



ANDRÉS PÉREZ-SIMÓN

**DRAMA, LITERATURA,
FILOSOFÍA**

Itinerarios del realismo y
el modernismo europeos

Espiral Hispano-Americana

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONG.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

© Andrés Pérez-Simón

© Editorial Fundamentos

En la lengua española para todos los países

Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 913 199 619

E-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es

Primera edición, 2015

ISBN: 978-84-245-1314-6

Depósito legal: M-10 257-2015

Impreso en España. Printed in Spain

Composición: Editorial Fundamentos, S.L.

Impreso por Omagraf, S. L.

Diseño de cubierta: Paula Serraller

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

A mis padres

A Susan Cogan, in memoriam

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Agradecimientos</i> | 9 |
| <i>Prólogo</i> , por Laura Arce | 11 |
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| CAPÍTULO 1: | |
| La novela dialogada | 41 |
| 1.1 Diálogo y escena dramática en la novela realista europea. La discusión crítica sobre la figura autorial en las primeras décadas del siglo XX | 41 |
| 1.2 El “sistema dialogal” de Galdós y su discusión con Clarín sobre la renovación del realismo español..... | 60 |
| 1.3 Teoría y práctica de la “forma dramática” en Joyce (1900-1916)..... | 74 |
| CAPÍTULO 2: | |
| El teatro filosófico | 91 |
| 2.1 La tradición del drama de ideas en el siglo XIX. La lectura dramática de los diálogos platónicos. Filosofía de la tragedia | 91 |
| 2.2 <i>Man and Superman</i> y el drama de ideas de Shaw | 106 |
| 2.3 El teatro como “tablado de la conciencia” de Unamuno | 118 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 3: | |
| El drama exuberante..... | 133 |
| 3.1 La teorización romántica sobre el género total y las tres etapas del drama fantasmagórico europeo | 133 |
| 3.2 El conocimiento dramatizado en <i>La tentación de San Antonio</i> , de Flaubert | 146 |
| 3.3 El drama como máquina textual en el <i>Ulises</i> de Joyce..... | 156 |
| EPÍLOGO..... | 169 |
| <i>Obras citadas</i> | 177 |

Agradecimientos

Los orígenes de este libro se remontan a la biblioteca de la Zürich James Joyce Foundation, centro en el que desarrollé dos estancias investigadoras y en el que pude disfrutar de la colaboración de Fritz Senn y Ruth Frehner. El Charles Phelps Taft Research Center and Memorial Fund de la Universidad de Cincinnati financió el tramo final de mi investigación y además ha contribuido generosamente a la publicación de este libro. Quiero agradecer también el magisterio de Martin Puchner y Andrew Sofer en la Mellon School of Theater and Performance Research, escuela de verano de Harvard a cuya sesión “Teatro, teoría, filosofía” tuve la oportunidad de asistir en 2012. He de recordar también el apoyo en distintas fases de escritura de este libro que me brindaron Alan Ackerman, Veronika Ambros, Rosa Maria Bosinelli, Luciano García García, Francisco García Tortosa, Carmelo Medina, Ricardo Navarrete, Julio A. Olivares Merino, Luca Somigli, Stephen Rupp y Antonio Raúl de Toro Santos. Por último, quiero mencionar también la profesionalidad y amabilidad del personal de las bibliotecas John P. Robarts (Universidad de Toronto), Herman Wells (Universidad de Indiana) y Langsam (Universidad de Cincinnati).

He dedicado *Drama, literatura, filosofía* a mis padres y a la memoria de Susan Cogan, fallecida de cáncer en noviembre del año pasado. Debo agradecer a Ruth Molina no solo el haber estado a mi lado desde el primer momento sino el haber hecho inolvidables los años de escritura de este libro con el regalo del nacimiento de mis dos hijos.

PRÓLOGO

En *Drama, literatura, filosofía*, Andrés Pérez-Simón presenta un análisis detallado e innovador sobre los límites del género dramático y la incursión de diferentes discursos dentro del contexto del realismo y el modernismo europeos. El itinerario teórico que Pérez-Simón plantea para llegar a una definición renovada del concepto de drama consiste en un análisis de lo que el autor denomina como tres tradiciones híbridas que adquieren especial relevancia hacia finales del siglo XIX: la novela dialogada, el teatro filosófico y el drama exuberante. Su punto de partida, sin lugar a dudas, es la consideración del drama como un espacio híbrido en el que confluyen estas tres líneas evolutivas. Tal y como afirma el autor en la Introducción, el presente estudio arranca a partir de la lectura de *Drama as Literature*, texto de Jiří Veltruský. En *Drama as Literature*, Veltruský defiende la existencia de la representación teatral a partir de textos que no sean necesariamente dramáticos, abriendo así una rama de teorización que estudia la puesta en escena a partir de textos líricos o incluso narrativos. En *Drama, literatura, filosofía*, Pérez-Simón reflexiona además sobre el concepto de “modernismo”, en particular “modernismo literario”, cuyas diferentes manifestaciones en Europa han sido tradicionalmente consideradas como distintas a la idea de modernismo en España.

En el primer capítulo, Pérez-Simón estudia la novela dialogada en sus distintas manifestaciones en la segunda mitad del siglo XIX. El autor rescata el uso del diálogo y la

construcción escénica para establecer un punto de partida en su discusión sobre los límites de los géneros literarios. Con el fin de justificar su análisis, el autor toma como referencia a escritores tales como Flaubert, Galdós y Joyce para ilustrar su tesis. Inicialmente, Pérez-Simón se centra en la impersonalidad del discurso eliminando la importancia de la presencia del autor y el narrador a través del uso del diálogo. En el caso de Joyce, por ejemplo, el autor irlandés llega a desarrollar una teoría de la “forma dramática” para expresar una impersonalidad artística en su novela *Retrato del artista adolescente*.

En la segunda sección de este estudio, Pérez-Simón introduce un nuevo vértice teórico, la filosofía entendida a través del concepto del teatro filosófico. Dos de los textos teóricos sobre los que basa la discusión son *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, y *El origen del drama de lamentación alemán*, de Walter Benjamin. Pérez-Simón destaca cómo, a partir de la tragedia griega, un variado grupo de autores y pensadores percibe el teatro como el medio idóneo para expresar ciertas corrientes filosóficas desde finales del XVIII y durante todo el siglo XIX. En este contexto, *El nacimiento de la tragedia* se presenta como obra clave para reformular los límites entre filología, filosofía y arqueología cultural, y de hecho afecta directamente en la teoría y práctica del teatro de la primera mitad del siglo XX. Pérez-Simón revisita los textos de filósofos como Hegel o Kierkegaard con el fin de argumentar la manifestación de la filosofía en el género dramático y cómo esta evoluciona en el diálogo de la representación. El autor elige al dramaturgo irlandés George Bernard Shaw para ilustrar la existencia de un teatro filosófico que “ralentiza e incluso llega a neutralizar la acción dramática”, un aspecto que tradicionalmente ha impedido la categorización de la obra de Shaw como modernista. Siguiendo a Martin Puchner, Pérez-Simón califica la obra de Shaw de “teatro de ideas” y ofrece un análisis exhaustivo de su obra *Man and Superman* como ejemplo de unión entre literatura, drama y filosofía. Esta interpretación señala como primer aspecto

que desafía los límites del discurso la existencia de prólogos y extensas acotaciones en los textos dramáticos. La obra de Shaw evoluciona, tal y como apunta el autor, hacia un espacio teatral en el que el prólogo se convierte en un discurso prácticamente independiente de la ficción dramática. Para cerrar este segundo capítulo, el autor presenta un análisis totalizador de la obra dramática de Miguel de Unamuno, que califica como “tablado de la conciencia” haciéndose eco del trabajo de Iris María Zavala. El teatro de Unamuno tiende a una “desnudez dramática” en la que la atención se centra en el diálogo de los personajes y sus acciones, reduciendo la puesta en escena al mínimo y, de esta forma, consiguiendo la inmersión del espectador en la filosofía del diálogo.

