IV. RESEÑAS

Francisco Javier Mora
EL RUIDO DE LAS NUECES: LIST ARZUBIDE Y
EL ESTRIDENTISMO MEXICANO
Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999

Acaso como una reacción a las dificultades conceptuales inherentes al empleo de términos tales como "novedoso", "innovador" o "vanguardista" en el panorama de la posmodernidad, los estudios sobre las vanguardias latinoamericanas se han multiplicado en los últimos años. En su análisis, dichos trabajos tienden a remarcar el valor e importancia histórica de aquéllas, con lo que implícitamente establecen un marco comparativo que no deja de tener relevancia para la producción literaria y artística posterior en la región. El estridentismo, una de las vanguardias en cuestión, ha ocupado la atención de muchos críticos, pero siguen siendo una minoría los que le han dedicado estudios a profundidad. Esto es sintomático de una bibliografía general que, aunque incrementada, todavía evidencia lagunas. La crítica actual tiene ante sí el reto de continuar el análisis de las implicaciones entre lo histórico y lo estético en esa conglomeración del sentido que suscita el término "vanguardia". A lo cual se pueden agregar también la publicación de material aún inédito, el examen de la relación de las artistas o intelectuales mujeres a las predominantemente masculinas vanguardias latinoamericanas[1], y la elaboración de estudios particulares sobre autores poco difundidos, entre otras tareas. Ha sido recurrente en la crítica del periodo el abordaje de la unidad y del conjunto, talvez encubriendo una problemática homogeneidad. Es por eso que la publicación de *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, del joven crítico español Francisco Javier Mora, es necesaria y oportuna. No solo aborda una figura particular dentro del grupo estridentista, que no sea la de su líder intelectual, Manuel Maples Arce, sino que revela la perspectiva del autor estudiado. Mora incorpora una entrevista que le hizo a List Arzubide poco tiempo antes de su fallecimiento[2] y añade una más con el crítico argentino Luis Mario Schneider, quien mucho tuvo que ver en la revaloración actual del estridentismo. Son varias las intenciones

[1] Vicky Unruh (1994), *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters.* Berkeley/Los Angeles/London: U California P., 28.

[2] Francisco Javier Mora (1993), "Entrevista a Germán List Arzubide", *en Canelobre.* Alicante, España, 91-96.

que refleja el libro: una contextualización del movimiento estridentista, un análisis del estilo de la mencionada obra y una breve recopilación de textos inéditos. En tanto estudio biográfico, histórico y antología, *El ruido de las nueces* implícitamente define tales enfoques como complementarios en un estudio general del estridentismo. En efecto, la labor de archivo, de la recuperación, del análisis de las relaciones históricas del movimiento y del estudio pormenorizado de la obra individual son tareas aún pendientes con respecto a la mayoría de las vanguardias latinoamericanas.

El ruido de las nueces presenta, en primer término, una breve historia del estridentismo. Articulando algunas de las tesis más conocidas sobre las vanguardias europeas, por ejemplo, las de Raymond Williams o Peter Bürger, con las precisiones y contextualizaciones necesarias para el espacio cultural latinoamericano, como las aportadas por Nelson Osorio o Hugo Verani, Mora caracteriza el estridentismo como "una vanguardia dentro de la vanguardia". En cierto sentido, el crítico hace eco de la opinión de los estridentistas para quienes su movimiento estético-político constituye la suma o síntesis de las diferentes vanguardias (Mora, 134). La autoconciencia del gesto artístico es, sin duda, uno de los rasgos más notables del estridentismo. Como movimiento síntesis, el estridentismo revela, sobre todo, la fuerte influencia del futurismo, a la que el crítico suma la que ya ejercía en ese periodo el muralismo mexicano (24). De manera semejante a otras vanguardias, el estridentismo parte de un momento de crítica y ruptura tanto con respecto a movimientos precedentes, como con respecto a los grupos o movimientos rivales –que en su caso fueron principalmente Los Contemporáneos–. Hay, pues, en su actitud "contenciosa" otro elemento común a todas las vanguardias. El estridentismo se propone abandonar tanto las herencias del realismo y del romanticismo decimonónicos, como las de las propuestas del modernismo rubendariano y el posmodernismo hispanoamericano, según se demuestra en la desafiante actitud expresada en el manifiesto inaugural del estridentismo (*Actual Nº 1*) en que se reproduce irónicamente el gesto rupturista del posmodernismo frente al modernismo: "hay que torcerle el cuello al doctor González Martínez" (Mora, 167). Pero mas allá de una mera proposición artística diferente, se trata de un ataque al arte como institución, según la conocida idea de Bürger[3]. En efecto, los estridentistas, como otros artistas de la vanguardia, combinan la crítica de la concepción burguesa del arte con una crítica de los cimientos de la sociedad burguesa. Por ello se conjuga en su práctica artística la acción, con la actitud radical y el gesto rebelde. Ya Vicky H. Unruh ha definido el vanguardismo como una especie de activismo estético que se manifiesta en la polémica presencia de los vanguardistas en la escena cultural de sus países, en los modos comunicacionales elegidos (manifiestos, proclamas, polémicas, "performances", etc.) y, asimismo, en los experimentos literarios que desafían las formas de escritura y lectura (8).

