español a mediados del siglo y el de H. Cazorla sobre la presencia de Larra en el teatro de Buero Vallejo y F. Nieva.

La última sección cuenta con los trabajos de I. Zuleta sobre el romanticismo americano y el de C. García Barrón sobre el argentino. El artículo de Zuleta, quizás lo más interesante de todo el libro, discute sobre la existencia de un romanticismo americano en paralelo con el europeo, lo que suele darse por supuesto, o si fue meramente un caso de recepción de influencias que dio lugar a uno o varios «romanticismos» meramente formales o estilísticos en cuanto a recepción de temas, géneros, léxico, etc., algo que luego extiende también al romanticismo español, pues «La experiencia comparada de americanos y españoles como intelectuales 'de frontera' para la cultura central-europea del siglo XX, muchos de los gestos comunes les venían marcados por el contexto social que agregaba sus peculiaridades a la común base idiomática». Zuleta concluye que no existe un conjunto cultural llamado romanticismo en Hispanoamérica (¿y en España?) que sea reductible sin más al denominado romanticismo internacional o paneuropeo.

MAINER, José Carlos. *Historia, literatura, sociedad*. Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe, 1988.

Por Carlos Moreno Hernández

Contiene el libro los textos de las conferencias pronunciadas por el autor en el Instituto de España en enero de 1988, a los que se ha agregado, en notas, una sustanciosa bibliografía. Es un volumen, se dice en la nota preliminar, que pretende defender la interdisciplinariedad de los conocimientos y la importancia de la experiencia y trascendencia de la historia como lugar de síntesis.

De los cuatro textos publicados, el primero, titulado «En favor de la interpretación», sirve de introducción metodológica al verdadero meollo de la cuestión, que es la defensa de la Historia social como disciplina que englobaría, entre otros, a los estudios literarios o que, en cualquier caso, les serviría de referente explicativo. El autor parte del famoso artículo de Susan Sontag, escrito en 1963, «Contra la interpretación», para defender, por un lado, el método filológico y, por otro, oponerse al pirronismo de la crítica, a la vez que señala la necesidad de un pacto que suponga la integración de todas las corrientes habidas en la crítica literaria, legitimando así

la pluralidad de enfoques; algo que ya propugnaban algunos semiólogos como Georges Mounin, en 1977.

El segundo texto, titulado «Crítica e Historia» supone un repaso a los viejos criterios de Gustave Lanson, otra vez de actualidad en los intentos recientes de reconstruir la Historia de la Literatura tras la postergación a que había sido sometida por parte de las corrientes formalistas y estructuralistas. La síntesis que se propugna hoy admite a la vez la homogeneidad o autonomía y la heterogeneidad, como referencia a lo otro, de la obra literaria, de manera que muchos análisis formales se han revelado más fructíferos en sentido sociológico o contextual que otros «realistas». El autor ilustra todo ello con una abundante nómina de ejemplos.

El tercer texto, «El lugar de la Historia de la Literatura», establece la modernidad de la Historia de la Literatura como disciplina, a partir de las incipientes apoloías nacionales de la época renacentista que conducirán a la idea ilustrada de cultura como patrimonio nacional y progreso indefinido con un sentido. Llegamos así al siglo XIX, época en que la Historia de la Literatura tiene una clara finalidad de educación «nacional» burguesa, junto con la necesidad política de unificación lingüística. Hasta principios del siglo XX no se replantea la cuestión, con el idealismo lingüístico y la Nueva Crítica, hasta llegar al eclecticismo actual a través de los formalismos y de la estética de la recepción. Se aboga al final por un diacronismo estructural que concibe la Historia literaria como construcción de sistemas de normas y transgresiones.

El último de los textos, «Literatura y Sociedad», señala en primer lugar la multiplicidad de campos que convergen en la Literatura, como institución social que es. Los llamados criterios de «Literariedad» para las obras, por ejemplo, dependen también de cada época histórica, de la manera de concebir la obra y de las expectativas del público. En este sentido se pasa revista a las ideas de Goldmann sobre los grupos sociales y su visión del mundo, así como a algunos aspectos del comparatismo interartístico, siempre en relación con una sociedad dada y su ambiente. Todo parece conducir hacia la construcción de una Historia de la Literatura como parte o elemento de una Historia global, pues la Literatura como tal es siempre creación de un mundo propio como alternativa y por tanto siempre en relación con un contexto referencial que le da sentido como término de comparación. El binomio Literatura-Sociedad, en fin, se presenta más como un horizonte de investigación que como una técnica.