Drama, literatura, filosofía concluye con un tercer capítulo que se ocupa del denominado drama exuberante o drama fantasmagórico, una manifestación dramática en la que la representación escénica se queda a un lado para destacar saltos espacio-temporales y largas acotaciones que en ocasiones remiten a un mundo onírico y surrealista que complica el traslado de las imágenes a escena. Es este un género discursivo entre lo narrativo y lo dramático, que transgrede la clara distinción entre estos dos ámbitos. Pérez-Simón pone en práctica su teoría analizando dos obras clave para el drama exuberante, *La tentación de San Antonio*, de Gustave Flaubert y “*Circe*”, de Joyce, texto que constituye el capítulo decimoquinto de su novela *Ulises*. La obra de Flaubert se encuadra en la descripción de drama exuberante, ya que tipográficamente se percibe como un texto dramático que incluye acotaciones transformadas en fragmentos narrativos. En contraste con este texto, Pérez-Simón ofrece un brillante estudio sobre “*Circe*” en el que muestra hasta qué punto este drama fantasmagórico opera como una máquina textual que recicla motivos y estilos aparecidos en los capítulos anteriores del *Ulises*.

El presente trabajo abre una nueva línea de investigación que cuestiona los límites de los géneros literarios y discursivos, así como la manera de aproximar el texto

dramático y su potencial puesta en escena. *Drama, filosofía, literatura* merece ser reconocido como un estudio fundamental, no solo en la esfera de la historia y teoría del género dramático, sino que además facilita nuevas maneras de problematizar el modernismo como periodo de la historia literaria europea.

Laura Arce

INTRODUCCIÓN

En *Drama, literatura, filosofía* propongo un estudio de tres líneas evolutivas en la literatura y el drama del último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, un periodo aproximado de cincuenta años en el que se acentúa en Europa la convergencia entre la teoría y práctica de la novela, el drama y el discurso filosófico, los tres campos gravitacionales que dan título al presente estudio. En términos historiográficos, estos son los años de agotamiento del realismo literario europeo y de su superación por lo que la academia anglosajona denomina de forma abarcadora como *modernism*, terminología que acepto parcialmente, como explicaré más adelante en esta misma introducción. Abro cada uno de los tres capítulos de este libro con una discusión teórico-histórica de las tradiciones híbridas estudiadas (novela dialogada, teatro filosófico y drama exuberante, respectivamente) explicando su evolución durante el siglo XIX hasta llegar a los primeros años del XX. Después de recuperar los antecedentes teóricos e históricos de cada una de las tres vías, analizo de qué manera se manifiestan estas tendencias en la obra de dos autores representativos: Benito Pérez Galdós y James Joyce en el primer capítulo; George Bernard Shaw y Miguel de Unamuno, en el segundo; Gustave Flaubert y de nuevo Joyce, en el tercero y último.

Mi conceptualización del texto dramático como espacio híbrido entre narrativa y drama reconoce la deuda intelectual con *Drama as Literature*, estudio publicado por el investigador checo Jiří Veltruský en 1977. Tomando como

punto de partida el trabajo de Veltruský, cuya obra discutiré en más detalle a continuación, propongo un diálogo entre los campos de la narratología y la teoría teatral, para así poder explicar las peculiaridades estructurales de un diverso *corpus* de textos que complican la distinción genérica entre narrativa y drama. En segundo lugar, llevo a cabo un acercamiento al texto dramático como espacio de interacción entre literatura y filosofía. Shaw y Unamuno, cuyas obras discutiré en el segundo capítulo, son dos claros ejemplos de este fenómeno. Para conceptualizar la escritura dramática como algo no opuesto a la actividad filosófica, reivindico las recientes contribuciones en el campo de la teoría teatral de Martin Puchner, Freddie Rokem y Evlyn Gould, por solo citar tres de los nombres a los que haré referencia más adelante. El trabajo de Puchner, Rokem y Gould ha contribuido notoriamente a trazar las líneas maestras de una multiforme tradición dramática que ha sido catalogada como *theatrum philosophicum*, teatro de conciencia, teatro interior, teatro subjetivo y teatro de la página, por citar algunos de los muchos términos que los historiadores de la literatura española y europea han adoptado para explicar un complejo fenómeno del que me ocuparé en los capítulos 2 y 3 de este libro.

La idea de texto dramático después de Veltruský

Al ser una figura desconocida para el lector general, se hacen necesarias unas palabras introductorias sobre *Drama as Literature*, obra de Veltruský que se constituye en el referente inmediato de *Drama, literatura, filosofía*, como se puede deducir del propio título de mi estudio. Veltruský publica este texto en 1977, después de retomar la actividad en el campo de la semiótica teatral, tras varias décadas de silencio investigador en París, ciudad en la que vive exiliado desde la caída del telón de acero en su nativa Checoslovaquia en 1948¹. *Drama as Literature* no es sin embargo un

¹ Veltruský reside en París desde su exilio de Checoslovaquia en 1948 hasta su muerte en 1994, con un hiato de seis años (1962-1968) en Nueva York. Para obtener información muy básica sobre su vida y obra puede

texto enteramente original sino una versión revisada del estudio *Drama jako básnické dílo*, que Veltruský había publicado en Praga en 1942, con solo veintidós años de edad. Antes de publicar este volumen, Veltruský escribe ya dos ensayos en los que demuestra una capacidad innata para relacionar los principios teóricos de la Escuela de Praga con la práctica del teatro vanguardista representado en la capital checa. En 1939, Veltruský escribe “El teatro en el pasillo” como respuesta a la puesta de escena de *Alladine et Pallomides*, de Maurice Materlinck, por el director experimental checo Emil Burian. Activo seguidor de una vanguardia teatral que llegará a su fin con la ocupación nazi, Veltruský reflexiona en este texto sobre la forma en la que Burian explota la tensión entre espacio físico y espacio imaginario al representar *Alladine et Pallomides* en cinco espacios diferentes del edificio teatral. Veltruský no logra publicar este ensayo hasta 1979, en versión inglesa. El segundo de los ensayos teatrales del precoz Veltruský es “Hombre y objeto en el teatro”, texto que sí aparece publicado en Praga en 1940, y que adquiere cierta relevancia internacional al ser traducido al inglés como parte de una antología de textos praguenses publicada en 1964. En “Hombre y objeto en el teatro”, Veltruský se aparta de la dualidad actor/personaje derivada de la aplicación de los conceptos saussurianos de significante y significado para desarrollar, siguiendo el camino abierto por Otakar Zich², un modelo tripartito que diferencia entre actor, figura actoral (los signos físicos emitidos por el actor) y personaje (la operación imaginaria por parte de los espectadores a esos signos). El concepto de figura actoral, relativamente

consultarse mi texto “Introducción a ‘La teoría teatral de la Escuela de Praga’ de Jiří Veltruský”. La información bibliográfica completa de los textos a los que iré haciendo referencia se encuentra en la sección “Obras citadas” que cierra este libro.

