

que, perdido el puesto político de directora de informativos en televisión y admitido el fracaso de su matrimonio, decide abandonarlo todo. Uno de los grandes méritos de la novela radica en la construcción de los personajes, tanto por lo que se refiere a la protagonista —una mujer desorientada por su falta de asideros familiares, ganada por la filosofía de la liberación *hippy* y temporalmente atraída por la renovación política de España, de la que luego se defrauda—, como por los perfiles vitales de los demás caracteres. La autora juega con diferentes personas gramaticales en la narración, todas ellas coincidentes con la protagonista, que es quien habla, salvo excepciones muy contadas, a lo largo del relato. Quizás se abuse un tanto de las expresiones o frases en inglés, francés e hindú. La sintaxis, por su parte, se libera frecuentemente de las ataduras de la puntuación y los nexos, obligándonos a leer con trepidante velocidad. El juego de los tiempos verbales es, asimismo, muy libre: no es raro encontrar un futuro con valor de presente en un párrafo que evoca un episodio del pasado. En el mismo sentido de imprimir velocidad al relato está el uso de las oraciones de carácter nominal, sin verbo principal.

La novela retrata, pues, con descarnada rotundidad a una generación vacía que, con el paso del tiempo y ya instalada en el poder, descubre sin tapujos la fragilidad de sus ideales antiguos y la incongruencia de sus proyectos vitales.

El claro de los trece perros, Jorge Márquez, Sevilla, Algaida, 1997, 397 págs.

Jorge Márquez, nacido en Sevilla (1958) y residenciado en Badajoz, se había dedicado hasta ahora exclusivamente al teatro, de manera que con *El claro de los trece perros* (I «Premio de Novela Ciudad de Salamanca») inicia su carrera como novelista, lo cual no obsta para que haya conseguido con este libro una obra narrativa de gran madurez y complejidad.

Es esta una novela de intriga policiaca en la que el tiempo narrativo está muy concentrado y el desenlace final se precipita en una cascada de sorpresas para el lector. Tres voces narrativas se subordinan en la novela: la del loco Elías Manzano, recluido en un manicomio tras haber sido acusado de un asesinato; la del criminólogo Antonio Salinero, que investiga el homicidio; y la del editor, quien, como narrador externo a la acción, completa la información que los otros dos personajes, narradores internos, proporcionan. Estas tres voces narrativas se corresponden con tres planos distintos de la ficción novelesca, superpuestos temporalmente —lo que relata Elías es anterior a las consideraciones de Salinero, posteriormente matizadas por el editor— y no necesariamente coincidentes en la visión de los hechos que se refieren. La novela se confirma, pues, como un juego de espejos muy borgiano —incluido el de las notas ficticias—, y muy

cervantino también –por lo que toca al sobreentendido del narrador o narradores ficticios–, demostrando constantemente lo relativo a la percepción subjetiva del tiempo y de la realidad. El lenguaje empleado, rico y fluido, adopta diferentes estilos y tipografía, según el narrador o personaje que actúe en cada momento, y se caracteriza por alternar las frases breves con periodos complejos y barrocos, sazonado todo ello con un humor basado en la ironía y los juegos de palabras.

Nos hallamos, pues, ante una novela de sorprendente dificultad constructiva, que el autor ha sabido solventar con maestría, ante un relato que, combinando sabiamente acontecimientos y consideraciones filosóficas, logra alcanzar un punto de equilibrada perfección en el planteamiento de la intriga y en la sorprendente resolución final de la misma, empleando para ello un lenguaje fresco que corretea juguetón entre las breñas de la sátira y la parodia, hasta desembocar en un mar de desolada y existencialista angustia vital.

Antonio Castro Díaz

Entre Renacimiento y Barroco, José F. Montesinos, Granada, Comares, 1997, 286 págs.

Este volumen, cuidado por Pedro Álvarez de Miranda, agrupa cuatro estudios inéditos del autor, discípulo de Américo Castro y miembro de la escuela filológica del

«Centro de Estudios Históricos» en los lustros anteriores a la guerra española. Estamos ante un estudioso de relieve que dedicó sus afanes a Lope de Vega, al erasmismo, y a la novela del siglo pasado; el presente tomo hace ver (por si quedase alguna duda) la hondura de los saberes literarios de Montesinos, así como la absoluta honradez erudita con la que analizó el pasado de nuestras letras. Hoy día es de lamentar sin embargo que cuando se hacen recuentos de la aportación española a la teoría de la novela –por ejemplo–, el nombre de nuestro autor quede callado quizá por desconocimiento.

Los escritos que ahora se editan póstumamente proceden de las clases del crítico granadino, quien hubo de pronunciar formalmente conferencias o simplemente escribía tales clases antes de entrar en las aulas: se trata de cuatro textos preciosos por la honesta y honda erudición y saber, según decimos.

Montesinos trata por ejemplo del concepto de «Barroco», y testimonia la diversa estimación ante el estilo de los estudiosos «más viejos» y de los «jóvenes» –referencias cronológicas que parecen pensadas desde el presente de los años veinte y treinta–: «El renacimiento de Góngora en 1927 fue algo opuesto dialécticamente, en todo caso polémicamente, a lo que habían pensado y dicho los críticos del siglo XIX».