El estudio actual de la vanguardia se enriquece, según lo ha observado el crítico uruguayo Hugo Achúgar, por la reflexión contemporánea sobre la modernidad y la

[3] Peter Bürger (1984), *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: U Minnesota P., xv.

posmodernidad[4]. En efecto, a partir de esta óptica, y más allá del enfoque periodizador que concibe las vanguardias (históricas) como una fase experimental del arte y la literatura latinoamericanas, se puede examinar de qué manera respondieron estética y políticamente a la modernidad, y cómo se insertaron entre el viejo y el nuevo orden cultural en la región. Mora recalca ese doble matiz estético-político del estridentismo en relación con el profundo cambio social traído por la revolución mexicana (1910-1921). Los estridentistas compartían el espíritu revolucionario de la época, al punto que el escritor guatemalteco-mexicano Arqueles Vela se ufanaba: "somos los que le dimos un sentido estético a la revolución mexicana" (Mora, 116). Dicho énfasis resulta útil para referirse a la fructífera, aunque en apariencia paradójica, relación entre el muralismo y el estridentismo. Considerando la tendencia a lo figurativo, lo regional y lo concreto en el primero, y hacia lo abstracto y lo universal en el segundo, el tema sugiere un análisis minucioso de la estética de ambos movimientos. Análisis que cede, empero, al planteamiento de sus semejanzas ideológicas o políticas en el libro. Mora explica que fue un manifiesto del pintor David Alfaro Siqueiros el que se constituyó en el antecedente directo de *Actual Nº 1*. Asimismo, algunos de los muralistas colaboraron con la ilustración de las revistas estridentistas. Podemos inferir que en un primer momento, el del descubrimiento y la búsqueda de lo "nuevo" y lo "original", hay un común denominador en el planteamiento rupturista de ambos movimientos (el detonante revolucionario), el cual es impulsado por una actitud renovadora semejante al nivel de la producción simbólica. El gesto vanguardista tenía, por supuesto, una codificación política y no solo cultural: la de enfrentar y afrentar los restos culturales del *ancien régime* porfirista. En ese gesto se hermanan el estridentismo, el muralismo y las políticas culturales de la posrevolución. En un segundo momento, las coincidencias ideológicas de algunos estridentistas –List Arzubide en un primer plano– con los muralistas y otros artistas e intelectuales de izquierda le da otro tono al estridentismo, antes de que éste se disuelva en la desbandada de sus miembros a la caída del régimen simpatizante del general Heriberto Jara en Veracruz.

Ya desde el inicio de su carrera, List Arzubide es un escritor comprometido, con alguna participación en la revolución mexicana, partidario ferviente de las revoluciones sociales y las luchas anti-imperialistas, como la nicaragüense, además de miembro del proscrito Partido Comunista Mexicano (Mora, 80). El compromiso social es constante a lo largo de su trayectoria intelectual, lo cual explica que la libertad formal y temática de su periodo más estridentista confluya posteriormente en el imperativo de conciencia social del arte posrevolucionario. El relato inédito sin título que Mora recupera como apéndice en el libro, ofrece un buen ejemplo de tal coincidencia ideológica. Se puede notar que, más allá de la fuerza del estilo poético del relato y la originalidad de las metáforas, su temática coincide con la dirección crítica de la novela de la revolución. El hecho de que a partir de la década de los treinta, el poeta decidiera

[4] Hugo Achúgar (1996), "El museo de la vanguardia", en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, ed. Hugo J. Verani. México: UNAM, 7.