² El lector hispánico puede leer por primera vez una selección de fragmentos de la obra de Zich en las páginas 37-73 de la antología *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, preparada por Jarmila Jandová y Emil Volek. Ver también la introducción de Volek a la fenomenología teatral de Zich en páginas 27-36.

desconocido todavía hoy³ entre teóricos del teatro, permite a Veltruský conceptualizar los múltiples factores pragmáticos que confluyen en la actuación teatral.

En 1942, conocido ya como uno de los miembros más jóvenes en frecuentar las conferencias del Círculo de Praga, Veltruský tiene el honor de ver publicado su estudio sobre el drama como género literario en *Lecturas de lenguaje y poesía*, volumen editado por dos destacados miembros del grupo praguense, el lingüista Bohuslav Havránek y el teórico del arte Jan Mukařovský. En estos años, los investigadores del Círculo de Praga tratan de mantener su actividad investigadora pese a la censura impuesta por el ejército nazi tras la invasión de Checoslovaquia. Debido a dicha censura, Veltruský se ve obligado a suprimir las referencias al filósofo Edmund Husserl y al lingüista Roman Jakobson, por su condición de judíos, así como al filósofo polaco Roman Ingarden y al semiótico ruso Valentin Voloshinov. La publicación de *Drama as Literature* en 1977 permite a Veltruský, treinta y cinco años después, restaurar los pasajes suprimidos en el original checo.

En *Drama as Literature*, Veltruský argumenta que el hecho de que el texto dramático sea habitualmente el punto de partida para el evento teatral no implica, necesariamente, que la potencial puesta en escena sea una característica exclusiva del texto dramático. Según Veltruský, una representación teatral puede ser perfectamente posible a partir de textos líricos o narrativos, y el hecho de que estas dos vías hayan sido menos exploradas en la historia del teatro occidental no desmiente la validez de esta teorización. Es posible ratificar esta afirmación si se tiene en cuenta, por ejemplo, la presencia de mecanismos narrativos en el teatro simbolista francés, uno de cuyos principales rasgos es

³ En mi ensayo "Manufacturing authenticity: Anonymous acting celebrities in Atalaya's production of Lorca's *The house of Bernarda Alba* (2009)" he aplicado el concepto de figura actoral a la aclamada producción de la obra de Lorca a cargo de la compañía sevillana Atalaya, que contó con un reparto integrado de manera casi exclusiva por gitanas analfabetas.

precisamente la posición dominante de la narración y la recitación con respecto a la escenificación dramática. Hacia 1890, en las obras de autores como Maurice Bouchor y Anatole France aparece frecuentemente la figura de un narrador, ya sea un personaje o un coro, que recita el texto artístico mientras los actores quedan reducidos a posiciones hieráticas, cuando no son directamente sustituidos por marionetas de diferentes tamaños. En 1891, Paul Fort dirige la que František Deák (142) define como la primera representación⁴ en sintetizar los preceptos de la práctica simbolista: *La chica de las manos cortadas* de Pierre Quillard. En el programa de la obra, Marcel Collière explica al público parisino que

la puesta en escena del poema se hace de tal forma que se otorga toda la fuerza a la voz lírica. Se consigue esto contando únicamente con el precioso instrumento de una voz humana que resuena simultáneamente en el alma de los espectadores, y negando la presencia imperfecta de decorados y otros artilugios materiales usados en el teatro. (cit. en Deák 144)

En esta representación de *La chica de las manos cortadas*, un narrador leyó las acotaciones en prosa en coordinación con unos actores que fueron instruidos para declamar de manera monótona sus papeles en verso. Deák ha descrito esta puesta en escena como una sucesión de poemas que solo entran en relación dialógica entre sí gracias al contexto ficticio creado por el narrador-introductor (143). Conviene recordar que ya en la década de 1880 las fronteras entre recitación lírica, por un lado, y actuación teatral, por el otro, son tenues debido a la popularidad de una recitación “teatralizada” en salones literarios parisinos, espectáculos que prefiguran las fórmulas híbridas después tan populares en los cabarés de finales de siglo (Deák 26-27).

⁴ Los detalles de la puesta en escena de Quillard se encuentran en Deák 142-144.

En 1999 se publica en Argentina *El drama como literatura*, versión de *Drama as Literature*, con prólogo del investigador chileno Alfonso de Toro, uno de los más destacados investigadores en el campo de la semiótica teatral en las décadas de los ochenta y noventa. Pese a la popularidad de *El drama como literatura* en América Latina, volumen del que se han vendido miles de copias desde su publicación, la obra de Veltruský apenas ha sido discutida por los teóricos del teatro en España. Entre los pocos investigadores que han propuesto un diálogo con el investigador checo hay que destacar los nombres de María del Carmen Bobes Naves y José Luis García Barrientos, autores de dos exhaustivos manuales de análisis de la obra teatral. Es importante notar el hecho de que tanto Bobes como García Barrientos discuten principalmente la obra de Veltruský al reflexionar sobre la función de las acotaciones en el texto dramático, es decir, que se aproximan a su trabajo solo de una manera parcial. En *Semiología de la obra dramática*, en su edición revisada de 1997, Bobes señala que criterios tan citados como los de literariedad, ficcionalidad y referencialidad no permiten, en última instancia, el establecimiento de una clara distinción entre las acotaciones y el diálogo, los dos elementos que componen el texto dramático (92). Aunque Bobes afirma que las acotaciones tienen una orientación principalmente referencial y descriptiva (movimientos, gestos, ubicación de objetos, etc.) que anticipa la potencial puesta en escena, reconoce que el estatus de tales acotaciones es doble:

Por una parte son un conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, o las dos cosas a la vez, y por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor a los técnicos que realizarán la escenografía necesaria para representar. (176)

Además, haciendo explícita referencia a la teorización de Veltruský sobre el texto dramático, Bobes niega que las

acotaciones sean un simple añadido al diálogo dramático, puesto que en numerosas obras la historia “no queda completa y no sería inteligible sin el concurso de las acotaciones, que suelen llenar los blancos o vacíos dejados por el diálogo, además de enmarcarlos cronotópicamente” (179). Consciente del error que sería pretender resolver la discusión mediante la adopción de una terminología ahistórica y formalista, Bobes observa que la relación entre diálogo y acotaciones está sujeta a una variabilidad histórica que refleja cambios en los terrenos artístico, ético y social (180).

