

RESEÑAS

del sol, de la escritura antigua, de la sabiduría ordenada. No sabemos qué, pero algo salió mal. Nos quedan los restos de aquella catástrofe. De tantas luego.

Pero lo que también parece es que no nos queda otra que volver a intentarlo. El equilibrio entre hombres e indígenas, no es otra cosa que el equilibrio entre la mismidad y la otredad, el dichoso equilibrio. Y habrá que seguir buscando, desde la ficción, desde el mito, desde el teatro, desde la poesía, desde las realidades que nos ocupan. No nos queda otra, que seguir con lo mismo, buscando lo otro. El dichoso equilibrio. O una catástrofe.

Carlos DESASTRE
Universidad de Zaragoza

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBA RICO S. (2001): *La ciudad intangible. Ensayo sobre el fin del Neolítico*, Hondarribi, Hiru.
- ELIADE, M. (2001): *Mitos, sueños y misterios*, trad. de M. Portillo. Barcelona, Kairós.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987): *Mito y significado*, trad. de H. Arruabarrena, Madrid, Alianza Editorial.
- ROMERO ESTEO, M. (1983): "A modo de preámbulo", en *Tartessos*, Madrid, Pipirijaina.
- . (1987): "Las formas teatrales en el Mediterráneo arcaico", en *Actas del XXXIII Festival de Teatro Clásico de Mérida*. Comunidad Autónoma de Extremadura.

ARTES Y LETRAS: EMILIA PARDO BAZÁN

LATORRE, Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lérida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2002, 287 pp.

El siglo XVIII, o «el siglo de la crítica», como lo titulaba E. Cassirer, inaugura una serie de tendencias que habrán de renovar sustancialmente las relaciones entre el sistema social y la esfera de las artes, al amparo de una disciplina incipiente, la Estética, y de un principio teórico como la autonomía del arte. Los primeros salones constituyen un interesante precedente de los museos tal como se conciben actualmente: favorecen el acceso de un público más amplio a lo que antes era privilegio exclusivo de la aristocracia, le incitan a contemplar y a valorar las obras de arte expuestas, difunden tendencias y proponen gustos. Durante el siglo XIX, la actividad artística se verá inmersa en un proceso de mercantilización y aparente democratización de sus obras, paralelo a la creciente intervención del Estado en la conservación y administración del patrimonio artístico nacional. El caso de Emilia Pardo Bazán es un ejemplo interesante de la complejidad —no exenta de contradicciones— de este proceso histórico en el territorio español. Destacada integrante de una generación de intelectuales que, de Fromentin a Pérez Galdós, cultivaban con esmero su erudición y sensibilidad artística, convertirá su casa —un verdadero museo privado— en lugar de cosmopolitas tertulias.

Ferviente admiradora de las nuevas creaciones de la modernidad, visitará con frecuencia París y el Louvre, acudirá a la cita de la Exposición Universal de 1889. En el nuevo juego de relaciones entre el arte y la sociedad mercantil, entre los artistas y el mecenazgo ejercido por el público burgués, había surgido una figura clave, la del crítico de arte, juez de los gustos, de las tendencias y las modas. En Francia, fueron siempre célebres escritores los que cumplieron esta función: Baudelaire, Balzac, Maupassant, y esta tradición habría de ser culminada con brillantez por el siglo XX: Apollinaire, Reverdy, Breton. Emilia Pardo Bazán, gracias a su extensa producción crítica, se convierte en notable representante de esta figura en nuestro país.

Yolanda Latorre propone en su excelente trabajo *Musas Trágicas. Pardo Bazán y las artes* una revisión de las complejas relaciones entre el arte y la literatura durante el siglo XIX a partir de un prisma privilegiado: la obra crítica y de ficción de Emilia Pardo Bazán. La autora parte de una doble hipótesis inicial: por un lado, una necesaria contextualización en el marco general europeo e hispánico, con el fin de demostrar que Pardo Bazán era una escritora plenamente integrada en su tiempo histórico, haciendo compatible su vocación cristiana con una participación activa en las corrientes artísticas del fin de siglo, como el modernismo y el simbolismo. Por otro, constatar que sus últimas obras no pertenecen a un momento de decadencia que coincide con el ocaso de su vida, sino, precisamente, todo lo contrario: un período de máxima madurez de la escritora gallega, en el que parece hallar una fórmula idónea para plasmar en su escritura sus propias inquietudes personales e intelectuales, incorporando a sus narraciones su notable sabiduría en materia de arte. Yolanda Latorre centra su estudio en la última etapa de su obra, en la que se evidencia con mayor claridad la influencia recíproca entre las artes. Así, serán objeto de especial atención las tres grandes novelas del siglo XX: *La Quimera* (1905), *La sirena negra* (1908), *Dulce sueño* (1911) y una inédita, *Selva* (1913), sin descuidar las referencias a toda su producción cuentística y a su extensa obra crítica.