escribir obras de teatro de carácter social o revolucionario, ya pasada la etapa del Teatro Mexicano del Murciélago o del Teatro Sintético Mexicano –prototipos del teatro de acción– constituye otra prueba más de tal tendencia de su obra. ¿Acaso en la fundación del Teatro Sintético Mexicano, por ejemplo, no se hallan ya las simientes de una propuesta teatral que hace eco de la dirección nacionalista a que apuntaba la producción artística del periodo? No obstante, el propio List Arzubide se preocupa por explicar, en la entrevista concedida a Mora, que dicha evolución artística no significaba compromiso con el sistema político –aclaración que, por supuesto, tiene su importancia en el contexto cultural de la época. Como es bien sabido, desde el primer gobierno posrevolucionario, el del general Alvaro Obregón, el gobierno federal se constituyó en el principal promotor de la cultura mexicana y el mecenas de artistas y escritores, quienes tenían que alinearse, acatando reglas no escritas de la política cultural del periodo. Al contrario de los demás integrantes del grupo, como Maples Arce, Luis Quintanilla o Arqueles Vela, List Arzubide persistió en mantenerse fuera del presupuesto oficial, a pesar de la relación de amistad que mantuvo con éstos y con otros intelectuales "oficializados" a lo largo de su vida.

Ahora bien, la coincidencia entre el espíritu vanguardista de muralistas y estridentistas que Mora explora, sugiere un interrogante paralelo acerca de las diferencias o similitudes existentes con respecto al de los escritores de la llamada novela de la revolución (vgr. Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Múñoz, Mauricio Magdaleno o Nellie Campobello) que no se plantea. Recuérdese como dato anecdótico la defensa de *Los de abajo* de Azuela por parte de Carlos Noriega Hope en *El Universal Ilustrado*, una de las tribunas del estridentismo. ¿Hay alguna afinidad estética, así sea menor, entre la narrativa estridentista y aquélla, o solo las consabidas diferencias de discurso y estilo? Es claro que el dominio del código realista, los ideales del positivismo y, sobre todo, el disciplinamiento a una temática dadas –la épica como mito fundacional de la nueva nación mexicana– suelen opacar las innovaciones técnicas de la primera novela de la revolución. Sin llegar a ser ésta vanguardista, lo cierto es que sí experimenta una cierta obsesión con las nuevas tecnologías, lo cual tiene repercusiones técnicas en el manejo del tiempo, el punto de vista y en la descripción metafórica de objetos, procesos y escenarios. Evidentemente, cuando la reiterativa narración realista de la vida revolucionaria y la reproducción de la ideología oficial se convierten en norma literaria, el espíritu innovador de dicha prosa habrá quedado atrás. Tal narrativa "oficializada" estará muy lejos entonces del experimentalismo estridentista de un Arqueles Vela o Carlos Noriega Hope, los antecesores directos de la prosa de Salvador Novo, cuya escritura a partir de los treinta se sitúa en las antípodas de la llamada novela de la revolución. La reconstrucción del contacto e interacciones entre las diferentes vertientes culturales de la época posrevolucionaria resulta importante para explicar la relativa marginalidad y olvido del estridentismo en las décadas siguientes. En términos ideológicos, una formación discursiva se habrá impuesto a otras formaciones en disputa durante ese periodo, absorbiendo algunas de ellas y marginalizando otras –como el estridentismo– en el proceso.

Cabe resaltar de *El ruido de las nueces* el seguimiento de las polémicas del estridentismo a través de la sucesión de eventos, manifiestos, tentativas teatrales (el

Teatro Mexicano del Murciélago), foros (El Café de Nadie y Estridentópolis [Jalapa, Ver.]) y órganos de difusión propios (*Vincit*, *Ser*, *Irradiador*, *Zig Zag*, *Horizonte*) y ajenos (*El Universal Ilustrado*), así como la recepción que originaron. El estudio aborda brevemente los vínculos de los estridentistas con otros intelectuales de la época como Ramón Gómez de la Serna, Jorge Luis Borges, John Dos Passos y Miguel Angel Asturias, quien Mora afirma, apoyado en Stephan Baciu, que en la escritura de *El Señor Presidente* fue posiblemente influido por el estridentismo (55). Una segunda edición del libro podría incluir una bibliografía completa del autor estudiado, quizás comentada sintéticamente, lo cual redundaría en una inmediata identificación y contextualización de dicha producción literaria.

