

1922, ANNUS MIRABILIS DE LA LITERATURA:
LOS VAIVENES DEL CANON, ENTRE LA
RETAGUARDIA Y LA VANGUARDIA
(1922, *annus mirabilis* of Literature:
the Fluctuations of Canon, between Rearguard and Avant-garde)

Carmen María López-López*

UNED

Abstract: *1922* (2022), the latest novel by Antonio Rivero Taravillo, pays homage to different literary milestones that occurred in the *annus mirabilis* of literature, to recreate the aesthetic crossroads of a cultural context in which literary disputes between tradition and avant-garde appeared. This is a particularly rich year from the literary point of view with the publication of *Ulysses* by Joyce and *The Waste Land* by T. S. Eliot. Paris, as the European capital of great literary effervescence, brings together the lives of extraordinary personalities such as J. Joyce, T. S. Eliot or E. Pound. This study reflects on dynamic canonicity, critical reception, rearguard and avant-garde, and narrative simultaneity, in order to rethink the circuit of literary communication a century later.

Keywords: 1922, Antonio Rivero Taravillo, Paris, Canon, Rearguard, Avant-garde.

Resumen: *1922* (2022), la última novela de Antonio Rivero Taravillo, rinde homenaje a distintos hitos literarios sucedidos en el *annus mirabilis* de la literatura para recrear así las encrucijadas estéticas de un contexto cultural en que asomaban las querellas literarias entre la tradición y la vanguardia. Este es un año especialmente rico en lo literario con la publicación de *Ulises* de Joyce y la *Tierra baldía* de T. S. Eliot. París, como capital europea de gran efervescencia literaria, reúne las vidas de personalidades extraordinarias como J. Joyce, T. S. Eliot o E. Pound. Este estudio reflexiona sobre la canonicidad dinámica, la recepción crítica, la retaguardia y vanguardia, y la simultaneidad narrativa, con el fin de repensar el circuito de la comunicación literaria un siglo después.

Palabras clave: 1922, Antonio Rivero Taravillo, París, canon, retaguardia, vanguardia.

* **Dirección para correspondencia:** Carmen María López López. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. P.º de la Senda del Rey, 7, 28040. cmlopez@flog.uned.es

1. Introducción. 1922, *annus mirabilis* de la literatura

En 1922, París era una fiesta. París, como capital europea de gran actividad literaria, reunió ese año las vidas de escritores como J. Joyce, T. S. Eliot, W. B. Yeats o E. Pound, abandonadas todas ellas por este último, quien podría considerarse siguiendo el símil empleado por Dante en la *Comedia, il miglior fabbro*¹, un “maestro de la orfebrería poética” (Rivero Taravillo 2022: 41) o una “enciclopedia viva de literatura” (2022: 15), el escritor que habría de canalizar las obras más valiosas para que lleguen a los destinatarios que las esperan. Mediante procedimientos artísticos que cruzan la ficción y no ficción, la recreación biográfica y la fabulación literaria, en *1922* (2022) Rivero Taravillo rinde homenaje a distintos hitos literarios acaecidos hace un siglo, en la memorable fecha de 1922, *annus mirabilis* de la literatura, por acoger la expresión del poema homónimo de John Dryden. Se adentra así en las encrucijadas estéticas que se fueron fraguando en aquel momento, para volver sobre las querellas literarias que incitarían a creadores, teóricos y críticos a repensar categorías estéticas como la tradición y la modernidad, la retaguardia o la vanguardia, el canon o la periferia.

La labor enciclopédica de Rivero Taravillo viene dictada por el oficio de biógrafo al que ha destinado buena parte de su vida (no es baladí recordar que el autor firmó una de las grandes biografías sobre el poeta Luis Cernuda). Guiado por el impulso del biógrafo, en *1922* pinta vidas, desvela anécdotas, aporta datos curiosos y pergeña el libro de otros detalles anodinos que iluminan la escritura de estas vidas literarias (o literaturizadas). Ezra Pound, Joyce, Eliot, Yeats y otros tantos genios de la palabra se dan cita en el París de los años veinte. Sin embargo, tal apuesta literaria no se reduce al ejercicio positivista de compendiar datos y más datos. Lejos de ofrecer al lector una obra cuajada de nombres y fechas, de hitos y efemérides que de modo innegable traslucirían su palpable erudición, Rivero Taravillo introduce estas vidas literarias, sus escenarios y contextos con una prosa cercana al arte de la ficción, del relato, de la tentativa novelesca.

