

esta edición, en un texto depurado, confiable y con un extenso instrumental que permite al lector incorporar este ejemplar aislado en el complejo panorama de la comedia burlesca, con todo lo que aún queda por descubrir y valorar de este subgénero.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

IGNACIO ARELLANO, *Calderón y su escuela dramática*. Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001; 219 pp. (*Arcadia de las Letras*, 6).

A pesar de los seminarios, cátedras, congresos, publicaciones y otros homenajes que prosperaron a raíz de la primera celebración internacional por el nacimiento de Calderón (seguidos por los homenajes luctuosos), la obra de este dramaturgo sigue siendo objeto de un antiguo debate entre partidarios del temperamento trágico de Calderón y detractores que ven limitada la maestría del autor por esta constante trágica. Hay que agradecer los cada vez menos viscerales juicios contra el teatro calderoniano, sin duda gracias a una renovada sensibilidad de los especialistas, pero también debido a lecturas serenas, inteligentes y productivas hechas sobre los textos calderonianos. Las modernas ediciones del teatro cómico y de los autos, por citar únicamente dos campos que han despertado interés tanto en investigadores como en editores, consiguen ofrecer al público una imagen más precisa de Calderón, de un Calderón capaz de explorar con extraordinaria habilidad el consabido sentimiento trágico y una no tan conocida vena cómica.

Muestra de la nueva crítica calderoniana es este libro de Arellano, donde en apretada síntesis de ideas (algunas expuestas con anterioridad) crea una completa introducción a la obra de Calderón y sus seguidores, desmintiendo de paso algunos mitos en torno al autor y su obra. *Calderón y su escuela dramática* está dividido en dos grandes partes y en él se examina la obra calderoniana así como los rasgos más característicos de algunos dramaturgos del ciclo o escuela de Calderón; la bibliografía seleccionada por Arellano —ediciones y textos de crítica comentados— permite al lector acercarse con precisión a materiales especializados.

La parte más extensa del libro es la dedicada a Calderón y su obra. Tras una semblanza biográfica del dramaturgo, Arellano señala dos etapas en la producción dramática calderoniana: una primera caracterizada por la escritura constante de géneros cómicos para corral, que habría iniciado en 1623 con *Amor, honor y poder* y continuaría hasta el cierre de los teatros entre 1644-1649; y una segunda etapa

de treinta años de duración (contando desde la ordenación sacerdotal de Calderón en 1651), en la cual escribió mucho de su teatro religioso y fiestas cortesanas. Lejos de querer dar una imagen positivista de Calderón o de marcar límites inamovibles en su producción, esta cronología sirve a Arellano para proponer el examen del teatro calderoniano según una matriz que considera el desarrollo diacrónico de las categorías trágico/cómico así como el de los espacios teatro de corral/teatro de corte. La reorganización de estos dos pares ofrece la posibilidad de apreciar la estrechísima relación que para Calderón tuvieron diversos espacios teatrales respecto a la creación de sus obras. Se concluye, según Arellano, que el cambio temático de la segunda etapa de su producción se dio más por necesidades de dramaturgo que por una voluntad de religioso: como autor teatral y religioso, Calderón tuvo acceso y utilizó espacios escénicos diferentes al corral, como los escenarios cortesanos o las festividades religiosas; los temas que desarrolló en esta segunda etapa de su producción estuvieron relacionados con estos espacios, donde se apreciaban más las comedias mitológicas o alegóricas y se podía hacer gala de efectos tramoyísticos diferentes a los del corral. Sin embargo, antes y después de su ordenación, lo cómico coexistió al lado de lo trágico.

Una de las cuestiones que Arellano examina con más cuidado es el origen y resultados de la postura crítica que indaga en las tragedias de Calderón. La “obsesión tragedizante”, subyacente en muchas lecturas serias de la obra de Calderón, parece tener como fundamento la tradicional predilección que los estudios literarios han dispensado al género trágico. Arellano no niega el valor de ninguno de estos acercamientos, siempre y cuando tengan presente que el autor fue un trágico aristotélico y no existencialista. Creer lo contrario, como se ha hecho en el pasado, conducirá al investigador a buscar —y lo peor, a encontrar— materia trágica aun en aquellos géneros que por su naturaleza no admiten una metodología “tragedizante”, como los cómicos. Quienes arguyen que la visión cristiana del Calderón sacerdote no deja al autor otra perspectiva que la trágica, olvidan que por medio de lo trágico se explora el destino humano —en Calderón, mediante una “antropología cristiana obligadamente optimista”, donde la combinación de fe y razón (como en *El mágico prodigioso* o en sus autos sacramentales) auxilia al hombre en la elección del bien supremo.