El análisis temático de la obra poética de List Arzubide en el libro es acompañado de una lectura fina de los recursos poéticos de éste y otros poetas del movimiento. Aunque el abordaje es tradicional en la identificación de temas y recursos, le subyace un importante diálogo teórico –registrado, mayormente, en notas al pie de página– que un trabajo posterior podría incorporar al análisis de los hitos de la literatura vanguardista: la ciudad, la máquina, el tiempo, la subjetividad fragmentada, el lenguaje, el arte de ruptura o el cuestionamiento del arte, el antimimetismo o la iconoclasia representacional. Partiendo del examen de *Esquina* (1923) de List Arzubide, Mora privilegia el tema del espacio urbano, discutiendo la permanente referencia estridentista a la ciudad y su construcción lingüística y estética. Para dicho movimiento, como para otras vanguardias, la ciudad más que una topografía es un motivo espiritual, según puede inferirse de títulos tales como *Andamios interiores* (1922) o *Urbe* (1924) de Maples Arce. "La conciencia de una nueva arquitectura" –observa Mora– actuó de estímulo para buscar soluciones que definieron el llamado movimiento moderno, resultado de la aplicación del funcionalismo y del racionalismo unido a la ideología mesiánica del papel transformador de la sociedad desde la arquitectura. Sin embargo, la ciudad en el contexto latinoamericano es también un mito (Mora, 94). De ahí la inclusión de la cita de Beatriz Sarlo, para quien "la ciudad" como categoría ideológica o axiológica rebasa con mucho el mero concepto demográfico o urbanístico (Mora, 99). En efecto, la metrópoli estridentista no es ni Jalapa ni la Ciudad de México, así como la urbe de referencia en la vanguardista novela *Los siete locos* del argentino Roberto Arlt, no es Buenos Aires[5]. Se trata de un artilugio retórico que viabiliza, a través de dicho concepto, un discurso cultural y una respuesta en la esfera literaria a los cambios socioeconómicos producidos por la modernidad latinoamericana.

El epílogo de *El ruido de las nueces* responde a problemáticas importantes que insinúan un capítulo pendiente. Mora se aboca a reflexionar sobre la vanguardia en relación con el importante tema de la dialéctica entre el cosmopolitismo y la migración. Acierta el crítico en afirmar que la vanguardia latinoamericana no es uniforme y

[5] Ignacio Corona (1994), "¿Dónde está la ciudad de Roberto Arlt? Representación del espacio urbano y modernidad en 'Los siete locos'", en *Lucero, A Journal of Interdisciplinary Iberian and Latin American Studies*, 95-105.

que así como hay una vanguardia que surge en un clima cultural poco favorable, hay otra que tuvo en la migración a los centros urbanos o a las metrópolis extranjeras un elemento esencial de catalización (165). Esta relación entre migrante y vanguardia invita a explorar de qué manera en la migrancia se fragmenta la experiencia y la identidad y cómo coexisten órdenes culturales distintos en la adaptación entre el presente y la memoria, los cuales resultan en transformaciones personales que parecen contener parte del sustrato creativo de la vanguardia. No en balde afirma Hugo Verani que "el proceso de disolución del estatuto del personaje" es una tendencia generalizada de la vanguardia[6]. Por otra parte, Mora observa en las tensiones sociales propias de las sociedades latinoamericanas, en su abigarrada mezcla de elementos indígenas y criollos, una "simultaneidad" de modos de producción y formaciones sociales que establece una diferencia con la vanguardia europea. Sostiene que esta última opera por un proceso de "sincronicidad" que simula representar tiempos y espacios, tipo *collage*. Esto se encuentra a la base de su renovación de los estilos artísticos como motor del modernismo (167). Mora reitera que la vanguardia latinoamericana no es una mera copia de la europea, y que aún la noción de vanguardia de un Williams o Bürger prepondera lo estético. Aquélla es guiada por un activismo social y político que es casi consustancial a su propuesta estética. De ello se desprende la importancia simbólica del manifiesto-*performance*, más que impreso, leído en público, pegado en las esquinas y distribuido como volante, como un asalto a la normatividad de los circuitos de producción y consumo de bienes culturales. El crítico señala, por último, que mediante la exploración de diferentes medios expresivos, a los que se aúna siempre un lenguaje rebelde, anti-convencional y sorpresivo, el estridentismo y otras vanguardias anticipaban el llamado arte multimedia y el *performance* de las postrimerías del siglo veinte. Manifestaciones que ahora no adquieren, empero, un sentido vanguardista, pues el concepto habría dejado de tener validez en referencia a "lo nuevo", según los paradigmas de la crítica posmoderna. List Arzubide y los estridentistas, junto con los demás artistas de la vanguardia (histórica), habrían pasado a ser así propietarios exclusivos de dicho concepto.

IGNACIO CORONA
The Ohio State University

[6] Hugo J. Verani (1996), "La narrativa hispanoamericana de vanguardia" en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, ed. Hugo J. Verani. México: UNAM, 45.