A su vez, sería inexacto postular en ella la existencia de un tapiz ficticio, pues la materia misma del libro la constituyen los hitos, los acontecimientos memorables, lo singular de estas vidas. *1922* opta por una senda intermedia, por un lugar a medio camino entre la novela y la biografía, sin ser ni una cosa ni la otra: ni una novela nutrida del magma de la ficción, ni una biografía construida sobre la profusión de datos, fechas, nombres entre los que se detendría el biógrafo. La apuesta de Rivero Taravillo se distancia de esta segunda opción, quizá porque resulte absurda por cosmogónica la tarea de contar una vida o de aquilatar de principio a fin los hechos de una vida. Contra la grandilocuencia de la biografía, Rivero

1 Rivero Taravillo recurre a este símil que empleara Dante en la *Comedia* para calificar a Arnaut Daniel como “el mejor artífice del verso en la lengua vernácula” (2022: 41), para referirse en el marco de la contemporaneidad a la extraordinaria labor de Ezra Pound como orfebre de la lengua poética, capaz de señalar a T. S. Eliot las palpables excrecencias de su poema, esto es, de la materia artística sobrante de *La tierra baldía* (*The Waste Land*, 1922). Como bien atestigua la crítica, en un primer estadio se trataba de un poema imperfecto y lleno de fórmulas manidas en su versión original, puramente eliotiana, pero remodelado de acuerdo con los consejos y sugerencias constantes de Pound, convirtiéndose así el poema de Eliot en “algo enfocado y preciso sin perder esa característica suya de lo plural y lo simultáneo” (2022: 41). Así se recrea en la presente obra, donde se alude a las elisiones de la cita de Conrad procedente de *El corazón de las tinieblas* o de la primera página de “El entierro de los muertos”. Tanto fue el esmero que Pound puso en orientar al poeta norteamericano que puede que “sin el pulso firme de Ezra al timón, quizá Tom hubiera naufragado en su camino a Ítaca” (2022: 44).

Taravillo adopta el molde del relato que, sin ser netamente ficción, se nutre de la biografía y la experiencia vivida. *1922* cuenta vidas (las de Ezra Pound, Joyce, Eliot, Yeats), rescata las biografías —o los *biografemas* de estas vidas— y emprende su restitución como verdad dentro del libro. La elección consciente del término *biografemas* como noción opuesta a las altisonancias de la biografía (Barthes 2011: 15) viene a subrayar la imposibilidad de quintaesenciar, de principio a fin, los matices y volubles perfiles de una vida. Tal concepto de *biografemas* se ancla en el pensamiento teórico de Roland Barthes sobre las huellas del yo en la reconstrucción de una vida, de la que la posteridad nos legará no su relato íntegro de principio a fin, sino lo más significativo del mismo, los pedazos sueltos, los fragmentos, los espacios y resquicios restituidos del sujeto multiforme y proteico al que llamamos yo: “Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos «biografemas»” (Barthes 2011: 75).

El resultado estético es una ¿novela? de fuerte impronta biográfica en que cristaliza la reconstrucción de distintas vidas literarias y, con ellas, del giro copernicano que, con la irrupción de la vanguardia, se estaba fraguando en el dominio artístico, no únicamente en el territorio de las letras. A través de la escritura de Rivero Taravillo, se brinda al lector el lujo de asomarse a las vidas de tantos escritores y artistas y, a través de sus palabras, ser partícipe de sus encrucijadas y enclaves, de sus contextos y escenarios; en suma, del aire que insufló esa época.

2. 1922, un crisol de poéticas y estéticas: de vanguardias y retaguardias

Si hay un rasgo definitorio de *1922*, este es el eclecticismo estético con que se construye la obra para aproximarse al crisol de poéticas y estéticas que fluctuaron en los años veinte. El seísmo literario que supuso el experimentalismo narrativo en países como Francia o Inglaterra se dio en paralelo a la revolución del lenguaje en Hispanoamérica, cuna del modernismo que abanderara Rubén Darío. El trazado de la época se rescata casi de forma arqueológica a partir del fenómeno faulkneriano de la *polinización* literaria:

Es época de gran agitación en la literatura, y por una vez, lo mismo que los norteamericanos polinizan Inglaterra y por extensión Francia con su juventud libre y liberadora, los hispanoamericanos fecundan, como la sangre de las ínclitas razas ubérrimas del verso de Rubén Darío, ese nicaragüense que tenía por boca un volcán en erupción de palabras, la escena española (Rivero Taravillo 2022: 72)

Son los felices años veinte, los *années folles*, los años locos. La guerra ha terminado, pero su vocabulario bélico pervive en la literatura y en las artes: “Se emplea la palabra «vanguardia», esa parte adelantada de un ejército, pero se calla la de retaguardia, lo que queda atrás, con todas sus bajas” (2022: 73). La dualidad entre retaguardia y vanguardia se introduce en la urdimbre misma de esta biografía novelada o novela sobre vidas literarias. A propósito de la recreación de la disputa artística entre André Breton y Tristan Tzara, este último ponderando el estandarte del dadaísmo, se introduce la dialéctica entre la retaguardia en la vanguardia, su movimiento constante, su intrínseca dinamicidad:

Lo que era vanguardia ahora es retaguardia, y una nueva vanguardia la sustituye, como una nueva hueste de soldados de reemplazo. Parece la guerra, aunque se haya firmado el Armisticio. Pero en el crepúsculo es difícil distinguir qué luz es la de la aurora y cuál la del ocaso, y a veces uno no sabe a qué carta quedarse (Rivero Taravillo 2022: 102).

Desde la teoría literaria Roland Barthes sistematizó estas ideas al declarar en una entrevista en *Tel Quel* (1971) que su posición histórica, con relación al arte, es la de una “retaguardia de la vanguardia”: “Ser de vanguardia (*avant-garde*) significa saber qué es lo que está muerto; ser de retaguardia significa amar todavía eso muerto” (1982: 160). La retaguardia despliega una conciencia doble entre el pasado y el presente, como un Jano bifronte: lo antiguo se configura como semilla de la creación y del pensamiento artístico moderno. Pero a su vez no se pliega a la vanguardia en términos de ruptura absoluta con respecto a la tradición precedente.

