

(“Las didascalias en el teatro de Góngora”), la actuación cambia mucho el nivel de comprensión de una pieza, y esto se confirma también en el caso de *Las firmezas de Isabela*. Es significativo, por ejemplo, que en algunos testimonios de la comedia se hayan añadido algunas acotaciones que hacen explícito lo que los versos sobrentienden demostrando así que quien leyó este texto lo hizo como si fuera una pieza teatral destinada a ser representada. En efecto, como tal la pensó Góngora; por cierto, no para el vulgo de Lope de Vega (y hasta lo declara escondiéndose detrás de sus personajes), sino para aquel público más entendido al que deseaba dirigirse.

Queda, entonces, a la percepción y sensibilidad de cada uno decidir cuánto y en qué medida un diálogo remita a la acción; o si una parte de diálogo que no se ligue a un acontecimiento fundamental para el enredo, un alternarse de frases pronunciadas en voz alta y en aparte, o una intencionada variación de ademanes puedan considerarse o no estáticos. Por otra parte, la costumbre de los modernos directores del Teatro clásico que, lejos de proponer los textos de los dramaturgos del Siglo de Oro de forma íntegra, prefieren llevar a las tablas una versión que presenta algún corte o ajuste parece sobrentender que, en general, el teatro del Siglo de Oro no resulta en su literalidad lo suficientemente “animado” o lo suficientemente “actual” para el espectador de nuestros días.

Con esto no quiero decir que *Las firmezas de Isabela* sea una comedia fácil, sino simplemente que, a mi parecer, corresponde a una propuesta original y teatralmente muy buena y que, por consiguiente, merecería llegar a las tablas. Por lo que a mí me concierne prefiero, como de costumbre, oponer al juicio negativo de Pellicer, el muy elogioso de Gracián que, independientemente de otras posibles valoraciones, se

refería a esta comedia de Góngora en el discurso XLII de su *Agudeza y arte de ingenio* con un decidido “su única Isabela, que valió por mil”. Además, el mismo hecho de que famosos dramaturgos demostraran haberla leído atentamente y hasta remitieran en sus piezas a algunas de sus escenas o versos, se puede interpretar también como un sobrentendido testimonio de aprecio.

Lo que es cierto, en suma, es que se trata de un texto que merece la pena leer; y esta nueva traducción italiana de Giulia Poggi me parece muy oportuna puesto que constituye –junto con mi traducción de 1983 y con las ediciones españolas de Castalia (1984) y Cátedra (1993, 2015)– una llamada de atención sobre esta pieza, a cuyo extraordinario autor espero que por fin, y coralmente, se le reconozca un papel importante, no solo en la poesía española, sino incluso en el teatro.

DOI 10.14672/1.2021.1800

**Ida Grasso, *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, 162 pp. ISBN 9788846757555**

**Matteo Lefèvre**

**Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”**

El presente estudio monográfico de Ida Grasso, ya a partir del título y la exhaustiva introducción, se muestra como un cuidadoso e inspirado análisis de la dimensión estructural y axiológica del libro de poesía en la España del siglo XX. La perspectiva crítica de la autora, además, está delimitada de manera puntual entre los dos ex-

tremos más dramáticos y funcionales de la crisis que atenaza la nación ibérica en las primeras décadas de dicho siglo, vale decir, entre 1898 –el año del *desastre*, de la conclusión definitiva del ensueño y la aventura imperiales– y 1939, fecha en que termina la Guerra civil, escenario de la tragedia moral y política que hunde a España entera en el abismo de la dictadura franquista. En todo caso, este último año es también el de la muerte de Antonio Machado, el poeta más significativo de su Generación, protagonista absoluto de la lírica de este periodo y uno de los pilares que sostienen muchas de las argumentaciones del libro que estamos reseñando. Especialmente los primeros poemarios del autor de *Soledades*, recopilados, con los años, en el espeso proyecto de las *Poesías completas*, exhiben una sólida firmeza tanto respecto a los temas como a la retórica textual, y consolidan ese “sistema semiológico e stilematico” (14) que el crítico italiano Cesare Segre en su día consideró esencial para definir la noción de “macrotexto”. Esta noción, como es sabido, hace décadas se ha vuelto fundamental en el marco de los estudios sobre los cancioneros líricos de toda época, del Renacimiento y el Barroco hasta los poemarios del siglo XX.