En *Cómo se comenta una obra de teatro* (2003), García Barrientos define el texto dramático como la suma de diálogo y acotaciones y argumenta que el texto dramático goza de una “cierta autonomía representativa con respecto al teatro” (33) en virtud de su capacidad para contener un mundo de ficción accesible mediante la lectura. García Barrientos sostiene que el texto dramático tiene que ser leído “como teatro, es decir, reproduciendo mentalmente una representación de las mismas” (40), convicción que le lleva a estar “en radical desacuerdo, por tanto, con la tesis central del libro de Veltruský *El drama como literatura*” (40). Aunque García Barrientos afirma en la línea siguiente que no piensa discutir la tesis del investigador checo, sus palabras acerca de lo incorrecto de leer un texto dramático como si fuera narrativo o lírico parecen responder claramente a lo que él considera como la posición defendida por Veltruský:

Diré solo que si se puede leer *La vida es sueño* como se lee una novela (y digo lo mismo de *Luces de bohemia*) o leer *El caballero de Olmedo* como se lee un poema, será a costa de renunciar a una lectura sin duda mejor, a costa de no leerlos como lo que son sobre todo, genuinamente: dramas extraordinarios, sobresalientes obras de teatro. O pasando del *tipo* al *género* claro está que se puede leer *Edipo rey* como un policíaco y *Agamenón* como una *pulp fiction*. ¿Pero vale la pena? ¿No será preferible leerlos como tragedias, que es además sin lugar a dudas —y decir esto

resulta hoy, asombrosamente, sospechoso— lo que *son*?
(40, su énfasis)

A continuación, “para dar la réplica a Veltruský” (41), García Barrientos cita a Ortega y Gasset y Alfonso Reyes en defensa de la tesis de que el teatro no es solo literatura sino también espectáculo. Como ya he observado, Veltruský nunca niega la condición espectacular del teatro y, de hecho, dedica muy valiosos ensayos a la puesta en escena del teatro de vanguardia. García Barrientos malinterpreta, por lo tanto, la propuesta de Veltruský en *El drama como literatura* cuando afirma que de las teorías del semiótico checo se concluye que *El caballero de Olmedo* puede ser leído como un poema en lugar de como un drama, o que *La vida es sueño* puede leerse como una novela. Lo que Veltruský afirma es que el drama es un género literario que no tiene por qué constituir exclusivamente el origen de una representación teatral, algo que ratifica Michael J. Sidnell cuando observa que “el teatro contemporáneo no solo prescinde a menudo del texto dramático como base de la representación, sino que lo sustituye por otros géneros literarios” (548, énfasis del autor).

Con respecto a las acotaciones del texto dramático, García Barrientos adopta una posición opuesta a la de Veltruský. El investigador español define la acotación como “la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales... de la representación, virtual o actualizada, de un drama... todo lo que, en el texto, no es diálogo” (45-46) mientras insiste en que “hay que negar una presunta ‘narratividad’ de las acotaciones, que cuenta con no pocos partidarios” (46). Si bien reconoce la existencia de acotaciones “diegéticas” (49) en obras como *El cuerpo sin hombre*, de Herman Teirlinck, y *El paseo de Buster Keaton*, de García Lorca, García Barrientos afirma que “se trata de una rotunda anomalía, cuya lectura ha debido suscitar no poca extrañeza” (50). Además de considerar estas acotaciones no representables como una “anomalía”, García Barrientos se refiere a ellas en términos de una “hipertrofia” de la

que considera como la función natural de las acotaciones en el texto dramático, que no debe ser otra sino la función referencial que se puede traducir a códigos visuales y auditivos en el escenario.

Al abogar por la estricta separación entre narrativa (diégesis) y drama (mímesis), García Barrientos sigue los principios narratológicos refinados por Gérard Genette en su *Nouveau discours du récit* (1983), y que el crítico español se propone transferir a los estudios teatrales llegando incluso a proponer el neologismo “dramatología” emulando a Genette. Señala García Barrientos que la voz es la categoría estructural distintiva de la narrativa, mientras que la visión lo es del drama, y de ahí deduce que en el modo dramático “el mundo ficticio *se pone ante los ojos* del espectador —realmente en el teatro, formalmente en el libro— sustentándose en los ‘dobles’ reales (personas, trajes, objetos, espacios, etc.) que lo representan”, razón por la cual concluye, siguiendo a Genette, que la idea de un narrador en el drama es simplemente “imposible” (194). La estricta separación entre diégesis y mímesis defendida por Genette ha sido seriamente cuestionada, sin embargo, por narratólogos de la talla de Marie-Laure Ryan, Seymour Chatman y Manfred Jahn en las tres últimas décadas, una impugnación que obviamente ha afectado también al campo de la teoría del drama. En su ensayo “Narrative voice and agency in drama: Aspects of a narratology of drama”, publicado en 2001, Jahn resume las inconsistencias más obvias del aparato teórico de Genette, como su intento de conceder que las acotaciones pueden ser leídas como “ficción narrativa” mientras trata, al mismo tiempo, de mantener una distinción absoluta entre “ficción dramática” y la mencionada ficción narrativa. Jahn critica a Genette por argumentar que una acotación como “Hernani se quita el abrigo” tiene una doble función dependiendo de si enfatizamos la lectura privada o la puesta en escena del texto. Según Genette, lo que hace la acotación es “describir el comportamiento del personaje” para el lector y a la vez “indicar al actor qué tiene que

hacer" (cit. en Jahn 667). Sin embargo, como explica Jahn, la necesidad que tiene Genette de negar la posibilidad de un narrador en la ficción dramática lo obliga a usar el término "descripción" en lugar de "narración", cuando es evidente que lo que acontece es la narración de una acción que se desarrolla en el tiempo ("Hernani se quita el abrigo"). En la narratología de Genette queda además muy claro que el concepto de "descripción" implica una pausa narrativa en la cual el tiempo no avanza (Jahn 668), una situación que no se ajusta en absoluto al ejemplo que ofrece Genette. Para superar esta contradicción, Jahn suscribe la tesis de Chatman acerca del carácter común de narrativa y drama como "tipos de textos narrativos" que consisten en una secuencia cronológica de eventos, unos personajes y una localización espacial, todo ello resultado del trabajo de un sujeto organizador. Después, a un segundo nivel, se puede establecer la distinción entre diégesis (*telling*) y la mimesis (*showing*), pero está claro que la simple organización de un patrón temporal implica ya un ejercicio de narración.

A partir de la revisión que Jahn hace de la narratología genettiana, es posible postular la existencia de un agente narrador que opera como figura organizadora tanto en la narrativa como en el drama, y que en ciertos textos dramáticos puede proferir las acotaciones que son leídas como parte de una ficción narrativa por aquellos lectores que así lo deseen y que no pretendan —o que simplemente no tengan los conocimientos necesarios para ello— llevar a escena el libro que tienen entre manos (Jahn 670). En el capítulo primero del presente estudio y, sobre todo, en el tercero, haré referencia a procedimientos que complican la distinción entre narrativa y drama, como es el caso de la indistinción estilística entre el discurso de las acotaciones y el de uno de los personajes. En conclusión, frente a la rígida distinción propuesta por Genette y aplicada por García Barrientos al campo del estudio del drama, invoco el precedente de Veltruský precisamente para estudiar la existencia de un corpus de textos impuros lo

suficientemente extenso y variado como para constituir algo más que una simple anomalía histórica.