Cristián Vila R.
LA VERA HISTORIA
Ediciones Guardián de la Memoria, 2000, Stgo., Chile

Cuando se nos avisa en una de las primeras páginas del libro que lo que viene a continuación es un conjunto de poemas escritos en el exilio europeo de los años '80, en la tensión del arraigo y el desarraigo y la consiguiente batalla, inconclusa, por cierto, en nombre de las banderas de la identidad –personal así como colectiva–, de inmediato en nuestra posición de lectores nos ponemos en guardia ante la probable arremetida de un conjunto que podría cargarle las tintas a tópicos ya conocidos: nostalgias y políticas que daban cuenta antes de una manera de vivir lejos de la lengua que de la añoranza que pretendían recitar, una configuración política donde el enemigo de turno era fácilmente identificable, pero que, a posteriori, se diluiría en la confusión de los años venideros. Y es que este libro de Cristián Vila, como varios otros de los publicados en los últimos años, no sería el mismo de no haber pasado por el tamiz implacable del Chile de fin de siglo bajo el (des)amparo de las tácticas concertacionistas y su lógica de cálculo y conveniencia (el fin de la ética de las convicciones o certidumbres, reemplazada por lo que ciertos sociólogos llamaron la ética de lo posible, calificativos sobre los cuales preferiblemente no entraremos, por ahora, a polemizar).

La vera historia, sin embargo, sortea con fortuna estos escollos, para desembocar en un panorama que no es, sin embargo, muy alentador. La disputa entre el Yo y el Otro –el ello y el super Yo, quizás– que se desarrolla en estas páginas, más que alcanzar alguna clase de síntesis o solución definitiva, lo que hace es inclinarse por una diseminación de nombres (uniformados bajo el seudónimo del poeta que encabeza el discurso en cada título del libro) que reitera la oposición anunciada en el primer párrafo de esta reseña: arraigo y desarraigo, exilio y desexilio, neologismo que Vila utilizara anteriormente en uno de sus libros, ***Tratado del (des)exilio*** (1994).

Partiendo de la base de que no hay poema antes del poema, ni existe una experiencia que contar con el verso, como si este fuera un vehículo con el cual el poeta transportaría hasta el lector sus emociones, recuerdos y sentimientos, habrá que decir entonces que esta historia verdadera pretende pasarnos gato por liebre y testimoniarnos –"dar fe"– de unos hechos de los cuales el hablante lírico formó o forma parte o, al menos, participa de ellos en su calidad de testigo privilegiado. Pero no podemos olvidarnos de que este tipo de trucos o actitudes no pasa de ser una postura retórica. Del mismo modo en que Alfonso Reyes señalaba que "*El 'yo' es muchas veces un mero recurso retórico*"[1], el poeta que aparece en las diversas situaciones del libro ("donde el poeta se presenta", "donde el poeta delimita los temas", "donde el poeta no cree en el progreso") sería difícil de asimilar al Cristián Vila de 45 años que pretende celebrar su ingreso al nuevo milenio con este libro que de festivo, poco.

[1] Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Losada, 1942.

Lo que hay aquí, entonces, es la resignación ante cierto desencanto que proviene de la pérdida de toda inocencia: el recorrido urbano que se plantea el poeta como misión jamás es (ni ha sido) inocente. Y, si desde el siglo XIX en adelante, podemos considerar a la ciudad también como un cuerpo y una escritura (imposible no acordarse de Jaime Lizama y su cuerpo de citas), concluiremos que ésta tampoco puede descubrir o desvelar nada, a lo sumo puede aspirar a ser una interpretación de otras interpretaciones, clausura o dilación del sentido que es el panorama poco alentador que mentásemos en un principio.

