

**Elisabeth Delrue ( coordinadora ), *Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux, Amiens, Indigo / Université de Picardie, 2010.***

¡Feliz iniciativa y meritorio resultado!

Organizar en la Universidad de Amiens, en el área del hispanismo francés, un encuentro sobre la novela española de 1880 a 1920 y reunir ahí a algunos de los grandes especialistas internacionales en literatura española es realmente una feliz iniciativa de Elisabeth Delrue, merecedora de cálidas felicitaciones. No son tan frecuentes en Francia manifestaciones de cierta envergadura acerca de las letras españolas del siglo XIX y primeras décadas del XX, que, y es de lamentar, suscitan, al parecer, cada vez menos interés en las nuevas generaciones de investigadores universitarios. En los últimos veinte años, en el ámbito del hispanismo francés, sólo sobresalen dos o tres congresos específicos sobre literatura o pensamiento (*Realismo y naturalismo... , Pensamiento y literatura... Université de Toulouse-le Mirail, 1989 y 1999 respectivamente; Zola y España, Université de Lyon, 1997*), dos o tres coloquios organizados en la Casa de Velázquez de Madrid (*La novela en España –siglos XIX-XX–, 2001, Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, 2011*) y poco más. Hay que añadir que el siglo XVIII español, objeto de sobresalientes estudios de parte de generaciones anteriores de hispanistas franceses, sale aún peor librado en la actualidad. Es de esperar que las investigaciones universitarias sobre la literatura y el pensamiento españoles de los siglos XVIII y XIX cobren de nuevo en Francia la vitalidad que han tenido y se pongan a la altura de un brillante pasado más o menos reciente (*verbi gracia*, el Congreso sobre Jovellanos celebrado en Gijón en mayo de 2011, fue subsidiariamente un homenaje a los dieciochistas franceses).

Pues bien, el libro coordinado por Elisabeth Delrue sale en momento oportuno para vigorizar la moral y ¡ojalá contribuyera a suscitar vocaciones entre los futuros hispanistas de Francia!

Y puede, ya que queda abierto el estudio de la evolución de la novela española desde 1880 hasta 1920, para limitarnos a las fechas topes propuestas por la organizadora del Congreso de Amiens, pues si bien está ya bastante conocido el período que solemos denominar del *gran realismo* del siglo XIX, cuyo pórtico es *La desheredada* ( 1881 ) y se prolonga hasta la publicación de *Misericordia* (1897), falta todavía una síntesis significativa de la producción novelesca durante las primeras décadas del siglo XX. Útiles son las etiquetas, «realismo», «naturalismo», «modernismo», «simbolismo», etc., pero no pasan de letreros colgados muy por encima de las realidades literarias. Si sabemos que la estética realista es, por varios motivos históricos, sociales, éticos y estéticos, en constante evolución ( la producción galdosiana es buen ejemplo de ello ), está por calibrar la estética modernista de la novela, resultado tal vez de una reacción individualista contra el compromiso altruista (despectivamente calificado de burgués y provinciano) de la generación anterior. Galdós, Clarín, Pereda, Emilia Pardo Bazán, Palacio Valdés, el mismo Valera en su singularidad, van movidos por una ética compartida (con matices) que sustenta una estética relativamente común de la representación. ¿ Qué relación hay entre el arte novelesco de Unamuno, y el de Azorín (casi ausentes en el libro reseñado), entre Baroja (continuación inconfesada de Galdós en varios aspectos estéticos) y Miró ? Y don Ramón ¡tan presente en este libro! ¿ qué representa su retórico malabarismo lúdico ? ¿ la vanguardia, la « modernidad » ? La modernidad... , otra palabra al uso, de sentido oportunista para valorar un movimiento o un momento que no tiene de moderno más que el hecho de asomarse a la historia después de otro movimiento o momento, considerado desde luego como menos moderno. O sea que modernidad no significa nada. O tal vez sí; y para zanjar explicaciones que no vienen al caso en una reseña, remito al reciente trabajo de Roger Griffin, *The Nature of Fascism. Modernism and Fascism* (1991, traducción Akal, 2007). También podría re-

mitir a Hegel y a Herder: cada espiral de la ascendente historia es más moderna que la anterior que, en su tiempo, fue más moderna que la precedente, pero moderno no significa intrínseca superioridad... Basta de digresiones. Pero el libro de Elisabeth propicia tales embriones de reflexiones ya que vuelven una y otra vez esas palabras, moderno, modernismo, vanguardia...

Como escribe Elisabeth Delrue en su minuciosa y sugestiva síntesis la sucesión de las ponencias reproducidas según un orden puramente crónológico (de Pérez Galdós a Garbriel Miró), permite captar («traquer», dice, acosar) «una posible evolución del género» (p. 10). Es indudable, pero la yuxtaposición de los once artículos no basta para dar clara idea del cómo (y no hablemos del por qué) se pasa de una estética, la realista, immanente en cada estilo, a un «liberalismo literario» casi absoluto, donde cada cual pule su estilo propio, para acreditar su brío, pensando «El hoy es malo, pero el mañana ... es mío», según palabras de Antonio Machado.

Si relativamente borrosa y parcelaria resulta la línea estética general, luminosas son todas las aportaciones personales de los participantes. Ahí, en esos «zooms», cuyos focos alumbran con minucia los varios aspectos del tema elegido, aprendemos todos.

He aquí la sucinta presentación de los participantes, según el orden de entrada en el introductorio escenario del libro:

Jean- François Botrel, Université de Rennes 2, «Roman et romans :le point de vue des lecteurs».

Luis Fernández Cifuentes, Harvard University, «Avatares literarios de la fisiognómica ».

Sadi Lakhdari, Université de Paris- Sorbonne - Paris IV, «Monólogo interior y narraciones de sueños en las novelas de Galdós: una transición de la novela realista-naturalista hacia la novela contemporánea ».

Isabel Román Román, Universidad de Extremadura, «Las *interferencias* en la lectura de la narrativa de Galdós, según sus contemporáneos ».

María Rosell, Universidad de Valencia, «El yo híbrido: la autobiografía como materia novelable en algunas novelas de artista ».

Dolores Thion Soriano - Mollá, Université de Pau, « Del último quehacer novelesco de Emilia Pardo Bazán ».

José Manuel González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, «Las dos ediciones de *El cuarto poder*, de Armando Palacio Valdés : de 1888 a 1902».

Elisabeth Delrue, Université d'Amiens, «Baroja y la novela experimental».

Luis Bautista Boned, Universidad de Valencia, «Pérez de Ayala y el simbolismo».

Joan Oleza, Universidad de Valencia, «Miró y *El obispo leproso*. Una poética simbolista para la novela ».

Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims, «Ramón Gómez de la Serna et la rénovation du roman avant 1920».

Jean- François Botrel, el gran especialista en el libro, la edición, lectura y lectores (entre otras cosas), nos lleva, en su ponencia (19-37), por los intrincados caminos de los usos y trabajos de la novela durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Una historia total de la novela no puede prescindir del uso vivo que de ella hacían los contemporáneos. Gracias al ingente caudal de conocimientos acumulados, batería inagotable de la luz del buceador o del minero, Botrel explora los subsuelos del monumento literario labrado por la posteridad, y saca a la superficie todos los estratos, vivos y animados antes, pero sepultados hoy en los posos del tiempo. Siguiendo los múltiples hilos de Adrián sacados de archivos de editoriales, catálogos, bibliografías, periódicos, etc. etc., reconstruye el tejido vital de los usos editoriales y de los gustos lectoriales que fueron las olas socio-culturales de las cuales salieron las relativamente pocas obras maestras que descuellan por encima de los siglos. En fin, Jean-François Botrel plantea aquí, y él más que nadie puede ha-

cerlo, el problema abierto siempre (en tiempos de Cervantes como de Clarín o de Juan Marsé, pongo por casos) entre la novela objeto de consumo y la novela como obra de arte, como monumento literario. Precisamente al notar Botrel que existe un orden efectivo de la novela que dimana de «preferencias» y no necesariamente del canon vigente (27), entreabre una ventana a la cual se asoma plenamente Isabel Román Román.

«Las *interferencias* entre la lectura de la narrativa de Galdós, según sus contemporáneos» (87-106), es un trabajo metodológicamente ejemplar y lo es también por sus resultados. Basado en el cotejo y minucioso análisis de un centenar de reseñas de prensa de la época, dedicadas a lo largo de los años a las obras de Galdós (en esas reseñas interfieren alusiones a otras novelas, de Leopoldo Alas particularmente), el insólito trabajo de Isabel Román enfatiza a partir de datos objetivos, «lo que convencionalmente *más gustaba* a los lectores habituales de novela y, en consecuencia, qué novedades eran rechazadas, como perturbadoras de las presuposiciones y convenciones más asentadas» (88). La reciente costumbre de publicar extensas y densas novelas en dos o más tomos (*La desheredada*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, etc.) desconcierta a los lectores. (De seguro no se leen de la misma manera los torrentes folletinescos de Sue o de Aygual de Izco o tienen otro público). No les gusta a los lectores que la acción se remanse en descripciones y pinturas, lo cual va en contra de la suprema finalidad altruista del realismo, que es divertir enseñando. Se deduce del estudio de Isabel Román que hay un desfase entre el público y la creación realmente realista. Al parecer el público manifiesta más impaciencia que interés ante una «comedia humana» parecida a la vida real, plasmada (con intención y placer) para que dicho público se vea y piense. También reticente se muestra el lector de gusto clásico (como Luis Alfonso) ante el detallismo naturalista y casi unánime es el desconcierto ante la proliferación de personajes secundarios que hormiguan y dan lugar a otras tantas subnovelas («mil y una novelas», como dijo Balzac) en una misma narración, así como ante la proliferación de episodios. El gusto dominante parece privilegiar la novela construida en torno a un protagonista superior al medio (Valera sería más «popular» que Galdós). Para la mayoría de los críticos cultos (Manuel de la Revilla), el arte es superior a la vida y desde luego, la estética verista del «trozo de vida» no convence. La valiosa encuesta de Isabel Román (de la que no se da aquí más que una idea), basada, repito, en reseñas críticas, es decir en opiniones del sector más culto de la sociedad, obliga a relativizar el impacto de recepción de obras que hoy consideramos como obras maestras y nos da, como reflejo, alguna idea del nivel cultural en el que nacieron dichas novelas. El estudio de Isabel autoriza la conclusión de que el genio pacienzudo (y luminoso) de los autores de tales obras iba movido por una estética superior a la espera del medio común al que se las destinaba. Algo de eso sabíamos, pero sólo de modo ocasional y fragmentario; el trabajo de Isabel Román echa luz definitiva sobre esa recalcitrante intrahistoria de la cultura literaria en tiempos del *gran realismo* y por eso es ejemplar; quiero decir que vale como modelo de metodología epistemológica.

De Galdós es cuestión en el extenso, muy documentado y novedoso trabajo de Luis Fernández Cifuentes, cuya original aportación merece valoración propia. Por su parte, Sadi Lakhdari, conocido especialista francés en el autor canario, se fija en un aspecto aún poco explorado, el del «monólogo interior» y «de las narraciones de sueños en las novelas de Galdós». No sé si el monólogo y la narración de sueños pueden considerarse como «una transición de la novela realista-naturalista hacia la novela contemporánea», por lo menos en España, lo cierto es que la expresión del lenguaje interior fue objeto de serias y constantes preocupaciones de parte de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo de Clarín que, después de leer a Zola y sobre todo a Flaubert, recomienda al autor de *La desheredada* usar el «estilo latente» (indirecto libre) y, por su parte, se mueve con naturalidad por los «interiores ahumados» de los personajes de *La Regenta*. Hasta tiene conciencia Leopoldo Alas de lo que es la realidad del lenguaje interior (un tartamu-

deo de la conciencia incomprensible en su brotar), acercándose a Proust e intuyendo la estética de Joyce. De hecho, el superior conocimiento de la obra galdosiana le lleva a Sadi a la conclusión siguiente: «Sería pues una evolución interna del realismo-naturalismo la que impulsó la transformación de la novela española y no su abandono por otra estética» (85). Esta es la hija: la estética realista del siglo XIX es una incesante búsqueda para adecuar la forma a la compleja realidad del objeto. Es una estética en vías de perfectibilidad, particularmente en la captación y en la expresión de la vida interior. Antes de focalizar su estudio sobre *Ángel Guerra*, Sadi Lakhdari pasa revista a los varios procedimientos empleados por Galdós para desvelar la interioridad de los personajes. El monólogo teatral inaugurado en *Realidad*, si bien permite conseguir una impersonalidad, más formal que real (como muestra muy bien el autor del artículo), es muy discutido según la estética realista de la verdad, pues cualquier personaje sabe menos de sí mismo que el creador que le da vida... Puede que «el cruzamiento incestuoso de la novela y del teatro», ese «hibridismo literario», sea una «manera muy moderna», pero seguramente lo es más usar, como hace Galdós, para dar profunda verdad a los personajes, los últimos resultados de la psicología y de la psicofisiología (77) y aun de la psiquiatría y de la teratología «que tanto ayudan al arte», dice Clarín a propósito de *Lo prohibido*.

Otro aspecto interesante estudiado por Lakhdari es la «intervención de la subjetividad del autor» (78- 79), tema que aparece como una anticipación del densísimo trabajo de María Rossell sobre «el yo híbrido» (107 - 123).

El sueño en la novela del gran realismo del siglo XIX: he aquí un tema que merece atención y le agradecemos a Lakhdari el haberlo abierto a partir de la obra galdosiana. No se le escapa al hispanista francés que los sueños de Isidora Rufete, de Ángel Guerra (y podríamos añadir los de Tormento, de Fortunata, etc.) son otras tantas narraciones impulsadas por el deseo del personaje y que están vertebradas por cierta lógica racional (Isidora se vive en sueños en el palacio de Aransis, 79 - 80). Galdós nunca se atreve a pasar la frontera que separa el sueño animado por un deseo claro del onirismo desligado de la racional conciencia. El único caso en la novela del *gran realismo* de expresión de una manifestación del subconsciente es la viscosa pesadilla que padece Ana Ozores (*La Regenta*, cap. XIX).

Galdós muere en 1920 y Emilia Pardo Bazán un año después. Nadie se ha presentado en el Congreso de Amiens para hablar del «último Galdós». En cambio, doña Emilia ha encontrado allí a una abogada muy perita y muy al tanto de las últimas obras de la coruñesa. Abogada, sí, Dolores Thion Sorriano-Mollá, aunque no se las dé de tal, para defender a la novelista anciana del desprecio general de los «modernos» por esos «ventrilocuos del realismo» (Unamuno). Antes de acompañar un rato a Dolores Thion en su estudio (125- 147), unas palabras sobre las últimas obras de Galdós (*Cassandra*, 1905, *La loca de la casa*, 1915 y sobre todo *El caballero encantado*, 1909). En el siglo XX, el autor de *Fortunata y Jacinta* no renuncia a su «misión», su objeto de representación sigue siendo «el hombre y la sociedad contemporánea», pero abandona la forma de la compleja transparencia realista y acude a un fantástico ingenuo y lúdico proporcionado por la demonología o los cuentos de hadas. Pero por debajo describe y denuncia lo de siempre: miserias humanas, injusticias sociales, caciquismo, etc., etc. ¡Senilidad! exclama cierta crítica de la época y de la que sigue. Nadie que sin prejuicio lea, pongo por caso, el episodio de «la pecera» (*El caballero encantado*, cap. XXV), podrá negar el humorístico encanto de esta sátira (ejemplo de escritura irónica a lo Grimm).

Durante las primeras décadas del siglo XX, fuerte es el peso del entorno cultural y de los nuevos estilos para los veteranos del *gran realismo*. Dolores Thion y José Manuel González Herrán proporcionan dos ejemplos de intento de adaptación a los nuevos tiempos de doña Emilia y Armando Palacio Valdés, respectivamente.

Dolores Thion, tras una larga y perfectamente documentada teorización histórico-estética, en la que pasa revista a la inmensurable capacidad de la condesa para captar lo nuevo, estudia minuciosamente las tres obras siguientes: *La quimera* (1905), *La sirena negra* (1908), *Dulce sueño* (1911). Este preciso análisis de las obras hace resaltar con perfecta claridad la «transacción» a la que se somete la autora de *La Quimera* para conseguir una forma renovada de novela. No renuncia a la construcción coherente del relato («el argumento sigue estructurando el conjunto»). En estas páginas (140-144), Dolores Thion muestra y justifica la nueva escritura de doña Emilia, muy notable en los nuevos procedimientos que favorecen la síntesis, la condensación en todos sus niveles conceptuales y formales (140), y en el lenguaje, que se recarga de precisiones, búsqueda de plasticidad y sonoridades. En fin, un acercamiento al estilo modernista (que recuerda el «estilo artista» de Los Goncourt, censurado por Zola y por Clarín y ridiculizado por Maupassant). Merece particular atención esta segunda parte del artículo de Dolores Thion y es ejemplar por mostrar que el análisis textual es el único camino para acercarse a la realidad literaria. En otro plano, merece enfatizarse un juicio de doña Emilia acerca de la nueva época de total libertad (de estilo), o sea singularizada por la ausencia de una estética compartida y la desaparición de la solidaridad de escuela (de compromiso ético colectivo) entre los escritores (145).

Por su parte, González Herrán muestra cómo Palacio Valdés adapta, en 1902, al nuevo espíritu del tiempo y también a su propia evolución ideológico-religiosa, una novela de 1888, *El cuarto poder*. El trabajo de José Manuel es una de las facetas de la preparación de la edición crítica de dicha novela, en la que focaliza su atención en la comparación de los dos textos. Comparación minuciosa, frase a frase; una faena de hormiga que permite en un segundo tiempo clasificar las variantes y a partir de ahí sacar conclusiones significativas: «Palacio Valdés ha puesto sumo cuidado al revisar y corregir el texto de esa novela [...] con la decidida voluntad de adaptarla a los nuevos tiempos [...]. Alejamiento de las raíces asturianas, abandono de los postulados naturalistas, crisis espiritual y religiosa, cierta tendencia al refinamiento en la expresión...». Las variantes (más bien las supresiones) no mienten; muestran una vez más que don Armando, después de declararse católico convencido, tiene mala conciencia por lo publicado antes, tomando posturas para disculparse en prólogos (*Marta y María*) o modificando textos. «Tales modificaciones son también indicio de cómo va cambiando la novela entre 1888 y 1902» (169). El trabajo de José Manuel González Herrán es ejemplar, quiero decir que es un modelo para quien emprenda una edición crítica.

Hasta aquí he seguido el hilo desarrollado por las contribuciones que, de una manera u otra, aclaran cierta evolución de la novela, desde la estética del *gran realismo* (implicítamente presente) hasta las nuevas orientaciones (multifacéticas) del siglo xx.

Todos los demás estudios publicados en el libro de Elisabeth Delrue son otras tantas aportaciones, sea sobre aspectos generales que atañen a la construcción del personaje literario (fisiognómica, patognómica, frenología) o a la presencia activa del yo del creador en el yo del narrador, ese «yo híbrido», por primera vez encarado de manera decidida y desenmascarado con flexibilidad, sea sobre un autor particular, Baroja, Pérez de Ayala, Miró, Ramón Gómez de la Serna.

Es de agradecer el eruditísimo trabajo de José Fernández Cifuentes. La, para nosotros, borrosa figura de Lavater y su cuadrículada pseudo-ciencia fisiognómica se recortan ahora nítidamente en nuestro horizonte cultural. Sabíamos que Balzac había sacado partido de la «ciencia del rostro» para construir sus personajes, completándola por un buen conocimiento de la frenología y sacando provecho de las lecciones de Cuvier y Geffroy Saint Hilaire, pero nadie antes del profesor de Harvard nos había expuesto el sistema lavateriano. Es curioso, dicho de paso, que uno de los avatares del mecanismo divino de la fisiognómica haya sido la lucubración lombrosiana, el pro-

