

En el segundo apartado, García Berrio analiza con detalle las objeciones planteadas desde varios puntos de vista —correspondientes a las diferentes escuelas lingüísticas— a la convencionalidad sobre el fenómeno de arte verbal. Desde hace algunos años se habla de una posible inespecificidad lingüística en las marcas distintivas del texto literario frente al texto comunicativo estándar. Estas objeciones actuales a la especificidad de la literatura provienen de la especialización pragmático-comunicativa de la Poética lingüística, de la estética de la recepción y de la crítica deconstructivista (R. Barthes, U. Eco, W. Iser, J. Derrida). Esta polémica ha generado investigaciones muy fructíferas dedicadas al punto de vista del lector, pero ha aportado también una cierta reducción de la teoría del texto literario a una estética mecánica de la recepción.

Según esto, las reglas de la literariedad estarían gobernadas únicamente por un acuerdo cultural que las implanta y las va modificando a lo largo de una dialéctica puramente histórica, con móviles convencionales. El profesor García Berrio se opone abiertamente a esta propuesta: el universo literario es un sistema de correspondencias muy trabadas que no puede estudiarse como un simple hecho de arbitrariedad caprichosa.

En este mismo apartado se destaca un aspecto que, por el interés que puede aportar a la filología románica —en lo que tiene de «comparatista»— conviene mencionar aquí: la contextualización como parte relevante del significado.

La parte tercera se ocupa de la universalidad poética en dos apartados: la imaginación poética y los fundamentos textuales y antropológicos de la universalidad poética. Recientemente ha surgido con fuerza la llamada *Poética de la imaginación*, apoyada en los principios de la psicología junguiana de los arquetipos y adaptada a la literatura por la Poética de los símbolos de G. Bachelard y por los atlas simbólicos de G. Durand.

En este capítulo, García Berrio se ocupa de «la estructura imaginaria como fuente del rasgo estético de poeticidad» (p. 328). La construcción imaginaria alude al trabajo poético de estilización simbólica de la imaginación. La búsqueda literaria de este estrato profundo del texto poético tiene su inicio —si bien muy incierto— en la revolución romántica, pero su consolidación no llegó hasta el triunfo de las vanguardias.

En la crisis postestructuralista de la especificidad literaria algunos poetólogos señalaron la ficcionalidad como el rasgo específico de la literariedad, acogiéndose al concepto aristotélico de mimesis. «La reproducción artística de la realidad implica el principio imaginario de la ficcionalidad» (p. 333).

En último término el fundamento del valor poético reside en las propiedades de generalidad y universalidad. Un mensaje alcanza la condición de poético cuando llega a constituir «un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a todos los seres humanos» (p. 439). Esta universalidad es común a la literatura y a las artes plásticas (así lo demuestra el autor poniendo en paralelo pintura y poesía). Es la razón última de la naturaleza poética.

La *Teoría de la Literatura* del profesor García Berrio es una gran obra, de uso indispensable para la investigación en crítica literaria. La materia es ardua; la lectura debe ser detallada. El autor nos promete un segundo volumen, subtítulo «Las formas del significado literario». Su objetivo es de una amplitud abrumadora, pero tras la lectura de la primera parte es fácil asegurar que el crítico no cederá ante la tentación de pluralizaciones imprecisas, en su camino hacia la universalidad.

Laura Gómez Íñiguez

AZAM, Gilbert: *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989;
RESINA, Joan Ramón: *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

El modernismo, según exponen J. R. Resina en *Un sueño de piedra* y G. Azam en *El modernismo desde dentro*, no se detiene en la riqueza formal de éste, ni en la abundancia de

hallazgos estilísticos: es mucho más profundo, casi ajeno a la poética pura. Ambos explican en las respectivas introducciones de sus libros su voluntad: Para J. R. Resina, los ensayos que constituyen su estudio «son opciones válidas para revelar facetas constitutivas del modernismo literario» (p. 14); por otro lado, G. Azam no se va a detener en la estética modernista propiamente dicha, sino en «aquellos aspectos menos estudiados del modernismo» (p. 10), centrándose en el modernismo teológico tal y como lo propone J. R. Jiménez pues «lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud» (p. 46).

Dichos libros —*Un sueño de piedra* y *El modernismo desde dentro*— son presentados dentro de la colección *Ambitos literarios / Ensayos* y siguen una misma estructura, introducción, ensayos y apéndice (titulado). Los ensayos pueden leerse por separado, fruto de publicaciones anteriores, pero hay algo que les une: *el clima supranacional* que les envuelve. Podemos decir que el texto de G. Azam es prolongación del texto de J. R. Resina o viceversa, ambos textos parten de la misma idea a desarrollar, la de que *toda crisis provoca algo nuevo y esto para ellos es la esencia del modernismo*. Para J. R. Resina el término crisis indica conflicto: «El modernismo es ante todo conflicto... El conflicto es interior al artista, porque en él se da con acuidad inaudita la conciencia del arte. Y esta conciencia es excepcionalmente historicista. No la confusión de todos los tiempos y de todos los lugares, sino una percepción exasperada de la historicidad del arte» (p. 335). Al mismo tiempo G. Azam escribe: «La modernidad, es decir, la conciencia del progreso ligado a la historicidad, contribuye al hecho profundo del siglo XVIII... El siglo XIX también creía en el porvenir, pensándolo como el cumplimiento del presente... Los últimos decenios del siglo XX ya sólo creen en el movimiento del mundo y en el sentido de la historia...» (p. 16). Teniendo en cuenta sus palabras, podemos observar que nuestros autores no hablan del pasado como algo meramente semejante, ni tampoco remoto o singular —«el valor concedido al pasado no es, pues, la marca de un regreso al conservatismo: el pasado es el medio de la creación, promesa del porvenir y no refugio entre los muertos» (G. Azam, p. 128)— sino como expresa C. Guillén (*Entre lo uno y lo diverso*): «El pasado es una poderosa metáfora moral de la actualidad» (p. 430). Sin embargo para J. R. Resina el saber de los antepasados «se convierte irónicamente en la limitación de las posibilidades expresivas» (p. 335). De este modo G. Azam en su libro resuelve la crisis del hombre moderno a través de la filosofía, hablando por boca de J. Ortega y Gasset: Para Ortega la filosofía es esencialmente un método que permite salir de la crisis que la cultura europea conoce debido a su carencia de un proyecto vital organizador» (p. 150); J. R. Resina por su parte lo resolverá diciendo: «El nuevo arte no aspira a ser más artístico, sino todo lo contrario. Con rara unanimidad, los nuevos artistas socavan fervorosamente la autonomía del arte para nivelarlo con el resto de las actividades humanas» (p. 336). Teniendo en cuenta la base en que se apoyan G. Azam y J. R. Resina podemos pasar a desarrollar el contenido de los textos.

Un sueño de piedra, de J. R. Resina, examina un grupo de obras del modernismo europeo, cuyos autores comparten, en el libro, la búsqueda de principios conformadores de una civilización. Así pues, los ensayos en que se detiene «obedecen al hecho de que todos ellos tienen la intención de revelar algún aspecto del fenómeno modernista» (p. 12). Los modernistas van a contribuir a una proliferación de estilos, cuyos exclusivismos se anulan recíprocamente en toda esa multiplicidad formal: «en la consiguiente falta de un lenguaje común y de una cultura ubicua, consiste el fenómeno que llamamos modernismo» (p. 334). Todo son opciones válidas para revelar las facetas constitutivas de este modernismo literario. De este modo cuando se detiene en J. Conrad, *Heart of darkness* (1902), destaca «una toma de conciencia del autor dentro de su obra, de la discrepancia entre la expresión y el objeto» (p. 53). Es la afirmación del yo contra la vida que pesa, en la novela, como una sentencia sobre todas las conquistas. Este primer ensayo lo titula *La victoria moral y el horror*. En su segundo ensayo titulado *La picaresca del autor en «Les caves du vatican»*, obra de A. Gide (1914), a J. R. Resina le interesa hacer resaltar «la recuperación del experimento picaresco por el experimentalismo modernista» (p. 120), facilitado por el auge de un moralismo de signo negativo y una moral de desengaño» en un momento en que la evolución literaria hacía posible la convergencia del ilusionismo realista (incipiente en la novela picaresca clásica, menguante en la

época modernista) con un conceptismo fértil en especulaciones formales» (p. 120). Pasa, J. R. Resina, al estudio, en su tercer ensayo, de *La retórica del silencio en la obra de Kafka*. La fascinación hermenéutica ejercida por la obra de Kafka «colapsa la distancia estética» (p. 137) sugiriendo al lector la trascendencia de la interpretación textual por su propia vida: esto le sirve a J. R. Resina para destacar en F. Kafka una necesidad de afirmar ficcionalmente, es decir, diacrónicamente, «el colapso de la idea de progreso» (p. 140). El cuarto ensayo está dedicado a J. Joyce y a su obra *Retrato del artista adolescente* (1916). Para, J. R. Resina lo importante es analizar *La semántica del motivo* (título que da al ensayo) en la obra de este autor, no como técnica pictórica, sino como símbolo concebido para la transformación del significado: «La técnica de contraponer el acto sensorial a la experiencia subjetiva, entretejiéndolas en estructuras simbólicas, resulta convincente, porque remeda un fenómeno psíquico universal en su mecánica si no en el carácter necesariamente particular de las asociaciones» (p. 181). Se detiene, después, en E. D'Ors y su obra *El nou Prometeu encadenat* (1920), ya que con esta obra E. D'Ors nos descubre una modalidad desprestigiada, la alegoría, sentido en que el autor, es renovador: «su opción por la alegoría debe entenderse como una opción transformista» (p. 191). El pensamiento de E. D'Ors se resuelve en una estética clásica donde «el mito puede aglutinar contenidos de significación colectiva» (p. 192). *Número mítico y matemática de espejo* es el título del sexto ensayo para introducirnos en el mundo de R. Valle Inclán con su obra *Luces de Bohemia* (1920), donde cobra decidida intención «la manipulación con fines estéticos de un paralelo entre la antigüedad (épica-trágica) y el presente» (p. 205). El mito que aparece en la obra de R. Valle Inclán y que también aparece en J. Joyce, es justamente el de la modernidad, porque con Max Estrella «muere el mito del héroe artístico procedente del gigantismo romántico a la manera de Hugo; y en la hilera de epígonos la ausencia deja un hueco impreciso, abierto a todas las sugerencias» (p. 227). Con R. Pérez de Ayala, J. R. Resina, marcará el acento por el lado del arte, en el ensayo titulado *La conciencia y las formas: Reapropiación del mundo de «Belardino y Apolonio»* (1921); se insiste en el carácter artístico «construido de la creación verbal, superando el objetivismo realista» (p. 232), opuesto a los autores modernistas europeos donde éstos utilizaban el ilusionismo realista presentando «una instantánea de la interioridad, o bien renunciaban a tal ilusionismo subvirtiendo la estructura de la precepción» (p. 232). Los modernistas españoles extienden su dominio a la realidad supuestamente objetiva «descubriendo el entramado de convenciones que la sustentan» (p. 233). R. Pérez de Ayala denunciará la proclividad modernista de situar la finalidad de la vida en procesos teóricamente ilimitados «sin que esto le lleve a aceptar la detención de la dinámica de ajuste entre la historia humana y sus objetivaciones» (p. 247). En J. Ortega y Gasset el «arte nuevo» será una aplicación particular de su doctrina ontológica, según el octavo ensayo titulado *Radiografías: «La deshumanización del arte» (1925) como reducción fenomenológica*. J. R. Resina destaca del pensador «la estética» modernista, pues ésta «coincide con la fenomenología en la pretensión de dismantelar las construcciones intelectuales, hipótesis, interpretaciones científicas (o artísticas), para facilitar la intuición directa, inmediata, de la realidad» (p. 273). La crisis que demarca el panorama intelectual y vital de los escritores modernistas, constituye el horizonte del autor que J. R. Resina ha elegido, en su ensayo noveno, sobre Th. E. Lawrence, cuyo título es *La palabra y el acto en «Lady Chatterley's lover»* (1928). El proyecto, en esta novela, no se limita a denunciar «la crisis» sino que «ambiciona hallar una resolución y una salida del escollo» (p. 285). El problema modernista que L. Cernuda plantea en su obra *Los placeres prohibidos* (1931), le llevan a J. R. Resina a cerrar su estudio, en el décimo ensayo, *La realidad y el deseo: Problematicación del lenguaje en la poética de Luis Cernuda*, con el conflicto fluctuante entre la convención y la arbitrariedad creadora. Para L. Cernuda «la sincerización del arte se quintaesencia en la cuestión de la eficacia del poema como instrumento para generar una subjetividad distinta y, sin embargo, asequible y accesible desde otra subjetividad asumida por las convenciones de un medio decididamente estético» (p. 309). Para J. R. Resina, y con esto se cierra su libro, la voluntad «desublimada del modernismo» (p. 346) se justificaba por su proyecto estetizador de la vida.

Por su parte *El modernismo desde dentro* de G. Azam reúne una serie de ensayos, cuyo fin

último no es destacar los aspectos puramente estilísticos del modernismo sino las relaciones entre el modernismo poético y la teología. En su primer ensayo, *El postmodernismo religioso*, G. Azam prefigura el estudio del modernismo teológico, trazando sus directrices y finaliza diciendo: «Los krausistas españoles, al haber incorporado, con más o menos acierto, a su catolicismo el racionalismo y el pietismo que intentaron fusionar los pensadores alemanes, constituyen la vanguardia del gran movimiento espiritual de los primeros años del siglo XX» (p. 41). Pasa a definir *La crisis modernista de España*, título del segundo ensayo, como el resultado de este encuentro entre la teología cristiana y sus diversas disciplinas: Para él, el modernismo es un fenómeno de época, una actitud «enteramente nueva del hombre frente a sí mismo, al mundo y a Dios, y que como tal tiene implicaciones teológicas» (p. 40). En el tercer ensayo, *España e Hispanidad*, visiona la situación histórica, de crisis, a finales del siglo XIX en España, en todos los sectores, para hablar de modernismo y generación del 98 como dos actitudes mentales provocadas por una misma crisis. Dicha actitud, insiste de nuevo, «tiende a instaurar una concepción del hombre en el mundo moderno y a reconocer todos los valores de la civilización hispánica capaces de contribuir al desarrollo» (p. 85). *Una crítica de modernidad*, ensayo cuarto, recoge el pensamiento de J. Ortega y Gasset para trazar las perspectivas y limitaciones del proceso de modernización y aclarar el fenómeno de modernidad: «Ni la crisis ni mucho menos la revolución explican en última instancia el origen de nuestra situación de modernidad» (p. 99). Con Ortega hay que optar por la explicación de la continuidad pues «no es una ruptura sino el nacimiento por gestación de una novedad acumulada» (p. 100). El ensayo quinto, *Las ideas estéticas de Ortega*, refleja una doble perspectiva (que corrobora el proyecto llevado a cabo por G. Azam en su libro): Por un lado el arte de ruptura, deshumanizado y despojado de toda imagen tradicional y por otro, la de un arte nuevo, «capaz de promover, más allá de esta imagen, una nueva plenitud centrada en el acto creador antes que en el resultado» (p. 114). El artista va a aceptar un punto de vista universal, «se desentiende de la realidad vivida y, mirando a su propio interior, procura analizar su idea de la idea de la realidad como tal idea» (p. 116). G. Azam piensa como Ortega que *El hombre está desorientado*, ensayo sexto, en los diversos planos de la religión, la política y el arte, y el único medio que hay para salir de la crisis que la cultura europea sufre, es la filosofía. G. Azam cierra su libro aceptando la referencia al modernismo teológico tal y como lo propone J. R. Jiménez: «el modernismo no sólo es un movimiento estético, sino más profundamente una crisis de la espiritualidad» (p. 153). Establece una relación entre la corriente literaria y la teología que lleva el mismo nombre, modernismo.

Por otro lado y para concluir diremos que la voluntad de G. Azam a la hora de hablar de modernismo no reside «en ahogar la crítica literaria en los límites de modernidad a nivel de la sensibilidad y del pensamiento para conseguir la mayor comprensión de las obras artísticas que lo manifiestan» (p. 13). Por otra parte J. R. Resina justifica el modernismo como un proyecto «estetizador de la vida» (p. 345). En ambos libros, *Un sueño de piedra* y *El modernismo desde dentro*, los autores estudian la validez descriptiva del término modernista para llegar a un clima de supranacionalidad, en J. R. Resina, de conquistas técnicas y, en G. Azam, de conquistas espirituales a partir de las teorías estéticas más originales. Al elegir autores de todo el contexto europeo, así como de dos de las diferentes culturas peninsulares —la castellana y la catalana—, no se proponen una doxa particular como demarcación del espacio modernista, ya que los autores y sus obras van más allá de los límites cronológicamente tradicionales del modernismo, sino que revisan la polifacética noción de MODERNIDAD, rai-gambre de todo modernismo.

Cabe una significación histórica y estética muy bien aprovechada, al no tratarse de acumular conocimientos, sino de estructurarlos, de dar acogida no a la cantidad sino a la diversidad y a la riqueza, de abrirse a espacios cada vez más amplios con ánimo no de hallar uniformidades sino relaciones significativas, problemas analizables en profundidad, opciones ante un futuro inseguro, desconocido, disímil. La significación histórica puede encontrar un camino hacia la intertextualidad y, por otro, la significación estética puede encontrar un camino hacia la literariedad e interliterariedad. El problema se resuelve, como muy bien han

hecho nuestros autores, al descubrir los matices, en las distintas aportaciones, aunque se den dentro de un mismo eje: El Modernismo.

AURORA CENTELLAS RODRIGO

ROIG MIRANDA, Marie: *Les Sonnets de Quevedo, Variations, constance, évolution*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, 649 págs.

Estamos ante uno de los estudios más sólidos sobre literatura española aparecidos en estos últimos años. Se trata de la tesis doctoral de la hispanista francesa Marie Roig Miranda, defendida en la Universidad de París-Sorbona en 1987, y publicada ahora un poco condensada. Sus principales objetivos: aportar un mejor conocimiento del arte de Quevedo en sus sonetos —502 en la ed. de Bleuca; auténticos, según Roig, 348—, analizar su estilo e intentar resolver los problemas de atribución y fecha. Anteriormente, la autora había publicado ya otros importantes trabajos sobre diversos aspectos de la obra de Quevedo, cuya lista puede verse en la bibliografía que acompaña a este libro.

Roig ha dividido su tesis en tres densas partes, subdivididas en siete, seis y ocho capítulos, donde estudia, respectivamente, los tropos y figuras en el soneto, su construcción y la constancia y evolución del estilo quevediano. Completan el volumen cinco anejos, una copiosa bibliografía de ediciones y estudios y dos índices, aparte del general, de sonetos citados y comentados y de nombres propios.

El método aplicado por Roig se basa, partiendo de la retórica tradicional, en un análisis cuantitativo al que se incorporan las aportaciones de la reciente crítica literaria y la propia reflexión de la autora. A pesar de los defectos que Roig señala en la citada edición de Bleuca, se basa en ella para sus análisis, corrigiendo algunas lecturas.

El análisis de los rasgos característicos de los sonetos quevedianos, que ocupa las dos primeras partes del libro, lleva a Roig a concluir que en nuestro poeta las formas son tan importantes para el sentido como el contenido.

Pese a lo que se afirma frecuentemente sin comprobarlo, dice Roig, no es en la poesía satírica donde se encuentran más tropos, sino en los sonetos del *Heráclito cristiano* y en los dedicados a Lisí, «ceux qui naissent sûrement de l'être plus intime de Quevedo. Ce trait à lui seul suffirait à prouver que les tropes ne sont pas chez lui de simples figures d'ornement» (p. 68).

Si en los primeros capítulos de la Primera Parte se analizan los tropos desde el punto de vista de su estructura o construcción estilística, los dos siguientes se consagran a estudiar la analogía metonímica (símbolo, sinécdoque y antonomasia) y la analogía metafórica. Roig juzga que los símbolos son convencionales y comunes, aunque Quevedo los personaliza, manipula y enriquece, insertándolos en su propia visión del mundo: es ahí donde radica su originalidad. Roig asegura también que la mitad de los tropos utilizados por Quevedo son metafóricos, porque, para él, la poesía pertenece más al dominio de lo sentido que lo pensado (p. 115).

Se completa la Primera Parte con tres capítulos dedicados a las figuras como fenómenos estilísticos distintos de los tropos. Se incluyen aquí la repetición de sonidos y palabras, la sintaxis, la polisemia y las frases hechas. Quevedo no utiliza la repetición de un modo sistemático, aunque sí hábilmente. «Qu'il y ait répétition de sons ou de mots, il s'agit toujours de désigner à l'auditeur ou au lecteur une analogie profonde et essentielle entre des objets, des sensations, des sentiments ou des idées, analogie que cet auditeur ou lecteur n'a peut-être pas saisie dans sa propre appréhension des apparences» (p. 144).

Las rupturas sintácticas son raras, hay pocos anacolutos y aún menos hipérbatos: la frase, en su esquema general, está próxima a la construcción normal. Y en cuanto a los fenómenos de analogía, Roig considera la polisemia como un rasgo de estilo abundante en estos