Esta poética se desprende fundamentalmente de los aspectos formales de este conjunto. Si consideramos el nombre del libro: "La vera historia", que en otros términos podría traducirse como "(La) Historia verdadera", vemos que hay un afán por hacernos leer este libro como una crónica o un testimonio, al viejo estilo canónico de las crónicas de la conquista de América: "Historia verdadera del Reyno de Nuevo México", "Histórica relación de la conquista de Nuevo México", "Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile", etc. Lo mismo acaece con cada uno de los poemas, cuyos encabezados imitan la norma estilística de las crónicas: "que trata de cómo salió sin su yelmo, é las consecuencias...", "que trata de la plática hubieron los alarifes con el governador...", "de cómo fueron derrotados los soldaos é otros muchos acontecimientos dignos de mejor fortuna...". Subyace a estos relatos la lógica narrativa de *lo visto y lo vivido*, donde un testigo presencial de los hechos nos hace llegar sus impresiones a través del cronista, muchas veces él mismo testigo implicado en las situaciones que constituyen su relato. Con estos argumentos retóricos, lo que Vila pretende, por tanto, es una crítica de las condiciones generales de enunciación de la crítica, o dicho en castellano, un examen de las posibilidades de intentar un distanciamiento crítico –una mirada 'objetiva'– justo en el momento en que casi todas las latitudes y los centros (de los cuales mantener cierta distancia sería saludable) se han perdido. ¿Quiere decir esto que ya no caben los dedos en la llaga, el disenso y la búsqueda de verdades alternativas? Quiere decir –eso queremos creer– que los modos de hacerlo deben reformularse radicalmente: de ser necesario, recurriendo a la nostalgia y la melancolía que también dejan sus huellas por esta historia verdadera, huellas de una realidad que con contumacia quiere tener un lugar en estas páginas. El ajuste de cuentas que aquí se lleva a cabo (con la Historia y con la propia historia de Vila, que algo hay de ella en el libro), es un desafío para ese silencio a voces que ocupa los dos últimos versos del texto: "*una brevísima canción coreada por todos,/pero con los labios cerrados*". Un silencio impuesto o autoimpuesto, da lo mismo, pero que de igual manera resulta incómodo. Solo así se entiende la ambigüedad homosexual del primer poema (*Donde el poeta se presenta*), u otros desarraigos ("el amor es otro exilio", p. 36) que hacen de la extrañeza consigo mismo el modo de vida de este hablante. Pareciera ser que, además de tener que luchar con esa extrañeza, con la imposibilidad de encontrar su propio ser fuera de la palabra poética, el hablante también se enfrenta con un contexto que a pesar de tener un aire familiar, sigue siendo el lugar donde "se cuecen habas", que en buen chileno es donde se cuenta la plata y se sabe quién es quién, de acuerdo con parámetros que no por añejos son menos discriminatorios, parámetros que un invisible peso de la noche parece haber impuesto

de manera definitiva, pero que –aun así– el hablante de Vila entiende que solo desafiándolos podrá acceder a ciertos grados de libertad. Véase, por ejemplo, "Donde el poeta eleva una oración", o el irascible "Donde el poeta da cuenta de sus rabias".

De la disyuntiva entre la necesidad de un lugar propio, para lo cual se recurre tanto a la memoria como a la nostalgia, y la incapacidad para acceder a un discurso que sea capaz de dar cuenta cabal de ese proceso, este libro hace su materia: su forma y su fondo. Las dudas de género y número, de nombre y carácter sexual, la volatilidad, en suma, de un hablante lírico que es al mismo tiempo uno y varios a la vez –"dos corazones habitan en mi pecho", cita de Goethe que Harry Heller, el protagonista de *El lobo estepario*, gustaba de recordar a propósito de su propia incerteza existencial–, son tanto un síntoma como un resultado. Síntoma de la incerteza epistemológica de cualquier mirada sobre ese territorio incierto que llamamos realidad: el pelo largo que hasta ayer era privativo de hippies y drogadictos, hoy bien puede pasar como prenda juvenil de un ejecutivo joven, conservador y bien acomodado; el libertinaje moral puede ir perfectamente de la mano de actitudes políticamente conservadoras. Y también puede que no. La convivencia a regañadientes de estas temporalidades es lo que propicia el resultado, la decepción ("*incólume a pesar de la porfiada esperanza*") ante la pérdida de un acercamiento virgen o impoluto a ese anhelo de escribir/caminar por la ciudad/examinar la historia, que a estas alturas del partido (v/s la Historia, Pinochet, la Concertación o simplemente en contra de uno mismo) ya no tiene nada, absolutamente nada de inocencia.

CRISTIÁN GÓMEZ O.
Universidad de Chile

Ignacio Arellano
CALDERÓN Y SU ESCUELA DRAMÁTICA
Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de Las Letras, Nº 6, Madrid, 2001.

La figura de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es uno de los nombres cumbres y claves del quehacer literario español del siglo XVII. La bibliografía dedicada a desentrañar y explicar su creación dramática es abundantísima. Hoy nos llega un nuevo libro: se trata de *Calderón y su escuela dramática*, y su autor es el conocido especialista en el siglo de oro español, Ignacio Arellano.

El texto aparece estructurado en siete capítulos, además de una 'Introducción' y de una 'Tabla Cronológica', cada uno de los cuales entrega distintos momentos importantes en la vida creativa de Calderón, desde una semblanza biográfica hasta la última etapa del teatro del siglo de oro.

Informados de la vida de Calderón que se debatió entre lo profano y lo sagrado, para anclar en este último, se entra de lleno en el capítulo segundo (*Introducción general a su obra. Elementos para una lectura de Calderón. El trayecto de conjunto*) en que se revisan distintos aspectos calderonianos como fases y etapas de su teatro, la

vertiente trágica y la cómica, el honor, el poder y la ambición, el destino y el libre albedrío, sus técnicas dramáticas… entre otros.

Importantes afirmaciones se realizan en torno al quehacer dramático de Calderón. Quiero solo mencionar las que me parecen relevantes.