Tradicionalismo y vanguardia no son sino materializaciones de distintos momentos del arte, épocas determinantes en el rumbo estilístico de la creación. La retaguardia se obstina en permanecer; la vanguardia pugna por sustituir lo caduco. Ambas se retroalimentan, se requieren para dotarse de sentido, para postularse como lugar desde el que existir. En su aproximación a la vanguardia, Poggioli (1964: 108) se refiere al efecto de *tabula rasa* con la que identifica una fase inicial por la que atraviesan los movimientos de vanguardia. En el espíritu del arte de vanguardia arraiga un antagonismo polémico sentido como discordia con la autoridad de la tradición pasada (Bürger 2009). Así se modula la dualidad tradición/vanguardia en 1922, a partir del debate que introduce la publicación de *Ulises* de Joyce, cuya aparición simultánea a la última entrega de *En busca del tiempo perdido* de Proust cifra una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. 1922 recrea cómo al filo de este año, las obras de Joyce y Proust se disputaban la égida literaria, la atención de los lectores, así como el beneplácito de los críticos en sus sucesivos comentarios. La recreación del funeral de Proust² al que sigue el entierro del escritor francés es sintomática de la muerte de una época. Tal solemnidad y eco social solo serían comparables hasta la fecha con el sepelio de Víctor Hugo. Rivero Taravillo da vida a este episodio hasta colmarlo de honda significación, de premonitorio simbolismo. Con la muerte física de Proust parece agonizar también un modo de escribir, una forma de novelar más apegada a los preceptos decimonónicos, desligada de los requerimientos estéticos de la vanguardia. En términos literarios, Proust está en las antípodas de Joyce.

3. *Ulises* de Joyce: génesis, reescritura y recepción crítica

“*Habemus librum*. La Biblia de la nueva era” (Rivero Taravillo 2022: 85). Con estas palabras se alude en 1922 al acontecimiento literario que supuso la publicación de *Ulises*. La

2 Emotivas son las páginas que Rivero Taravillo dedica a la existencia crepuscular de Proust; páginas en que recrea el funeral del autor de *En busca del tiempo perdido* en la capilla de Saint-Pierre-de-Chaillet, al que asisten Ford Madox Ford, James Joyce, Dráguilev y Mayakokvski, entre otros, acto de gran solemnidad en el que una orquesta interpretó la *Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel, sepelio en que se rindieron honores militares al difunto dada su condición de caballero de la Legión de Honor.

novela de Joyce, que ha ido apareciendo por entregas en la revista americana *Little Review*, se publica ese año en París gracias al beneplácito de Joyce y, más concretamente, de Sylvia Beach, editora de la celeberrima librería parisina “Shakespeare and Company”. A raíz de este acontecimiento la novela recrea el proceso de génesis, (re)escritura y recepción crítica de *Ulises*, en tanto que la dinamicidad del hecho literario excede con mucho los dominios del texto, artefacto estético condicionado por el antes que le dio origen y por el después que le hará sobrevivir más allá de la existencia de su autor o artífice.

Las premisas teóricas que Ricœur expone en su ensayo “La función hermenéutica del distanciamiento” (1997) introducen la dualidad entre lo vivo y lo muerto, entre la autoridad de quien escribe el texto y la de quien lo lee pasados los años, las décadas, las centurias o los siglos. ¿Cuál es el puerto de llegada al que quiere conducirnos Ricœur al aproximarnos teóricamente a su idea sobre la función hermenéutica del distanciamiento? El teórico de la hermenéutica alude a la distancia que media entre la letra muerta y su vivificación mediante el acto de lectura. Ante tal certeza, la interpretación salva de esa distancia al lector contemporáneo. Ricœur expone la dualidad entre la “dialéctica del suceso” y la “dialéctica de la significación” (1997: 117), distancia que media entre la obra en sí (lo que ocurre cuando alguien habla) y sus sucesivas lecturas y reinterpretaciones (lo que ocurre cuando alguien lee e interpreta). El giro decisivo se orienta del suceso en su fugacidad al reencuentro del lector con la obra en tanto que significación y sentido.

En cierta medida, la función hermenéutica del distanciamiento que propicia la autonomía del texto con respecto a la intención del autor una vez que este ha muerto, se disuelve en 1922 ante el presentismo de los hechos, esto es, ante la coincidencia en el eje sincrónico del autor (*intencio auctoris*) y de los primeros lectores o críticos (*intencio lectoris*). Frente a la ausencia del creador en la reinterpretación de obras de tiempos pasados o épocas lejanas, en que el texto se emancipa de su horizonte creativo, del contexto histórico-cultural en que nació y le dio origen y pasa a estar mediado por la sucesión de lecturas e interpretaciones, en 1922 la intención del autor y la recepción crítica convergen en un mismo polo. Joyce y Eliot como autores reciben las críticas a sus obras recientemente publicadas, por lo que se salva tal distancia hermenéutica.

Los planteamientos de Ricœur evidencian, *sensu lato*, los tres paradigmas por los que se ha regido la comprensión de la obra literaria a lo largo del tiempo. Estos tres paradigmas adquieren un singular calado en 1922, en los constantes vaivenes del canon desde el proceso de génesis, (re)escritura y recepción del *Ulises* de Joyce. En la primera vertiente, 1922 exhibe el paradigma del autor o *intencio auctoris*, a raíz de la interpretación del *Ulises* según los testimonios, a veces escasos, que constatan lo que el autor quiso decir. Si bien este método se considera obsoleto, no es peregrino incidir en su operatividad teórica y crítica en ciertos momentos de la historia literaria. Así se procedió bajo la égida del positivismo, mediante la explicación de los textos a partir de los datos históricos y sociales circundantes de la vida del autor y, en otro orden de cosas, con el influjo del psicoanálisis en la comprensión del hecho literario: “Gracias al distanciamiento a través de la escritura, la apropiación deja de presentar caracteres de la afinidad afectiva con la intención del autor. La apropiación es todo lo contrario de la contemporaneidad y de la congenialidad, es comprensión a través de la distancia” (Ricœur 1997: 132).

En una segunda vertiente, se revela fecundo el paradigma de la obra en tanto texto o *intencio operis*, para decirlo en palabras de Umberto Eco (1992). Tal modo de acercarse a la obra literaria proporciona una lectura inmanente propia del Estructuralismo, centrada en la estructura profunda de la obra artística desvinculada del contexto histórico, social o cultural que le dio origen. Si bien el texto es pieza ineludible para la conformación del circuito literario, en 1922 no se perfilan sino algunas reflexiones sobre la estructura de *Ulises* (estas se despliegan en la crítica de Pound a la obra de Joyce publicada en el *Mercure de France*, donde el crítico se concentra en la estructura musical del libro y su construcción como sonata).

El tercer y último de los paradigmas se caracteriza por un desplazamiento del foco de interés del texto al lector (*intencio lectoris*), de modo que la obra tan solo recupera su sentido al ser leída. En palabras de Eliot (1986), las obras del futuro modifican las obras del pasado. Desde este tercer paradigma interpretativo, el mensaje no existe de manera autónoma o exenta, sino en virtud de las coordenadas espaciotemporales en que la obra es leída en el curso de la recepción artística. Corrientes críticas como la estética de la recepción y sus conceptos anejos de *lector ideal* o *lector modelo*, la hermenéutica o ciencia de la interpretación textual, las teorías semióticas o la deconstrucción han especulado acerca de la idoneidad de situar la interpretación de las obras en este tercer paradigma, en tanto que el texto se constituye como un artefacto dinámico cuyos sentidos e interpretaciones varían a lo largo del tiempo: “Si con el estructuralismo se privilegiaba el análisis de texto como objeto dotado de caracteres estructurales propios descriptibles mediante un formalismo más o menos riguroso, posteriormente la discusión se orientó hacia una pragmática de la lectura” (Eco 1992: 22).

Este recorrido por los distintos paradigmas teóricos cuyo caudal conduce hacia la comprensión del hecho literario constata el alejamiento de la visión histórico-genética y positivista de la literatura al mundo que el texto descubre ante los ojos del lector: “La interpretación es este encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector” (Silva Arévalo 2005: 170). Se vislumbra aquí el diálogo que el texto literario entabla con su fuente autorial y con la recepción, entre dos orillas: la orilla del autor y la orilla del lector (Lledó 2014: 32).

Por tanto, siguiendo las ideas teóricas de Ricœur, el autor se decanta por buscar “frente al texto” a partir de los elementos de mayor contemporaneidad, algo que casa bien con los procedimientos constructivos de 1922, centrados en el texto en sí mismo, en la conformación del sentido de las obras³. No obstante, situar el acto interpretativo en el polo de la recepción implica un peligro que la teoría de Ricœur logra sortear por una doble vía: la huida tanto del objetivismo como del relativismo. Sus postulados críticos median entre estos dos polos amenazantes. Por un lado, la ingenuidad de que al buscar detrás del texto el sentido original pueda hallarse una interpretación fija, invariable, única, verdadera y válida

3 Es este un enfoque en el que se cruzan, por un lado, los postulados inmanentistas del estructuralismo y, por otro, las pesquisas sobre el sentido e interpretación de la obra literaria según planteó la hermenéutica. El cruce entre estructuralismo y hermenéutica o, con mayor rigor, las posibilidades teóricas de un modelo que emparente ambas corrientes en apariencia antagónicas, cristalizó en la propuesta de la “hermenéutica estructural” (Wahnón 2021). Con tal marbete la teoría literaria apuesta por tender puentes entre dos horizontes teóricos en apariencia contradictorios, para reconciliar así la irrenunciable concepción estructural (inmanentista y formal) de la literatura y su horizonte de sentido. Desde este paradigma, la interpretación de lo literario se ejerce desde dentro del texto, desde las estructuras mismas que lo conforman como lenguaje, lo que impide dar carta libre al lector en su juicio crítico e interpretativo.

para todos los tiempos. Por otro, el descrédito hacia la utopía del Estructuralismo, esto es, la imposibilidad de que los signos de una obra digan algo desvinculados de sus referencias externas. El desencanto de la apuesta estructuralista conduciría al relativismo interpretativo que prevalece en la posmodernidad. Ricœur prioriza la intersección entre el *mundo del texto* y el *mundo del lector*, de modo que la interpretación oscila siempre en torno al equilibrio entre la *intencio operis* y la *intencio lectoris*.