ducto más rastroso y peligroso del positivismo... Al elegir como epígrafe la frase siguiente de *Fortunata y Jacinta*: «Engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es», Fernández Cifuentes coloca su trabajo en una perspectiva irónica y luego demuestra, analizando a *Miau*, que Galdós y los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, no comulgan con las ruedas del molino de Lavater y que acuden a las más convincentes aportaciones de la ciencia del comportamiento (patognómica) y, como se ha dicho de la psicología y de la psicofisiología... También Fernández Cifuentes demuestra en un minucioso análisis que *Senos* (1917) de Gómez de la Serna es una especie de (cruda) parodia de los *Fragmentes* de Lavater. Puede ser. Pero se puede preguntar si en esas extra-vagancias se mide la modernidad de las vanguardias y si no es preferible, aun estéticamente, la sería ironía galdosiana o la profunda afirmación de Clarín acerca de las ciencias del alma «que tanto ayudan al arte»... De todas formas, gracias al profesor Fernández Cifuentes por su muy documentado trabajo.

Novedosa y sumamente provechosa es la densa exploración de las vías del yo autorial como materia novelable que lleva a cabo María Rosell con un dinamismo acelerado y nada frenado por un insólito abanico de referencias. Si bien el punto de partida (la base inicial) del campo de investigación son cuatro «memorias fingidas» (*El frac azul*, de Pérez Escrich, *Declaración de un vencido*, de Sawa, *La voluntad*, de Azorín, *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán) que a María Rosell le permiten demostrar que la autobiografía es más creativa que referencial (109-110), las referencias y alusiones se multiplican a lo largo del recorrido (Unamuno, Max Aub, Rosalía de Castro, la Isidora de Galdós y etc.); lo cual suscita total admiración por ese proteiformismo referencial y analítico para toda aquel que no nada totalmente a gusto en el torrente de los frescos conocimientos de la autora del estudio. Al cabo, está claramente demostrado que «la novela formulada en clave autobiográfica [...] y la propia autografía *tout court*, han de ser interpretadas como fábulas del yo, pues con ellas no se pretende reproducir, sino crear un yo hecho» (110). Más discutible puede ser la afirmación según la cual en estas «narrativas cobayes» se concentraría el género de la nueva novela que intentaría arrinconar definitivamente el modelo decimonónico de novela por antonomasia, de Balzac, o Stendhal a Galdós o Clarín» (122). ¡El «yo híbrido» de Pérez Escrich, Sawa y otros, sería un «caballo de troya» en los entresijos del *gran realismo*!

Nadie más autorizada para hablar de *Camino de perfección* que Elisabeth Delrue, especialista en Baroja y autora de una tesis (*L'écriture romanesque de Pío Baroja : une unité, une cohérence, une élaboration*) sobre el autor de *La busca* (novela ésta que describe –según una estética naturalista– los miserables espacios galdosianos del Sur de Madrid). En sus contribución E. Delrue demuestra que *Camino de perfección* es un experimento en torno a dos pilares del fin de siglo, la identidad y la referencia. Y convence. Permítaseme añadir que en su plasticidad gótica esta novela está en armonía con los negros cuadros de Zuloaga y Gutiérrez Solana y con *La España negra* de Verharen y Regoyos, que pintan la clericalizada miseria del campo de Castilla. En cuanto a señas de identidad ¿no podría, en cierto modo, preludiar *Camino de perfección* el artículo escrito en 1911 por Ortega al contemplar el cuadro de Zuloaga *El enano Gregorio el Botero*?

Antes de abordar el tema anunciado, «Pérez de Ayala y el simbolismo», Luis Bautista Boned, nos propicia, en una primera parte, un sustanciosa y muy provechosa síntesis histórico-filosófica sobre el simbolismo. Apoyándose en trabajos de Wellek, Mann, citando a Goethe, Schiller, Novalis y otros, define el simbolismo como el «discurso en el que debe operarse, gracias a la emoción estética, la reintegración del sujeto y del objeto en una unidad superior que permita el acceso a la realidad esencial» (ontológica) (185). Se trata de superar la contingencia y el relativismo, y, según la «Teoría especulativa del arte» de la escuela de Jena, sólo la poesía y el arte pueden conseguir la fusión del sujeto y del objeto, cosa vedada a la filosofía. La única vía de acceso a lo absoluto es la intuición. Pues bien, el perspectivismo, ejemplificado en *Belarmino y Apolonio* de

