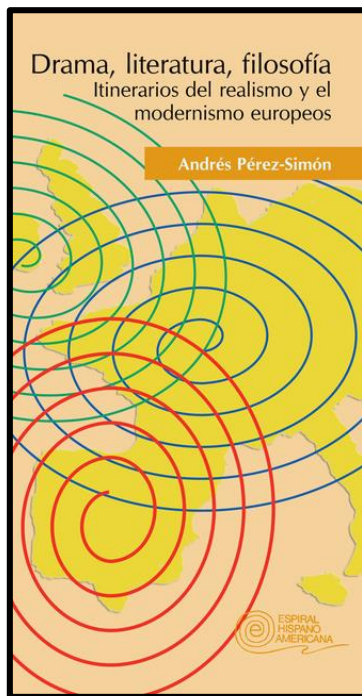


Andrés Pérez Simón, *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeo*

Laeticia Rovecchio Antón
laeticia.rovecchio@gmail.com



Pérez-Simón, Andrés, *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeo*, Madrid, Editorial Fundamentos: Espiral Hispano-Americana, 2015, 186 pp.
ISBN: 978-84-245-1314-6

Desde el prólogo de *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeo*, a cargo de Laura Arce, se advierte que: «Andrés Pérez-Simón presenta un análisis detallado e innovador sobre los límites del género dramático y la incursión de diferentes recursos dentro del contexto del realismo y del modernismo europeos» (p.11). Precisamente, el autor del presente estudio promueve un viaje que nos traslada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX juntos a cinco grandes escritores ampliamente estudiados por la crítica y el canon literarios –Benito Pérez Galdós, James Joyce, George Barnard Shaw, Miguel de Unamuno y Gustave Flaubert–. Si bien es cierto que existe una extensa bibliografía

sobre cada uno de estos escritores, Pérez-Simón decide ubicar el viaje en una perspectiva no tan frecuentada: el drama. En efecto, valiéndose de notas, de correspondencias y de otros documentos varios, el investigador pone de manifiesto una verdadera relación entre el elemento teatral y la evolución productiva de estos excelentes literatos que conduce, necesariamente, a un desdibujamiento del drama, aunque no únicamente, pues los límites de los géneros literarios se borran para dejar lugar a nuevas formas de expresiones.

De manera que, en la «Introducción», el investigador acota claramente las bases de toda su reflexión, pues, por un lado, recupera el pensamiento del Círculo de Praga, en especial de Jiří Veltruský –sombra ya omnipresente en el título que remite a *El drama como literatura* (1977) del teórico checo–, poco conocido entre los estudiosos españoles y cuyas aportaciones para el género teatral constituye, según el ensayista, una laguna que se debe solventar para entender el devenir teatral europeo no solo de aquella época, sino de nuestra era actual. Por otro lado, Pérez-Simón, después de un intenso diálogo con los *Modernist Studies* y la conceptualización del término *Modernism* tanto en la academia anglosajona como la europea, y a pesar de la omnipresencia de la corriente realista y modernista en esa época, decide alejar su análisis de estas etiquetas limitadoras y complejas para centrar su mirada en un aspecto concreto: la hibridez discursiva que presentan los textos seleccionados, pues todos ellos se relacionan con el drama y la narrativa, como demuestra su tratamiento en todos los capítulos, a los que se debe añadir la filosofía, en los dos últimos.

Así pues, el primer tramo del trabajo, «La novela dialogada», como su nombre señala, otorga una especial atención a determinados usos del diálogo en narrativa, pues se parte de la premisa de que esta utilización sirve para «ocultar la presencia del agente narrador» (p.34). Para sustentar a esta afirmación, Pérez Simón traza el fructífero debate que suscitó el concepto de voz autorial en la tradición anglosajona (Lubbock y Beach) y eslava (Bajtín, Mukařovský y Veltruský) para evaluar, precisamente, el peso que

asume el diálogo en este tipo de narraciones. Después de este recorrido teórico por estas dos escuelas, el estudioso se centra en las discusiones entre Galdós –defensor del «escritor moderno como demiurgo» (p.73) y Clarín – detractor de la presencia escénica en las novelas– para sostener que del «sistema dialogal» galdosiano, seguidor de la estela de Flaubert, destaca el peso de la impersonalidad, presente desde *La desheredada* (1881) hasta las novelas de final de siglo como *Realidad* (1889) o *El abuelo* (1897). Esta última sirve de nexo de unión al uso de la forma dramática de James Joyce, pues Pérez-Simón encuentra un importante correlato entre *El abuelo* de Galdós y la única obra teatral del escritor irlandés *Exiliados* (1916); ambas demuestran una clara ausencia de narrador omnisciente que lleva a los lectores a estar asaltados por las mismas dudas que los personajes (pp.88-89). En este sentido, el investigador ofrece un re-descubrimiento de la producción joyciana, entre 1900, momento en el que Joyce se acerca a la dramaturgia de Ibsen, y 1916, fecha de escritura de su pieza dramática. Este marco de dieciséis años permite alojar luz sobre el creciente interés del irlandés por el medio teatral, que no solo se plasma en su única incursión en el género, sino en la adopción de algunos de sus rasgos en sus textos, como es el caso del capítulo 15 de su *Ulises* (1922), estudiado en la tercera parte del estudio.