MACHADO, Antonio. *Poesías y Prosas Completas*. Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989.

Por Carlos Moreno Hernández

Publicada con motivo del cincuentenario de la muerte del autor en dos versiones de dos y cuatro volúmenes, dentro de la nueva serie de *Clásicos Castellanos* de Espasa-Calpe, esta edición puede considerarse una refundición y puesta al día de la tercera italiana de *Poesie* (1969) y de la de *Prose* (1968). De hecho, la parte introductoria del tomo I conserva la misma estructura y es, en buena parte, traducción de las introducciones italianas respectivas. La parte más novedosa es la recopilación —que se pretende exhaustiva— y anotación crítica de los textos en prosa, dispuestos ahora en orden cronológico y con numerosas adiciones. Otra novedad es la incorporación como colaborador de Macrí del profesor Gaetano Chiappini. En cuanto a la historia externa de los textos poéticos, se introducen las modificaciones derivadas de los nuevos hallazgos; en cambio, la revisión crítica de la poesía de Machado es prácticamente nula, en consonancia con la escasez de adiciones bibliográficas, sobre todo si se tienen en cuenta los veinte años transcurridos desde la anterior edición italiana. Es más: algunos errores de las referencias bibliográficas adicionales hacen sospechar que éstas no son de primera mano; es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Arthur Terry y Antonio Fernández Ferrer sobre *Campos de Castilla* (tomo I, págs. 407-408) que se incluyen como si fueran ediciones del libro de Machado, cuando son en realidad es-

tudios sobre esta obra, de importancia capital en la evolución del autor. Y ocurre precisamente que ambos libros, sobre todo el segundo, inciden en un aspecto bastante descuidado por la crítica machadiana, como es el de la necesidad de revisar la producción poética de Machado entre 1907 y 1917, en relación con la edición de *Poesías Completas* y de *Nuevas canciones* y de la posterior postergación de la poesía en beneficio de otros géneros literarios. Escasean además en la bibliografía los artículos de revista, incluidos de forma poco práctica con las misceláneas, colecciones críticas, historias, etc. En general, toda la bibliografía adolece de su formación por estratos sucesivos, y sería deseable un replanteamiento más útil y riguroso de cara a sucesivas ediciones.

Como es obvio, todo esto no quita mérito alguno a la edición, la única relevante desde su aparición en Italia, que por razones políticas o de otro tipo nunca vio la luz en España en sus versiones anteriores es la primera de la poesía (de 1959). Como ya se ha indicado, la mayor novedad ahora la constituye la edición de la prosa, que incorpora por primera vez una historia externa de los textos (tomo I, págs. 95-108) distribuidos en orden cronológico y con unas valiosas notas y comentario (tomo II, págs. 1.825-1.903 y 2.497-2.545). Son particularmente interesantes, por su novedad, las recopilaciones de los artículos tempranos aparecidos en *La Caricatura* (1893), el *Cuaderno de Literatura* (1915?) y muchas prosas sueltas, tanto de preguerra como de guerra. El epistolario también aparece ahora en orden cronológico y aunque las adiciones no son abundantes, permiten con mayor facilidad estudiar la evolución de algunos aspectos biográficos y críticos del escritor.

ZORRILLA, José. *Antología poética*. Edición de Gregorio Torres Nebreda. Barcelona, Plaza-Janés, 1984.

Por Carlos Moreno Hernández

«Zorrilla apareció en la poesía española cuando tenía que aparecer. El romanticismo, que había ya sentado sus reales en España, necesitaba un poeta abierto a la solicitación del espíritu nacional. Ese poeta fue Zorrilla.»