Luego de clarificar su concepto de tragedia, se detiene en determinar cómo se debe leer *hoy* la obra de Calderón: "La universalidad y actualidad de Calderón solo podrá resolverse a través de una lectura adecuada que, evitando el anacronismo, descubra ser valor permanente" (p. 26), lo que aplica al referirse al *honor* que es "… metáfora de la opresión ideológica y social, un tipo de condicionamientos que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, perfectamente comprensible, creo, para cualquier espectador actual que no se instale en el prejuicio" (p. 29). El poder, la ambición, el destino, el libre albedrío, el pesimismo, la esperanza, así como el conflicto generacional de padres e hijos deben ser considerados desde una perspectiva actual para obtener una real comprensión.

Se ha destacado siempre la condición trágica del mundo calderoniano, olvidando la línea cómica que atraviesa su teatro, línea que lo convierte, en el pensamiento del profesor Arellano en "… el mayor genio cómico de su generación y uno de los más importantes del teatro universal" (p. 33). Para el ensayista, son dos las razones que han contribuido al predominio de la condición tragedizante: "El primero obedece a razones de tipo sociológico o cultural, de tradición y prestigio académicos. En esencia, se reduce al mayor rango que siempre se ha concedido a los géneros trágicos y serios frente a los cómicos burlescos. Lo serio e intelectualmente respetable ha sido la tragedia: se siente necesidad de hallar seriedad en la comedia para justificar su estudio y hacerlo respetable…" (p. 35), el segundo "…obedece a una postura metodológica desviada, que consiste en ignorar las diferencias genéricas, leyendo e interpretando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado" (p. 35).

En el apartado titulado *Técnicas dramáticas. La exposición calderoniana* (pp. 37-55), el ensayista se detiene en examinar la estructura del mundo dramático calderoniano, con especial preferencia en la presencia y en el sentido que adquiere el espacio escénico, el que es revisado en su complejidad: "Tener en cuenta esta complejidad de los espacios dramáticos podrá ayudar, sin duda, a concebir mejor el funcionamiento de una de las más importantes técnicas en la construcción del drama calderoniano" (p. 46).

Luego, dentro de este mismo apartado, examina la lengua poética calderoniana, lo que le permite entregar una visión panorámica de códigos literarios. Determina, en primer lugar, la correspondiente a la presencia de la poesía exenta del autor, para entrar, luego, en su presencia en el teatro, lo que se concreta en poesía culta, parodia del culteranismo, la poesía popular, la poesía de circunstancias (lo que se corresponde con la poesía exenta), la poseía religiosa, la poesía amorosa de carácter petrarquista y la jocosa y satírica.

Esta sección termina con la gran interrogante ¿Conocemos los textos verdaderos de las obras de Calderón?; problema difícil de dilucidar y del cual el propio Calderón tuvo conciencia.

El capítulo tercero, que he revisado suscintamente, es un verdadero marco para entender el capítulo IV en que se especifica lo sostenido con anterioridad. El título es clarificador: *Algunas obras maestras de Calderón* (pp. 59-124).

En primer lugar, examina *Los dramas serios y la tragedia*, conjunto que subdivide en *dramas religiosos* (examina minuciosamente "Judas Macabeo" o "Los Macabeos", "El mágico prodigioso", "Los cabellos de Absalón" y "La devoción de la cruz"), *dramas de honor* (se centra en "A secreto agravio secreta venganza", "El médico de su honra" y "El pintor de su deshonra"). Dedica, luego, sendos apartados a las más conocidas y renombradas obras del autor, "El alcalde de Zalamanca" y "La vida es sueño": la primera es considerada "… una obra de gran elaboración y densidad" (p. 75), en tanto la segunda, como "… una de las cimas del teatro universal" (p. 75).

El capítulo termina con tres apartados: *El campo cómico* en que se detiene en el examen de algunas comedias de capa y espada ("La dama duende", "No hay burlas con el amor", "Mañana es abril y mayo", "El escondido y la tapada") y la comedia palatina ("La banda y la flor", "El galán fantasma" y otros); *El teatro de gran espectáculo* en que se revisa escenarios mecanismos y a la comedia cortesana ("La fiera, el rayo y la piedra", "El mayor encanto amor"); *los autos sacramentales*, y *Comedia burlesca y teatro breve* (se revisa "*Céfalo y Procris*" y algunos entremeses).

Comentario especial, en estos últimos, merece lo dicho sobre la presencia de la comicidad en el teatro calderoniano y las páginas dedicas a los auto sacramentales.

