

AITOR BIKANDI-MEJÍAS. *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Madrid: Pliegos, 1997. 188 pp.

John H. Sinnigen

Este libro está basado en la tesis de Bikandi-Mejías, defendida en 1996 en la Universidad de Cincinnati. En él el autor explica diversos aspectos de los discursos literario y cinematográfico, y luego los emplea en unos análisis comparativos de la novela de Galdós y la película de Buñuel. Demuestra cómo se pueden utilizar los conceptos que elige—tomados fundamentalmente de los aparatos deconstructivos—para analizar una novela y una película y para comparar los dos medios, indicando tanto los parecidos como las diferencias entre ellos.

El libro consiste en dos partes, además del prólogo, la introducción y la bibliografía. La primera parte versa sobre las relaciones entre la novela y el cine en general y la segunda sobre las dos obras en concreto. Según Bikandi-Mejías, se trata de dos partes autónomas, y una persona podría saltarse una de las partes y poder entender sin mayores problemas aquella que ha decidido leer. La Parte A, “Cine y literatura,” contiene 14 capítulos: El signo; Lenguaje; De unidades mínimas, articulaciones, palabras y oraciones; Un poco de semiología; Vamos a contar historias; El arte de la narración; Tiempo/Espacio; Narrador; Punto de vista; Impresión de realidad; Cine y sueño; Lector/Espectador; Aproximaciones psicoanalíticas; Deseo; Lector/Espectador. Otras aproximaciones; Paradigma/Sintagma. Metáfora/Metonimia; Dialogismo. Intertextualidad; Apuntes deconstructivos; Galaxia textual. El campo es vasto y la selección teórica es ecléctica: feministas, marxistas, teóricos de la recepción, semióticos y deconstructivistas. También hay múltiples referencias a varias novelas y películas. La segunda parte tiene diez capítulos: Títulos y marcos; Intertextualidad. Origen; Dialogismo; Cronotopos; Reflexividad. Narrador; Ambigüedad. Lector/Espectador. Subversión; Deseo; Eje discursivo/Eje referencial; Lenguaje verbal/Lenguaje cinematográfico; Guión. Aquí, además de sus comentarios sobre los dos textos y algunas reiteraciones teóricas, Bikandi-Mejías hace referencia al corpus bibliográfico que existe sobre ellos.

Todo comienza con la representación de una pierna, aquella imagen visual de una pierna, de aquella pierna ortopédica tomada de la película de Buñuel que aparece en la portada de la edición de la Alianza de *Tristana* de Galdós. Bikandi-Mejías emplea esa imagen visual para explicar cómo la película hoy día tiene un impacto en los lectores de la novela. Es decir, la influencia no va solamente de la novela a la película sino también al revés, ya que la película es un relevante intertexto para todo lector de la novela que haya visto la película. Estoy de acuerdo. Como muchos otros profesores, supongo, en clase siempre doy la película junto con la novela (aunque siempre en el orden novela-película), igual que doy, por lo menos, unos episodios de la serie televisiva junto con la novela *Fortunata y Jacinta*. De hecho, mi materia galdosiana ahora lleva el subtítulo “Novela, cine, televisión,” y encuentro que los textos visuales ayudan a los alumnos a entrar en el mundo de las novelas. Además, y es la premisa de Bikandi-Mejías, el análisis de las relaciones entre el discurso escrito y el

visual (no sólo los lenguajes, sino también los procesos de producción y consumo de los textos) es un relevante objeto de estudio. Para ese clase de investigación, tanto la tesis de Bikandi-Mejías como sus análisis concretos serán útiles. Por ejemplo, el análisis de las representaciones de los fetiches sirve para explicar las tensiones y los conflictos entre D. Lope y Tristana.

Por lo general el libro adolece de un exceso de citas y de referencias a otras novelas, películas y, sobre todo, obras teóricas. Yo, por lo menos, quisiera saber más sobre lo que piensa el autor y menos de las ideas de Metz, Culler o Mulvey. Las numerosas citas desdibujan la explicación de la tesis aún más, porque una gran cantidad de ellas están en inglés y/o son cortas. No es raro encontrar frases como la siguiente: "Para Morris Beja, que supone que existe una necesidad universal de narrativa, ésta es '*any work which recounts a story?*'" (36). La cita interrumpe el ritmo de la frase, desconcierta, y tales interrupciones son frecuentes. En casi todos los casos habría sido mejor parafrasear.