Aunque mucho se ha dicho sobre lo trágico en Calderón, son pocas las constantes temáticas que constituyen esta parte del repertorio calderoniano: honor, conflicto padre e hijo, poder y ambición, destino y libre albedrío, pesimismo y esperanza. Parker (responsabilidad difusa), Ruiz Ramón (conflicto libertad-destino, modelo de tragedia de honor) y Vitse (fracaso de figuras masculinas adultas como origen de lo trágico), dice Arellano, se han acercado con puntual certeza a diversas obras trágicas de Calderón. Arellano propone una lectura

más allá de la necesaria contextualización de sentidos que pudiera haber tenido el mencionado temario trágico; en esta propuesta se deberían leer metafóricamente los temas calderonianos, de modo que el honor debería leerse también como metáfora “de la opresión ideológica y social” existente en cualquier tiempo y espacio; mientras que el tema del poder y la ambición adquirirían múltiples derivaciones como el significado de “la opresión política y social, la rebelión y la libertad, el enfrentamiento étnico y religioso, la intolerancia”.

Si la lectura apropiada de las obras de Calderón en el marco de su naturaleza genérica permite enriquecer las relaciones semióticas entre espacios escénicos y dramáticos, otro tanto ocurre cuando se estudian (adelantando siempre el estudio del género de la obra en cuestión) las funciones contrastivas entre acciones primarias y secundarias, los usos de estructuras silogísticas, los rastros del pensamiento escolástico o el valor estructural de los elementos líricos. Precisamente, la cuestión de Calderón como poeta puro atrae la atención de Arellano, puesto que a diferencia de Lope y otros dramaturgos que prepararon volúmenes de poesía paralela, pero independientemente de sus obras teatrales, Calderón no lo hizo así: algunos sonetos, décimas laudatorias, algunas composiciones de circunstancia... ¿De dónde han salido, entonces, tantas antologías poéticas de Calderón? Arellano critica estas recopilaciones que descontextualizan el sentido dramático que esas muestras poéticas sólo adquieren en el texto para el cual las creó su autor y nunca fuera de él. Paradójicamente, sí pueden encontrarse las más amplias formas e influencias poéticas en la producción calderoniana: la poesía culta influida por Góngora (y la parodia de este modelo) es frecuente en las comedias palatinas; el cancionero tradicional sirve como fuente para adaptaciones de canciones populares y, en general, como elemento expresivo esencial. La poesía de circunstancia aparece, por ejemplo, en *Guárdate del agua mansa* con los tres romances que en cada acto celebran las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria. Calderón utiliza también el modelo poético petrarquista, fundamental en los diálogos amorosos de galanes y damas. Y en boca de los graciosos suele oírse poesía burlesca. Pero esta inserción de géneros poéticos en obras dramáticas adquiere su verdadero y natural ser en el contexto dentro del cual su autor los concibió.

El último de los problemas que trata Arellano es el de la crítica textual, con el que debe lidiar hasta el momento todo investigador, en especial con ciertos géneros teatrales como el *corpus* de autos sacramentales (Calderón autorizó sólo doce, pero GRISO y Reichenberger planean editar ochenta) o los entremeses, loas y mojjigangas. Además, deben considerarse cuestiones relacionadas con la conciencia autoral de Calderón, quien acostumbraba preparar una segunda versión corregida para la publicación, diferente en ciertos aspectos a

la primera usada para la puesta en escena. Un segundo punto que debe considerarse cuando se trata de buscar la fidelidad textual es el hecho de que las *Partes* de comedias debieron ser retocadas por Vera Tassis, amigo y editor de Calderón, por lo que cuando no se dispone de los autógrafos, se hace muy difícil señalar los añadidos de Vera Tassis. Las sueltas de Calderón aumentan el marasmo de textos para colacionar.

