

un religioso de Celaya); y aun a los jóvenes tanto en la prosa como en la estampa grabada (en el capítulo 32 “Echa la Muerte por tierra la elevada torre de vanas esperanzas que había fabricado en su pecho un joven bizarro llamado Junior”).

Por su fondo, por su forma y por estas y más reflexiones que suscita, esta obra es recomendable para todo lector.

No es, pues, ni ha sido la Muerte enemiga del hombre de este país, cuya expresión no es otra que el sentir de los hombres del barroco que a principios del siglo XVIII escribieron a la entrada de la bóveda del sepulcro de los mineros en la Antigua y Real Parroquia de San Luis Potosí este pensamiento:

Mina aquí del mejor oro  
en este lugar se advierte  
que meditando en la Muerte  
se encuentra el mejor tesoro

ALFONSO MARTÍNEZ ROSALES  
El Colegio de México

LOUIS IMPERIALE, *El contexto dramático de “La Lozana Andaluza”*, Scripta Humanistica, Potomac, MD, 1991; 291 pp.

Para dar una dimensión adecuada a los propósitos y al alcance de la interpretación que hace Louis Imperiale de la obra más conocida y, en los últimos tiempos cada vez más popular, de Francisco Delicado, es importante recurrir a los reveladores comentarios de uno de los prologuistas de *El contexto dramático de “La Lozana Andaluza”*, Marco de Marinis. Este teórico del teatro con toda razón cuestiona las definiciones tradicionales del drama, las que identifican el género teatral desde una visión *a posteriori*, “idealista”, de acuerdo con la cual

el diálogo y la dialogicidad no son sólo rasgos defmitorios (diagnósticos) del texto dramático, desde el punto de vista del *resultado*, sino también elementos que pertenecen a su estructura profunda desde el punto de vista del *proceso narrativo*, relacionado con la composición del texto dramático (p. xvii).

Según De Marinis, la dialogicidad pertenece a la estructura superficial, consideración que permite repensar una aproximación teatral a una obra híbrida como el *Retrato de la Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado, catalogada entre drama y novela, o bien como novela dialogada o dramatizada con un estatuto muy especial del narrador. La observación de De Marinis es importante porque valida tanto la lectu-

ra que hace Imperiale en *LLA* como el género de la obra, que se resiste, en cuanto “texto irregular”, a una inscripción unívoca en los esquemas teóricos de género literario.

Para Imperiale el texto tiene una doble finalidad: como novela se dirige a la lectura individual, como texto espectacular está orientado hacia la representación. El otro prologuista del libro, Bruno Damiani, señala que “con Imperiale, la novela dialogada de Delicado se convierte en un retículo de «información dramática»”, el cual permite poner de relieve su dinámica teatral, “tanto de sus voces como de la susceptible participación del lector” capaz de descodificar su complejidad semiótica (p. xii).

Según Imperiale, el lenguaje teatral contemporáneo tiene predilección por las actualizaciones “teatralizables”, si bien no teatrales, de la narrativa. A partir de una serie de preguntas encaminadas a una interpretación dramatizada de la obra delicadiana, preguntas que cuestionan la posición del lector en “la dimensión audio-visual de la obra” (p. 13), que remite al posible público contemporáneo del autor y al más actual; que destacan la función del diálogo en la narración; que plantean la búsqueda de una metodología de la lectura que permita dramatizar el texto o el avance de la acción dramática mediante el diálogo, Imperiale establece en el texto las características que sean capaces de sustentar su interpretación, tales como “la voz integralmente teatral” de Lozana, “personaje y máscara del autor” (p. 19), o como las modalidades discursivas del texto que remitan a la puesta en escena.

Para elaborar su método, Imperiale recurre a un gran número de teorías diversas —lingüísticas, de género literario, narratológicas, teatrales, semiótico-estéticas, etc.— buscando fundamentar su propósito en Benveniste, Austin, Mukarovsky, Pirandello... para mencionar sólo a algunos de los más destacados, porque la enumeración de todos requeriría un índice especial.

Se pretende abordar el texto, paradójicamente, no como un texto explícitamente teatral, sino como novela susceptible de una dramatización. El propósito final será la transcripción metodológicamente armada de una posible puesta en escena de *LLA*.

