

Andrés PÉREZ-SIMÓN, *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeos*. Madrid, Fundamentos, 2015, 190 pp.



Parte el autor de este libro de un sanísimo impulso de heterodoxia que, desde el ámbito de la literatura comparada, le lleva a desmontar no sólo las fronteras entre los géneros literarios, sino también la tópica periodización literaria que divide la historia de la literatura española en una serie de compartimentos estancos donde cada autor tiene asignado su sitio. En uno y otro sentido, el libro del profesor Pérez-Simón deja de lado los puntos de vista académicamente convencionales para ofrecer al lector algo distinto, lo que siempre es de agradecer.

Dicho esto, ha de tenerse en cuenta que el autor de *Drama, literatura, filosofía* se mueve dentro del mismo paradigma que reduce la historia de la literatura a un esquema periodizador —muy útil académicamente, pero proclive a todo tipo de falseamientos— que no puede ocultar su vinculación con la idea de progreso que ha vertebrado la Modernidad. Pero no por ello deja Pérez-Simón de tener en cuenta los problemas que se derivan de tal idea de la historia literaria, lo que hace su propuesta todavía más atractiva.

Como indica el subtítulo del libro, de lo que se trata es de describir algunos «itinerarios» que, por su propia condición, no buscan establecer una imagen acabada de lo que puedan suponer el realismo o el modernismo como escuelas o movimientos literarios, sino más bien trazar algunos de los derroteros que llevan de uno a otro. Aun así, lo más destacable es la presentación del modernismo literario como un período que abarca las últimas décadas del XIX y las primeras del XX y que, por tanto, incluye entre sus numerosos hitos la escuela poética encabezada por Rubén Darío, que sólo debería llamarse «modernista» en un sentido más estrecho. Pérez-Simón, atento a las propuestas de la revista *Modernism/Modernity* y de la Modernist Studies Association, descubre un territorio para la literatura comparada que merece explorarse más de lo que —salvo algunas excepciones bien conocidas— se ha hecho hasta ahora. Pero ni siquiera así se deja llevar por el afán categorizador, pues es consciente de las diferencias que se plantean entre los autores que estudia, lo que le lleva a limitarse a «situar su obra en un entramado literario y filosófico que recorre todo el siglo XIX y que por lo tanto rebasa los límites temporales tradicionalmente asignados al modernismo europeo en cualquiera de las conceptualizaciones propuestas hasta la fecha» (p. 33).

A pesar de todo, la tesis central del libro no es de carácter histórico, sino teórico. En la línea del mejor comparatismo, Pérez-Simón ha tomado como modelo el ensayo de Jiří Veltruský *Drama as Literature* para abogar por un análisis de las intersecciones entre el género dramático y otras formas literarias —la narrativa— u otros discursos —el filosófico—. No habría estado de más enfatizar el hecho de que el modelo no remite a la semiótica teatral, sino a la noción de drama como género literario de carácter exclusivamente textual, completamente diferente de su puesta en escena en el ámbito de la representación teatral, pues, en definitiva, lo que movía a Veltruský no era sino destacar el hecho de que literatura y teatro son dos artes distintas, juicio que vertebra toda la teoría teatral contemporánea. Desde este punto de vista, se puede alegar que, en efecto, «Veltruský argumenta que el hecho de que el texto dramático sea habitualmente el punto de partida para el evento teatral no implica, necesariamente, que la potencial puesta en escena sea una característica exclusiva del texto dramático» (p. 18), siendo ésta la razón por la que *Drama, literatura y filosofía* se mantiene dentro de la órbita de lo que en el último siglo se ha considerado lo estrictamente literario —la dimensión estética del lenguaje, atendiendo de modo casi exclusivo a la escritura—.

Así pues, las tres partes del libro están dedicadas a sendas cuestiones doblemente caracterizadas por su pertenencia a los territorios fronterizos del género dramático y su adscripción al período histórico denominado, pienso que acertadamente, «Modernismo». Sorprenderá quizás que la primera de ellas, en torno a la forma dramática del diálogo en la novela, trace un itinerario que comienza con Flaubert, pasa seguidamente a Galdós, y culmina en Joyce. No se trata, sin embargo, de establecer un paralelismo, menos aún una genealogía, que lleve a dos caracterizaciones distintas del realismo de la narrativa clásica del XIX y el vanguardismo modernista del XX. Por el contrario, lo importante es el gesto del escritor que en todos estos casos trata de desaparecer para dejar a sus personajes con la autonomía necesaria para que hablen por sí solos, según la vieja aspiración ya glosada por Aristóteles en la *Poética*, también en un sentido histórico, ya que, según él, el drama —en el que sólo hablan los personajes— era resultado de la evolución de la épica —en el que unas veces hablan los personajes y otras lo hace el autor—.

