
S. FABER /
UNAMUNO
DESDE EL EXILIO
REPUBLICANO

sido «decisivo» en la visión de Sánchez Barbudo sobre España. En una serie de artículos influyentes publicados en los años 50, Barbudo recalca la importancia de la crisis religiosa de Unamuno quien, según él, «en el fondo no creía».

Blanco Aguinaga, por su parte, adoptará otra actitud. El que posteriormente sería uno de los críticos marxistas más importantes de su generación empieza a escribir sobre Unamuno en los años 50, durante sus estudios de doctorado en el Colegio de México. En *Unamuno, teórico del lenguaje* (1954), el trabajo que lee como tesis doctoral, Blanco presenta a Unamuno como «precursor ignorado del pensamiento moderno», en gran parte por la importancia que atribuye al lenguaje como reflejo e instrumento de lo político y social. En *El Unamuno contemplativo*, publicado cinco años después, Blanco contrapone al «Unamuno agonista» de la segunda parte de su vida al «Unamuno contemplativo» de sus años más jóvenes, por el que Blanco siente más afinidad. «En el fondo», resume Martín Gijón a Blanco Aguinaga, «en Unamuno subyacería la oposición hegeliana entre Naturaleza e Historia enriquecida por el concepto personal de la intrahistoria», concepto que encierra «implícitas posibilidades dinámicas... en el pueblo que va haciendo la historia más que los políticos y generales». Al mismo tiempo, sin embargo, lo intrahistórico también contiene «un sustrato potencialmente antihistórico, que se desarrollará en los últimos años de Unamuno», por ejemplo, en *San Manuel Bueno, mártir*. Más tarde, Blanco Aguinaga estudiará la etapa socialista de Unamuno, interés que le llevará al trabajo seminal que será *La juventud del 98* (1970). «Para Blanco», escribe Martín Gijón, «la etapa socialista de Unamuno era una prueba más a favor de una visión distinta de la España finisecular» (274).

También Adolfo Sánchez Vázquez, otro grande de la crítica marxista, evolucionará en su visión de Unamuno. En un texto de 1945, afirma que «en Unamuno, la raíz profundamente humana de su filosofía le lleva a caer constantemente en lo literario, que es la “expresión de lo humano” por excelencia». Seis años después, se muestra más crítico con el pensamiento unamuniano, afirmando que la idea de la «tradición eterna» formulada en *En torno al casticismo* tiene una poderosa dimensión reaccionaria, ya que «no es otra cosa que una nueva forma de negar el desarrollo histórico» (230). Lo que sí cabe rescatar, por otra parte, es el populismo del bilbaíno, tan diferente del elitismo

orteguiano. Al fin y al cabo, «para Unamuno, el pueblo es el portador de la sustancia de la historia» (232). «En análisis de Sánchez Vázquez», afirma Martín Gijón, «demuestra cómo Unamuno podía ser asimilado por un canon literario orientado en sentido marxista, incluso, todo sea dicho, con mayor facilidad y menos deturpaciones que su asunción por el falangismo» (233).

En otras partes de su libro, Martín Gijón echa luz sobre el impacto del legado unamuniano sobre literatos exiliados como Max Aub, José Bergamín y Ramón Sender. Pero además de proporcionar un repaso tan necesario y perspicaz como ecuánime y riguroso de la recepción de Unamuno en el exilio republicano, este libro hace también dos cosas adicionales. Primero, contribuye a recuperar el legado del exilio como *parte indispensable* de la historia intelectual española: arroja luz o rescata del olvido visiones importantes a tomar en cuenta que sirvan de contrapeso contra el legado de la historia intelectual franquista —entre otros lastres, la etiqueta de «generación del 98» de la que, como escribe Martín Gijón, se sirvieron intelectuales como Laín Entralgo para «edulcorar» y «asimilar» a Unamuno— que sigue pesando como una losa sobre los planes de estudio, los manuales y el mundo de la edición.