La segunda parte de *Calderón y su escuela dramática* da rápida cuenta de aquellos dramaturgos considerados seguidores o epígonos de Calderón. Arellano distingue tres fases en esta escuela. La primera incluye a los conocidos como autores mayores por su cercanía temporal con Calderón y por haber sido capaces de realizar una reproducción acertada de los temas calderonianos: Rojas Zorrilla (tragedia senequista de revancha) y Moreto (comicidad de tipos). Durante la segunda etapa abundan las refundiciones y colaboraciones; los autores que comenta Arellano son Pérez de Montalbán, Monroy, Bautista Diamante, Coello, Salazar, sor Juana Inés, Hoz y Mota, Cubillo de Aragón y Matos Frago. En la última etapa de la escuela (y fin de la comedia nueva), Solís y Bances Candamo están inaugurando un nuevo modo de hacer teatro: Solís recurre a la comedia estilizada de capa y espada y explora con humorismo los tradicionales temas de honor, mientras que Bances Candamo presenta una clara conciencia autoral en la que reduce el espacio teatral por su desprecio del vulgo, teatro definido como arte áulica y política.

Para cerrar, Arellano comenta diversos proyectos editoriales que se están realizando con el fin de editar la obra de Calderón; lamenta que, en cambio, valiosas obras de la escuela calderoniana parezcan condenadas al olvido o permanezcan fuera del mercado luego de ediciones ahora rarísimas.

En resumen, el libro de Arellano no sorprenderá al calderonista ni al especialista en teatro de los Siglos de Oro. El libro fue hecho para otros lectores, quizá para aquellos que quieren iniciarse en este mundo al que se ha consagrado tinta y papel para desentrañar las más complejas cuestiones sobre Calderón. Para estos lectores este volumen reúne en breves páginas el conocimiento de un experto en teatro español del siglo XVII sin sacrificar la calidad de la opinión en aras de la concisión y la brevedad.

Un mérito innegable de *Calderón y su escuela dramática* se percibe en medio de la amplísima producción crítica que circula en nuestros días. Se trata de un punto de partida que concentra grandes verdades en pocas páginas. Como sucede con harta frecuencia, la crítica literaria se concentra en los aspectos más herméticos del hecho literario, excluyendo paulatinamente a posibles nuevos lectores de los clásicos. Y son esfuerzos como éste de Arellano —surgidos por la necesidad imperiosa de volver a la sencillez del comentario general, al

recuento somero de aquellos rasgos que hacen valer una obra, a un autor— los que contribuirán a fomentar nuevos lectores. Arellano demuestra con este libro que el bien anudado tejido dramático que es la obra de Calderón ofrece posibilidades de lecturas actualizadas; enseña que Calderón aún comparte con nosotros principios éticos y sociales. Que son cuestionables algunas propuestas de Arellano, no se discute, pero la claridad con que las presenta será, sin duda, una de las mejores maneras de invitar a la discusión con un especialista para hablar de Calderón y su escuela.

ALEJANDRO ARTEAGA
El Colegio de México

ANDRÉS ZAMORA JUÁREZ, *El doble silencio del eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1998; 350 pp.

En la Introducción, el autor de esta obra da pormenores acerca del objeto de su estudio: “el reconocimiento de un vasto y heteróclito conjunto de material textual cuyas diferentes instancias no han sido contempladas nunca bajo una perspectiva unificadora”. El término que ha elegido para dar nombre a lo anterior es el de “poética sexual”: “En este libro me ocupo de las poéticas sexuales de la novela realista decimonónica” (p. 26). En páginas posteriores precisa más su posición: “Manejo las mismas unidades críticas de muchos de mis antecesores... pero establezco una nueva combinatoria; un nuevo esquema de relaciones entre ellas. Por otro lado me interesa destacar que leo esos crítemas utilizando un código interpretativo que prácticamente ha sido ignorado por completo hasta ahora: el de la poética sexual de la novela realista” (p. 237).

Una objeción básica a todo esto es que el papel de la sexualidad en la génesis del arte así como el instinto paternal de la creación no son nada nuevo: han sido observados desde hace mucho tiempo, sobre todo por la crítica psicoanalítica. Sin embargo, todos los instintos y complejos no intervienen en el arte de la misma manera y en el mismo plano; unos encuentran en la obra un medio de expresión y descarga y otros condicionan las tendencias estilísticas del artista. “La multiplicidad de las tendencias invocadas en todos los casos no nos permiten caracterizar el arte, relacionándolo con ciertos instintos, ciertos complejos precisos y excluyentes”¹.

¹ CHARLES BAUDOIN, *Psicoanálisis del arte*, Editorial Psique, Buenos Aires, 1972, p. 270.