A su vez, la continua dinamicidad del texto literario invita a repensar 1922 a la luz de la teoría polisistémica de Itamar Even-Zohar tal como fuera diseñada en su versión liminar en el número de *Poetics Today* (1990). En tanto que son los distintos agentes (editores, críticos, factores sociales, culturales, etc.) los que intervienen en la circulación de lo literario, al abordar el proceso de creación, publicación y recepción desde una posición polisistémica se concibe el sistema literario como una entidad dinámica y heterogénea, opuesta al modelo sincronístico del signo tal como preconizaba Ferdinand de Saussure. Si convenimos en que los signos viven inmersos en la dinamicidad del acto literario, es viable la intersección de un conjunto de relaciones que dotarán de mayor complejidad a la construcción del artefacto polisistémico.

El movimiento pendular del arte, generador de las querellas entre tradición y vanguardia (Aparicio Maydeu 2013, 2018) o dinamicidad frente a estatismo de lo literario (Tinianov 1978; Even-Zohar 1978, 1990, 1999), ofrece conceptos que se retroalimentan y establecen jerarquías en el marco del polisistema. Tales concepciones adquieren relieve en 1922 y se emparentan a su vez con la noción de “sustitución de sistemas” propuesta por Tinianov (1978: 91) en su teoría sobre el método formal. Presididas por la idea de lo dinámico, las propuestas teóricas de Tinianov y Even-Zohar conciben los cambios estéticos en el eje diacrónico de lo literario. La victoria de un estrato sobre otro (la literatura de vanguardia o experimental frente al realismo decimonónico apegado a la idea de una narración en sentido clásico) redefine los volubles perfiles del arte en un doble movimiento, centrífugo y centrípeto, hacia la realidad *texto-mundo* y hacia la colisión *texto-texto*. Tal oposición de lo viejo y lo nuevo, de lo caduco frente a lo recién nacido en términos artísticos arrastra las obras del centro a la periferia del polisistema literario⁴. A ello nos referimos con la noción de *texto-texto*.

Hay, con todo, un matiz determinante: es aquel que afecta a las interacciones entre el polisistema y los procedimientos en el nivel de repertorio. Los mecanismos de selección, manipulación, amplificación o eliminación de partes constitutivas de la obra literaria constriñen (y modifican sustancialmente) el polisistema. Así se percibe en 1922 con las constantes alusiones a la recreación de la poética literaria de Pound (2018) y los consejos a T. S. Eliot para perfilar su versión final de *La tierra baldía*, según se expone en la reiterada idea de podar el poema, de reducirlo a los mínimos elementos, de privarlo de su infructuosa hojarasca: “Hay

4 Como precisa Even-Zohar (1978: 6), un polisistema literario no debe pensarse en términos de un solo centro y de una única periferia. Al contrario, son plurales los centros y espacios periféricos que pueden determinar la variabilidad de posiciones literarias en el sistema estético. A menudo, cierta unidad (elemento o función, como la técnica del monólogo interior, la simultaneidad narrativa o la síntesis temporal, pongamos por caso) se transfiere del centro a la periferia sin alterar los demás sistemas adyacentes dentro del mismo polisistema. El movimiento es continuo, constante, a veces imprevisible o debido a factores extraliterarios que, no obstante, condicionan la configuración textual de una determinada obra.

que cuidar el poema como una flor rara y exótica, pero no para que crezca exuberante, sino para que mengüe, haciendo de él, de su tupida fronda, un bonsái, forma mucho más sucinta de la lozanía” (Rivero Taravillo 1922: 20).

Tales ideas permean el pensamiento estético que Rivero Taravillo despliega en 1922 como un tapiz de enjundioso calado literario. Ante las palancas que impulsan las querellas entre la tradición y la modernidad, la retaguardia y la vanguardia, el concepto de canonicidad dinámica en detrimento de la canonicidad estática prevalece en esta obra hilvanada con vidas literaturizadas. Frente a la canonicidad estática que entiende los textos como productos concluidos, entre un conjunto de textos santificados que la literatura y/o la cultura quieren preservar, la canonicidad dinámica parte de un cierto modelo literario que logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste. En la medida en que los mecanismos internos que rigen cualquier proyecto estético y la posterior constitución de sus obras como canon se debe, como bien sustentaron Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, a criterios de “selección” (Pozuelo Yvancos, Aradra Sánchez 2000: 155), existen fuerzas históricas que dirimen la canonicidad de las obras de arte a partir de las formas de atención que algunas obras, en detrimento de otras, merecen. Por tanto, la fortuna crítica de una obra depende en muchos casos de las formas de atención que regulan la canonicidad de las obras. Así lo expone Kermode (1988) al aproximarse a los factores que modelan el canon literario según la distinta atención que la crítica dispensa a ciertas obras en detrimento de otras.

4. Sobre la recepción crítica de *Ulises*

Uno de los ejes vertebradores de 1922 es la inmediata recepción que suscitó esta obra entre la crítica en el momento mismo de su publicación. En contraste con la distancia que media en aquellas obras que han de sortear el escollo entre dos tiempos (el de la escritura y el de la recepción), el de la vida del autor y el de su potencial lector, intérprete o crítico (Ricœur 1997), los momentos casi simultáneos de la escritura del libro y su recepción crítica salvan la distancia y el silencio que sobre lo literario imponen el paso del tiempo, de las décadas, las centurias o los milenios. Pese a todo, hay una condición del discurso crítico que pervive con idéntica operatividad. Es la concepción de la crítica como un *discurso sobre el discurso*, para hacernos eco de la idea de Roland Barthes: “la crítica es discurso sobre un discurso, el discurso de otro; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje objeto)” (2003: 349).

Discurso sobre el discurso, lenguaje segundo o meta-lenguaje conforman las nomenclaturas que enuncian con diferentes matices el ejercicio de la crítica literaria: hablar de un discurso previo, enjuiciar un texto precedente, evaluar y ponderar su sentido, en definitiva, crear un meta-lenguaje teórico o heurístico sobre el lenguaje primero de la creación. Como evidencia 1922, no fueron pocas las controversias y opiniones que generó la publicación de *Ulises*. Desde su inminente publicación, la querella fue temprana y enfrentó a dos bandos antagónicos (los defensores y los detractores de la vanguardia) estableciendo así una ruptura -o la “tradición de la ruptura” (Paz 1993)- entre lo viejo y lo nuevo. El fervor crítico que suscitó el libro avivó la primera querella de la crítica sobre los conceptos de retaguardia y

vanguardia. Para aproximarse al sentir de la crítica, a los testimonios y reseñas que fueron apareciendo para alzar la voz ante un fenómeno sin parangón en las letras, es preciso detenerse en la sección titulada “El libro de Joyce” (Rivero Taravillo 2022: 85-95). Es esta especialmente fructífera en lo literario, pues en ella se rinde homenaje al discurso de la crítica y se revisan en detalle las reseñas que en distintos medios fueron apareciendo sobre la obra de Joyce.

La reflexión sobre el sentir general del público ante la aparición de *Ulises* constituye uno de los hitos literarios de 1922. En términos generales, se concibe esta obra como un artefacto literario innovador, situado en la primera línea de la vanguardia, con “imágenes rotas” y “párrafos y párrafos” (2022: 86) interminables, sin respiro ni pausa. La idea del fractal o de la fractalidad da cabida al palimpsesto, al texto hecho del tejido infinito de otros textos.

Tres son las voces principales que se hacen eco de *Ulises* en el marco de la crítica: Ezra Pound, George Bernard Shaw y Paul Claudel. La primera de las críticas, muy elogiosa, fue escrita por Ezra Pound y publicada en el *Mercure de France* tres meses después de la aparición de *Ulises*. Sin embargo, la naturaleza misma de esta intervención crítica sobrepasa su condición de recensión de una obra recientemente aparecida, pues ofrece más bien “la perspectiva inigualable de quien ha visto crecer la obra [...], y ha alentado durante años a su autor” (Rivero Taravillo 2022: 90). En cierta medida, la crítica de Pound en el *Mercure de France* a la obra recién aparecida de Joyce podría inscribirse como un ensayo encomiable de “hermenéutica estructural” (Wahnón 2021:15), es decir, de ejercicio interpretativo originado en las entrañas mismas del texto, en la urdimbre de su configuración formal, en los mimbres de su estructura. En otras palabras, Pound busca el sentido de la obra de Joyce no en el afuera del texto, sino en el dentro, en el meollo mismo de su vertebración artística como lenguaje. Es así como el discurso crítico de Pound repara en lo que la propuesta joyceana tiene de prodigio de la forma. Así, la crítica se articula en torno a la construcción del libro como *sonata*, a partir de su peculiar estructuración en tema, contra-tema, recapitulación, desarrollo y final. Si bien pudiera pensarse que Pound, crítico de la obra de Joyce, se detiene en la epidermis de la forma, desciende sin embargo a otros problemas del material y del contenido (Bajtin 1991) como ejes que ahondan en lo que una obra dice más allá de su disposición formal. Así procede cuando subraya el vínculo padre-hijo en que es posible escuchar ecos homéricos (el lazo Odiseo-Telémaco)⁵, o cuando se adentra en consideraciones de índole estética, por cuanto a su juicio supuso Ulises de renovación o innovación artística, hasta escribir sin ambages que la obra de Joyce constituyó “el mayor avance narrativo desde Flaubert” (Rivero Taravillo 2022: 90).