En segundo lugar, este libro constituye un tributo personal de su autor, Martín Gijón —poeta, ensayista e intelectual público—, al escritor que, como afirma en una sentida «Posdata personal», «solo desde la angustia puede entenderse». Para comprender a Unamuno, escribe Martín Gijón, hay dos condiciones fundamentales: haber vivido el exilio o algo parecido; y «haber sentido como él... la certidumbre de su próxima aniquilación». Le lectura de su *Diario íntimo*, escribe, «me causó una impresión difícilmente describable»: «La certeza de que un hombre tan aterrado ante su extinción hubiera desaparecido de la misma manera que les ocurría a quienes en toda su existencia no experimentaron ni un minuto ese terror me parecía una burla a la dignidad humana y me produjo tal convulsión interna que tuve que cesar en la lectura» (334-335). La obra del bilbaíno, concluye, «a nadie deja indiferente». Este libro, al demostrar esa fuerza perturbadora, constituye un homenaje digno a Unamuno y a todas y todos los exiliados que se dejaron perturbar.

S. F.—OBERLIN COLLEGE, OHIO

JOSÉ ANTONIO LLERA / LORCA, DALÍ Y BUÑUEL ANTE EL NUEVO MUNDO

DEL PINO, J. M. (ed.), *El impacto de la metrópolis. La experiencia americana en Lorca, Dalí y Buñuel*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018, 348 pp.

Desde que en 1988 Agustín Sánchez Vidal publicara *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, se han incrementado notablemente los estudios que abordan comparativamente las experiencias vitales y estéticas de tres autores esenciales del siglo XX como fueron Lorca, Dalí y Buñuel. Lo que demuestran estos análisis (una porción de enigma siempre permanecerá) es que, más allá de los periodos de amistad o de alejamiento que revelan sus biógrafos, poseían una visión global del arte. Si Lorca llegó a escribir un guion de cine (*Viaje a la luna*), Buñuel empezó a publicar relatos vanguardistas durante la década de los veinte, en tanto que Dalí siempre dejará un espacio para la literatura dentro de su universo plástico. La propuesta que guía el libro de José Manuel del Pino, catedrático de Literatura Española en Dartmouth

College y editor también de una monografía relevante sobre el hispanismo en los Estados Unidos, consiste en reunir los nombres citados alrededor de una experiencia común, la americana, en el convencimiento de que fue espiritualmente decisiva (lo que en términos benjamínianos llamaríamos *Erfahrung*). El volumen lo componen un total de catorce trabajos, en cuya distribución temática se ha procurado establecer un cierto equilibrio. Las colaboraciones de Andrés Soria Olmedo y Antonio Monegal asumen un enfoque colectivo. Del resto, tres están dedicadas a García Lorca, cinco a Dalí y cuatro a Buñuel.

Antonio Monegal entiende que las estancias en Nueva York pondrán en evidencia la tensión entre una estética vanguardista (o *de minorías*, conforme al clásico dictamen orteguiano) y la adhesión a una

cultura de masas. Si en el caso de Dalí y Buñuel el tránsito se ejecuta desde la vanguardia hacia dicha cultura, Lorca, sin embargo, «se movió en la dirección opuesta, hacia posiciones de vanguardia [...], mientras que fue adoptado por la cultura de masas después de su muerte». Si en Buñuel y Dalí esta hipótesis interpretativa me parece sólida y coherente, aplicada a Lorca parece más discutible, pues su acercamiento a la vanguardia a través del poema en prosa es previo a dicho viaje y estuvo tutelada por Dalí, como bien han estudiado Mario Hernández o Rebeca Sanmartín. No es que, como sostiene Monegal, utilizara en el ciclo neoyorkino la categoría de deshumanización orteguiana para tratar de asimilar estéticamente la sobreexcitación de los sentidos que suponía una experiencia urbana ajena a él, sino que la realidad perdía a sus ojos sus contornos humanos y se deshumanizaba críticamente hasta el horror o el pánico, como demuestra «Paisaje de la multitud que vomita (anochece de Coney Island)». Lorca se instala en la ruptura desde una raíz plenamente romántica y comprometida.