Se trata de una cuestión problemática, desde el momento en que choca con la caracterización bajtiniana de la novela como género dialógico por excelencia, en detrimento del teatro. La desaparición del narrador en las escenas dialogadas de *Madame Bovary* o *Ulises* implicaría, paradójicamente, una suerte de dialogismo degradado, posible razón para señalar a las novelas completamente dialogadas de Galdós —*Realidad*, *El abuelo*, *Casandra*— como obras malogradas que sólo tendrían éxito en el momento en que su autor las convirtió en dramas, certificando su adscripción al género teatral. No obstante, la aparición de la forma dialogada es pertinente si se tiene en cuenta que en el momento en que Galdós comienza su ciclo la narrativa clásica, con el narrador actuando como demiurgo en total posesión del mundo narrado, ya había entrado en crisis.

Se estudian también en *Drama, literatura, filosofía* las intersecciones de la forma dialogal dentro de la filosofía y el teatro, atendiendo sobre todo al modelo del diálogo platónico y su interpretación en clave dramática llevada a cabo por Friedrich Schleiermacher, a la que no serán indiferentes Søren

Kierkegaard, Friedrich Nietzsche o Walter Benjamin. Los autores elegidos para el análisis son George Bernard Shaw —cuyo «teatro de ideas» ya fue categorizado como subgénero teatral por Northrop Frye— y Miguel de Unamuno, dos formas de entender el teatro como ámbito de discusión filosófica más allá del clásico tratado unilateral en el que sólo se reconoce una voz. Por el contrario, la obra dramática de Unamuno certifica la posibilidad de entender el teatro filosófico como «tablado de la conciencia» en el que no sólo es posible llevar a cabo un diálogo entre distintas posiciones, aunque en términos trágicos, sino también implicar a la ironía en el juego. De nuevo surgen las dudas sobre la pertinencia de definir a la novela como el género dialógico por excelencia, puesto que el buen teatro —Shakespeare, Schiller, Ibsen, Chéjov— demuestra la misma capacidad para la polifonía, a pesar de que el autor no quiera intervenir en el diálogo.

La tercera sección del libro está dedicada a lo que el autor denomina «drama exuberante o drama fantasmagórico» (p. 133), subgénero que comprendería aquellos dramas imposibles de representar que sus autores han destinado a la página impresa, y que no sólo hunde sus raíces en el poema dramático romántico —Goethe, Byron—, sino también en el pensamiento de Friedrich Schlegel, en especial su defensa de la obra literaria total, en la que las fronteras entre los géneros se difuminan hasta hacerse irreconocibles. Como una síntesis de los dos capítulos precedentes, el análisis del subgénero «drama exuberante» incide en las dos espinosas cuestiones de la capacidad del género dramático para representar un debate de ideas no unilateral y la voluntaria ausencia del autor en ese debate, ausencia que no debería considerarse una renuncia al dialogismo. El análisis está dedicado en esta ocasión a Flaubert y Joyce, dos autores que podrían marcar el comienzo —la primera versión de *La tentación de San Antonio* se data en 1849, si bien la versión definitiva no llegaría hasta 1872— y el final —*Finnegans Wake* se publica en 1939— del Modernismo canónico.

Estamos, por consiguiente, ante un brillante ensayo sobre la cultura europea del XIX y comienzos del XX. Brillante por el panorama que ofrece y por las sugerencias que suscita. Tan sólo un reparo, la traducción del famoso título de Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels* por *El origen del drama de lamentación alemán*: lamentablemente, la fórmula «drama de lamentación», con la que se pretende sustituir el consabido «drama barroco» de la traducción de José Muñoz Millanés, no logra una mayor precisión a la hora de describir el género analizado por el filósofo berlinés. Para eso, mejor hubiera sido mantener el «Trauerspiel» original, como se ha hecho en la edición de las *Obras completas*. Se trata, con todo, de un detalle poco importante, que no logra borrar la apreciación de haber leído un libro tan inteligente como original.

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza