LA TEORÍA DE LA LITERATURA EN EL *BBMP*

En las páginas de Presentación del primer número del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1919), el historiador Carmelo de Echegaray[1], que desempeñaba el cargo de Presidente de la Sociedad, dirigiéndose a «Nuestros Lectores» decía:

> Pocas palabras hemos de emplear para anunciar nuestros propósitos pues preferimos, y es nuestra aspiración, ser parcos en promesas y largos en obras. Estas hablarán por nosotros, y darán testimonio de lo que significa la «Sociedad de Menéndez Pelayo», nacida del anhelo de cultivar la semilla que el inolvidable autor de *Orígenes de la novela* arrojó a manos llenas en los diversos campos de la erudición y de la cultura española. (…) Sus páginas serán el mejor reflejo del éxito que obtengamos en nuestra empresa. En ellas se verá, como en espejo fidelísimo, la vida de la «Sociedad de Menéndez Pelayo» que, al nacer animada por los más generosos propósitos y llena del entusiasmo más ardoroso para realizarlos, envía un saludo efusivo y cordial a cuantos cultivan cualquiera de las ramas de los estudios hispánicos (1919: 3 y 4)

[1] Fue el primer Presidente de la Sociedad de Menéndez Pelayo. Ejerció la presidencia entre 1918, año de la constitución de la Sociedad, y 1925

Han pasado desde entonces cien años y, ciertamente, las obras de la Sociedad Menéndez Pelayo, como en aquellos lejanos días anunciaba su Presidente, hablan de ella y por ella. Durante ese tiempo, y en lo que se refiere al *BBMP*, publicación anual solamente interrumpida por circunstancias históricas de gravedad extrema (la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra)[2], no solo se ha mantenido, sino que ha ido creciendo y enriqueciéndose con el trabajo y las aportaciones de académicos, críticos, intelectuales y estudiosos del hispanismo, hasta convertirse en el prestigioso foro científico que para él reclamaba su primer Presidente en aquella presentación y, por ello, en un lugar de encuentro, debate e intercambio de ideas para los interesados en los universos de la literatura y la cultura.

Pues bien, con solo leer el título de los artículos que conforman cada volumen publicado, y reparar en la altura científica de sus autores, sería suficiente para constatar la utilidad y valor de este anuario. Por otra parte, examinados los contenidos comprobaremos, con cierta facilidad, que la gran mayoría de las colaboraciones responden a estudios, filológicos, críticos y de historia de la literatura, como era esperable si tenemos en cuenta los fines perseguidos por esta centenaria publicación[3], frente a un número mucho menor que atiende a otros aspectos del hecho literario vinculados o relacionados, de manera directa o más sutilmente, al área de estudios de teoría de la literatura revelando, en cierto modo, la evolución reciente de este campo de investigación.

Situándonos en el siglo XX, en buena medida, al empuje del movimiento formalista ruso[4] debemos la necesidad de contemplar

[2] Hasta el momento, son 93 los números publicados.

[3] Fines que, como recordaba Ignacio Aguilera (Director, por entonces, de la Biblioteca Menéndez Pelayo), en un artículo publicado en el volumen XXXVI, de 1960 («La Sociedad Menéndez Pelayo. Fidelidad a un programa», pp.5-7), están fijados en los Estatutos de la Sociedad. En el primero de sus artículos dice: «Objeto de la Sociedad: Promover, fomentar y auxiliar los trabajos literarios referentes al estudio bio-bibliográfico y crítico de D. Marcelino Menéndez Pelayo y de sus obras, y el estudio de la Historia y de la Literatura españolas»

[4] Son tres los movimientos que están en el origen de la teoría literaria del siglo xx: el formalismo ruso, el *New Criticism* norteamericano y la estilística. Aunque su desarrollo es autónomo y sin interferencias, confluyen en una cuestión sustancial:

la literatura y los textos literarios como objeto de una ciencia que, con palabras de José Mª Pozuelo Ivancos,

> indagaría desde un punto de vista general y con ambición universalizadora no este o aquel texto particular, sino las propiedades comunes a todas las manifestaciones literarias ¿Por qué llamamos literarios a determinados textos? ¿Qué contienen o qué rasgos sirven para agruparlos y distinguirlos de otras manifestaciones verbales no literarias? La gran fortuna de los formalistas y su proyección sobre toda la teoría del siglo xx obedece a que fueron, junto con la estilística, quienes mejor formularon la necesidad de una teoría, de una ciencia de la literatura (1994: 69)[5]

Pero, ha de tenerse en cuenta que, en Occidente, las ideas de estos pioneros no fueron conocidas hasta décadas después[6], cuando los neoformalistas franceses[7] se encargaron de difundirlas. Sin embargo, y como es bien sabido, la Teoría de la literatura se constituye en el siglo XX como ciencia autónoma y alcanza un

---

en sus análisis literarios, privilegian los aspectos formales sobre los de contenido. La existencia de la Escuela española de Estilística desde la publicación de la obra de Dámaso Alonso (*Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, 1950), es comúnmente aceptada, como recuerda Garrido Gallardo en una entrevista publicada en *Arbor*, lugar en el que líneas más adelante dice: «Dámaso Alonso lleva a la cumbre estos estudios a los que dota de una metodología propia, sobre todo en su conocida obra *Poesía española*, cuyas intuiciones son reconocidas con frecuencia como adelantos de los posteriores desarrollos de la semiótica y la pragmática. Recuerde que Umberto Eco lo incluye (y es al único español que incluye) en la bibliografía de la primera versión de su manual de semiótica, *La Estructura ausente* (1968)». Véase, Sebastián Pineda Buitrago, «Tradición, aportes y desafío de la Teoría literaria en lengua española. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo», *Arbor*, Vol. 188, nº 758, noviembre- diciembre, 2012. La cita en p. 1200.

[5] «La teoría literaria en el siglo XX», en Darío Villanueva (Coord.). *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 69-98.

[6] La publicación del libro de Víctor Erlich, *Russian Formalism*, en 1955, y de la antología de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, 1965 (Traducido el español como *Teoría de la literatura, textos de formalistas rusos*, en 1970), fueron conocidos en Europa y EE.UU.

[7] Principalmente Claude Bremond, Algirdas Julen Greimas y Tzvetan Todorov

importantísimo desarrollo, al igual que sucede con otros ámbitos de conocimiento; pienso, entre otros, en el psicoanálisis, la lingüística, la semiótica, la sociología o la antropología. Así,

> cada uno de estos dominios ha influido notablemente sobre la teoría literaria, de modo que el constante sucederse de escuelas teóricas y corrientes críticas muchas veces ha obedecido al predominio o punto de gravitación mayor que cualquiera de esas ciencias ha ejercido en un momento dado. Tanto es así que no se podría entender con claridad la historia de la teoría literaria de nuestro siglo sin su relación con, al menos, cuatro grandes sistemas de pensamiento: la fenomenología (que a su vez se proyecta sobre la lingüística), la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis. (Pozuelo, 1994:70).

Ahora bien, del mismo modo que es evidente su relevante desarrollo, no lo es menos que este avance se muestra como un continuo vaivén y un incesante sucederse de escuelas, corrientes y tendencias a lo largo del siglo que, por otra parte, ponen de manifiesto las deudas entre ellas contraídas, su distanciamiento y reencuentro, las insuficiencias explicativas que afrontaba cada una y que propiciaban la búsqueda de respuestas en otras disciplinas. Las interrelaciones generadas a medida que avanzaba el siglo dibujaron un panorama complicado, a veces confuso, de la historia de la Teoría cuya evolución no es ni lineal, ni continuada; es decir, no es el resultado de una simple sucesión cronológica, sino que exhibe un «perfil quebrado y lleno de rupturas» (Pozuelo, 1994: 70).

Además de las inestables y cambiantes fronteras que delimitan su objeto de estudio y sus competencias, ha de tenerse en cuenta en la crónica de su compleja evolución, las diferencias entre dos posiciones teóricas, discrepantes e irreconciliables: de un lado aquellas que podríamos llamar esencialistas, que conciben la literatura como una cualidad inherente a determinado tipo de textos (¿qué es la literatura?, ¿cuáles son sus cualidades?), y, de otro, las que siguiendo líneas pragmáticas tratan de responder al interrogante ¿a qué llamamos literatura?, vinculando la respuesta no a la existencia

de unos rasgos intrínsecos al texto literario, sino al modo de relación de la sociedad con el texto escrito[8].

Un claro ejemplo de esa situación de conflicto (crisis de la teorías inmanentistas de la literatura y de la crítica literarias, inspiradas por el formalismo ruso, el estructuralismo en Europa occidental y por la nueva crítica estadounidense),[9] originado por unas metodologías que ignoran el papel del lector, atribuyéndole exclusivamente una función pasiva (simple depositario de lo que la obra contiene), es la corriente denominada Estética de la recepción, nacida en la Universidad de Constanza (Alemania), a partir de la lección[10] pronunciada por Hans-Robert Jauss, en abril de 1967[11], con motivo de la inauguración del curso académico. La propuesta de Jauss provoca un enorme revuelo al defender un cambio de paradigma en la teoría e historia de la literatura que desplaza al que hasta ese momento había estado vigente.

> Así, una obra literaria puede romper las expectativas de sus lectores por medio de una forma estética insólita y ponerlos al mismo tiempo ante problemas cuya solución les debía la moral sancionada por la religión o el Estado […]

[8] Dicho de otra manera, la literatura es una práctica social y, en cada momento histórico, por razones funcionales o ideológicas, sus límites son definidos respecto de otras prácticas de escritura. De ahí que el conjunto de textos que se incluyen bajo la etiqueta de literarios fuera y siga siendo inestable y cambiante. Esta posición, que relativiza hasta el extremo la ontología del texto literario, es la que subyace a varios movimientos teóricos actuales y muy influyentes; estoy refiriéndome a buena parte de la teoría literaria feminista, la teoría deconstructivista o, en general, a los estudios culturales.

[9] Desde un punto de vista social y político, en los 60, hay que registrar las protestas contra la guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles del 68. Este contexto se traduce en los estudios universitarios en la exigencia de atender a la función social de la literatura, y en la necesidad de plantear sobre bases nuevas la relación entre literatura y sociedad que, si bien, habían sido formuladas por el marxismo, sus planteamientos eran muy dogmáticos.

[10] Publicado poco después con el título *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria.*

[11] No está de más recordar aquí que, un tiempo antes de este discurso, en el marco de un coloquio celebrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ricardo Senabre pronuncia una conferencia («El influjo del público en la estructura de la obra literaria») en la que defiende la influencia de un factor, siempre desestimado: el del lector.

> Pero la obra literaria (y esta posibilidad caracteriza en la historia de la literatura a la época más reciente de nuestra modernidad) puede invertir también la relación de pregunta respuesta y poner al lector, en medio del arte, frente a una realidad nueva y «opaca», que ya no es posible entender a partir de un horizonte de expectativas anterior. (…) Si la historia de la literatura no se limita a describir de nuevo el proceso de la historia general en el espejo de sus obras, sino que, en el curso de la «evolución literaria», descubre aquella función *formadora de sociedad* en sentido propio que correspondía a la literatura que competía con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales será posible salvar el abismo que se abre entre literatura e historia, entre conocimiento estético y conocimiento histórico. (Jauss, 2013: 206 y 207)[12]

En la actualidad, a pesar de los debates, las numerosas controversias y las diversas metodologías existe práctica unanimidad, como sostiene Darío Villanueva, en que la Teoría de la literatura abraza un «campo de estudios necesariamente pluralista y de vocación interdisciplinar»; o, lo que es lo mismo, que «entre estas cuatro disciplinas en las que se articulan los estudios literarios (se refiere obviamente a la Teoría, la Crítica, la Historia literaria y la Literatura comparada) existe una dependencia total, hasta el extremo de que ninguna pueda alcanzar un cabal desarrollo sin el concurso de las otras» (1991; 1994: 18-19)

La Teoría de la literatura es un saber que define los conceptos formalizados en los materiales literarios, conocimiento imprescindible para que la Crítica literaria pueda estudiar el funcionamiento en cada texto de los conceptos que la Teoría fundamenta. A esto hay que sumar el quehacer de la Literatura comparada que, al encargarse del ejercicio de la crítica, rebasando las fronteras nacionales, establece relaciones, con palabras de Claudio Guillén[13], entre sistemas literarios supranacionales. Esta

[12] Cito el texto de Jauss por la edición de Gredos, Hans Robert Jauss. *La historia de la literatura como provocación*, 2013, prologada por Domingo Ródenas de Moya.

[13] Dice Claudio Guillén: «los elementos fundamentales de la historia literaria, es decir, las unidades extensas -períodos, escuelas, corrientes, movimientos- que

disciplina mantuvo, y mantiene, dos orientaciones: la teórica, de origen norteamericano, abierta a ocuparse de los vínculos y correspondencias entre la literatura y otras formas de expresión artística o cultural; y la orientación histórica, de origen francés, mucho más reticente y restrictiva con dicha ampliación. En lo que a España se refiere, como señala Genara Pulido, la literatura comparada alcanza su auténtico desarrollo a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, porque, si bien hasta entonces los estudios literarios en España coincidían, en muchos casos, con los intereses de tal metodología, sus reflexiones eran incluidas, generalmente, en la historia de la literatura o en la estética[14]; pero ya desde la década de los noventa experimenta un auge verdaderamente notable[15]. En el Prefacio a su monografía *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada*, César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva (Taurus, 2016) proporcionan una visión de la situación actual de esta disciplina, haciendo hincapié en las nuevas tendencias y futuras aplicaciones. Apoyándose en uno de los factores esenciales de la literatura, en el acto de leer (la literatura no existiría sin lectores), la literatura comparada da paso a otra forma de lectura, una forma diferente, similar a la del lector común que «intenta dar sentido a lo que lee creando "una especie de todo", que se compone de la fabricación de palabras entretejidas en una especie de enciclopedia mental» (2016: 12) Y, frente a aquellos que consideraban que la literatura comparada estaba en crisis (Wellek, 1958, ni su objeto de estudio ni su método son específicos de la disciplina), o quienes la diagnostican como muerta (por ejemplo, Susan Bassnett en 1993 y Gayatri Chakravorty Spivak en 2003), trasladando así la necesidad de utilizar, en esta área de conocimiento, diferentes procedimientos de los hasta ahora empleados que ya han

permiten estructurarla, haciéndola inteligible, ordenando su devenir temporal, no suelen reducirse a ámbitos nacionales». *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 362.

[14]Véase, Genara Pulido, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Universidad de Jaen, Jaen, 2001, pp. 11-20

[15] En nuestro país, la denominación universitaria de Literatura Comparada, unida a la de Teoría de la literatura se establece con la Ley de Reforma Universitaria en los años noventa del siglo pasado. La Literatura comparada queda, a partir de ese momento, separada de la anterior denominación de Gramática General y Crítica comparada.

demostrado su invalidez, los autores de esta monografía sostienen que:

> La literatura comparada es la réplica, bajo condiciones metodológicas estrictas, de la experiencia del lector común. Es decir, una experiencia lectora que atraviesa todo tipo de fronteras (temporales, espaciales, lingüísticas, culturales, etcétera) para construir significado, lo que en gran medida depende de las comparaciones con otros artefactos, literario-artísticos o no. (…). Lo que promovió el surgimiento de la literatura comparada como campo de investigación independiente a comienzos del siglo xix fue una conciencia clara sobre la influencia que tenían unas literaturas sobre otras (2016: 16 y 17).

En definitiva, los volúmenes del *BBMP* no contienen artículos en los que se estudia específicamente o se analiza tal o cual concepto teórico (aunque, tal vez tengamos que admitir alguna excepción), pero sí encontramos abundantes referencias explícitas o indirectas a conceptos, metodologías o autores concretos; esto es, alcanzan relativa frecuencia las observaciones teóricas derivadas del análisis crítico o comparado de los textos. Por el contrario, como hemos adelantado, son numerosos los artículos que se detienen en el examen de determinados aspectos que, presentes en una obra, atañen a conceptos teóricos, crítica literaria o literatura comparada.

Veamos, como muestra de entre las muchas posibles, algunos ejemplos:

1. Conceptos Teóricos

En 1963, Dámaso Alonso publica[16] un artículo titulado «¿Tradición o Poligénesis?», muy leído y citado, en el que aborda el problema de la poligénesis. Su punto de partida es el juicio defendido por el prestigioso lingüista y crítico alemán Ernst Robert

[16] Publicado en *BBMP*, volumen 32, 1963, pp. 5-27

Curtius[17], según el cual la causa que justifica la existencia de vínculos entre dos hechos literarios (o culturales) distanciados en el tiempo es, prácticamente siempre, la tradición. Esta posición no es compartida por Dámaso Alonso, quien sostiene: «el libro de Curtius casi elimina *a priori* la posibilidad de poligénesis» (1963: 6), olvidando que «toda obra literaria es un compromiso entre tradición y expresión individual» (1963:7). Basándose en dicho compromiso, considera que no serán pocas las ocasiones en que la expresión original del escritor prime sobre la utilización de tópicos literarios; por ello, en estos casos, podemos observar la presencia de elementos tradicionales mezclados con otros solo explicables por la poligénesis. Con este planteamiento de partida, y advirtiendo la imprecisión y vaguedad de «los cauces metodológicos de su investigación sobre la tópica» (1963: 10) empleados por el ilustre alemán, dedica las páginas que siguen a intentar delimitar los dos conceptos sobre los que el título se interroga. El asunto, que no es sencillo, como demuestra su argumentación y los diversos casos (de tópicos y correlaciones literarias, concetamente) en que se apoya, conduce a sustanciales problemas vinculados a la historia de la cultura:

> He aquí que nuestro tema, tradición o poligénesis, nos lleva a inmensos problemas de historia de la cultura. Cuando en las tumbas precolombinas americanas se encuentra el huso de hilar parecido al de nuestra civilización, ¿hemos de pensar que llegó a través del estrecho de Bhering (tradición), o que los pobladores americanos lo inventaron autóctonamente (poligénesis)? ¿Es que el huso se inventó una sola vez (tradición)? ¿O es que los seres humanos, reaccionando en sitios distintos y en siglos distintos, ante los mismos problemas, y utilizando los mismos medios que existían a su alcance, llegaron dos, tres o muchas veces a dar con el mismo invento, con la hilatura y el huso de hilar? (Alonso, 1963: 23)

[17] En su libro de 1948, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalte, t*raducido al español con el título *Literatura Europea y Edad Media latina,* y publicado por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, en 1955.

Ahora bien, examinados exclusivamente desde una perspectiva literaria se comprueban las muchas zonas de sombra que cada afirmación, de unos y otros ensayistas, contienen. En consecuencia, frente a la visión estrictamente causal de la literatura que defiende Curtius –lo que no es tradición es poligénesis (y a la inversa)–, Alonso abre la puerta a considerar posibles estados intermedios.

Las reflexiones que Dámaso Alonso vierte en este ensayo, así como los numerosos y diferentes ejemplos empleados para explicar con la mayor precisión posible sus afirmaciones, no resuelven la disyuntiva que lo genera, pero constituyen una base para nuevas investigaciones sobre un problema teórico complejo: qué pertenece a la tradición y cuándo podemos hablar de poligénesis. En suma, este artículo se integra con claridad en el área de la Teoría de la literatura.

Sobre la existencia o no de poligénesis en el origen de la corriente artística denominada Modernismo reflexiona Richard A. Cardwell, en un artículo titulado *Los albores del Modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante trasatlántico*?[18], publicado en 1985. En él, el investigador se interroga acerca de si el Modernismo es un movimiento nacido en una ribera del Atlántico y luego exportado, o si se trata de una manifestación estética nacida simultáneamente a ambos lados del océano.

La idea mayoritaria al respecto es que el Modernismo se origina y arraiga en Hispanoamérica, durante los primeros años de la década de los ochenta, cristalizando con la publicación de *Azul* (1888) de Ruben Darío, obra considerada inaugural de dicho movimiento que, unos años más tarde, triunfa en España con las visitas del nicaragüense a nuestro país en 1892 y 1899[19]. Pero con la

[18] En el volumen LXI del *BBMP* correspondiente al año 1985, pp. 315-330

[19] No lo cree así Dámaso Alonso quien, en un artículo escrito en 1927 y solo retocado (como advierte en la primera nota a pie de página) antes de su publicación en 1931, difiere de esta posición y matiza: «Rubén Darío no actuó en Madrid como introductor de un nuevo gusto literario –puesto que la necesidad del rompimiento con la literatura de los últimos años era ya sentida entre los espíritus más selectos y más jóvenes–, pero fue el que enseñó el procedimiento para hacer posible el cambio en lo que respecta a la poesía. Esta influencia la ejerció en su segunda estancia en Madrid el año 1899 como corresponsal de «La Nación» [*BBMP*, 1931, extra. 2, pp. 246-284: la cita en p. 261]

publicación de *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en 1957, Luis Cernuda introduce una nueva y minoritaria posición que postula la idea de que el modernismo presenta «dos desarrollos simultáneos y muy parecidos» (1985:317); o dicho de otro modo, esta corriente u orientación estética surge al mismo tiempo en la América de habla española y en España: ¿se trata, pues, de un caso de poligénesis?

En su exposición, Cardwell acepta la doble cuna del modernismo, pero no es este el aspecto del tema que le ocupa y centra su interés. Su objetivo es demostrar que aunque «sí se puede hablar de dos manifestaciones simultáneas», esas manifestaciones artísticas no están producidas por «dos intenciones poéticas equivalentes» (1985: 317)[20], como sostenía Cernuda. Es decir, como ocurre en muchos otros casos, este movimiento estético surge en zonas geográficas distantes y en un periodo de tiempo más o menos coincidente, en un contexto cuyas circunstancias históricas, sociales, económicas, artísticas,… resultan sin duda equiparables. Sin embargo, el modernismo español presenta características diferenciadas, frente al exotismo del hispanoamericano:

> El énfasis sobre lo espiritual y el idealismo que encontramos en el momento pleno del modernismo español fue la cumbre de un esfuerzo intelectual que empezó en el momento de la Restauración misma. Me refiero a la persona de Francisco Giner de los Ríos, de la Institución Libre de Enseñanza y del Krausismo. Su filosofía ensalzó el valor del

[20] Pasados los años, el hispanista continúa denunciando el reduccionismo que supone una concepción superficial del Modernismo como movimiento exclusivamente formal y escapista: Cardwell resume sus reflexiones y estudios realizados sobre aquel momento finesecular señalando que «entonces, el poder establecido explicaba las críticas que recibía de los poetas tildándolos de locos». «Su discurso creador no era estético, sino político», recuerda. «Un artista no puede quedarse al margen de los condicionantes sociales, políticos y filosóficos que se dan en el momento de su creación». Y añade, «Por eso la separación que autores, como Guillermo Díaz Plaja, establecen entre la Generación del 98 'más seria y comprometida' y la de 'los poetas modernistas, bohemios y alocados', es rigurosamente falsa». (Fragmento de una entrevista en el diario *El país* (30 de mayo, 2000)

> cultivo de la estética, la Belleza, la Verdad, es decir, una combinación de lo estético y lo ético, la ética-estética de Juan Ramón Jiménez. (Cardwell, 1985: 325)

En las páginas que siguen, el hispanista inglés desarrolla extensamente toda una serie de argumentos, tanto literarios como ideológicos, donde apoyar la tesis que defiende, para concluir que «el modernismo español fue producto nativo y no trasplante trasatlántico» (1985: 330).

2. Comparatismo

En ese mismo volumen de 1985, encontramos un artículo de Rodolfo Cardona, titulado «A propósito de Turgeniev y Galdos»[21], que ilustra con claridad el objeto y la metodología seguidos por algunas orientaciones de la literatura comparada.

En su trabajo, Cardona pretende demostrar, y a mi juicio demuestra, el error en el que incurren los profesores Vernon A. Chamberlin y Jack Weiner, en su artículo «Galdós *Doña Perfecta* & Turgenev's *Fathers and Sons*: Two interpretations of the Conflict Between Generations»[22], cuando apuntan la influencia ejercida, en lo que a fuente de inspiración y temática se refiere, por la novela del escritor ruso, publicada en 1861, sobre *Doña Perfecta*, novela de Galdós que ve la luz en 1876. Sometidas a comparación, efectivamente son varios los factores que las dos novelas comparten en lo que atañe a su argumento, pero no son menos evidentes las numerosas diferencias que presentan. En ellas se detienen largamente Chamberlin y Weiner y, aunque concluyen que el tema de ambas es el conflicto generacional, también afirman que en la novela de Turgeniev no existe un personaje comparable a la Doña Perfecta creada por Galdós, figura en la que, a su juicio, radica la mayor diferencia.

La base que sostiene la propuesta de Chamberlin y Weiner además, claro está, de las similitudes argumentales encontradas, es

[21] Publicado en *BBMP*, volumen LXI, 1985, pp. 201-216
[22] Publicado en *PMLA*, 86, 1971, pp.19-24.

una entrevista concedida por Galdós en 1884 a un periodista ruso; en ella se atribuye al autor canario la afirmación de sentirse muy afectado por la muerte de quien consideraba su gran maestro, Turgeniev, quien le había escrito dos cartas que guardaba como «oro en paño». Ahora bien, si consideramos, dice Cardona, que fue Turgeniev quien escribió a Galdós, y no al contrario, como el propio Galdós afirma en la citada entrevista, dato que los investigadores no tuvieron en cuenta, y que la edición de la novela del ruso que figura en la biblioteca privada galdosiana es la traducción francesa de 1888, es decir cuatro años después de la publicación de *Doña Perfecta*, tal vez la investigación debería reorientarse.

Teniendo en cuenta los datos anteriores y otras investigaciones realizadas (Turgeniev lee español; Galdós es un escritor reconocido Europa, como acredita la traducción de sus obras al alemán, al inglés o al francés; Turgeniev escribió dos veces a Galdós, prueba indudable de que conocía las novelas del escritor canario), Cardona ratifica la adecuada orientación de su investigación. Pero además, el experto galdosista comprueba que existen mayores paralelismos «por su tono, su espíritu y el desarrollo de su argumento» entre *Doña Perfecta y Tierra virgen,* publicada por Turgeniev en 1877, esto es, un año más tarde que la novela galdosiana. Así pues concluye, que, atendiendo a estos aspectos sería Galdós quien influyó en Turgeniev y no a la inversa, como proponían Chamberlin y Weiner.

No obstante, y dado que esta conjetura no puede ser probada con absoluta certeza, Cardona decide investigar los modelos o patrones argumentales utilizados durante el siglo XIX e incluso por novelistas posteriores de corte realista. Propone un modelo[23] aplicable a un número considerable de novelas

[23] Reproduzco a continuación el modelo propuesto por Cardona:
Un Joven de la Capital visita un lugar de Provincias. Trae consigo no solo su educación científica, sino también una visión del mundo libre de ideas trasnochadas, y acompañada de avanzadas convicciones políticas, todo lo cual entra inmediatamente en conflicto con el ambiente reaccionariamente satisfecho de la vida provinciana, informado por la ortodoxia religiosa y una filosofía política ultraconservadora. Estos jóvenes invariablemente desarrollan un interés sentimental por alguna muchacha de una familia prominente a la que el joven tiene acceso, un hecho que les complica su vida psicológicamente, además de dificultar su acción. El Joven de la Capital desea efectuar un cambio en este

decimonónicas entre las que se encuentran las tres en cuestión (*Padres e hijos*, *Tierra de nadie* y *Doña Perfecta*), y considera que es «este patrón común lo que

En todas ellas, más que un conflicto generacional, existe (Cardona se suma aquí a las palabras de Isaiah Berlín[24]) «un conflicto de los viejos y los jóvenes, de los liberales (en el sentido en que se usaba ese término en la Europa del XIX) y los radicales, de la civilización tradicional y el nuevo y duro positivismo, que no aprecia nada sino lo que puede ser útil a un hombre racional» (Berlín, 1978: 26-27). Si así fuera, no tendríamos que pensar en influencias directas o indirectas (recuerdos conscientes o inconscientes de lecturas) entre novelistas, sino en que ambos escritores, Turgeniev y Galdós, como tantos otros de la época, siguieron un mismo patrón de desarrollo argumental que podría explicar «la similaridad que encontraron los profesores Chamberlín y Weiner» (Cardona, 1985: 212), entre las novelas de Galdós y Turgeniev.

3. Recepción

En su trabajo titulado «La recepción crítica del naturalismo teatral en España»[25], Jesús Rubio pretende mostrar, «indicando algunos jalones de la recepción del naturalismo teatral en España» (1986: 345), que el ensayista y crítico José Ixart llevaba razón cuando, en su obra titulada *El arte escénico en España*, afirmaba que «todo lo nuevo que se intenta hoy en el teatro, del naturalismo deriva, incluso lo que se le opone» (1894: 273)[26].

El primero de esos jalones se sustenta en la relación y el gran interés de Émile Zola por el arte dramático y los diversos vínculos que con él mantuvo. El escritor francés, quien, paradójicamente, nunca logró en sus dramas poner en práctica las ideas que defendía, en el ensayo *El naturalismo en el teatro* (1879), «denuncia el tácito

ambiente provinciano, pero ya sea por falta de habilidad o por impotencia, sus planes no solo le fallan, sino que termina siendo dominado por las fuerzas reaccionarias y perdiendo su propia vida.

[24] «Fathers and Children», The Romanes Lecture (1970), en *Fathers and Sons* (Nueva York: Penguin Classics (1978), pp. 7-61. La cita en pp. 26-27.

[25] Publicado en *BBMP*, volumen LXII, 1986, pp. 345- 357.

[26] *El arte escénico en España*, La Vanguardia, Barcelona, 2 vols., 1894-1896.

convenio existente entre el público, la crítica y los autores de la *pieza bien hecha*, que habían reducido el teatro a una industria de entretenimiento» (1986: 346). En su propuestas, «escritas en un tono de manifiesto programático» (Rubio, 1986:346), que sentaban las bases del *teatro independiente*, insistía en la necesidad de romper con las convenciones vigentes que alcanzaban incluso al actor, para quien reclamaba una dicción e interpretación natural, lejos del engolamiento y el artificio escénico al que entonces se acostumbraba[27].

Analiza, a continuación, la recepción de los dramas y ensayos de Zola en España, así como la reformulación de sus ideas sobre el nuevo teatro para entender la significación del naturalismo teatral en nuestro país. Por su especial relevancia, se examinan dos adaptaciones para teatro de la novela *La Taberna* (*L'Assommoir,* 1877): la de Pina Domínguez, que sube a la escena madrileña en 1883, y la de Eduard Vidal y Rossend Arús, estrenada en Barcelona, en 1884. En ambos casos, subraya Rubio, a pesar de que los adaptadores falsificaron la obra suavizando los hechos y confiriéndole un final moralizador, «sirvieron de revulsivo a la escena española por su valor documental. Proporcionaron un modelo interesante a quienes veían en el teatro un medio de denuncia de las lacras sociales» (1986: 349), modelo que fue tenido en cuenta en los años sucesivos. Por tanto, cuando a partir de 1890 comienzan a publicarse en nuestro país los ensayos de Zola, entre ellos *El naturalismo en el teatro* (1892), dando a conocer la labor del autor francés como crítico, sus creaciones para la escena y sus ideas sobre el teatro eran ya bien conocidas.

Rubio comprueba el eco que estas ideas tienen en Clarín (el primero en hacerse eco de las mismas en sus artículos, aunque sin animar a nadie a seguirlo) y en autores más jóvenes. Sin embargo, y a pesar de la autenticidad que promovía el naturalismo,

[27] Reproduce en este punto Jesús Rubio un fragmento de este 'manifiesto' del que traigo aquí un par de líneas significativas: « […] Espero que se abandonen las reglas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la lección terrible de una investigación sincera» («El naturalismo en el teatro», pp. 109-146, en Zola, Emilio, *El naturalismo*, edición dirigida por Laureano Bonet, Madrid, Península 1972)

contrarrestando los excesos cometidos por el teatro neorromántico de años anteriores,

Seguían sin aparecer unos dramaturgos capaces de ofrecer unas obras alternativas. Además, la falta de nuevas formas de organizar la producción teatral y la incapacidad de la mayor parte de los críticos para despojarse de valoraciones morales a la hora de enjuiciar los dramas convertían en inoperantes buena parte de las propuestas renovadoras. El naturalismo quedaba reducido de esta manera a un híbrido realismo, entreverado de elementos de otra procedencia (Rubio, 1986: 351).

Fue en el drama *Realidad*[28], de Galdós, quien culminaba con esta pieza su progresiva aproximación al teatro por aquellos años[29], donde tanto Clarín como Ixart encontraron lo mejor del teatro realista, dice Rubio, para después precisar que la obra galdosiana es un «drama resultante de la puja por establecer, si no un teatro plenamente naturalista, sí al menos de análisis de las costumbres contemporáneas» (Rubio, 1986: 353). Para Galdós, como para Zola, la observación atenta y continuada de la sociedad debía ser la base del nuevo teatro.

También los escritores de la siguiente generación se interesaron por las ideas de Zola, e incluso reprocharon a sus predecesores la fría acogida que le dispensaron al naturalismo, sin aceptarlo del todo nunca. Estos autores defendían que el arte y la acción social caminaban siempre de la mano, razón por la cual enfatizaron las ideas sociológicas de la obra de Zola. Algo semejante ocurría con los artículos de orientación anarquista o socialista, cuyos autores concebían el teatro como un arma educativa y transformadora del mundo. Estos autores coincidían con los naturalistas (movimiento cultural en el que vieron un medio para contribuir al cambio social), en la inexcusable necesidad de observar

[28] Estrenada en 1892, es un drama en prosa y en cinco actos, adaptación al teatro de la novela homónima del mismo autor

[29] En la evolución de Galdós hay que anotar tres fases: novela – *novela hablada* – teatro. Como dice Jesús Rubio: «en su creciente desarrollo del diálogo manifestaba Galdós una apetencia de objetividad, de hacer de la literatura documento, y convertirse él mismo en espectador de los dramas de sus personajes» (1986: 355)

la realidad para construir una obra de teatro que debía ser el espejo de aquella. Como observaba el columnista de *Bandera social*[30], reseñando la novela del escritor Alejandro Sawa, *Crimen legal*:

> La escuela naturalista o se pone al servicio de la revolución de modo franco o decidido, o muere en los sonrientes albores de su nacimiento. ¡Quién sabe! El Naturalismo, si es verdadero, puede ser para la revolución que viene eminentemente social, lo que la Enciclopedia fue para aquella revolución política que pasó y, por tanto, ya pertenece a las cosas que en el mundo han sido (*Bandera social*, 24-6-1986)

Jesús Rubio termina su artículo alcanzando la conclusión de que, a partir de las propuestas teatrales naturalistas, que interesaron en nuestro país a escritores de muy diversos grupos sociales,

> se inició una revitalización del teatro aproximándolo a la novela, género que había desarrollado unas técnicas más apropiadas para expresar la movediza y conflictiva sociedad de la época. Quedó reducido con frecuencia a meros deseos, pero tuvo no poco de fermento y de inspiración para un nuevo teatro menos convencional y más humano. (Rubio, 1986: 357)

En cuestiones relacionadas con la recepción, más concretamente con la recepción de la estética realista, se centra Joan Oleza en una colaboración cuyo título adelanta con bastante claridad el contenido: «Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo»[31]. En este interesante artículo Juan Oleza analiza la importantísima repercusión de las ideas vertidas por Juan Benet, en su ensayo *La inspiración y el estilo* (1966), en los nuevos escritores y críticos de los años 70. Para Benet el realismo en términos generales, y el realismo

[30] Semanario editado en Madrid, vinculado al pensamiento anarquista. Se mantuvo en el mercado poco más de dos años

[31] Publicado en *BBMP*, volumen LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

español en particular, no es más que una tendencia que subordina el estilo a la información y el argumento. La posición de Benet (expuesta de manera rotunda e implacable: «la más servil y estéril de todas las artes, la novela naturalista y el costumbrismo en todos su niveles»; «la cosa literaria solo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto») no es caprichosa ni aislada, otros escritores defienden idéntica o semejante posición, hasta el punto de que originan una modificación estética que se impondrá en España en la segunda mitad de los años sesenta, y que conducirá a la novela desde el realismo social a la metaficción y la novela experimental, y, en poesía sobre todo, a la práctica poética de los novísimos.

Este grupo de autores, entre los que se encuentran, además de Benet, Goytisolo, Barral, Castellet, o novísimos como Gimferrer o Azúa, reivindicaba, dice Oleza,

> la herencia simbolista-modernista, proclamaba la emancipación del lenguaje poético, dentro de la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad, proclaman la independencia del lenguaje poético, se pronunciaba por la vanguardia como experimentación más que como ruptura ideológica, y sometía a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. (Oleza, 2007: 180)

Ahora bien, para lograr la imposición de esta nueva forma estética necesitaban otros apoyos, precisaban vínculos internacionales. Ese necesario respaldo lo encontraron en los teóricos y críticos literarios más influyentes de la época, que conformaron el paradigma formalista-estructuralista-semiótico dominante en la teoría de la literatura, desde las primeras décadas del siglo hasta entrados los años setenta, sobre todo el grupo *Tel Quel*, y, especialmente, Roland Barthes. Pero también, continúa Oleza, se ampararon en

> una corriente ideológica de gran impacto en la intelectualidad progresista europea, la llamada Escuela de Francfort. De T.W.Adorno a H. Marcuse elaboraron una teoría de la modernidad estética que, con base en la sociología de Max

> Weber, y en la tradición de la estética idealista alemana, ha dominado el discurso crítico de la Modernidad, o si se quiere el discurso modernista de la Modernidad. (Oleza, 2007: 181).

A continuación, el autor compendia en once enunciados sintéticos el discurso de la Modernidad; cinco de ellos remiten al proceso general y seis se refiere a su orden estético. El resumen, ordenado y claramente expuesto, proporcionando una excelente síntesis de dicho discurso. Nos interesa aquí destacar tres de esos enunciados que ponen de relieve los aspectos tal vez más sustanciales de este paradigma:

Estamos aludiendo, en primer lugar, a la exaltación y relevancia de la forma, condición fundamental para conseguir la autonomía del arte, basado en el énfasis en el lenguaje y en la técnica artística («literaturidad», para los formalistas rusos: «función poética», para Jakobson), que «configura el quehacer artístico como un trabajo riguroso, autoconsciente, crítico, sobre sus medios de expresión» (2007: 184).

En segundo lugar, el enunciado que Oleza refiere como número 9, concierne a determinadas características del realismo. Esta corriente con su insistencia en la construcción de sentido y en la intervención de lo real supone un retroceso en la independencia del arte además de colaborar en la dotación de sentido a algo que acepta representar.

El tercer enunciado, aquí con el número 10, expone la obligación del arte autónomo de una continua renovación, tanto de los medios empleados como de su conocimiento. Se trata en suma del compromiso y exigencia (de Adorno a Lyotard) de un vanguardismo incesante, de una constante revolución.

Mientras que Habermas analiza la tensión evidente «entre el ámbito de la razón estética y los propios de la razón moderna (…) El arte no asume tareas en el sistema económico ni en el político, pero a cambio se hace cargo de necesidades residuales que el sistema tiende a reprimir» (2017:186), para Adorno «es pura dialéctica de contrarios (…) la esfera de lo estético es el recinto donde se concentra la resistencia al mundo administrado» (2017:186). Esta posición de Adorno da lugar a ciertas tendencias que encauzan la actitud de los intelectuales ante la Modernidad desde los años 70. A

dos de estas tendencias, Marshall Breman (1982)[32], a quien sigue aquí Oleza, califica como: a) «visión automarginada»: caracterizada por sostener que la relación apropiada de la vida social moderna con el arte moderno es la ausencia de relación (el artista «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o de la vida social», dice Barthes en *El grado cero de la escritura*); y b) «revolución permanente», sin fin, contra la existencia moderna; siempre enfrentada a la tradición, deponiéndola; esto es pasamos del respeto y seguimiento de la tradición a la «tradición de lo nuevo». En suma, en esta crisis de la Modernidad, donde la economía y la cultura se encuentran inevitablemente divorciadas, los intelectuales se dejaron arrastrar por posiciones progresivamente más radicales que, mostrando su crítica global a la modernidad, les condujo a un cada vez mayor elitismo y marginalidad.

En el último y extenso epígrafe de su artículo, que titula 'Crítica del discurso modernista de la modernidad´, Oleza plantea la situación que ocupa la obra de Galdós (y, naturalmente, la de otros escritores realistas del XIX). Y resuelve que, en ese mundo, con «un canon hecho a medida y con pretensiones universalistas, no hay lugar para Galdós» (p.187). Pues bien, en las páginas que siguen, el autor intenta, y a mi juicio logra, adscribir la personalidad histórico-literaria de Galdós a la modernidad y, así, recuperar al escritor canario como un clásico moderno. Para ello han de cumplirse dos condiciones: «la primera es la crítica de este discurso modernista de la Modernidad; la segunda, una lectura compleja, no banalizada, que contemple su diferencia histórica, de la novelística galdosiana» (p. 188). A tratar de examinar y justificar la observancia de tales condiciones, valiéndose para ello tanto de planteamientos culturales como de los específicamente estéticos, dedica Oleza las restantes páginas de su artículo. Destacaré solo alguno de sus argumentos:

[32] Este filósofo marxista estadounidense publica el libro *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* (1982). Se trata de una joya literaria de la teoría política que supuso un antes y un después en el estudio del modernismo. Reeditada varias veces y traducida a diversas lenguas en muy poco espacio de tiempo. Andrea Morales Vidal la tradujo para la editorial madrileña Siglo XXI, *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad* (1988).

> La imagen repetida hasta la saciedad, incluso por muchos galdosistas, del realismo del XIX como un realismo convencional o tradicional, del que en todo caso, y como mal menor, se trataría de distanciar a Galdós, o de subrayar sus peculiaridades, resulta una imagen construida por el discurso modernista de la Modernidad y que no resiste el análisis histórico. En 1873-76 el realismo no podía ser ni convencional ni tradicional por la sencilla razón de que no existía como poética en España, y era Galdós quien lo estaba imponiendo con sus primeros *Episodios Nacionales* y con sus primeras novelas de tesis (Oleza, 2007: 193).

Pero la campaña emprendida por el Modernismo contra el realismo también encontró contestación, y no solo en la teoría (Ricoeur y las nuevas propuestas de mímesis; por ejemplo) sino también en el ejercicio del arte en general y del arte literario en particular, en los últimos años del siglo, desde Latinoamérica (Vargas Llosa, Echenique,…), los Estados Unidos (O'Toole, Auster,…) y también en España (Mateo Díez, Vázquez Montalbán, Bernardo Atxaga,…) generaron un nuevo realismo vinculado a lo que se denomina el posmodernismo crítico. Una concepción del arte literario que defiende el rescate de la tradición, quiebra el antagonismo entre cultura de élite y cultura de masas, se interesa por la revisión de la historia, por la recuperación de formas, temas y técnicas de la cultura popular, las representaciones de gran densidad argumental, … Se trata, pues, de una relectura del realismo, o, con palabras de Oleza, «Una lectura que apuesta por una socialización del disfrute estético, por la simbiosis del arte y vida cotidiana, por la democratización misma de la belleza» (p. 195). Dentro de esta concepción de la Modernidad, Galdós desempeña un importante papel, dice Oleza,

> Estoy convencido de que en la crisis de la Modernidad, en este principio nuestro del siglo XXI, volver la mirada a los escritores que más contribuyeron a configurarla, como Galdós o Clarín, puede ayudarnos a reformularla sobre nuevas bases, pero también en la medida en que formulamos estas nuevas bases sobre nuestra

> experiencia histórica, entendemos más y mejor la modernidad de su obra (Oleza, 2007: 198).

4. Pragmática del texto teatral

En su artículo, «En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario», José Antonio Pérez Bowie[33] parte de la existencia en el interior de los textos teatrales (frente a los narrativos) de dos estratos que, desde Ingarden (1958), se denominan, con algunas variantes y matizaciones, texto secundario (acotaciones) y texto principal (conformado por los diálogos), que implican situaciones comunicativas diferentes. De entre las matizaciones a esta nomenclatura a las que Pérez Bowie se refiere, destaca una en la que se aborda la atribución, o no, al texto secundario (relegado a una función referencial estrictamente informativa) de naturaleza literaria. La disyuntiva se resuelve, abordando el texto desde una perspectiva pragmática, al contemplar la posibilidad, y así lo hacen muchos estudiosos del teatro, de que las acotaciones puedan ir dirigidas a dos destinatarios diferentes: por un lado el lector privilegiado (un director teatral, un responsable de montaje) y, por otro, el lector común a quien ese texto secundario le auxilia en el representación mental de la obra, teniendo, en consecuencia, un interés narrativo.

Pérez Bowie se centra, a continuación, en tres aspectos derivados de la adopción de un enfoque pragmático: la complejidad de la situación comunicativa del texto teatral en su conjunto (Teoría de la comunicación), la consideración de una dimensión ficcional del texto secundario (teoría de la ficción) y la ampliación del texto secundario a sus manifestaciones extratextuales (ecdótica o crítica genética).

En lo que al primero de ellos se refiere, precisa que, además de la existencia de una doble instancia receptora ─el lector privilegiado y el común─, es preciso considerar la diferencia entre el lector de un texto narrativo y el lector de un texto teatral: mientras que el primero es un oyente al que se le cuenta algo, el segundo es

[33] Publicado en *BBMP*, volumen LXXXVII, 2011, 335-346

un *espectador* que asiste a una representación virtual. Por otro lado, en lo que afecta a la instancia enunciadora, mientras que en los diálogos «solo existe como abstracción deducible del conjunto de voces de los personajes» (2011: 338), en el texto didascálico su presencia es patente, manifestándose de modo explícito; a esta instancia, explica Bowie, Juan Villegas llama *hablante dramático básico* (1982:15).

Refiere en las líneas que siguen las propuestas de Sanda Golopentia (1999), Thomasseau (1997) e Issacharoff (1993). Termina este epígrafe poniendo de relieve que

> en muchos de los textos dramáticos contemporáneos se observa una potenciación del texto didascálico (que, a menudo, traerá consigo su narrativización), el cual llega a adquirir una importancia superior a la de los diálogos, dado que su función es definir la situación comunicativa y esta, a menudo, es más importante que el discurso en sí» (2011:340).

Respecto a la dimensión ficcional del discurso didascálico expone que para muchos especialistas no es admisible la atribución de una condición narrativa ficcional a los textos didascálicos que han sido elaborados por los autores sin ninguna estrategia narrativa; algunos, como Schaffer (2002), se muestran incluso enemigos de las didascalias porque interrumpen la lectura y, por ello la continuidad de la construcción virtual operada en la mente del lector, atentando contra la eficacia del dispositivo ficcional escénico. En esta misma línea se sitúa Issacharoff, para quien es un error confundir diégesis con didascalias. Otros teóricos, sin embargo, admiten la consideración ficcional de los textos secundarios; este es el caso de Thomasseau quien reconoce en tales textos la utilización de una serie de recursos que los acercan más a un discurso de orden literario que al uso meramente instrumental del lenguaje. También Sanda Golopentia diferencia entre *didascalias literarias* y *didascalias utilitarias*. Las primeras equivaldrían en una novela a fragmentos descriptivos o narrativos que ayudan al lector a la puesta en escena imaginaria de la pieza, igual que sucede durante la lectura de una novela o un poema épico. Se refiere después la autora a la interacción entre el texto teatral y otros textos literarios, no sólo en lo que afecta a los

diálogos, sino también en lo que atañe a las *didascalias literarias*, y cita autores como Valle-Inclán o Marguerite Duras.

En este sentido, Pérez Bowie reflexiona sobre los numerosos ejemplos que se pueden aducir, respecto al debilitamiento de la función instrumental de las didascalias, en el teatro contemporáneo (Alfonso Sastre, Miguel Romero Esteo, José Sánchez Sinisterra, entre otros). Pero además comenta que, en ocasiones, no sólo se produce un desbordamiento de la función informativa del texto didascálico, sino que dicho texto se reviste de una dimensión metaficcional que proporciona a la voz que enuncia una mayor complejidad que la de un autor ficcionalizado en narrador.

Aborda, finalmente, el tercero de los aspectos arriba señalados: las didascalias y la crítica textual. En este epígrafe, considerando la ampliación que ha experimentado este objeto de estudio por parte de los teóricos, se detiene en aquellas didascalias que no han sido elaboradas por el autor dramático, sino por el responsable de la puesta en escena del texto. En este caso no solo asume la reivindicación de Thomasseau, quien defiende la necesidad de estudiar los manuscritos originales del autor, para conocer las diferentes fases que ha sufrido el texto, las correcciones realizadas hasta alcanzar su publicación, sino también, como defiende Sanda Golopentia, los procesos de 'reescritura' a las que se somete el texto, tanto por el responsable del montaje, como por el propio autor, a instancias de aquel, con el fin de adaptarlo a la puesta en escena propuesta. Termina su artículo Pérez Bowie afirmando:

> Este nuevo enfoque del estudio de las didascalias, sumado a los dos anteriormente descritos que las abordan desde las aportaciones de la teoría de la comunicación y de la teoría de la ficción, han abierto desde hace años unas vías de investigación que ponen fin a la minusvaloración de la que el llamado «texto secundario» venía siendo objeto por parte de los enfoques exclusivamente literarios del hecho teatral» (Pérez Bowie, 2011: 345)

Como hemos podido comprobar por medio de la ilustración con tan solo unos pocos ejemplos seleccionados de entre los muchos que podríamos aportar, pese a que el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* no nació como un anuario destinado a la exposición, reflexión, debate o controversia sobre cuestiones de teoría literaria, el contenido de sus volúmenes resulta totalmente permeable a este ámbito de estudio. Además, la crítica literaria o los trabajos comparatistas no están ausentes de sus páginas, bien al contrario, aquí y allá, en este o aquel otro volumen el *Boletín* proporciona valiosos trabajos científicos escritos por especialistas y estudiosos de la literatura. Por todo ello, esta centenaria publicación adquiere un carácter transversal convirtiéndola en un magnífico foro de transferencia de cultura y conocimiento.

CARMEN BECERRA SUÁREZ
UNIVERSIDAD DE VIGO

Bibliografía

DOMÍNGUEZ, César, Haun SAUSSY y Darío VILLANUEVA (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la literatura comparada*, Madrid, Taurus.

GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo.

JAUSS, Hans Robert (2012), *La historia de la literatura como provocación*, Madrid, Gredos- Prologo de Domingo Ródenas de Moya.

PINEDA BUITRAGO, Sebastián, "Tradición, aportes y desafío de la Teoría literaria en lengua española. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo", *Arbor*, Vol. 188, nº 758, noviembre- diciembre, 2012

POZUELO IVANCOS, José Mª (1994). "La teoría literaria en el siglo XX". En, Darío Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994,

PULIDO, Genara (2001). *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Universidad de Jaen, Jaen.

VILLANUEVA, Darío (Coord.) (1984), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.

VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1994.

VILLEGAS, Juan (1982). Interpretación y análisis del texto dramático, Ottawa. Giral Book

Artículos seleccionados

ALONSO, Dámaso, «¿Tradición o Poligénesis?» *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen XXXII, 1963, pp. 5-27

CARDWELL, Richard A., «Los albores del Modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante trasatlántico?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen LXI, 1985, pp. 315-330

CARDONA, Rodolfo, «A propósito de Turgeniev y Galdós», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen LXI, 1985, pp. 201-216

RUBIO, Jesús, «La recepción crítica del naturalismo teatral en España», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen LXII, 1986, pp. 345- 357.

OLEZA, Juan, «Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, «En torno a la comunicación teatral. Notas sobre pragmática del texto secundario», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, volumen LXXXVII, 2011, 335-346