Ida Grasso, a raíz de lo dicho, no solo plantea muy bien el estado de la cuestión desde el punto de vista crítico, sino que pone al día esta línea hermenéutica al detectar, en el “modello-libro di poesia” (13) español, una arquitectura formal y semántica muy definida, que la lleva a considerar el cancionero de autor como el lugar privilegiado de la “promozione e costruzione di discorsi che consentono di stringere assieme i temi dell’autobiografia e dell’autorialità poetica con la riflessione sulla Storia, ovvero, in altre parole, di coniugare il Soggetto con la Nazione, il destino singolare con quello generale della comunità” (13). En efecto,

este es el caso de algunos poemarios de las primeras décadas del siglo XX, esa conocida “edad de plata”, cuyos cambios radicales caracterizarían, a nivel estético y también ideológico, la vida social y literaria del hombre hispánico. En este clima cultural destacan cuatro autores (y un listado reducido de obras), quienes encarnan propiamente la vocación pública y privada del libro de poemas, su capacidad de describir la intimidad del poeta y, a la vez, de superarla, de compartirla; su anhelo de instalarse en el terreno insidioso del presente histórico para examinarlo. Estamos hablando de Rubén Darío, del propio Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez y de Luis Cernuda. Estos poetas, pues, representan los puntos cardinales de una *quête*, que, a través del “compromiso” lírico, tiene sus raíces en el “pantano” de las identidades personales y colectivas.

Cada capítulo del libro está dedicado a uno de estos escritores ejemplares, empezando por “Il Libro-patria: identità, poesia e nazione in *Azul...* (1888, 1890, 1905)”, en el que Darío se vuelve espécimen de un cruce intercultural representado –según decía Claudio Guillén– por su destino de escritor americano a imagen y semejanza del escritor europeo. De ahí, una especie de “conflicto” interior que se exterioriza, justamente, en el vaivén entre Viejo y Nuevo Mundo y en las distintas ediciones de su obra *Azul...*, en esa disposición de los elementos textuales y metapoéticos, gracias a cuya intensidad el poeta de las dos orillas aspira, en la edición de 1905, a ingresar definitivamente (y simbólicamente) en la nación hispánica.

El segundo capítulo del libro se titula “Per il tempo degli uomini, per il tempo della Storia. La “fábrica viva” di Antonio Machado”, y tiende a escudriñar, con mirada retrospectiva, la vicisitud literaria y existencial del autor a partir de la primera edición

de las *Poesías completas* (1917). En este volumen, que resulta ser –en palabras de Ida Grasso– “il primo libro-*summa* del noveciento hispanico” (57), un “libro-vita”, un “libro-mundo”, el poeta sevillano intenta brindarle al público, progresivamente, una imagen de sí mismo, de sus sentimientos y valores, que prescinda de toda circunstancia ocasional a fin de afincarse en el territorio de los mitos duraderos e, incluso, de lo “eterno”. Aunque todo poemario de Machado tiene una plenitud indudable, casi una integridad intrínseca, cada uno de ellos también constituye una parte del sistema macrotextual más amplio y teleológicamente orientado de las *Poesías completas* en sus diversas redacciones y ediciones. A través de una perspectiva “póstuma”, y mediante la construcción de una identidad idealizada, don Antonio se auto-representa a la manera de un clásico, cuya trayectoria lírica recorre las etapas de un destino emblemático. Cabe señalar, además, que en este vasto apartado machadiano la autora del presente ensayo también da prueba de maestría filológica, examinando las distintas versiones de los textos esenciales del corpus poético de nuestro autor.

El tercer capítulo trae origen del mismo año 1917, en que Juan Ramón Jiménez publica su conocido *Diario* lírico, y encaja de forma rotunda en el proyecto general: “*Aprenden de nuestro sueño a ver la vida. / Basta. Esemplarità e ideologia nel Diario de un poeta recién casado*”. De hecho, “ejemplaridad” e “ideología” de este “libro provisional”, tal como lo definía el mismo Juan Ramón, se observan predominantemente, otra vez, en la mitificación del relato autobiográfico, que se vuelve “*exemplum di moralità e di verità*” (19), parábola de un destino, tanto existencial como literario, solo marginalmente condicionado por las contingencias empíricas. En estas páginas, Ida Grasso pone de manifiesto cómo,

en realidad, el poemario juanramoniano es muy distante de un diario propiamente dicho –extemporáneo o preciso según las circunstancias, pero auténtico–, y cómo adquiere, más bien, el valor paradigmático de un arquitecno, que se abre no solamente a una inédita aventura personal, sino también a un estilo y un registro lírico nuevos. También el *Diario*, pues, en este sentido, le quiere ofrecer al lector una visión transfigurada de su autor, quien se vuelve, así, una personalidad redonda y universal: andaluz y neoyorquino, esposo e intelectual, esteta y militante.