Soria Olmedo toca el sustrato vanguardista que conforma el aprendizaje de Lorca, Dalí y Buñuel, llevando a cabo una buena síntesis de una serie de datos que ya han sido delineados por otros especialistas y por él mismo en trabajos anteriores. De los inicios ultraístas de Buñuel son testimonio sus colaboraciones en publicaciones como *Horizonte*, *Alfar* o *Ultra*, a lo que seguirá su incursión en el cine a partir de 1925 de la mano de Epstein. La estética objetivista daliniana, emblematicada por la figura iconográfica de San Sebastián, se traduce en su radical insatisfacción con respecto al *Romancero gitano*, mismo sentimiento que le expresa Buñuel a su amigo Pepín Bello en una sarcástica misiva. Tanto el pintor como el cineasta están cada vez más entusiasmados con el surrealismo francés, si bien ninguno de los dos se ha integrado aún en el grupo de Breton. El estreno en 1929 de *Un chien andalou*, filme que Lorca interpreta como una maliciosa invectiva contra él, colmará el vaso de la discordia. Los intereses enfrentados, la ideología y el exilio de Buñuel en México contribuirán todos a la disolución de la antigua amistad con el de Figueras.

Sumamente interesante me parece la aportación de Andrew A. Anderson, centrada en las versiones de *Poeta en Nueva York* a cargo de los traductores norteamericanos. La primera traducción de Rolf Humphries, coincidente con la primera edición de la obra en la editorial Norton en 1940, exhibe los titubeos de un traductor que tenía una experiencia muy discreta en ese ámbito y que no acababa de conectar con «the surrealist stuff» (así lo denomina en una carta). Como demuestra Anderson citando algunos ejemplos significativos, el esfuerzo encomiable de Humphries no puede ocultar algunos errores de transferencia gruesos y otras elecciones dudosas. Resulta muy llamativa la recepción crítica de esta versión a juzgar por las

reseñas coetáneas que exhuma Anderson, y que ponen de relieve la incompreensión generalizada acerca de la palpitante modernidad de un libro que tampoco funcionó comercialmente. En la atmósfera más propicia de la Beat Generation se contextualiza la traducción de Belitt, que termina por sobrecribir el original con su propia voz. Tras la de Fredman en

1975, muy poco difundida, se examinan las versiones de Greg Simon y Steven F. White, publicada en 1988; la de Medina y Statman de 2008, y la que hasta el momento es la última: la de Uhler y Dhal en edición no venal de 2014.

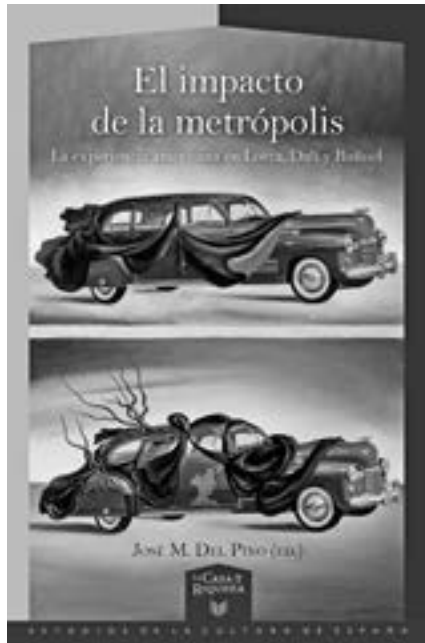
A finales de agosto de 1929, García Lorca acepta una invitación de su amigo Philip Cummings para pasar unos días con él y con su familia en Vermont, en las proximidades del lago Eden. Allí, en medio de una melancolía que le traspasa, rodeado de inmensos paisajes, se entrega a la poesía. A una lectura pormenorizada de «Poema del lago Eden» dedica su estudio Carlos Ramos, quien advierte en él la búsqueda de una voz propia, la configuración de un sujeto poético que rememora el edén infantil y afirma su sexualidad frente a todas las barreras sociales que lo obstaculizan («Quiero mi libertad, mi amor humano»).