Al establecer el uso de los deícticos y de la red anafórica, Imperiale propone, pues, que “la representación no es algo añadido al texto y ajeno a él, ya que está potencialmente incluida como algo constitutivo del mismo texto” (p. 22). En efecto, el mecanismo dramático del texto delicadiano funciona en gran medida gracias a estos dispositivos discursivos, permitiendo visualizar, por ejemplo, la ciudad (Roma) como espacio escénico. Pero al tratar de transcribir los diálogos del *Retrato* en términos de los actos de habla de Austin, el “metatexto”, que nos muestra la puesta en escena como la lectura de un texto dramático, y que tiene por objetivo mostrar en qué forma el hablar se convierte en

el hacer, aparece demasiado recargado de términos y de referencias teóricas. Y es que en el texto de Imperiale, demasiado ambicioso en sus pretensiones teóricas, parecen encontrarse dos objetivos no siempre muy claramente discernidos: el de mostrar la competencia en el manejo de toda índole de teorías, tanto lingüísticas y discursivas como teatrales, y el de tratar de integrarlas para que funcionen en relación con un texto concreto. Y esta integración no siempre se da tan fácilmente. Sin embargo, quiero destacar, aunque suene contradictorio, el valor informativo del trabajo de Imperiale, que proporciona una convincente muestra, muy puesta al día, de las reflexiones contemporáneas en torno al fenómeno teatral. La mezcla implícita de los dos propósitos dificulta la lectura del texto y a veces hace perder el hilo, pero los comentarios al pie de página tienen a menudo un interés autónomo, aunque las citas son a veces demasiado extensas.

La lectura a partir de la recepción de la obra no sólo es válida, sino que el trabajo interpretativo agrega muchos nuevos puntos a la comprensión de la obra. El conjunto de problemas relacionados con la recepción y con la transgresión de los límites genéricos tiene un fenómeno paralelo en la búsqueda puramente teatral de renovar la escena mediante la convergencia de la escritura novelesca y dramática, que “permite descubrir nuevos espacios imaginarios en el teatro tradicional” (p. 51), aquellos que las obras dramáticas convencionales no pueden visualizar. Pero además, dado que la obra vive sólo gracias a la recepción, esta nueva lectura contribuye a la permanencia del *Retrato* e invita a nuevas reflexiones. El mismo autor, por ejemplo, propone realizar una puesta en escena de *LLA*:

en corbata y minifalda, fuera de un escenario hiperrealista, más adaptado al gusto del espectador de nuestra época, donde el diálogo, valor incondicional e inalienable del *Retrato*, desembocaría sobre nuevos espacios y perspectivas futurísticas, en dintel del tercer milenario [*sic*] (p. 264).

En general las propuestas escenográficas de Imperiale, así como las transcripciones de los personajes, son muy convincentes, y además permiten descubrir el mecanismo del discurso dramático.

Dentro de este contexto teórico, sin embargo, no está de más hacer destacar algunos puntos que repercuten en el sentido de la obra, y que el autor no siempre sostiene con suficientes argumentos. Entre ellos, por ejemplo, se puede cuestionar cómo se plantea la relación entre Delicado y Aretino, aspecto discutido por la crítica desde el siglo pasado. Sabemos que Imperiale nos promete un trabajo detallado sobre la cuestión, pero tal como ésta aparece en el presente libro, la hipótesis no se sostiene.

Identificar a Santa Marta, la patrona del pueblo natal de Delicado, personaje que figura también en la portada del tratado sobre el leño

de Indias, otra obra de Delicado, como la patrocinadora en potencia de la tragicómica "taberna meritoria" del mamotreto 44 (p. 203), puede ser una jugada semántica interesante, pero requiere más argumentos (en el caso de movernos en el contexto "positivista" de la filología, y no en el terreno de la desconstrucción).

Lo mismo se puede decir del paralelo que Imperiale hace entre Delicado y Savonarola (p. 195). Primero habría que demostrar, fuera de toda duda, el alcance condenatorio del *Retrato*, y luego legitimarlo mediante el parangón mencionado. Y al tocar este punto, en seguida se abre todo un abanico de dudas con respecto a algunas de las exégesis que practica Imperiale. Claude Allaigre<sup>1</sup> (así como, en parte, Damiani y Allegra)<sup>2</sup> describe a un Delicado antisemita, en contra de la argumentación más tradicional, como por ejemplo la de Márquez Villanueva<sup>3</sup>, así como de muchos otros investigadores, en favor de una cierta judeofilia del autor andaluz. El problema sigue abierto, sin una solución suficientemente convincente. Imperiale se adhiere a la posición de Allaigre y la lleva más lejos, atribuyéndola también a Cervantes (p. 246). Este último punto, si se menciona, también habría que sostenerlo con argumentos, por ser un tema de discusión bastante importante dentro del cervantismo.