Modernismo, *modernism* y la historia literaria hispánica

Al adoptar un método comparatista en *Drama, literatura, filosofía*, tengo como objetivo eludir la periodización tradicionalmente utilizada en España para describir la literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Si la perspectiva comparada se acepta como algo obvio cuando se estudian las manifestaciones de las vanguardias históricas —a nadie se le ocurriría hablar del surrealismo español sin mencionar primero a André Breton, por ejemplo— su aplicación a unos años supuestamente marcados por el nacimiento y florecimiento de la conocida como Generación del 98 todavía puede causar extrañeza hoy día. El hecho de que en España se haya identificado el adjetivo “modernista” con una literatura esteticista y decadentista complica además la situación, al no existir en lengua castellana un término equivalente a lo que es el *modernism* en inglés. Un segundo factor en contra de la aproximación comparatista es la popularidad, todavía hoy, del concepto de generación literaria, una categoría que dificulta el estudio de la literatura española en términos internacionales⁵.

Lo cierto es que ya a principios del siglo pasado el significado del término “modernista” estaba del todo menos claro entre los autores y críticos que pretendían explicar un momento de cambio en las letras españolas, con una conciencia de crisis finisecular palpable también en el resto de Europa. En 1896, en su ensayo “La regeneración del teatro español”, Unamuno critica a:

los realistas esos [que] han leído el capítulo de Spencer sobre el realismo trasfigurado, y que saben por Zola que el arte es la realidad “vista a través de un temperamento”.

⁵ Para una explicación de lo inadecuado del concepto de generación, ver la introducción de Christopher Soufas a *The Subject in Question*.

Pero esto es letra muerta cuando el temperamento es ba-
chilleresco con arlequiano dominó de modernista. (*Obras*
VIII 240)

Baroja, por su parte, ridiculiza el modernismo en su artículo de prensa "Figurines literarios", publicado en 1899, aunque luego muestra una actitud más positiva cuatro años después en otro de sus artículos, "Estilo modernista". En el epílogo a *Luciérnagas* (1900), Camilo Bargiela distingue entre "modernistas y anticuados" y reúne bajo el membrete modernista a nombres como Benavente, Valle-Inclán, Baroja, Maeztu y Martínez Ruiz. En 1902, la revista del poco modernista título *Gente vieja* organiza una peculiar encuesta-concurso que invita a los participantes a responder a la pregunta "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?". El ganador, Eduardo L. Chávarri, concluye que lo que se llama por entonces modernismo es "una palpitación más del romanticismo" (cit. en Mainer 613), aunque también afirma que del romanticismo entendido en su sentido extenso vienen las tendencias "naturalistas, pesimistas y realistas que actualmente viven todavía: el modernismo es otra evolución de aquella fuerza" (cit. en Mainer 614). En una conferencia pronunciada en Argentina en 1910, Valle-Inclán proclama que el modernismo "solo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!" (*Entrevistas* 47) y menciona a Galdós entre sus precursores (*Entrevistas* 49). Y entre 1907 y 1911 Unamuno y Manuel Machado opinan también, en términos muy divergentes, sobre la naturaleza y supuestos integrantes del modernismo literario español⁶.

En 1913, Azorín instituye la idea de un grupo de escritores marcado por el *desastre*, grupo en el que él mismo

⁶ Un completo resumen de las tempranas discusiones sobre el modernismo hispánico se encuentra en Mainer 38-47, texto que he seguido principalmente al preparar esta breve panorámica histórica. Ver también la antología de textos sobre el debate modernista incluidos en las páginas 607-620 del mismo volumen.

se incluye, en cuatro artículos publicados en *ABC* bajo el título unitario de “La Generación del 98”. Estos artículos aparecen en su libro *Clásicos y modernos*, publicado el mismo año. Antonio Ramos-Gascón define el gesto institucionalizador de Azorín como una apropiación del proyecto renovador que José Ortega y Gasset había propuesto unos meses antes de Azorín en dos artículos escritos para *El imparcial*, también en 1913. En estos dos artículos (“Competencia I” y “Competencia II”, 8 y 9 de febrero) Ortega hace referencia al 98 para referirse a aquellos que eran adolescentes cuando España perdió las últimas colonias de ultramar, por lo que no incluye a escritores más maduros en 1898 como Baroja, Unamuno y Antonio Machado. Ramos-Gascón acusa a Azorín de apropiarse y al mismo tiempo desfigurar las ideas de Ortega⁷. Afirma Ramos-Gascón que mientras que Ortega “inventó la categoría del 98 asignándole un sentido proyectual, de convocatoria al futuro, Azorín no solo la sustrae, sino, de más importancia aún, la desvirtúa conceptualmente, adscribiéndola a una clara orientación retrospectiva para exhibir timbres de pasadas y supuestas glorias” (218). Azorín sitúa el 98 en el eje histórico Feijoo-Larra-Galdós y, para otorgarle una centralidad en la historia de España, lo asocia con ideas de regeneración política que en realidad son ya poco relevantes a las alturas de 1913 (Ramos-Gascón 216).

En 1899, el diccionario de la Real Academia define la voz *modernismo* como “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura”. Es este uno de los primeros síntomas de una reacción para proteger la supuesta pureza de las letras españolas ante influencias foráneas, en este caso una estética desarrollada en las antiguas colonias de América Latina, sospechosa además de remedar las poéticas

⁷ Escribe Ortega en “Competencia”: “Los hombres de 1898 se encontraron sin una nación en que realizarse ni individualidades a quienes seguir. Se encontraron sin casa y sin padres en el orden espiritual. Es una generación históricamente espuria. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma” (cit. en Ramos-Gascón 220).

parnasianas y simbolistas de Francia. A diferencia de la frivolidad de Darío y sus imitadores, los autores de la Generación del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu; Valle-Inclán y Machado siempre se pueden considerar del grupo una vez purgados sus tempranos coqueteos con las supuestamente vacuas formas modernistas) se caracterizan por una escritura que reflexiona sobre los males de la patria y que, al bordear con el género ensayístico, se muestra como intelectualmente compleja sin dejarse seducir por los cantos de sirena del esteticismo⁸. El momento cumbre de esta narrativa histórica tiene lugar cuando Guillermo Díaz-Plaja publica, en 1951, el estudio de transparente título *Modernismo frente a noventa y ocho*, obra de enorme influencia durante el franquismo y cuya tesis principal todavía vertebra las enseñanzas de los libros de texto en la escuela secundaria española, territorio aparentemente impermeable a las nuevas —o en realidad no tan nuevas, como demostraré a continuación— ideas en el campo de la historiografía española.