La cita anterior es el primer párrafo del prólogo a la edición de las poesías de Zorrilla hecha por Narciso Alonso Cortés en 1925 para *La Lectura*. Apenas otra edición antológica desde entonces digna de mención, hasta la de Torres Nebreda. Dejando aparte las palabras citadas, que pocos suscribirían hoy, la edición de 1925 era una selección muy parcial de la obra de Zorrilla que el mismo Alonso Cortés publicaría completa más tarde, en 1943; se trataba únicamente de las poesías sueltas no recogidas hasta entonces, bien de la primera, bien de la última época del autor. La necesidad de una edición actualizada y realmente antológica de un escritor tan prolífico y cambiante era, pues, urgente, sobre todo para el estudiante, casi imposibilitado de manejar la obra completa. Por otra parte, la escasez de los estudios críticos sobre Zorrilla corre pareja con la de las ediciones; su caso es semejante al de su coetáneo Campoamor en este y otros aspectos, pues ninguno de los dos resiste el paso del tiempo, aunque el conocimiento de su obra sea indispensable para el estudioso de la poesía del siglo XIX. Los dos coinciden también en una larga vida con cambios importantes en sus maneras poéticas, más aún Zorrilla, quien confiesa abiertamente su adaptación a todas las modas, la romántica en primer lugar. Pues la poesía romántica no pasó de ser en España, salvo pocas excepciones, una moda falseadora que pronto degenerará en cursilería o prosaísmo, como ya señalara Alcalá Galiano en su tiempo. Y Zorrilla no es sino lo más característico de ese primer romanticismo español al que alude también peyorativamente Clarín en *Su único hijo*, y las tres generaciones románticas de que habla Torres Nebreda en la introducción (pág. 30) se inscriben en él. Espronceda sería, en lo que se refiere a la poesía, casi lo único salvable, y Zorrilla representaría ese romanticismo o seudorromanticismo bautizado por la crítica con el nombre de tradicionalista. El mismo editor de esta excelente antología lo hace (pág. 31), pero sería más adecuado llamarlo, con Llorens (citado en la pág.

38) oportunismo literario o, como dice Zorrilla mismo, moda de entonces. A este respecto es también significativa la cita de Navas Ruiz que Torres Nebreda incluye (pág. 34) como elogio del poeta, pues tal elogio no sólo contiene una evidente exageración al calificar su poesía de «hito decisivo en el desarrollo de la poesía española moderna», sino que entre sus cualidades menciona la del «uso de símbolos comprensibles»; nada mejor para calificar un sucedáneo del arte romántico.

El propósito didáctico de la edición de Torres Nebreda se cumple perfectamente. Además de una extensa antología muy bien dosificada y ordenada cronológicamente «para que el lector pueda seguir una lógica evolución del estilo poético», cuenta también con una ajustada introducción y unos útiles apéndices que incluyen glosario, comentario de texto y una pequeña antología de temas afines junto a unos temas de trabajo y una cronología que precede a la introducción. Los textos se basan en la edición de Alonso Cortés, en la príncipe, en la de París de 1847-1852 y en la que el mismo Zorrilla hizo de las leyendas en 1884.

AULLON DE HARO, Pedro. *La poesía en el siglo XIX: Romanticismo y Realismo*. Madrid, Taurus, 1988.

Por Carlos Moreno Hernández

Se distribuye la obra en tres apartados, uno dedicado a la teoría e historia, otro al análisis formal y el tercero a la revisión crítica o estado de la cuestión, acompañado de la correspondiente bibliografía. Una introducción al contexto histórico-literario abre las páginas del libro.

El autor constata en el tercer apartado la ausencia de una fundamentación teórica, tanto metodológica como de pensamiento, en los estudios sobre la poesía española del siglo XIX, con una particular deficiencia respecto al fenómeno romántico, que este libro pretende subsanar. Pasa luego revista a las escasas obras de conjunto sobre el período o períodos, entre las que destaca la de E.A. Peers para la primera mitad del siglo y la de J. M.^a de Cossío para la segunda, resaltando luego la abundancia de monografías —casi siempre tesis doctorales— sobre autores individuales, con Espronceda y Bécquer a la cabeza. Escritores hay, dice, famosos en su tiempo, con muy escasa bibliografía en el nuestro, como Campoamor (o Zorrilla, habría que añadir). Lo mismo cabe decir de las ediciones de los textos, y aboga por la necesidad de antologías, sobre todo para el período positivista.

