

Estamos, pues, ante una antología no sólo bien realizada, sino sumamente necesaria en el panorama teórico-práctico español en torno a los fundamentos teóricos y las bases críticas de la Escuela de Chicago y constituye sin duda alguna una gran aportación a historia de la Teoría de la Literatura contemporánea.

SUSANA GIL-ALBARELLOS

MAESTRO, JESÚS G. (2000): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid. Frankfurt, Iberoamericana. Vervuert.

El título del nuevo libro de Jesús G. Maestro, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Vigo, se explica por el hecho de que, de las dieciocho obras teatrales hasta el momento atribuidas a Cervantes, apenas *El trato de Argel* y *La Numancia* fueron representadas en tiempos del autor. Al contrario que su contemporáneo Lope de Vega, que ve representadas sus innumerables comedias, Cervantes no fue capaz de experimentar ante el público de su época, sobre los escenarios de entonces, las concepciones teóricas que le habían inducido al ejercicio del arte teatral.

Jesús G. Maestro, en la primera parte de su libro, sitúa al teatro cer-

vantino en relación con el canon literario vigente en su época, y de forma especial en relación con los postulados estéticos del «arte nuevo» de Lope. Acaso parece inevitable contraponer a la obra de Cervantes la obra de Lope, pero el autor del libro que reseñamos advierte sobre la inconveniencia de juzgar el teatro cervantino desde la perspectiva de los «códigos» de la comedia nueva de Lope y sus discípulos. Sin duda el teatro cervantino no se adecua a los imperativos lopescos, algo que en sí mismo no debe constituir un descrédito para el Cervantes dramaturgo. Otra de las observaciones interesantes que se aprecian en este capítulo es la que afirma el aristotelismo teórico de Lope de Vega (presente en el *Arte nuevo de hacer comedias*), frente al distanciamiento de Aristóteles que experimenta Cervantes en la creación literaria, aunque no del mismo modo en sus escritos teóricos sobre preceptiva. El resultado sería que Lope, con toda su aparente reforma del teatro clásico, estaría más cerca de Aristóteles que el propio Cervantes, quien se distanciaría del autor de la *Poética* en la creación de un discurso polifónico que rompe con las expectativas del decoro tradicional y clasicista.

No obstante, en el libro de Jesús Maestro se observan varios lenguajes. En medio del constante referente cervantino, centrado en el teatro, hay un peso fuerte de la teoría de la literatura. En este sentido, las aportaciones son dobles. De nuevo nos encontra-

mos con el concepto de *transducción*, de amplias aplicaciones en el terreno de la semiología, sobre todo si hablamos de teatro. Presentada ya la *transducción* en un libro anterior, sobre *La expresión dialógica en el discurso lírico* (Kassel, Reichenberger, 1994), sus aplicaciones se manifiestan ahora en las derivaciones temáticas e intertextuales del teatro cervantino.

En la segunda parte, el autor se ocupa de la única tragedia de Cervantes, *Numancia*, a la que examina desde la perspectiva de un amplio contexto teórico y literario, desde Aristóteles a Steiner, subrayando la originalidad de la poética de lo trágico en la obra del dramaturgo español, y justificando la modernidad de la tragedia cervantina en aspectos que sin duda habrán de sorprender a una determinada tradición interpretativa: el autor considera que la modernidad de la *Numancia* está estrechamente relacionada con la desmitificación de la metafísica tradicional, hasta entonces esencial en la explicación y dinamismo del hecho trágico. En consecuencia, niega que la *Numancia* sea una tragedia religiosa.

En la tercera parte, los ocho entremeses, de los que sin duda el más popular es *El retablo de las maravillas*, son considerados desde el análisis de las formas dialógicas. Jesús Maestro distingue nueve variantes o modos de expresión dialógica en el teatro entremesil cervantino: aparte, soliloquio dramático, monólogo dramático, diálogo de sordos, diálogo sin

expresión dialéctica, diálogo de enunciados interrogativos, diálogo de enunciados con doble valor referencial, diálogo de personajes homologables, y diálogo polifónico. Los ejemplos aducidos, tomados de los entremeses, confirman la pertinencia de esta clasificación, y acaso permiten una aplicación a las piezas dramáticas de otros autores del teatro europeo de los siglos XVI y XVII. No hay que olvidar que estas categorías son teóricas, pero su implicación histórica es evidente, y por lo tanto resultan específicas de un contexto cultural y temporal determinado.

El autor consagra a las comedias, especialmente a Pedro de Urdemalas, la cuarta parte de su libro. En este apartado Jesús Maestro va más allá de la calificación del teatro cervantino como un mero teatro experimental: trata de explicar en qué consistió este experimento, en permanente titubeo entre «la lógica de la poética clásica y los códigos de la comedia nueva». Se detallan —y se descubren— aquí algunas de las tentativas experimentales de la renovación teatral de Cervantes, relacionadas con 1) el enfrentamiento entre los principios tradicionales del decoro y la expresión polifónica de la libertad verbal; 2) la negación de un orden moral trascendente, capaz de dominar la voluntad libre del individuo; 3) la reducción del personaje teatral a un arquetipo lógico de formas de conducta; 4) la ruptura con el esquema del *gracioso* como prototipo de lo cómico; y 5) las dificultades para expre-

sar verbalmente la experiencia subjetiva del personaje teatral.

En consecuencia, este libro de Jesús G. Maestro no es simplemente un libro sobre el teatro de Cervantes. Es también un libro de teoría literaria desde el que se interpreta la obra literaria y teatral del autor del *Quijote*. El autor se sirve de métodos actuales de investigación, entre los que la semiología, la teoría de la comunicación, y la poética de los géneros literarios ocupan un lugar principal, con el fin de demostrar la modernidad de la obra teatral cervantina. No se olvida tampoco de acudir, cuando puede resultar conveniente, al contexto histórico y filosófico, desde la poética de la Antigüedad hasta los existencialismos, con los que el siglo XX ha tratado de explicar buena parte de la escritura de Cervantes. Sólo una objeción: falta un índice de nombres y de materias. El libro es denso, y el lector lo agradecería.

TADEUSZ KOWZAN

MOLERO DE LA IGLESIA, ALICIA. *La Autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna; Peter Lang, SA, 2000, 421 pp. (Colección: «Perspectivas hispánicas»)

A la hora de examinar los rasgos principales de la literatura española de estos últimos decenios los críticos han destacado el ensimismamiento, la vuelta al *yo*: la indagación en lo colectivo típica de la novela social de los años cincuenta ha sido reemplazada por un mayor interés en lo individual. El regreso al intimismo, en particular a la memoria personal, favorece la producción de textos en los que *yo* ficticio y autor se confunden, factor que ha desencadenado un debate en torno a la cuestión autobiográfica. Esta problemática se sitúa dentro de la reflexión acerca de la relación entre realidad y ficción, planteada desde un punto de vista teórico en numerosos estudios recientes. Cabe observar ante todo que la problematización del concepto *realidad* —fruto del actual profundo escepticismo hacia el conocimiento racional del mundo que nos rodea— señala la necesidad de superar la ingenua dicotomía realidad/ficción. En cuanto a la escritura autobiográfica, se ha subrayado el papel deformante de la memoria y la consiguiente imposibilidad de transcribir el pasado objetivamente, así como la falsificación que supone el recurso al lenguaje para construir un sujeto. Estas observaciones han conducido a un sector de la crítica —como Roland Barthes— a afirmar la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura autobiográfica.

En dicho contexto, estudios como el de Alicia Molero se reciben con gran interés. Su título —*La autofic-*