Habla en este contexto de la «generación de 1920», que es cuando empiezan a escribir los del

Veintisiete, lo mismo que para la Edad de Oro habla de la generación «de 1580», la de Lope y Góngora. Y así sucesivamente, en esta obra de valor muy grande.

Francisco Abad

Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven», Javier Herrera, Cátedra, Madrid, 1997, 303 págs.

Son muchos los silencios y las contradicciones que Picasso impuso férreamente sobre su vida y su obra. Ello ha originado, entre otras cosas, el menosprecio de la bibliografía hacia las breves estancias de Picasso en Madrid y la idea de que sólo se vio influido por la impronta artística y cultural catalana durante su juventud. Alentado por una omisión que ha comenzado a enmendarse en los últimos tiempos, Javier Herrera ha investigado varios años esta problemática, y su culminación es el libro editado ahora por Cátedra. El nudo argumental de esta publicación se centra en la breve pero seminal tercera estancia del malagueño en Madrid. Frente a las dudas que jalonaron su etapa de 1897-1898, el joven que volvió a la capital en febrero de 1901 tenía planes mucho más ambiciosos: uno de los más importantes era la creación de la revista *Arte Joven* junto a Francisco de Asís Soler. Con ella, Picasso se propuso huir de la férula de los modernistas consagrados y concretar un proyecto estético a la medida de sus necesidades artísticas.

Para comprender este proyecto en su globalidad, es necesario detenerse en las conexiones artísticas de Picasso con los escritores de la Generación del 98. Ya nadie duda de que el malagueño siempre se sintió allegado a los poetas, y varios estudios se han encargado de establecer las interacciones de Picasso con los literatos catalanes y franceses. Faltaba, sin embargo, el profundo análisis de las conexiones estéticas entre el malagueño y los escritores del 98. Éste es el objetivo de Herrera al examinar las relaciones directas con quienes colaboraron activa o esporádicamente en *Arte Joven* (como «Azorín», Unamuno y Baroja), y al vislumbrar otras indirectas (caso de Valle-Inclán) por la asistencia de Picasso a las tertulias del círculo literario más progresista. Estos intercambios le sirvieron para fijar conocimientos adquiridos en Barcelona y también para asimilar otros que desarrollaría en la época azul.

Aunque remitimos al texto original para la conveniente explicación de todos estos aspectos, no nos gustaría pasar de largo por tres argumentos que vertebran la totalidad del estudio. El primero de ellos es el verdadero eje del libro, pues su autor concibe este periodo en la capital como una *encrucijada* tras la cual Pablo Ruiz Picasso rompió definitivamente con el modelo paterno y resurgió convertido en Picasso para la posteridad. Los otros dos argumentos son una consecuencia lógica del anterior y ayudan a comprender varios supuestos artísticos del malagueño. Por un lado, se destaca la

naturaleza introspectiva del artista en oposición al estereotipo de un Picasso impetuoso, poco dado a la lectura y a la especulación intelectual. Por otro, se analiza la aparición de conceptos ambivalentes (amor/muerte, placer/dolor, sagrado/profano, artista/obra) que anticipan uno de los lemas favoritos del malagueño: cualquier cosa encierra en sí misma significados opuestos. En este sentido, resulta especialmente reveladora la lectura que Herrera propone del *Entierro de Casagemas* (1901), ya que hasta ahora se había marginado la festiva celebración de la carne desplegada en el área superior del lienzo.

La hábil exposición de los diferentes aspectos suscita cuestiones generales sobre el misterio Picasso. En primer lugar, trae de nuevo a escena el equívoco papel que el factor geográfico desempeña en el arte picassiano: ¿es el principal protagonista o se diluye en contenidos de orden universal? En segundo lugar, replantea el análisis de las relaciones entre Picasso y la tradición española, ¿acaso otras bibliografías no han intentado doblegar la modernidad de su producción al asimilarla a temas y lenguajes del pasado? Por último, insinúa una visión algo monolítica de su pensamiento, pero ¿se mantuvo de hecho inalterado o fue completándose (y contradiciéndose) a lo largo de su carrera? Esperamos que Javier Herrera evalúe sus sugerentes hallazgos en el marco «adulto» de la época azul, un proyecto apuntado al final de

este libro metódico en el que también hay espacio para la necesaria controversia.

Rafael Jackson Martín

Arte y belleza en la estética medieval, Umberto Eco, traducción de Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997, 214 págs.

Sin pretensiones de originalidad, Eco establece el estado de la cuestión acerca de cómo la Edad Media, que sí ocultaba su originalidad bajo la máscara de la repetición, comentó algunos tópicos de la estética clásica y anunció diversas líneas de constancia neoclásica.

El arte en sí mismo fue para el hombre medieval un trabajo instrumental, una artesanía, neutra a los valores morales y aún a los estéticos. Pero, no obstante, la obra reflejaba la belleza de lo trascendente, era el camino hacia la bondad de lo verdadero. Claridad, luz universal, orden cósmico, perfección formal (adecuación y congruencia entre materia y forma), equilibrio, discreción, suavidad, revelación de una simpatía universal emergente de la unidad de la creación proveniente de la unidad de Dios, lucidez de la visión, distancia entre sujeto y objeto: clasicismo. A ello unió el tomismo el carácter didáctico del arte, que no era un saber en sí mismo, sino una manera agradable de transmitir las verdades de la filosofía, secretaria de la teología.