Entre los posibles modos de relación entre la literatura y las artes plásticas, Yolanda Latorre ha realizado un catálogo de los más habituales en la prosa de Emilia Pardo Bazán: de la «transposición artística» —herencia de la clásica *ekphrasis* y convertida en «simbólica» por los hermanos Goncourt— a las citas que salpican toda su cuentística, sin olvidar el cultivo de un subgénero como la «novela de artista», molde formal —con precedentes tan ilustres como Joyce o Huysmans— de *La Quimera* (1905). Los ejemplos son muy numerosos, y abarcan todas las artes, desde la pintura hasta la arquitectura, incluyendo disciplinas nunca antes estudiadas en su relación con la escritora, como la escultura, y aficiones como el coleccionismo o la decoración de interior. A este respecto, uno de los aspectos que resultan más sugerentes del estudio de Yolanda Latorre es el análisis de la función desempeñada por estos elementos en la historia narrada, los sutiles mecanismos a partir de los cuales un cuadro se convierte en fiel retrato del alma del protagonista, una escultura marca el ritmo de la enunciación narrativa o los objetos de una habitación construyen una escenografía que se ajusta a las torturas interiores de un personaje y refleja su psicología íntima o su nivel social. Como concluye la autora, la presencia del arte en los textos de ficción de Emilia Pardo Bazán está supeeditada a la intención narrativa que orienta el relato.

La madurez de la escritora gallega, considerada por la crítica como una etapa independiente, revela la presencia de dos vertientes, el catolicismo y el arte, que conviven en un período de intenso espiritualismo. Especialistas en su obra, como Nelly Clémessy o Maurice Hemingway habían abordado este tema que Yolanda Latorre considera crucial para comprender los fundamentos ético-estéticos de su obra. Dado el carácter ecléctico de sus inclinaciones artísticas y su capacidad de impregnación cultural y estética, esta autora defiende que el catolicismo de Pardo Bazán no le impide incorporar los nuevos síntomas de la sensibilidad del fin de siglo. En su investigación, Yolanda Latorre profundiza en los fundamentos intelectuales de la condesa: su personal entendimiento de la civilización moderna, que se conjuga

con sus creencias religiosas y la articulación de las artes en su obra literaria. Opuesta al industrialismo reinante en la arquitectura moderna y en sus edificios, que consideraba insulsos e inferiores estéticamente a los de la antigüedad, la condesa muestra sin reservas su preferencia por una arquitectura de raigambre nacional y espiritualismo religioso. El Medioevo, que consigue fundir en la práctica arquitectónica teología y estética, constituye el modelo ideal para Pardo Bazán, quien alaba la pureza de lo primitivo. Yolanda Latorre observa que, en novelas como *Dulce Sueño* o *La Quimera*, doña Emilia escoge, con afán simbólico, construcciones religiosas para extraer de ellas un determinado estado del alma e impresionar al sujeto que las contempla. En esta última novela, las residencias modernas, como la de madama de Melusine, deben ser reflejo del espíritu de su dueña y cobijo decoroso de su alma.

La pasión por las artes reúne la vida y la obra de Emilia Pardo Bazán. Su admiración por Madrazo inspiraría retratos de sobriedad burguesa en sus novelas; Sorolla influiría en el uso de la luz y el color; su fascinación por Goya le llevaría a buscar la complicidad del lector a partir de su conocido grabado *El sueño de la razón* produce monstruos, a «transponer» el impresionante *El coloso* y a reflejar, en sus más célebres novelas, como *Insolación* o *Los pazos de Ulloa*, la inspiración de los tapices del genial pintor aragonés. Como apunta Yolanda Latorre, la escritora gallega sentía una especial admiración por *l'écriture artiste* practicada por los Goncourt, repleta de referencias pictóricas. En *La sirena negra*, marcada por la obsesión de la muerte, Gabriel Montenegro realiza una demorada descripción de un lienzo que representa la *Danza de la Muerte* medieval. Un cuadro con este tema apocalíptico colgaba de los muros del despacho madrileño de la escritora, y ésta lo convierte, en su escritura, en símbolo de la preocupación existencial y el destino del hombre en el mundo moderno. Yolanda Latorre confirma que las citas prefieren como referentes asuntos de tipo religioso, espiritual o psicológico; esta elección nos habla de la marcada tendencia espiritual de sus inclinaciones artísticas y su predilección por la rotunda religiosidad del medievo o el barroco español frente a la vaporosas, cambiantes y sensuales formas del decadentismo francés. En *La Ilustración Artística*, Doña Emilia declaró abiertamente que su visión del arte estaba fatalmente influida por los ideales literarios, que, detrás de una obra de arte, hallaba siempre «un concepto, un pensamiento, un símbolo», que trascendían la mera reproducción de la realidad sensible.