En “La invención del 98”, ensayo publicado en 1969, Ricardo Gullón invoca los precedentes de Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez⁹ para reclamar un debate crítico

⁸ Luis Iglesias Feijoo, para quien el término modernismo debería ser sustituido por el de simbolismo, denuncia tal distinción en “La invención del 98”:

Y es que los propios protagonistas percibían bien la secreta unidad que los vinculaba a todos y que luego quiso dibujarse como un enfrentamiento entre un grupo esteticista y otro preocupado por los temas y muy ideologizado. Esa dicotomía es imposible de mantener y son docenas los estudios que han demostrado que el Modernismo no estuvo anclado en el culto a la forma. Más aún, hoy parece cada vez más claro que el Modernismo no es sino el nombre hispánico de un movimiento europeo general que se acoge bajo las banderas del simbolismo. Y, en mi propia opinión, que me complazco en compartir con otros investigadores, todo ello no es sino la manifestación española de una modernidad que en Europa llevó precisamente el nombre de ‘modernismo’, aunque escrito sin mayúscula. (9)

⁹ Para una definición del modernismo hispánico como época en lugar de como escuela literaria es de imprescindible consulta *El modernismo*:

entre los historiadores de la literatura española. Gullón lamenta la popularidad de la terminología de Azorín hasta el punto de llegar a referirse a la institucionalización del concepto de Generación del 98 como “el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo” (7). Acusa además a Azorín de silenciar las influencias extranjeras en un movimiento de renovación de la literatura finisecular que él considera ya perceptible a partir de 1880, sin necesidad de sobredimensionar la influencia que un acontecimiento histórico, el *desastre* del 98, pudo haber ejercido sobre la literatura del cambio de siglo. Lo que propone Gullón en 1969 es abrir el camino para una historia de la literatura española que, mediante una aproximación comparativa, pueda finalmente superar la “vocación provinciana de los españoles [que] pocas veces se declaró con tanta agresividad como en este singular empeño de separar lo nuestro de lo hispánico total, lo peninsular de lo universal” (Gullón 7). Medio siglo después del polémico llamamiento de Gullón, la renovación de la historia literaria se ha hecho posible gracias a aportaciones como los volúmenes coeditados por Richard Cardwell y Bernard McGuirk, así como por José-Carlos Mainer y Jordi Gracia¹⁰. Se ha producido así un “giro copernicano en las mentes lectoras y en los ámbitos académicos” que, en palabras de Nil Santiáñez, ha sido posible después de levantarse “el acta de defunción a una aproximación bastante miope a las letras españolas del cambio de siglo, como lo fue la consabida y ahora trasnochada pareja de ‘noventayochistas’ y ‘modernistas’” (89).

Notas de un curso (1953), de Juan Ramón Jiménez, editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Este volumen incluye la introducción que Federico de Onís prepara para su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, texto en el que de Onís sitúa los años álgidos del modernismo entre 1896 y 1905 (Jiménez 271-282).

¹⁰ Cardwell y McGuirk coeditan *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas* en 1993, y cinco años después Mainer y Gracia publican *En el 98 (los nuevos escritores)*. Además de estos dos volúmenes colectivos, puede consultarse una lista de contribuciones sobre el tema en Santiáñez 89.

Además de reconocer los recientes debates sobre la idea de modernismo hispánico, sitúo *Drama, literatura, filosofía* en diálogo con la nueva conceptualización del modernismo como fenómeno literario y cultural que se ha popularizado en la academia anglosajona en las dos últimas décadas. Desde su publicación en 1976 y hasta bien entrada la década de los noventa, la historia de referencia sobre el modernismo europeo fue *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, a cargo de Malcolm Bradbury y James McFarlane. Como indica su subtítulo, los autores situaban el periodo definido como modernista entre la última década del siglo XIX y 1930, fecha aproximada de la decadencia de una estética que resulta barrida por el arte politizado en los últimos años de entreguerras. La narrativa histórica trazada por Bradbury y McFarlane perdió vigencia con la aparición de la revista *Modernism/Modernity* en 1994, que después evolucionó hasta convertirse en la publicación oficial de la Modernist Studies Association, fundada en 1998. En la editorial fundacional de *Modernism/Modernity*, Lawrence Rainey y Robert von Hallberg definen el modernismo como “movimiento artístico” responsable de los cambios “más radicales y abarcadores en la cultura occidental desde el romanticismo” (1). Según Rainey y von Hallberg, el modernismo alteró por completo la forma de “producción, transmisión y recepción de las artes” en consonancia con los cambios que estaban ocurriendo simultáneamente en “la filosofía, historiografía y teoría social, por no mencionar los descubrimientos científicos que [los modernistas] reivindicaron como parte de la revolución cultural del momento” (1). En el nuevo campo de los *modernist studies*, los conceptos de vanguardia y modernismo son considerados ahora como términos sinónimos en la práctica, es decir, como manifestaciones de un mismo arte que reacciona al problema de la modernidad en las naciones occidentales. En consonancia con la expansión de fronteras disciplinarias, la revista *Modernism/Modernity* dedicó en su primer año de existencia, por ejemplo, un número monográfico a F. T. Marinetti,

líder del futurismo italiano y habitual desconocido entre los investigadores que, siguiendo a Bradbury y McFarlane, habían identificado el *modernism* de manera casi exclusiva con los experimentos estilísticos en la narrativa de Joyce y Woolf y la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot. La reivindicación de Marinetti no es un caso aislado en la agenda de *Modernism/Modernity* y la Modernist Studies Association, ya que las referencias a surrealistas, cubistas y demás manifestaciones de la vanguardia histórica abundan en los miles de ensayos que se han leído en la conferencia anual de la asociación, así como en los cientos de artículos publicados en la revista de la organización desde mitad de los noventa. En este nuevo marco ideológico-académico ha tenido además lugar una profunda revisión de la idea de literatura modernista, revisión que ha cristalizado en numerosos estudios sobre cuestiones de género y raza, así como sobre cualquier manifestación histórico-cultural que pueda asimilarse al campo de los *cultural studies* —tarea no complicada, por otro lado, dada la flexibilidad de dicho concepto— con el fin último de reevaluar el modernismo como fenómeno cultural no elitista.

