

ción al enterarse de que falta un índice de los autores citados, herramienta tan imprescindible como la otra en una obra enciclopédica como esta.

Obviamente, estos detalles puramente formales no afectan de ninguna manera un contenido incuestionable por su solidez teórica y erudición y no restan nada al hecho de que *+Narrativas* es a día de hoy el ensayo más globalizador y novedoso que se haya escrito en castellano (y tal vez en otras lenguas) sobre la cuestión de la intermediación. En efecto, la novedad no solo radica en haberse atrevido a dar cabida al cómic y al videojuego (campos todavía minados para los investigadores), sino que el lector también encontrará aportaciones de gran rigor analítico y expositivo relativas a la novela o al cine, ámbitos de los que se podría pensar que nada nuevo existe ya bajo el sol, pero en los que el autor nos sorprende y engancha con enfoques altamente enriquecedores.

Muy pocos son los investigadores hasta ahora en haber considerado el videojuego como una forma de narrativa digna de estudio. En general, se suele apartar el videojuego de las demás formas narrativas por ser precisamente un juego, lo que no son el cine, la novela o el cómic. Sin embargo, Antonio Gil demuestra que algunos de estos videojuegos pueden hacer alarde de tramas narrativas dignas de las mejores novelas policíacas mezclando técnicas cinematográficas e historietísticas de muy buena factura. Si el cómic ya ha obtenido su certificado de Noveno arte, todo parece indicar que el videojuego está dando sus primeros pinitos para descolgar el título de décimo arte. Lo habremos entendido, Antonio J. Gil González abre caminos y hace obra de pionero. No sería de extrañar que este ensayo, que se propone nombrar lo que hasta ahora carecía de nombre, se convirtiera en la futura gramática de la intermediación.

BENOÎT MITAINE

Antonio Gil y Zárate. *Carlos II el Hechizado*. Edición, introducción y notas a cargo de Montserrat Ribao Pereira. Doral (USA). Stockcero. 2013

El teatro romántico español ha sufrido y sufre una deficiencia de ediciones de sus títulos principales. Y no es que se editen únicamente los títulos canónicos, sino que ni siquiera la totalidad de esos títulos canónicos tiene ediciones científicas a disposición del estudioso o del lector interesado. Es el caso de obras fundamentales de la escena de la primera mitad del siglo XIX como *Alfredo* de José Francisco Pacheco, *Fernando el emplazado* de Manuel Bretón de los Herreros, *María de Molina* de Mariano Roca de Togores, y, hasta esta edición que vamos a comentar, de *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate.

La responsable de esta edición, Montserrat Ribao Pereira, tiene ya una amplia carrera investigadora en el mundo del teatro del siglo XIX, y también en la edición de otros textos teatrales, como, por ejemplo, la obra teatral de Emilia Pardo Bazán (Akal, 2010). Esto hace que además de la buena noticia que supone tener a disposición del público una obra fundamental de nuestra historia literaria, nos podemos congratular de una edición con todos los requisitos científicos y técnicos que son necesarios en nuestros tiempos para acometer la publicación con garantías de un texto de nuestra historia literaria.

En la introducción la profesora Ribao relata las circunstancias del estreno del drama y pasa revista a diferentes reacciones críticas que suscitó tanto en ese momento como en los estudios posteriores. Es claro que un análisis de *Carlos II* no puede prescindir de su recepción, tanto la recepción estrictamente contemporánea como la que se

ha venido produciendo en años posteriores. Es, probablemente, una de las obras de la literatura española que ha tenido más refutaciones, ataques y anatemas. Y el escándalo que provocó en su momento se prolongó a lo largo de años hasta el extremo de que en muchas historias de la literatura del siglo XX se repiten los juicios y las críticas que en su momento se le hicieron por su exageración, impiedad, antirreligiosidad, etc.

El análisis de la profesora Ribao tiene en cuenta, como es lógico, esta circunstancia y por ello sitúa cronológicamente la obra en la temporada teatral 1837-1838, temporada en la cual fue estrenado *Carlos II*. Pese a las dificultades técnicas y económicas de los teatros y compañías del momento, que Ribao describe en sucintas y sustanciosas páginas, la temporada ofreció un buen número de estrenos de obras de indudable importancia (entre ellas, las antes mencionados de Bretón de los Herreros y Roca de Togores) muchas de las cuales tenían un claro significado político. Estos dramas “amenazaban el *statu quo* y forzaban al público y a la crítica a considerar alternativas a la estructura social tradicional y conservadora, que dominaba España” (xxi). *Carlos II*, según nos dice la editora, es una de estas obras, que en concreto vuelca su crítica política en dos asuntos de candente interés en 1837: el tema de la tiranía y el tema de la influencia de la Iglesia en la vida política y social. Lo cual, explica Ribao, representaba “un alegato contra la tiranía antiliberal sugerido a través de paralelismos entre la regencia de María Cristina y los últimos años del siglo XVII” (xxiii).