La integración del arte en la vida y en la obra de Emilia Pardo Bazán nos permite abordar la complejidad de los procesos culturales, que desde finales del XVIII, desde los primeros salones a los museos, han cambiado las relaciones entre el arte y la sociedad. No sólo su experiencia creadora nos habla de una interesante convivencia entre el arte y la literatura, sino que su posición como crítica de arte y, a su vez, propietaria y coleccionista, autoriza su voz como testigo de la aclimatación de nuestro país a los acontecimientos que habrían de definir la Modernidad. El sugerente estudio de Yolanda Latorre supone, en este sentido, un marco de referencia imprescindible: en su acertada revisión de la presencia de las artes en la obra de Pardo Bazán, nos permite adivinar, desde una obra literaria salpicada de referencias artísticas y una notable labor de crítica y divulgación del arte, la figura de una intelectual comprometida con su tiempo, que participa activamente en los procesos económicos, sociales y culturales que delimitan la institución artística tal como la conocemos hoy. Pardo Bazán refleja muy bien en su obra y en su propia experiencia vital que el camino de España hacia el progreso estaba repleto de contradicciones y que su paso era más lento que el de sus vecinos europeos. En *La Quimera*, realiza una recreación literaria de la afición al coleccionismo, que compartía con su amigo el general Romualdo Nogués y que ha analizado con precisión Yolanda Latorre. Este fenómeno es especialmente representativo del siglo XIX y, como propuso Walter Benjamin, intrínseco al espíritu burgués y a su visión del espacio interior. Nada tiene que ver todo ello con la agrupación de retratos piadosos y objetos patrióticos —«mucho betún, mucho ascetismo, mucho españolismo», en palabras de Silvio— de la colección del

RESEÑAS

general, que se convierte inevitablemente en un monumento al pasado, en un lamento por la gloria perdida: «desde que se acabó el heroísmo nacional se coleccionan los recuerdos».

La voz de Emilia Pardo Bazán se alzaría para denunciar los abusos especulativos cometidos por expertos y coleccionistas, especialmente en nuestro país, ante la pasividad de un gobierno cuya desastrosa política cultural permitía el saqueo de los tesoros artísticos nacionales: «El Estado español no compra nada, deja que nos lo llevemos todo». Larra, ya en 1835, había advertido que el Estado liberal que luchaba por imponerse en España debía seguir el modelo de sus vecinos y atender a las necesidades del patrimonio artístico de la nación, en una doble revolución, política y cultural. No dejaba de sentir el genial escritor que nuestro país estaba en un momento crítico de transición, «La España va a dar el gran paso, un pie todavía en el pasado, otro en el porvenir». En un ejemplo más de analogía interartística, Emilia Pardo Bazán sintetiza, a través de una metáfora —la armadura, símbolo de un pasado glorioso— la complejidad del tiempo histórico que le tocó vivir y las contradicciones entre las que se desgarran nuestro país: «España está como tú..., metida en los moldes del pasado, y muriéndose, porque ni cabe en ellos ni los puede soltar».

Raquel LLEDÓS ANGUSTO
Universidad de Zaragoza

“ULISES EN LA BIBLIOTECA” O LA CONDICIÓN PARÓDICA

PUEO, Juan Carlos. *Los reflejos en juego. (Una teoría de la parodia)*. València: Tirant lo Blanch, 2002, 174 pp.

Con la parodia ha sucedido algo ciertamente extraño, que Juan Carlos Pueo, en las páginas iniciales de *Los reflejos en juego*, no puede sino comentar: el hecho de que muchos teóricos intenten justificar la parodia, a pesar, o más allá, de su intención de provocar risa en el receptor. Durante demasiado tiempo, la percepción crítica de la reflexión sobre la parodia había quedado en el espacio de lo no serio. La parodia, a diferencia de la ironía, no había tenido su Romanticismo que la reinventase, que le otorgase la responsabilidad que podía asumir, y que la resituase respecto a sí misma y respecto al lenguaje. A nadie se le habría ocurrido después de los Schlegel (y, menos todavía, de Paul de Man) realizar un estudio irónico sobre la ironía, o leer los trabajos sobre la ironía de manera irónica. En cambio, con la parodia, parecía como si no importase tanto su posible autodestrucción. Por otro lado, los diversos estudios que le dedicaban atención, total o parcialmente, guardaban siempre ciertas distancias o bien, cuando se atrevían a anularlas, no se interrogaban más que por los procedimientos, y no por los procesos. Es poco probable que algún día podamos ver *Palimpsestes* de Gérard Genette como una parodia estructuralista del estudio de fuentes e influencias. Mientras tanto, hay que saludar este libro, *Los reflejos en juego*, no sólo como una severa crítica a los planteamientos de Genette, —y de Booth, respecto a la ironía—, pero sin menospreciar la eficacia de su distinción entre hipertexto e hipotexto a condición de ponerla en movimiento de otra manera, sino como un movimiento que pasa por una decidida restitución del pensamiento bajtiniano sobre fundamentos más amplios que los de la mera actitud lúdica y de evocación burlesca, que aproveche plenamente su potencial subversivo.

En este sentido, Pueo realiza una aportación insustituible en el esfuerzo que recientemente se está haciendo por sustraer la parodia de su posición subsidiaria o residual y desplazarla a su con-