Los estudios modernistas auspiciados en las dos últimas décadas por *Modernism/Modernity* y la Modernist Studies Association han modificado también los límites temporales tradicionalmente atribuidos al modernismo literario y cultural, unos límites que se han llegado a situar hacia la mitad del siglo XIX contando como principal referente histórico las persecuciones judiciales contra Gustave Flaubert y Charles Baudelaire. Como es conocido, en enero de 1857 el fiscal Ernest Pinard inicia el célebre proceso contra Gustave Flaubert por las “ofensas a la moral pública y a la religión” contenidas en su novela *Madame Bovary*, publicada un año antes. Flaubert es finalmente absuelto gracias a la meticulosa argumentación de su abogado, Jules Senard, quien consigue convencer al juez de que la voz del narrador no es la del autor real. El fiscal Pinard tiene más fortuna al procesar en agosto del mismo año a Charles Baudelaire por *Las Flores del Mal*, obra de la que

finalmente se censuran seis poemas. Baudelaire es absuelto del cargo de ofensa a la moral religiosa pero no de la acusación de ofensas a la moral pública. En *The Cambridge Introduction to Modernism* (2007), volumen de referencia en la academia anglosajona, Pericles Lewis interpreta el procesamiento de estos dos autores franceses como el inicio de la nueva época artística que adquirirá después el nombre de *modernism*. En palabras de Lewis:

El juicio a estos dos autores pone de manifiesto una nueva forma de tensión entre las artes y el orden social establecido, lo que contribuye a formar el espíritu contestatario del modernismo. Como los modernistas posteriores, Baudelaire y Flaubert creyeron que los principios de los artistas podrían entrar en conflicto con los de la sociedad, y que la belleza, la verdad y la justicia podrían llegar a veces a entrar en conflicto entre sí... [Baudelaire y Flaubert] destacan entre los primeros escritores que registran la crisis de la representación que llevaría al desarrollo del modernismo literario en el siglo veinte. (37)

Concluye Lewis que estos dos procesos judiciales “ofrecen un punto de partida para la historia del modernismo al poner de manifiesto el problema de la incompreensión oficial y pública ante las nuevas técnicas literarias” (37).

A modo de síntesis: superada la oposición entre modernistas y noventayochistas en España, y con la apertura epistemológica facilitada por el muy flexible concepto de modernismo manejado por la academia angloamericana, el camino parece a priori despejado para aplicar este último término a los autores cuyas obras examino en el presente estudio. He preferido, sin embargo, mantener un cierto escepticismo con respecto a una idea de modernismo que considero demasiado laxa, tratando así de no describir como (proto)modernistas a cualquier autor de finales del siglo XIX cuya obra contenga ciertos aspectos antimiméticos que se suponen característicos del modernismo europeo. De hecho, más que reclamar para la causa

modernista a escritores realistas como Galdós y el ya mencionado Flaubert, o a autores tan idiosincráticos y por lo tanto irreductibles a una determinada estética como Shaw y Unamuno, lo que hago es situar su obra en un entramado literario y filosófico que recorre todo el siglo XIX y que por lo tanto rebasa los límites temporales tradicionalmente asignados al modernismo europeo en cualquiera de las conceptualizaciones propuestas hasta la fecha.

Al confrontar el problema de cómo definir de manera unitaria una pluralidad de modernismos nacionales, existe la tentación de lo que Fredric Jameson denomina como el deseo de “hacerlos significar algo, preferiblemente algo ahistórico y relativamente transcultural” (99). La solución adoptada y legitimada por los representantes de los *modernist studies* consiste, como se puede deducir de la declaración programática de la revista *Modernism/Modernity* anteriormente citada, en definir el modernismo como una reacción artística ante los cambios sociológicos, tecnológicos y científicos de la llamada modernidad. Lo “nuevo”, concepto central de la lógica del mercantilismo capitalista, planea sobre una escritura modernista que privilegia la opacidad mimética en contraste con la creencia de los realistas en la capacidad de la obra de arte para representar una realidad exterior. Sin embargo, como observa Jameson, esta distinción en apariencia tan coherente no explica algo tan simple como el hecho de que el realismo, asumiendo en primer lugar que se pueda hablar de realismo en lugar de varios realismos, hace gala de “precisamente la misma dinámica de innovación que consideramos como el rasgo distintivo e individualizador del modernismo” (123). El problema de fondo, continúa Jameson, es que realismo y modernismo, “ya sean considerados como conceptos o como categorías” (124), pertenecen a dos sistemas diferentes no asimilables el uno al otro, puesto que el modernismo aparece como categoría estética mientras que el realismo es una categoría epistemológica que tiene su razón de ser en la reproducción de una realidad estable que se considera exterior al sujeto. Al

compartir el escepticismo de Jameson sobre una narrativa histórica en la que realismo y modernismo operarían en un mismo nivel —pues es obvio que solo mediante esta igualdad se puede argumentar que el segundo supera o sucede al primero— evitaré referirme a realismo y modernismo en términos antagónicos y al abordar los textos que forman el corpus de este libro no los definiré como representantes exclusivos de una de las dos categorías ya mencionadas. Todo ello precisamente por la necesidad de reconocer la complejidad de una serie de manifestaciones artísticas que se caracterizan por su hibridez discursiva.

Novela dialogada, teatro filosófico, drama exuberante

A la hora de establecer el corpus de autores que examino en *Drama, literatura, filosofía*, he centrado mi atención en cinco figuras canónicas de la literatura española y europea sobre cuya obra trato de sugerir nuevas interpretaciones desde una perspectiva comparada y, por lo tanto, relacional. Los tres campos de fuerza (novela dialogada, teatro filosófico, drama exuberante) que estructuran el presente estudio permiten ofrecer nuevos ángulos desde los que comprender una serie de obras estudiadas individualmente incluso hasta la extenuación, como es el caso de la narrativa de Joyce. Además de hacerme eco de relevantes contribuciones de críticos del realismo y el modernismo español y europeo, recurro a materiales tan diversos como cuadernos de notas, cartas y prólogos para poder elucidar un discurso teórico que explique las prácticas genéricas híbridas de Flaubert, Galdós, Joyce, Unamuno y Shaw.

El primer capítulo, “La novela dialogada”, estudia el interés por una forma híbrida a medio camino entre narrativa y drama que se advierte en destacados representantes de la novela europea a finales del siglo XIX y principios del XX. El diálogo libre de las intromisiones del narrador y la presentación de la acción en escenas dramáticas son dos mecanismos más frecuentados para suprimir o, más exactamente, ocultar, la presencia del agente narrador en la novela. Como mostraré más adelante, los precedentes

de esta estética se encuentran registrados en la correspondencia de Flaubert y en ciertos segmentos dialogados de *Madame Bovary* como “Los comicios agrícolas”. El escritor francés es de hecho el primer novelista moderno en promulgar el papel del artista como un demiurgo que, si bien omnipotente en su creación, ha de permanecer oculto tras su obra. Junto a Flaubert, autores como Galdós, Joyce y Valle-Inclán tratan de potenciar en diferentes fases de su escritura la caracterización de sus personajes mediante sus acciones e idiolectos.

En la sección 1.1 distingo dos líneas principales entre los críticos que reflexionan en las primeras décadas del siglo XX sobre esta tendencia de la novela europea. Las dos escuelas a las que haré referencia son la anglosajona, representada por Percy Lubbock y Joseph Warren Beach, y la eslava, de la cual destaco las contribuciones de Mijail Bajtín, Jan Mukařovský y Jiří Veltruský. En el epígrafe 1.2 estudio la evolución de lo que Galdós define como “sistema dialogal” desde sus primeras novelas contemporáneas de principios de 1880 hasta las novelas dialogadas de finales de siglo como *El abuelo*. Al tratar de renovar la narrativa española mediante la retirada del narrador y la cesión de la palabra a los personajes, Galdós privilegia una vía artística que su íntimo amigo Leopoldo Alas “Clarín” desapruueba tanto al reseñar sus novelas en la prensa de la época como en las propias cartas que dirige al escritor canario. Finalmente, en la sección 1.3 analizo de manera unitaria las diferentes aproximaciones de Joyce a la forma dramática desde sus primeras epifanías hasta *Dublineses* (colección que contiene relatos que privilegian el diálogo y la escena, como “Día de la hiedra en el comité”) y su única obra teatral, *Exiliados*.