Pero la virtud literaria de este drama, como queda claro en la edición, no está en la elección del tema, ni en el alegato contra la tiranía, ni tampoco en la crítica contra la Iglesia que tanto escándalo produjo en su momento e iba a seguir produciendo a lo largo de los años. Lo fundamental fue la excelente organización dramática de este conflicto político a través del conflicto amoroso y moral de los personajes, uniendo su historia individual a la crítica política y social. A esta organización dramática y al análisis de su desarrollo dedica a la profesora Ribao la parte más densa e interesante de su introducción. Este análisis tiene en cuenta tanto la psicología de los personajes, plasmada en la vida dramática que tienen en la obra, como la construcción, paralela y simultánea, que Gil y Zárate va escenificando, de la historia política de cómo se generó la sucesión de Carlos II y de cómo esa historia política dramatizada podía ser entendida por los espectadores de la época como una alusión a los hechos políticos de los años en que se estrenó la obra, en los que el tema de la sucesión real era de nuevo actual. El detenido análisis de Ribao pone de relieve la habilidad con que Gil y Zárate une los tres planos de su historia, sin que ninguno quede ni ahogado por los otros, ni desvirtuado en su decurso dramático.

Es especialmente interesante, en este análisis, la atención de la editora a un aspecto que muchas veces queda fuera de las ediciones académicas de los textos teatrales: la dimensión espectacular, de la obra. Su puesta en escena, las entradas, salidas y movimientos de los personajes, los elementos escenográficos que influyeron en la recepción contemporánea de *Carlos II* por el público y en su resonante éxito, están presentes en el estudio y la editora los introduce en su análisis de la obra junto al texto y a las didascalias del propio Gil y Zárate. Ribao ya viene analizando desde hace tiempo esta dimensión del teatro romántico y en su excelente estudio sobre *La pata de cabra* de José Grimaldi (*De magia, manuscritos y ediciones: Todo lo vence amor o La pata de cabra*, 2006) había utilizado con provecho diversos apuntes de representación de la obra. Lo mismo hace en este caso, utilizando, por primera vez documentación que su labor investigadora ha sacado a la luz y que “ofrece precisiones sobre luz, movimiento y decorados de los que carece la versión impresa de la pieza” (Lxx).

Esta atención a todo el aparato escenográfico de la obra, permite poner más de relieve la fortísima personalidad dramática de Froilán Díaz, el confesor real, sacrílego, lascivo, cruel y ambicioso que desde que aparece en escena, al principio de la obra, llena el escenario con su presencia y con la fuerza que hay en su acciones. Pero también pone de relieve la importancia y la hondura dramática del espantajo que es Carlos II, pobre figura deshecha, anulada y destrozada que representó, en su momento, sin duda, un muy evidente ataque a la pretendida majestad de la monarquía, pues la estructura argumental y espectacular de la obra de teatro se cimenta en la nulidad personal y la cobardía moral de este personaje. Gil y Zárate, como podemos ver en el pormenorizado análisis de la profesora Ribao, puso especial esmero en dibujar la figura de este muñeco roto, consiguiendo así, quizás, el personaje más redondo de toda su carrera como autor teatral. No en vano, fue este el papel que eligió Julián Romea para representar en la obra, antes que el del propio Froilán Díaz o el de Florencio, el héroe enamorado y vengador del drama.

La anotación de la obra es densa y provechosa. La editora aclara significados de algunas palabras, da completos y pertinentes datos históricos sobre la acción representada, necesarios para la correcta comprensión de los acontecimientos que transcurren en la escena, incluye las anotaciones específicas que aparecen en los apuntes de representación que ha consultado y añade, cuando es necesario, comentarios críticos sobre la obra que completan lo ya expuesto en la introducción de la misma.

Sea bienvenida, pues, esta excelente edición de Montserrat Ribao, un brillante hito en su ya larga carrera como estudiosa del teatro romántico español. Un libro que hace accesible por fin al público una de las obras capitales de nuestra historia literaria. Y quizás, aunque probablemente sea ése un deseo muy ingenuo, alguna editorial española pueda decidir seguir el ejemplo de una editorial norteamericana, que publica en Florida y que no tiene empacho en sacar a la luz una obra teatral señera del Romanticismo español.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

José Ramón González (ed.) *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*. Gijón. Ediciones Trea. 2013. 341 páginas.

A lo largo de la historia literaria, y prácticamente en todas las lenguas, tradiciones y culturas, las formas breves han mantenido una presencia constante, más o menos intensa y significativa. Con denominaciones diferentes, estas manifestaciones textuales han oscilado entre el fognazo lírico, sentimental o imaginario y el pensamiento estético, metafísico o conceptual, entre la poesía y la filosofía, dibujando una cartografía de fronteras difusas y trazados no siempre muy bien delimitados.

En su brevedad, este tipo de subgéneros y modalidades discursivas nos recuerdan la posibilidad de significar más con menos, la oportunidad de enfrentarnos a lo que ha tenido que callarse para decir lo que en efecto se dice, siendo así que lo silenciado es conocido por quien ha decidido interrumpir su habla. En todo caso, lenguaje y silencio se implican y exigen mutuamente, de tal manera que el primero surge de la ruptura o corte del segundo, lenguaje que suple al silencio sin acallararlo y que no debe hacernos olvidar que, como muy bien sugirió Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*, la proposición con que Wittgenstein aconseja el silencio y cierra el *Trac-*