Sobre el primero, el ensayista sostiene que "Calderón, además del gran trágico de la escena española, fue un extraordinario genio cómico. La comedia de enredo era terreno propicio para la estilización calderoniana, con sus amplias posibilidades de combinación y de mecanismo lúdico. Hallaremos, cierto, casi siempre los mismos elementos, pero su disposición y su función cómica toman todas las formas posibles en busca de la sorpresa ingeniosa y de la risa del espectador. Se trata de un universo esencialmente lúdico que se desarrolla en dos grandes vías, las comedias de capa y espada y las palatinas, los segundos con alguna posible incursión, ocasional y no constitutiva, en zonas más series de patetismo" (p. 87), lo que explica mediante la revisión de obras de las dos formas mencionadas.

Sobre los autos sacramentales (pp. 104-117), luego de definir esta forma teatral, se determinan tres aspectos fundamentales del género: tema eucarístico, contrarreformismo y lucha antiherética, y la alegoría. El conjunto de los auto sacramentales es, para el profesor Arellano "… uno de los conjuntos artísticos de mayor interés literario y cultural en el Siglo de Oro" (p. 108), a la vez que establece su peso filosófico, lo que no debe ser obstáculo para una lectura literaria: "…esta densidad filosófica (..) se halla integrada en una fórmula dramática, y como pieza dramática –no documental– exigen ser leídos los autos calderonianos" (p. 108). Bajo esta premisa se revisan algunos de los autos más significativos como "El divino Jasón" y "La cena del rey Baltazar", entre otros.

El capítulo cuarto, breve y conciso, da cuenta en media página de las conclusiones, bajo el título *Calderón: final*, que permiten situar a Calderón en la historia del teatro universal. Dice el profesor Arellano: "Goethe lamentaba que Shakespeare no hubiera podido conocer a Calderón, pues pensaba que el mismo autor de *Hamlet* podría

haber aprendido del español: los románticos alemanes lo exaltaron a las más altas cimas del teatro universal; Beckett, Camus o García Lorca lo admiraron; en su misma patria, sin embargo, la recepción de su obra ha sufrido incomprensibles altibajos. Pero lo cierto es que los mundos de Calderón son mundos múltiples, que exploran, sin perder unidad ni coherencia, numerosas vías dramáticas y numerosos complejos ideológicos, éticos y emocionales. El peor enemigo de Calderón es una lectura reducida, temerosa y con anteojeras, que impide dar cuenta de la vasta dimensión que caracteriza su obra. Hombre de teatro, hombre de su tiempo y poeta universal, su admirable creación revela cada día con mayor nitidez sus asombrosas dimensiones" (p. 125).

Los capítulos cinco, seis y siete dan cuenta de algunos de los integrantes del *ciclo de Calderón*, una de las fracciones que, con el *ciclo de Lope*, constituyen la *Comedia Nueva*.

El capítulo quinto se preocupa de los *dramaturgos mayores* (Rojas Zorrilla y Moreto); el sexto, de otros *dramaturgos menores* que integran la escuela (Pérez de Montalbán, Cristóbal de Monroy, Cubillo de Aragón, Juan Bautista Diamante, Juan de Matos Fragoso, Antonio Coelho, Juan de la Hoz y Mota, Agustín de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz), y el séptimo se preocupa de la *última etapa del ciclo* y se examina el aporte de Antonio de Solís y Ribadeneyra y Francisco Bances Candamo.

Entre lo último anotado, cabe destacar lo sostenido sobre Sor Juana Inés de la Cruz, de quien se destacan su comedia de capa y espada *Los empeños de una casa*, el auto sacramental *El divino Narciso* y trece loas.

El texto concluye con un acercamiento al estado actual de los estudios sobre la obra de Calderón, *Los caminos de la crítica*. Se refiere a la verdadera explosión crítica en torno a la obra del autor, generada, especialmente, por la celebración de los centenarios, de su muerte en 1981, y de su nacimiento, en el 2000. Nadie más adecuado para hacerlo que el profesor Arellano por el profundo conocimiento que posee sobre la obra y el autor, mostrado en sus distintas publicaciones y en su condición de director del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, el más importante grupo académico que investiga el período.

Calderón y su escuela dramática cumple, en mi opinión, con dos aspectos fundamentales: hay una línea novedosa y original que se va marcando línea tras línea, además de una exposición clara, coherente y didáctica. Del autor conocía su *Historia del teatro español del siglo XVII*, texto en que se incrusta el que he comentado y que debe considerarse continuación de aquel. En ambos, el profesor Arellano revalida su condición de especialista en el período. Texto de consulta indispensable para los interesados en el teatro del Siglo de Oro.

EDUARDO GODOY GALLARDO
Universidad Católica de Valparaíso
Universidad de Chile