A pesar de que Moreno Villa, en calidad de ayudante del director de la Residencia de Estudiantes, comparte vivencias comunes con Salvador Dalí, Alberto Medina muestra que la representación artística de Nueva York a manos de uno y otro resulta contrapuesta. La crónica de Moreno Villa se halla nublada por el matrimonio fallido y por cierta visión claustrofóbica que ya estaba presente en las «casas de cuarenta pisos» de Rubén Darío; son ahora esas construcciones «un montón de cajones monstruosos». En cambio, el pintor de Figueras usa en beneficio propio los trebejos del capitalismo y acude a un baile disfrazado nada menos que de escaparate. Lorca choca contra las paredes de la megalópolis y Dalí se aprovecha de ellas como si fueran una cama elástica. ¿Y Buñuel? Su relación con la industria del cine norteamericano basculó entre el escepticismo y la desesperación; no le agradaba ninguna clase de encorsetamiento y pronto se dio cuenta de que difícilmente podría trabajar allí de forma duradera.

Mientras que Begoña Souviron se adentra en la interpretación de las obras dalinianas que tienen como base la leyenda de Guillermo Tell, señalando la capacidad del artista para renovarla y transformarla desde el punto de vista estético, Carmen García de la Rasilla revisa la aventura norteamericana en que cosecharía un

éxito indiscutible y arrollador, como atestigua la portada de *Time* en 1936. Lo que para Lorca era agorafobia, geometría y angustia, para Dalí la ciudad que le aclama se convierte en epicentro de la embriaguez y la gloria, a pesar de los intentos de censura que sufrirá en alguna ocasión y de que sus tentativas en Hollywood no llegaran a cristalizar más allá de alguna colaboración episódica como la que llevó a cabo con Hitchcock en *Recuerda* (1945) y con Walt Disney en el corto *Destino* (1946).

J. A. LLERA /
LORCA, DALÍ Y
BUÑUEL ANTE
EL NUEVO
MUNDO



Federico García
Lorca al piano.



J. A. LLERA /
LORCA, DALÍ Y
BUÑUEL ANTE
EL NUEVO
MUNDO

Gisela Carbonell enfoca en su estudio la pintura-*collage* titulada *Automóviles vestidos* (1941). En un gesto de travestismo paródico y provocador, Dalí «transforma un claro símbolo del industrialismo americano —el modelo más reciente de una importante empresa automotriz— en una reliquia». ¿Dalí crítico de la modernidad y profeta de su caída? Tal vez, pero convendría añadir la vibración irónica que recubre tanto la obra señalada como la instalación *Taxi lluvioso*, una ironía que sitúa a Dalí, por derecho propio, entre los precursores de la posmodernidad, un espacio que compartiría con otro artista-marca, Andy Warhol, a cuyos vínculos consagra aquí su investigación Elliot H. King.

De entre los capítulos centrados en el cine de Buñuel, sobresale a mi juicio el primero de ellos, firmado por Sara Muñoz-Muriana, quien extrae una serie de concomitancias y divergencias con Galdós a partir de la matriz topo-semántica dentro/fuera. Si el novelista saca a sus personajes femeninos del enclaustramiento para devolverlos al mismo lugar al cabo de la travesía, Buñuel, al contrario, «les dará plena autonomía y capacidad de movimiento para que sigan abriendo camino», los librerá del dominio masculino, subvirtiendo de esta manera las convenciones del relato gótico, tal como demuestra el final de *Tristana*. En una línea semejante, Fernando González de León muestra los intertextos provenientes del género gótico en la filmografía del aragonés: la presencia del castillo o mansión como lugar de perversiones sociales o morales, *locus* inaugurado por Horace Walpole, la incorporación de lo sobrenatural y las heroínas victimizadas por figuras patriarcales.