Los elogios presentes en la crítica de Pound al libro de Joyce se mitigan en la nada complaciente crítica de George Bernard Shaw, autor de *Pigmalión*, quien se declara detractor del *Ulises*. La obra de Rivero Taravillo recrea el momento en que Bernard Shaw escribió

5 Es palpable la nueva mitología recreada por Joyce al recuperar personajes y situaciones de Homero (piénsese en el tema de los ciclopes, las sirenas o Ítaca en tanto que destino, puerto seguro, patria o tierra a la que siempre se vuelve). A su vez, la crítica de Pound aparecida en el *Mercure de France* revela el paralelismo entre las creaciones de Pound y Joyce: también Pound con la gestación de los *Cantos*, mucho más lenta que la de *La tierra baldía* de Eliot y más aún que la de *Ulises* de Joyce, dialoga con la *Odisea* en la medida en que introduce personajes como Circe o Nausica. Sin embargo, se trata de una nueva mitología, de una subversión en la “gramática de la tradición” (Aparicio Maydeu 2013) por la que se articula y rige todo sistema estético.

una carta a Sylvia Beach, editora de “Shakespeare and Company”, subrayando la aberración estética que a su juicio suponía el libro de Joyce, sobre todo en lo que respecta a los aspectos sórdidos de un Dublín que Shaw estima superado y que, según su criterio, *Ulises* viene a empobrecer y a subvertir.

La tercera de las críticas a la que se alude en *1922* corre a cargo de Paul Claudel, otro detractor de *Ulises*, quien no solo arremete contra el libro de Joyce, sino que también protesta ante Sylvia Beach por haber instigado y dado a luz en “Shakespeare and Company” la que él denomina una impudicia de novela. La ideología de Claudel, probo católico y hombre mesurado, interviene en la modulación del gusto literario, algo que de un modo similar se aprecia en el artículo de Adrienne Monnier publicado en *La Nouvelle Revue Française*, un artículo que vuelve sobre las acusaciones del escritor conservador cuya postura estética e ideológica se situaba en las antípodas de la vanguardia artística. A raíz del discurso de la crítica, se abre de nuevo la brecha entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la modernidad. Así es como los detractores alientan tal querrela de la vanguardia replegándose en la retaguardia, abominando del experimentalismo formal. Ahítos ante el vértigo de la novedad, abanderan la convención y el cliché, en la línea de la retaguardia.

5. “Un montón de imágenes rotas”: sobre la simultaneidad narrativa

En contraposición al arte de la narración regido por el devenir temporal (la escritura como arte del tiempo, frente a la arquitectura o la pintura como artes del espacio), *1922* desafía la sucesividad propia del lenguaje narrativo para instaurar, acaso ilusoriamente, una simultaneidad narrativa en el epicentro mismo del discurso, en el territorio siempre fértil de la fabulación. Así pretende analizarse a partir de tres secciones del libro: “Muchas voces” (2022: 187-191), “El regreso a Ítaca” (2022: 195-199) y “Un montón de imágenes rotas” (2022: 203-226). Esta última, crucial como prodigioso ejercicio de forma, dispone su estructura a la manera de un fractal, caleidoscópico y espejo roto en mil pedazos. Para ello evoca la aclimatación del simultaneísmo narrativo como técnica de mostración artística idónea para ensamblar vidas en distintas ciudades y espacios. Rinde así homenaje a las nuevas formas novelescas que inaugurara, entre otros, James Joyce en *Ulises*, y como tal Rivero Taravillo ensayó este procedimiento constructivo en *1922*. Así muestra en tiempo simultáneos, pero en espacios, enclaves y ciudades diversas, las vidas de distintos escritores.

El experimento formal del que Rivero Taravillo hace gala da sus primeros pasos en la sección “Muchas voces”, antesala del colofón de simultaneísmo narrativo que se desplegará en “Un montón de imágenes rotas”. En esta primera tentativa formal, *1922* ensambla las vidas de dos escritores cuyos destinos, en cierta medida, hacen rima con los de T. S. Eliot y J. Joyce respectivamente. Nos referimos a Fernando Pessoa y a Constantino Cavafis. En la primera vertiente, esta obra establece un diálogo con la figura de Fernando Pessoa, maestro de la fabulación a través de las máscaras de su propio yo que le proporcionan sus plurales heterónimos. A modo de *dramatis personae*, *1922* recrea el drama de tantas voces en su cerebro, el coro o la polifonía que es su obra toda; se adentra así, en definitiva, en “la suprema paradoja de ser otro” (Rivero Taravillo 2022: 188). He aquí, en este punto, el lazo que *1922* establece entre Pessoa y Eliot, en tanto que muchas de las líneas motrices de la poética del

maestro de los heterónimos cristalizan en el pensamiento literario que sobre la impersonalidad del poeta T. S. Eliot había vertido en su ensayo “La tradición y el talento individual” (1986). A su vez, la novela recupera las notas de Pessoa sobre el *Ulises* en un ejercicio de crítica en que se atreve a hablar de ella como “una literatura anterior al alba” (*una literatura de antemanhã*) (2022: 190), predecesora de una nueva época, de la era post-Ulises.

En una línea similar, “El regreso a Ítaca” expone la vida y obra de Cavafis en un espejo con los ecos homéricos del *Ulises*. Recuérdese que “Ítaca” es el penúltimo capítulo de la obra de Joyce, en el que Leopold Bloom regresa a casa acompañado por una suerte de Telémaco (Stephen Dedalus), proyección mental y potencial del primer hijo, padre huérfano de Rudy y, sin embargo, es como si no retornara al hogar pues se emparenta con la figura de Moisés sin “tierra prometida” (2022: 198). El diálogo entre la tradición de la epopeya homérica y la subversión de la semilla épica en la obra de Joyce se ofrece como un nuevo guiño al experimentalismo narrativo de *Ulises*, obra que transcurre en un solo día en la ciudad de Dublín⁶, epítome de la nueva literatura.