En la parte teórica e histórica, tras una buena introducción a la teoría poética romántica de base alemana (págs. 20-31), destaca también la ausencia en su época en España de un cuerpo teórico original, que sólo tardíamente rellenará Bécquer. Se echa en falta en esta exposición teórica del romanticismo una mayor consideración del contexto socioeconómico en el que surge el movimiento, algo que suele dejarse de lado en los estudios de este tipo. Distingue luego Aullón entre un período romántico dividido en dos épocas y uno positivista o realista-naturalista, donde los autores se distribuyen con un criterio más bien conservador a la manera de las historias literarias al uso; en el caso de Rivas o Zorrilla, por ejemplo, ¿es suficiente el cultivo de la temática histórico-legendaria para adscribirlos a la poesía del romanticismo, previamente etiquetado como tradicionalista? Su caso es análogo al de Larra por el otro extremo, el del supuesto romanticismo, etiquetado como liberal, de sus artículos. De esta problemática ya dio cuenta Alcalá Galiano en su tiempo, en un texto que el propio Aullón de Haro cita, al referirse a la poética realista (págs. 98-99) y que mejor convendría en este apartado, aunque el autor deja clara la imbricación entre segundo romanticismo y época realista, lo que se hace más evidente en la llamada poesía socio-política que arranca, dice Aullón, del denominado prerromanticismo y enlaza con Núñez de Arce a través de todo el romanticismo. Pero quizás el problema de la poesía española del siglo XIX radique en la dudosa viabilidad de los conceptos críticos acuñados para un contexto diferente, y no vendría mal revisarlo todo haciendo caso omiso de clasificaciones preestablecidas.

Más convincente resulta la exposición sobre la teoría positivista o realista-naturalista (págs. 94-97) y su aplicación al caso español (págs. 97-102) en la confluencia del eclecticismo, el costumbrismo y el prosaísmo, aunque el caso de Campoamor resulte también perturbador.

El apartado sobre retórica resulta interesante sobre todo por la constatación de las «dificultades de percepción cualitativa» que la poesía decimonónica presenta al lector actual (pág. 118), lo que se traduce en un intento de clarificar sus estructuras fónica, sintáctica y semántica. Véase, por ejemplo, la diferencia que se establece entre la sonoridad de la poesía de Espronceda y la de Zorrilla (pág. 121), más cerca ésta del modernismo formalista o parnasismo, o la constatación de que en el uso del lenguaje figurado sólo Espronceda y Bécquer consiguen una superación de las retóricas para llegar a una auténtica renovación lingüística (págs. 144-146), lo que supone también una superación de muchos de los tópicos que persisten desde el romanticismo, los cuales son tratados en el apartado de semántica temática de manera desigual. No es lo mismo —pensamos— la utilización propiamente tópica de los temas en un Zorrilla que su articulación simbolista o presimbolista en un Espronceda o un Bécquer.

CEREZO, María del C. *El obsceno pájaro de la noche: ejercicio de creación*. Miami, Ediciones Universal, 1988, pp. 200.

Por Stelio Cro

La autora, profesora de español en el Department of Modern Languages, McMaster University, Hamilton, Ontario (Canadá), experta en la narrativa contemporánea de Hispanoamérica, subraya en la «Introducción» la posición central que *El obsceno pájaro de la noche* ocupa dentro del período denominado «época chilena» del escritor José Donoso. Cerezo insiste en la larga elaboración de la novela que le llevó a Donoso unos ocho años, hasta su conclusión en 1969 y publicación en 1970, y que determinó una serie de obras, como *Este domingo* y *El lugar sin límites*, concebidas y ejecutadas por Donoso como reactivo a *El obsceno pájaro de la noche*.

Para identificar el nivel formal desde donde el autor concibió su novela, Cerezo utiliza el método comparatístico en el primer capítulo, para luego aplicar, en los capítulos siguientes de su estudio, el método estructural. La comparación inicial entre *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso y *The Turn of the Screw* de Henry James establece los parámetros metodológicos y críticos de la tesis del «punto de vista», desarrollada por Cerezo. La finalidad de la autora es la de demostrar que la novela, no obstante se sugieran varios géneros para los distintos planos del relato —poesía, crónica y biografía—, es en realidad una autobiografía.

Esa razón esclarecedora es la que guía a la autora a identificar lo que ella define «el punto de vista» desde las primeras páginas de su estudio, o sea, esa tensión gracias a la cual forma y contenido se justifican mutuamente; es más, se integran en algo nuevo y diferente de aquello que el mismo autor se habría propuesto realizar. La novedad estética subrayada por Cerezo es importante porque la de Donoso sería una novela en la que, al decir de la autora, se realiza esa inefable creación que es el devenir de la forma narrativa sin nociones preconcebidas. A este respecto, y con razón, Cerezo ubica *El obsceno pájaro de la noche* en la tradición de la novela experimentalista iniciada por Joseph Conrad y Henry James (p. 15).