El segundo capítulo, «El teatro filosófico», se enmarca en dos focos críticos distintos, aunque complementarios, pues surgen de una intensa dialéctica con las ideas platónicas. En efecto, Pérez-Simón subraya la importancia de la revisión, a principios del siglo XIX, de los diálogos de Platón por parte del filósofo alemán Schleiermacher al poner de manifiesto una ligazón entre el contenido y la forma, así como la posterior reinterpretación que llevaría a cabo Nietzsche y que conllevaría la exploración de la categoría de «lo trágico» en *El nacimiento de la tragedia*. Dos hitos que sirve de hilo conductor al estudio de la obra *Man and Superman* (1903) de George Bernard Shaw y al teatro de Unamuno. En primera instancia, Pérez-Simón se desmarca de la etiqueta, «drama

eduardiano», atribuida por la crítica al proponer un acercamiento desde la hibridez común de los diferentes autores estudiados en este libro a luz del drama, la literatura y la filosofía. En este sentido, en esta pieza de Shaw, se marca la presencia de elementos propios de la narrativa (un narrador omnisciente presente en extensas acotaciones, un largo prólogo epistolar) y de la filosofía (diálogos de corte socrático), que dificultan una puesta en escena verosímil del asunto tratado. En segunda instancia, el ensayista se acerca al pensamiento unamuniano y, más concretamente, a la relación que el escritor vasco mantiene entre la filosofía y el drama para, así, situarlo en la tradición de Szondi, de la «filosofía trágica», en la que «la máscara trágica y el *agón* teatral ocupan una posición central» (p.119). Unamuno, en total discordancia con el teatro comercial de su época, apuesta por un teatro dialógico, en términos bajtianos, que actúa como «una caja de resonancia de voces e identidades múltiples» (p.124). Como apunta Pérez-Simón, el teatro para el escritor vasco se entiende en su vertiente literaria, ya que otorga mayor importancia a la estructuración de los hechos (fábula) y al pensamiento en sí, en detrimento del carácter de los personajes totalmente alejado de los criterios propios a la realidad verosímil, sino que se definen por sus acciones. En este aspecto, el estudioso lleva a cabo un acertado paralelismo entre el «teatro de la voluntad» de Fyodor Sologub y la desnudez trágica de Unamuno, puesto que el teatro se transforma en una liturgia en la que el texto cobra protagonismo más allá de la corporalidad del actor, visto como un elemento capaz de entorpecer el mensaje que el autor quiere difundir con su creación.

«El drama exuberante», tercer y último capítulo de este ensayo, mantiene cierta confluencia con los otros dos capítulos. En efecto, este drama exuberante, también denominado fantasmagórico, presenta elementos tanto narrativos como dramáticos que, como en el caso de la novela dialogada, procede de esta importancia dialógica que tiende a la supresión de la voz autorial, y del teatro filosófico, con esta resistencia a la puesta en escena y con su cercanía a lo que el pensador Schlegel, alababa de los

diálogos platónicos, fuente ineludible para cualquier creador. Así pues, las reflexiones del Círculo de Jena acerca de los géneros literarios ponen de manifiesto «una idea de literatura total que opera al mismo tiempo como metaliteratura debido a su carácter reflexivo» (p.138). Pérez- Simón da cuenta de la importancia del texto escrito que busca actuar directamente en el subconsciente de manera que la representación teatral sea recreada por los propios lectores. En este sentido, nace un verdadero conflicto entre texto y puesta en escena porque el drama exuberante invita al desarrollo de escenas mentales que no necesitan de un escenario real, sino «virtual», en términos de Gould. Para ilustrar esta sección, se toma como punto de partida la obra de Flaubert, *La tentación de San Antonio*. En contra de las críticas que ha cosechado esta obra entre los especialistas del escritor francés, el investigador no considera este texto como un intento fallido, sino que, como subraya agudamente, se trata de un texto que Flaubert tarda más de treinta años en finalizar, por lo que vislumbra como una verdadera obsesión del galo por experimentar con las formas dramáticas. De hecho, además de contener un «marcado carácter autorreferencial», adopta rasgos propiamente teatrales para subvertirlos al darles una forma narrativa (acotaciones con narrador omnisciente que se relaciona con los personajes, diálogos truncados, proliferación de espacios y tiempos). En este aspecto, se borra la frontera entre el interior y el exterior de los personajes al tratarse de un drama de la subjetividad sin un sujeto estable. Esta afirmación lleva a Pérez-Simón a retomar la figura de Joyce para estudiar el capítulo 15, «Circe», de su *Ulises*, único capítulo escrito al modo de una pieza teatral, pues en él se evidencia este entrar y salir en la mente de los personajes. Así pues, a pesar de ser escrito siguiendo el patrón dramático, se aprecia el uso de elementos claramente narrativos como saltos temporales, desmesurada amplitud temporal, cambios de estilo... Todo ello pone de manifiesto la presencia de un narrador que orquesta y narra los hechos y que, por ende, invita a una mayor percepción del texto como una narración más que como un potencial para la puesta en escena.

En el «Epílogo», Pérez-Simón retoma y amplía algunas cuestiones relativas a los estudios sobre el período modernista en un verdadero afán por abrir nuevos caminos de exploración de una época que parece iniciar un nuevo capítulo para los investigadores. En definitiva, el ensayista es consciente de que esta nueva senda favorece el desarrollo de otra mirada, de otro análisis de textos ya estudiados por la tradición. Y, aquí, liberados del encorsetamiento de las etiquetas del realismo, naturalismo y modernismo, aunque esta última instancia es una sombra constante en todo el desarrollo teórico del autor, se alza el prisma de la hibridez. Una hibridez que engloba los tres pilares claramente definidos y expresados en el libro: el drama, la literatura y la filosofía. Tres ingredientes que dan el pistoletazo de salida a investigaciones siempre por venir.