Pérez de Ayala, se relaciona con la «Teoría especulativa del arte», pues su objetivo es la búsqueda de la unidad. Pérez de Ayala identifica lo poético con la «intuición» de la verdad que, en el proceso novelesco, trata de descubrir en lo transitorio un presente profundo y esencial. Es decir que en la «modernidad» de los años veinte, Pérez de Ayala (y otros) vuelven a descubrir lo que Urbano González Serano había teorizado en 1883, a partir de la novela del principiante realismo, y lo que había estampado en la fórmula: «la verdadera obra de arte goza de eterna primavera por alcanzar lo bello permanente del fondo del alma humana a partir de la representación de la sociedad en que brota» (*Cuestiones contemporáneas*). Así pues, entre el poeta simbolista que postula un misterio superior y el novelista que, como Pérez de Ayala (o Clarín), pasando las fronteras de la geometría de las cosas, intuye poéticamente los misterios de la realidad, no hay tal abismo.

No es este simbolismo poético, metafísico, el que recorta Juan Oleza en su brillante, minucioso y sin desperdicios análisis del *El obispo Leproso*. Aquí se trata de un mero proceso de simbolización de la realidad y aun claramente patentizado por alzarse sobre el hypotexto de *La Regenta*, que aparece como contrapunto (¡superado!, según manda la «modernidad») de la nueva poética. En la novela de Juan Miró, nada de minuciosa representación de las cosas, nada de psiquismo de los personajes, nada de olores y sabores, fuera las aguas turbias, ahora todo se aligera, pierde peso, todo se convierte en símbolos que rozan alegorías, y, cuando es oportuno por varios motivos, se tejen en correspondencias, que, a su vez, se hacen simbólicas. Es realmente una nueva estética, la que prefiere la línea al dibujo, la brillantez de la delgada hojalata al espesor sustancioso. No se pierdan los estudiosos la magistral lección de Juan Oleza, gran maestro, tanto del recio realismo como del alado simbolismo...

Don Ramón Gómez de la Serna, presente, como se ha dicho, en varias contribuciones anteriores, se ve consagrado (no por novelista, por cierto) en el estudio de clausura que le dedica Emmanuel Le Vagueresse. La focalización en su obra, su persona, su influencia, su posteridad se da aquí, al final del libro, como el punto álgido de la evolución de las estéticas durante el periodo considerado y de hecho, por la singularidad ramoniana, como el climax de la «modernidad» a la altura de los años veinte, justo antes de que estallen y se ensanchen las vanguardias, que él ha contribuido a aclimatar y a desarrollar en España. El inclasificable don Ramón, conocido del uno al otro confín como padre de las singulares gueguerías, encuentra en el profesor de Literatura española contemporánea de la Universidad de Reims uno de sus mejores presentadores, primero por su perfecto conocimiento de la obra multifacética del prolífico escritor (cuya aportación a la estética de la novela no es nada notable, por afán crematístico y deseo de fama inmediata) también por su ecuanimidad que no es alejamiento, sino, al contrario, tan cercana comprensión que su estilo flexible deja translucir la debida media sonrisa que el arte sorprendente y provovador de don Ramón hace reverentemente imprescindible (en el Rastro, «topa con mujeres abandonadas, con animales –vivos o disecados– da igual...»). Tan rica y matizada es esta completa presentación que lo mejor que puede hacer el humilde reseñista es invitarle al lector que lea las diecisiete páginas que le dedica el hispanista francés. Sí de su incumbencia es, en cambio, anunciar la presentación en 2010 de la tesis sobre las greguerías de Gómez de la Serna de una joven hispanista francesa, Laurie-Anne Laget: *Le langage ludique et l'image poétique dans les Greguerías de Ramón Gómez de la Serna*.

Ya se ve: ¡feliz iniciativa y resultado alentador por meritorio!

YVAN LISSORGUES  
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE–LE MIRAIL