Aunque Cerezo reconozca la relativa frecuencia con la que en los estudios anteriores sobre Donoso se haya insistido en los nombres de James y Conrad, entre ellos, sin embargo puntualiza que, para aclarar la perspectiva del «punto de vista», es necesario explicar la relación con Henry James. Según Cerezo, la razón para esta perspectiva es sencilla: en *The Turn of the Screw*, el autor no es directamente responsable del relato; uno de los personajes, la Institutriz, es quien cuenta las extrañas apariciones. Este doble «punto de vista» ha dividido a los críticos entre los «non-apparitionist», que consideran a la Institutriz un caso patológico y por lo tanto resuelven el problema recurriendo a la explicación freudiana, y los «apparitionist»,

que justifican las visiones sobrenaturales de la Institutriz. ¿Quién tiene razón? Aquí está el punto que interesa a Cerezo, pues las reacciones opuestas de los críticos demuestran la existencia real e innegable del «punto de vista», eje de la interpretación que la misma Cerezo realiza de *El obsceno pájaro de la noche*.

Cerezo identifica varios paralelismos entre James y Donoso:

1. Ambos autores quisieron romper con los cánones tradicionales de la novela (Donoso en particular con la novela chilena) y sorprender al lector-crítico desprevenido.

2. Ambos adoptan la perspectiva del «punto de vista»; James para poner a efecto lo que él mismo definió una «cold artistic calculation» y Donoso para superar lo real en lo artificial (pp. 16-19). En ambas cosas se verifica la estructura de la caja china o «play within the play».

3. Una diferencia fundamental entre James y Donoso es que mientras el punto de vista del primero representa la alternativa a lo real, en el segundo constituye la materia prima de la novela «abarcando de este modo la totalidad de la obra» (p. 19).

4. En ambas obras se da la misma función estructural de los dos narradores ficticios: la Institutriz de *The Turn of the Screw* y Humberto Peñaloza/Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*.

Cerezo subraya que por el hecho de que el personaje-narrador de Humberto Peñaloza/Mudito sea escritor, su testimonio esté enteramente ligado al artificio de la ficción: «Que el narrador de *OPN* sea mudo o que el de *The Turn of the Screw* 'hable', es irrelevante. Al final, lo que el lector recibe es el discurso impreso, la palabra escrita. Como narrador o como autor, la función de Mudito puede considerarse en dos niveles (caja china, 'play within a play'): el escrito designado por Jerónimo para escribir la crónica/biografía; el creado por Donoso y cuyo discurso se torna en ese que conocemos como *OPN*. En uno u otro caso, la función equivale a afirmar su autoridad» (p. 38). En conclusión, afirma Cerezo, la única autoridad en la obra de Donoso es la del narrador, como en la de James, de la narradora: «En todo caso, los elementos considerados en este capítulo son suficientes para concluir que el punto de vista utilizado por Donoso, como antes por James, representa la total autoridad del narrador dentro del texto. Desconfiable o no, el lector se tendrá que avenir con el hecho de que él/ella es la única fuente para el conocimiento de lo narrado» (p. 43).

Los otros tres capítulos del estudio desarrollan de manera coherente y convincente las premisas teóricas ya indicadas en el capítulo introductorio. Cerezo ahonda su análisis del *Obsceno pájaro de la noche* identificando galerías de personajes y situaciones tras los cuales se percibe como en filigrana el rostro del autor, su afán autobiográfico. Anticipamos aquí la conclusión que se va haciendo luz hasta que no deja lugar a dudas en los párrafos finales del estudio. Para empezar, Cerezo demuestra cómo los lindes entre biografía y autobiografía, por lo que se refiere al biografiado Jerónimo de Azcoitia y su biógrafo Humberto Peñaloza, son evanescentes: «la frontera que debió separar la biografía de la autobiografía no sólo se hacía difusa, sino a ratos inexistente» (p. 110).

A través de su obra más ambiciosa Donoso, según Cerezo, ha querido expresar el drama de la creación literaria: «Lo que comenzó como 'récit de vocacion', 'story of a calling', se convierte pues, en dramatización o representación misma de la angustia del escritor frente a la escritura y al acto de la creación» (p. 144).

Cerezo ha escrito un libro profundo y convincente, combinando el método comparado y estructural con referencias precisas a toda la obra de Donoso. Su estudio tiene interés tanto para el especialista de la prosa hispanoamericana contemporánea como para aquellos que se interesan en la aplicación de nuevas metodologías críticas.