En el segundo capítulo, “El teatro filosófico”, llevo a cabo un recorrido por la tradición de lo que Martin Puchner define como el “drama de ideas” que emerge a comienzos del siglo XIX cuando los diálogos de Platón, en particular *El banquete*, comienzan a ser leídos e incluso imitados por filósofos y escritores por igual. En el epígrafe

2.1 distingo dos líneas evolutivas que desembocan en lo que después llegará a ser el drama de ideas modernista de finales del siglo XIX y principios del XX. La primera de estas líneas arranca con la nueva lectura de los diálogos platónicos que Friedrich Schleiermacher facilita al publicar sus traducciones y comentarios en las dos primeras décadas del siglo XIX. Gracias al trabajo hermenéutico de Schleiermacher, los rasgos dramáticos de los diálogos dejan de ser considerados como simples añadidos exteriores a la filosofía de Platón, un nuevo paradigma que da lugar a originales interpretaciones por parte de filósofos y dramaturgos. La segunda línea a la que haré referencia es la que, parafraseando a Peter Szondi, puede denominarse como una “filosofía de la tragedia” que alcanza su punto culminante en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche.

En la sección 2.2 defino a Shaw como continuador de la tradición filosófico-teatral que se origina en las modernas lecturas de los diálogos platónicos, una afiliación que el dramaturgo irlandés reconoce en el prefacio de *Man and Superman* al explicar que su diálogo filosófico continúa la línea inaugurada por Platón, a quien describe como “el dramaturgo que inventó a Sócrates” (*Man* 28), una línea que se extiende, según el propio Shaw, hasta Schopenhauer, Ibsen y Nietzsche (*Man* 29). En contra de la terminología utilizada por los historiadores anglosajones hoy día, mi intención es evidenciar lo inadecuado de catalogar a Shaw como dramaturgo “eduardiano” porque supuestamente su teatro representa ciertas inquietudes sociales y morales características de los años del reinado de Eduardo VII (1901-1910). En la sección 2.3 pongo en relación las raíces eminentemente filosóficas del drama de Unamuno, el cual considero representante de la tradición de la filosofía trágica, con su posicionamiento en lo referente a la puesta en escena de su teatro. En la obra dramática de Unamuno la caracterización de los personajes es mínima y la interacción entre ellos tiene lugar mediante un diálogo esquemático que evoluciona hacia el esclarecimiento de una idea

autorial en el marco de un espacio dramático abstracto. Argumento que la conocida hostilidad de Unamuno hacia el teatro comercial de su tiempo no implica un prejuicio antiteatral absoluto sino que, al contrario, su posición nace de una añoranza por el sublime espectáculo colectivo de la tragedia griega que Unamuno espera recrear con su escritura teatral.

En el tercer y último capítulo, “El drama exuberante”, reconstruyo las fuentes literarias y filosóficas de lo que denomino como drama exuberante o fantasmagórico, que se caracteriza por oponerse a una hipotética puesta en escena al llevar hasta el extremo procedimientos como los desplazamientos espacio-temporales, la presencia desbordante de multitud de personajes y la confusión entre alucinación y realidad. Como observa Gould en *Virtual Theater*, la escritura dramática funciona ahora como espacio privado para un diálogo filosófico que toma cuerpo en un “escenario virtual” en el cual se difuminan las fronteras entre la práctica literaria y el pensamiento filosófico. En la sección 3.1 sitúo los precedentes teóricos del drama exuberante en la defensa que Friedrich Schlegel hace de la imaginación como juego creativo que es independiente de la necesidad de imitar un mundo exterior —Schlegel escribe, obviamente, en la estela de lo sublime inaugurada por Kant en la *Crítica del juicio*. La apología que Schlegel hace de la obra literaria total que desborda la clasificación clásica de los géneros literarios (lírica-épica-drama) permite contextualizar la existencia de dramas irrepresentables, ya sea por sus tendencias líricas, narrativas o filosóficas, a lo largo de todo el siglo XIX.

La sección 3.2 se ocupa de *La tentación de San Antonio*, obra en la que Flaubert incrementa su experimentación con la forma dramática en las tres versiones que escribe entre 1849 y 1872, y en las cuales inserta cientos de pasajes enciclopédicos y múltiples citas de Kant, Hegel y Spinoza hasta llegar a crear un texto multiforme e imposible de domesticar recurriendo a un único término, ya sea “razón o locura, historia o imaginación, erudición o literatura”

(Radford 626). En su versión definitiva, *La tentación de San Antonio* contiene siete actos en los que se suceden las estaciones del sufrimiento del ermitaño cristiano que confronta las tentaciones carnales mientras se embarca en una búsqueda del conocimiento absoluto emulando uno de los grandes dramas irrepresentables de la literatura europea, el *Fausto* de Goethe. En 3.3, la última sección de *Drama, literatura, filosofía*, estudio “Circe”, el decimoquinto de los dieciocho capítulos que integran el *Ulises* de Joyce, y el capítulo más extenso, con casi 150 páginas en la edición canónica de Hans Walter Gabler. Su peculiar disposición tipográfica, consistente en diálogo y acotaciones dramáticas, individualiza además este capítulo con respecto del resto de la novela. En contraste con el minucioso realismo que prevalece en *Ulises*, la acción que tiene lugar en el barrio de los burdeles de Dublín se caracteriza por una sucesión constante de alucinaciones, transformaciones y saltos espacio-temporales que entroncan con técnicas narrativas o fílmicas antes que dramáticas. Desde una perspectiva global, “Circe” representa el extremo opuesto del interés de Joyce por la forma dramática desde sus inicios como escritor, que analizo precisamente en 1.3, puesto que la exuberancia de este capítulo de *Ulises* constituye el reverso de la tendencia minimalista que se observa en sus epifanías dramáticas y en los pasajes dialogados de *Dublinenses* y *Exiliados*.

Todas las citas, tanto de estudios críticos como de obras literarias, aparecen en castellano. He traducido del inglés los textos críticos con los que he trabajado, así como los fragmentos de las obras de Shaw y algunos pasajes de obras secundarias de Joyce. He recurrido a traducciones de *Dublinenses*, *Retrato del artista adolescente* y *Ulises*, de Joyce, así como a los textos que cito de Flaubert. He seguido, con mínimas alteraciones, el formato bibliográfico establecido por la Modern Language Association (MLA), que establece que cuando se cita una sola obra de un autor solo es necesario indicar el número de página en paréntesis. Cuando se trabaja con dos o más textos de un autor, se

antepone la primera palabra del título al número de página. La información bibliográfica completa de los textos citados aparece finalmente detallada en la sección “Obras citadas” que cierra el presente estudio.

*Para continuar disfrutando del texto,
adquiera el libro completo en:*

<http://www.editorialfundamentos.es/index.php?producto=1632463§ion=catalogo&pagina=producto&idioma=es>