Finalmente, hay que preguntarnos para qué sirve la primera parte. Si queremos un estudio teórico sobre las relaciones entre la novela y el cine, acudimos a una obra especializada en que se explique a fondo ese tema, que no faltan. La Parte A del libro de Bikandi-Mejías no puede tomar el lugar de ese tipo de estudio; al mismo tiempo tampoco da una introducción suficiente a la complejidad de las relaciones intertextuales entre las dos *Tristanas*. En vez de un libro dividido en dos partes relativamente autónomas, habríamos preferido un texto más íntegro formado por una clara y concisa introducción en que se presentan las perspectivas del autor sobre las relaciones entre la literatura y el cine—es decir, su propia síntesis de los conceptos estudiados—seguido por un análisis más intensivo y extensivo de las obras de Galdós y de Buñuel en sus respectivos contextos históricos, biográficos y estéticos.

University of Maryland, Baltimore County

DAVID THATCHER GIES. *El teatro en la España del siglo XIX*. Tr. Juan Manuel Seco. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996. 546 pp.

Julián Ávila

Esta exploración sobre el espectáculo teatral español decimonónico ya tiene 4 años de éxito editorial y no precisa de otra recomendación que su propia calidad científica. Sin embargo, quiero pedir disculpas, sobre todo al director de esta revista que me encargó la reseña en tiempo oportuno, por el retraso excesivo con que llega.

Además de su oportunidad en el escaso y disperso panorama teórico, crítico e histórico del teatro, más aún del decimonónico, su peculiaridad más sobresaliente creo que es fácil de reconocer. Se trata del primer estudio de su intención y extensión que, por fin, se

ocupa del teatro en su ser natural de espectáculo poliédrico, global e integrador, fuera de la tendencia general de los catálogos eruditos de fechas, autores, actores y argumentos a que nos tienen acostumbrados los criterios de las historias de la literatura, algo del todo improcedente en un territorio artístico que se extiende bastante más allá de las fronteras establecidas por el lenguaje verbal, si es que éstas son las que normalmente se proponen.

Ya desde el título se encuentran indicios de lo que va a ser este desmarque de la exposición de David T. Gies respecto de la media docena de trabajos generales que se pueden contar sobre el tema. Por primera vez nos encontramos con un proyecto de estudio teatral que pretende abordar la existencia del espectáculo desde las tres vertientes que confluyen y construyen la extraordinaria complejidad de su naturaleza artística: la permanente y vivificante inestabilidad que produce la interacción de la calidad creadora individual con la sensibilidad sociocultural del público, las posibilidades institucionales jurídicas, arquitectónicas y técnicas del recinto social del espectáculo, y las histriónicas de los actores, directores y empresarios que son sus responsables más inmediatos.

Los resultados correctores de este cambio de perspectiva resultan evidentes y reveladores. De pronto renacen períodos y fenómenos de historia teatral hasta el momento indebidamente menospreciados desde criterios exclusivamente literarios como son los 20 años primeros del siglo en los que las reformas ilustradas, la Guerra de la Independencia, las discusiones sobre la primera constitución liberal española y el absolutismo represivo de Fernando VII conforman unos antecedentes de conocimiento imprescindible para entender la breve y heterogénea explosión del romanticismo español, y la extraordinaria complejidad de su fórmula teatral en la que se refunden el gusto nacionalista por la historia con las aficiones al melodrama y a los espectáculos de magia, y los escenarios costumbristas.

Sólo desde la pobreza sociopolítica y cultural de ese período fernandino se puede entender el esfuerzo y los logros del habilidoso Juan de Grimaldi durante los 15 años que dominó el mundo teatral madrileño, y la relación directa que tienen sus reformas teatrales con el éxito explosivo del teatro romántico y el no menos difícil de los espectáculos de magia, fenómeno cultural sólo comparable al que después de las revoluciones del sexenio tuvieron los teatros por horas con sus géneros chico e ínfimo durante la larga Restauración canovista.