El capítulo titulado “La memoria necesaria. El libro ‘testimonio’ da *Las Nubes a La Realidad y el Deseo* (1940)” es el último del libro y es también el que más allá se extiende a nivel de cronología y compromiso ético. Aquí, el exilio, con todas sus implicaciones, es el observatorio privilegiado desde el cual Luis Cernuda contempla la disolución de su propia nación, el epílogo del ensueño, quizás, de una generación entera. La fecha de 1940 –en que *La Realidad* engloba también el primer libro, nacido originalmente en la atmósfera bélica– es sintomática de una concepción en negativo de los avatares de España, que el poeta ya puede vislumbrar desde una distancia “olímpica”, primero desde Inglaterra y después desde América central, de la que nunca volverá. También en este caso, gracias a un examen minucioso de los textos, nuestra autora reconstruye atentamente la trayectoria con la que Cernuda, en la estela de Larra y Lorca, ensalza su propia figura de mártir de la Guerra civil, de hombre derrotado y profeta, víctima y testigo, poeta de sí mismo y de su tierra lacerada, de su fortuna cruel.

Concluimos esta reseña subrayando una vez más la importancia del presente estudio en el panorama del hispanismo italiano, ya que, gracias a sus análisis inéditos

y exhaustivos, Ida Grasso le brinda al público un punto de vista nuevo y original para reconsiderar la poesía hispana de la primera mitad del siglo XX a la luz de las urgencias personales, culturales e históricas de esa época. En estos años tan tensos y duros para el destino de España, en efecto, los cancioneros poéticos se convierten en el espejo de una temporalidad agónica que envuelve tanto las vicisitudes individuales como la suerte colectiva, la confesión íntima y el compromiso ideológico, la individualidad literaria y su mito.

DOI 10.14672/1.2021.1801

**Carmen M.<sup>a</sup> Pujante Segura, *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*, Madrid, Visor, 2019, 300 pp. ISBN 9788498955347**

Angela Moro

Università degli Studi di Pisa

El debate sobre los géneros, su morfología, su estética y el lugar que ocupan en el sistema literario no deja de resultar provechoso, por abarcar cuestiones sempiternas, vinculadas a la esencia misma del acto de escribir y del horizonte de expectativas del lector. Impulsado por la intención de “buscar la aguja en el pajar”, este volumen se inserta en un cauce teórico que ha padecido una lamentable carencia de estudios orgánicos: la novela corta. El sondeo de este género tan descuidado ha sido el enfoque de varios trabajos previos de Pujante Segura. Entre estos destacan *La “nouvelle” y la novela corta, entre narratividad y brevedad, ¿la historia de una infidelidad?* (2013), *De*

*la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras* (2014) y la coordinación de *La novela corta en el mundo hispánico desde 1940: problemas y estrategias*, número monográfico 882 de *Ínsula* (2020).

El aporte crítico de la autora sigue siendo seminal por su originalidad y rigor también en el libro que aquí se reseña. El mayor acierto de *La novela corta contemporánea* es quizá su destreza en compaginar los múltiples vericuetos del análisis literario: su recepción en las historias de la literatura española contemporánea, los problemas de cariz onomástico, su acogida en el mercado editorial –tanto en las colecciones como en los premios–, sus recursos formales, el tratamiento de determinados temas, para concluir con una salida del corsé de la teoría merced a un estudio de caso sobre tres autores del periodo abarcado.

Asentar el estado de la cuestión, objetivo del primer capítulo, supone comprobar la inexistencia de un marco histórico y teórico que aborde la novela corta cultivada desde mediados del siglo XX. A pesar de los valiosos proyectos de investigación, coloquios internacionales, divulgaciones a través de ediciones e iniciativas digitales (a este propósito, es preciso mencionar la página web [www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com) del grupo investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México), sobreviven prejuicios antiguos y se gestan nuevas asociaciones improcedentes. Si, por un lado, todavía no se ha erradicado una definición de la novela corta que no sea *per negationem* con respecto a los más consabidos géneros de la novela y del cuento, por el otro, sigue vigente la designación simplista del microrrelato como único formato digno de contar las contradicciones de la postmodernidad.

El segundo capítulo ofrece un esclarecedor diagnóstico de algunas de las historias de