La presencia de las prostitutas en Roma, equiparada con la invasión apocalíptica de la plaga de la langosta, está interpretada como un fenómeno casi puramente español (cf. la siguiente síntesis significativa: "Hemos llegado a ver cómo detrás del retrato de la prostitución romana trasluce, en realidad, una forma de vivir típicamente española", p. 278). Curiosamente, los nombres de las cortesanas más renombradas evocan, muchos de ellos, el contexto italiano (Clarina, Imperia, Aviñonesa, el catálogo de los pseudónimos en el mamotreto XXI, etc.), y además son conocidos no sólo por la obra de Delicado. La pretendida hispanofobia de Delicado (cf. pp. 194 ss.) se sobrepone a un antiespañolismo del propio Imperiale, al menos en cuanto se aplica al contexto del siglo XVI, actitud que en cierta forma recuerda la posición de B. Croce (*La Spagna nella vita italiana*, 1917), pero no está expresada con la misma sutileza. A mi modo de ver, la "Digresión que hace el auctor en Venecia", el texto que cierra el *Retrato*, no permite una interpretación hispanófoba unívoca.

Me parece también que en la explicación de la ruptura argumental que se presenta al final de la obra de Delicado (Lozana promete retirarse a Lípari, y va a parar a Venecia), hay que aplicar otros criterios que el racionalismo analítico (cf. p. 216). La ruptura puede deberse a un

<sup>1</sup> Cf. *Sémantique et littérature: Le "Retrato de la Lozana Andaluza" de F. Delicado*, Grenoble, 1980.

<sup>2</sup> Cf. nota 4, p. 253, de su edición de la obra de Delicado: José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

<sup>3</sup> "El mundo converso de *La Lozana Andaluza*", *AH*, 56 (1978), 87-97.

retoque posterior de una obra redactada en 1524, y sus huellas se evidencian, como el mismo Imperiale bien lo sabe, en muchos otros pasajes de la obra.

Para terminar me gustaría referirme a una característica totalmente actual, que se pone en evidencia en el libro de Imperiale, pero que no pertenece, en cuanto problema, sólo a este texto, sino que representa un fenómeno muy generalizado en la publicación de las investigaciones contemporáneas. Vivimos en una época de computarización global de la investigación, pero nos encontramos, todos, aún en el proceso, en sus diferentes etapas, lejos de dominar por completo el “deshumanizante mundo de la informática”, según las irónicas palabras de Imperiale (p. vi). La introducción de las computadoras abarata mucho el proceso de publicación, y ya nos estamos acostumbrando a entregar toda la producción en disquette a los editores. Pero estos últimos también, en la mayoría de los casos, empiezan el proceso de dominación, y en cada etapa dependen de los más o menos hábiles capturistas. El atento ojo del linotipista tradicional, profesional en toda la extensión de la palabra, con mucha experiencia, todavía no ha sido sustituido, con éxito total, por el proceso electrónico. Ha aparecido un nuevo tipo de errata, errata computarizada (por ejemplo, la repetición de los párrafos, la partición de las palabras a la mitad de la línea, etc.), amén de las erratas comunes. Es un problema que todos compartimos ahora, por eso no dirijo el reproche al propio Imperiale, sino a la editorial: el libro está plagado de erratas. Nosotros los investigadores supuestamente sabemos corregir las galeras, pero las peripecias del proceso electrónico no las podemos dominar todas. En la computadora hacen falta los profesionales como los antiguos y sabios linotipistas, su atento ojo y su gran respeto por los libros.

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

RAFAEL OLEA FRANCO, y JAMES VALENDER (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*. T. 2: *Literatura*. El Colegio de México, México, 1992; 378 pp.

Por alguna razón, me ha gustado ir leyendo este tomo —gemelo del otro, dedicado a la lingüística—, no lineal y sistemáticamente, sino saltando de una sección a la otra, del pasado al presente, de España a América, de la literatura al folklore, y viceversa. El leerlo así debe de tener que ver con lo que he ido percibiendo en el libro como conjun-