El estreno en 1946 de *Gran Casino* supone el comienzo de la etapa mexicana de Buñuel. Aunque esta producción se caracteriza por una gran irregularidad, es cierto que supo adaptarse a los códigos impuestos por la industria para imprimir casi siempre en sus conven-

ciones un sello personal. De entre todas esas cintas, sobresale sin duda *Los olvidados*, de un evidente trasfondo político y social, suavizado al final por la voz en *off* para evitar la censura. Como sostiene Pedro Ángel Palou, el filme expresaría «la imposibilidad del mestizaje económico y la incapacidad del Estado posrevolucionario de garantizar la verdadera incorporación universal».

Aunque está bien documentado y su exposición se apoya en numerosos ejemplos que se antojan persuasivos, el trabajo de Ernesto Acevedo-Muñoz, que sondea las interrelaciones entre el cine de Buñuel y el de Hitchcock, no tiene en cuenta una monografía que habría sido necesario citar y contrastar con las elucubraciones propias; me refiero a *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel* (2011), de Jesús González Requena.

El volumen se cierra con una entrevista a Laura García Lorca realizada por Christopher Maurer. Si bien no carece de interés para el conocimiento de la biografía de la entrevistada, me parece que queda fuera del objetivo que plantea el título del conjunto, circunscrito a los tres autores mencionados. Esta panorámica de trabajos que nos ofrece el profesor Del Pino, en los que solo echo en falta alguna referencia bibliográfica aislada (a la apuntada de González Requena añadiría asimismo *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, de Darío Villanueva), amplía considerablemente el perímetro de visión ya trazado en torno a tres figuras clave del siglo XX, aunando historia de la cultura, crítica literaria o cinematográfica y comparatismo en un volumen que se presenta original y sugestivo para el lector.

J. A. LL.—UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

CAROLINA CASTILLO FERRER / PROCESO CREADOR Y REALIDAD FRAGMENTADA: CAROLYN RICHMOND Y *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* DE AYALA

RICHMOND, C., *Días felices: aproximaciones a El jardín de las delicias de Francisco Ayala*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2018. Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos, 2018, 272 pp.

«Bajo su aparente sencillez, *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala, es una obra de estructura sumamente compleja. Según procuro mostrarlo en un detallado estudio, todavía inédito...», así iniciaba Carolyn Richmond, en 1977, su artículo «La complejidad estructural de *El jardín de las delicias* vista a través de dos de sus piezas», aparecido ese año en el número de noviembre-diciembre de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a la figura de Francisco Ayala. Se refería al estudio introductorio a la edición que preparaba de esta obra que, junto con *El tiempo y yo*, se publicó pocos meses después (Madrid, Espasa-Calpe, 1978), y donde desarrollaba algunas de las ideas principales de ese primer artículo. Han transcurrido cuatro décadas desde aquellas primeras aproximaciones a *El jardín de las delicias*; tiempo en el que la académica y crítica lite-



ria no ha dejado de investigar la obra narrativa, y esta en particular, del escritor granadino (para una relación completa de sus publicaciones, véase su sitio web: <http://carolynrichmond.com/>).

La primera sensación que se tiene al abrir su libro *Días felices: aproximaciones a El jardín de las delicias de Francisco Ayala* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2018. Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos 2018) y mirar el índice es precisamente la del profundo conocimiento que la autora tiene de la obra de Francisco Ayala. Se permite así utilizar con familiaridad los títulos de sus publicaciones (*Hoy ya es ayer*, *El tiempo y yo*, *De mis pasos en la tierra*) y otras citas literarias (*nel mezzo del cammin, le temps retrouvé, plus ça change...*), empleadas por el escritor en su narrativa de ficción, en sus ensayos académicos, en sus artículos pe-