Siguiendo del mismo modo este trasfondo sociopolítico que va recreando Gies a través de los argumentos y otras incidencias de las obras teatrales, se ve cómo esta revista de actualidad que es el teatro decimonónico va evolucionando por el cauce de pacificación de la dictadura de Narváez de los años 40, desde el trascendentalismo romántico hasta el realismo burgués, el cual, a favor de la estabilidad familiar y la dignidad social, transforma al héroe romántico en irresponsable libertino y define el nuevo tipo de déspota socioeconómico, el capitalista inhumano y sin escrúpulos.

Dedica Gies un espacio significativo del capítulo 4 al fenómeno de las parodias o versiones cómicas y breves de piezas serias que han tenido un importante éxito de público. Creo que es una estrategia sociocultural muy antigua y persistente en la historia española y que posiblemente tenga algunas de sus motivaciones más importantes también en el substrato sociopolítico, en la distancia que al menos desde la Baja Edad Media ha existido entre la jerarquía y la masa, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Este afán de volver del revés los

arquetipos ya consagrados por el arte, que Gies persigue desde las profundidades del romanticismo hasta el fin del siglo (un repaso al que habría que añadir las parodias eróticas y grotescas de la mitología clásica antigua y más actual de los bufos de Arderius [1866-1874], remedo de la opereta bufa francesa de Offenbach, que están en el origen del teatro por horas de la Restauración), es el cauce principal de un proceso de desmitificación populista que va a terminar desembocando y sublimándose en la creación expresionista de las vanguardias españolas, desde las greguerías de Gómez de la Serna hasta los esperpentos de Valle-Inclán. Algo, en fin, que queda en el texto de Gies como una de las propuestas de investigación más sugestivas entre las muchas que se abren en esta reorganización del tratamiento del fenómeno teatral que es también el recorrido realizado por este profesor.

En una situación parecida de propuesta de investigación queda el profundizar lo suficiente en el panorama sociopolítico y cultural del último tercio del siglo para llegar a comprender, como hace Gies en lo que toca al romanticismo y a la alta comedia, la extraña convivencia del neorromanticismo de la escuela de Echegaray, el drama social de Sellés, Enrique Gaspar o Jacinto Benavente, con el drama naturalista o espiritualista de Galdós, el socialista de Angel Guimerá, Clarín o Dicenta, y los géneros chico e ínfimo de los teatros por horas. Sólo en los extraordinarios vaivenes sociopolíticos de esos años con los desajustes resultantes, la derrota de los ideales democráticos, la imposición de las oligarquías económicas, la desmoralización de las clases medias y el crecimiento de las reivindicaciones del proletariado peninsular y colonial, se puede entender una explosión del fenómeno teatral tan diverso y agresivo como aquél. Sin duda, queda todavía bastante que decir sobre la participación de los diversos públicos y la política económica y cultura respecto del teatro, así como la investigación de algunas extraordinarias figuras de actores, directores y empresarios como las familias de los Calvo, los Vico, los Guerrero o el extraordinario defensor del naturalismo escénico que fue el director artístico Emilio Mario o Mario López Chaves.

No hay duda de que resulta imposible recoger en un solo volumen y agotar de una sola tacada los múltiples temas que se abren ante este enfoque de la historia teatral desde la perspectiva global del espectáculo. El éxito en la culminación feliz de este enorme rompecabezas cultural no está sólo en la acumulación de información, algo que puede ser una tarea inacabable. Son más importantes los perfiles y el encaje de las fichas. El profesor Gies no hubiera podido recoger tanta información (véanse los índices onomástico y de títulos) en el medio millar largo de páginas de su exposición, si no hubiera sido capaz de seleccionar sólo lo espectacularmente pertinente al tratar de los aspectos sociales, políticos, institucionales y profesionales del teatro, del mismo modo que al desarrollar la carrera teatral de los considerados dramaturgos clásicos de los tres períodos artísticos en que siempre se divide este siglo.

Y éste es otro de los atractivos de su publicación: la recuperación de los argumentos de las obras teatrales sobrepasando la erudición y la falta de motivación sociopolítica, imprescindible en estos rituales de identificación y coherencia social que era el teatro de entonces, de que suelen adolecer las historias del teatro al uso. El profesor Gies selecciona la información al respecto de modo que se puede seguir en los contenidos argumentales la construcción del individualismo romántico frente al despotismo tradicional, del mismo