Si bien “Muchas voces” y “El regreso a Ítaca” introducen la simultaneidad y el cruce de planos narrativos, será “Un montón de imágenes rotas” la sección en que se exhiba tal ejercicio de simultaneidad narrativa en todo su apogeo. Para componer esta sección, Rivero Taravillo adopta la técnica del ensamblaje temporal para hacer acopio del crisol de poéticas y estéticas de las obras que en el panorama europeo habrían de publicarse al filo de 1922. Reconstruye así vidas literarias, las ya citadas de Pessoa o Cavafis, a las que se suman las de un nutrido catálogo de escritores y artistas: Marina Tsvetáyeva, Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Italo Svevo, Thomas Mann, John Dos Passos, Stefan Zweig, Lou Andreas-Salomé, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Oswald y Mário de Andrade, Vicente Huidobro, César Vallejo, Vladímir Mayakovski, Scott Fitzgerald, Arthur Schnitzler o Rainer Maria Rilke, en distintos enclaves (París, Praga, Rusia, Lisboa, Alejandría, Italia, Alemania, Estados Unidos, Austria, España, Brasil, Chile o Perú).

Mediante esta estrategia formal, se recrean episodios memorables: la estancia en Praga de Marina Tsvetáyeva en el año fructífero de 1922 en que escribió y publicó mucho (*Verstas, La separación, El fin de Casanova* o *Poemas para Block*), así como su relación epistolar con Boris Pasternak; la publicación de *Mi hermana la vida* de Pasternak en este año de las maravillas; los *Tristia* de Mandelstam, quien también fue un exiliado como Ovidio en el Ponto; la ebullición poética de Anna Ajmátova en su *anno Domini MCMXXI*; la publicación el año siguiente de *La conciencia de Zeno* (1923) de Italo Svevo, amigo de Joyce y alumno suyo en Trieste, cuando el irlandés vivió allí; o la escritura de *La montaña mágica* (1924) de

6 Novela circadiana que transcurre en un solo día es también *La señora Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, cuya génesis creativa es evocada en 1922. A raíz de la publicación de *El cuarto de Jacob* (1922), la escritora que se quitó la vida adentrándose en el río Ouse sigue alentando en la fragua de su imaginación un cuento que se le resiste, que parece atascarse y que finalmente barrunta y concibe como “el germen de una novela” (Rivero Taravillo 2022: 94). Ese cuento no es otro que el que germinaría como novela en *La señora Dalloway* (o *Mrs. Dalloway*), novela que como la de Joyce transcurre en un solo día, también de junio, fábula monumental sobre el tiempo, según Ricœur, prodigio de la forma y epítome del experimentalismo narrativo. Si bien el discurrir temporal abarca solo un día, ese día se colma e intensifica en su duración: “Un día que a ella se le hace eterno, por más que corra líquidamente en el flujo de consciencia que arrastra traumas, depresión, contradicciones, y que como ríos y arroyos tiene remolines y rápidos en su corriente que hacen que se hunda la consciencia para flotar al punto con recuerdos e inmersiones en el pasado” (Rivero Taravillo 2022: 94)

Thomas Mann⁷, epítome de la retaguardia de la vanguardia, ejercicio literario que se distancia de Joyce para situarse más cercano a Proust y sobre todo a Balzac y al modo de narrar decimonónico; el ingreso de Lou Andreas-Salomé, la amante de Rilke, Freud y Nietzsche, en la Sociedad Psicoanalítica de Viena; la llegada de Dalí a la Residencia de Estudiantes, donde conviviría después con García Lorca; las jornadas sobre cante flamenco a las que en Granada asistiría Manuel de Falla; la Semana de Arte Moderno que protagonizaron Oswald y Mário de Andrade, padres de la vanguardia brasileña; la escritura de Vicente Huidobro de un libro que todavía no había visto la luz, *Altazor*; la conmemoración del centenario de *Trilce* de César Vallejo; la publicación de *Yo mismo* de Mayakovski y de *Amo*, dedicado a su musa Lili Brik; la publicación de *Hermosos y malditos* de Fitzgerald, en la que se alude a *La tierra baldía* de Eliot, un poema que Fitzgerald aprendió casi de memoria; la publicación de *La señora Elsa* de Schnitzler, donde se emplea el monólogo interior, herramienta estilística en diálogo con Joyce o Woolf; o el retiro de Rilke en el castillo de Muzot para terminar las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*.

Para aquilatar este giro copernicano a la tradición literaria, Rivero Taravillo se sirve de la técnica adoptada por Joyce en *Ulises*: la simultaneidad narrativa⁸. Por esta vía de condensación temporal, el lector accede al encapsulamiento de vidas e hitos literarios acaecidos en 1922, hitos coincidentes en el tiempo (el *annus mirabilis* de la literatura), pero esparcidos en el espacio en los enclaves ya citados. Los episodios se ensamblan así con una técnica cercana al montaje cinematográfico en tanto que la novela como arte temporal subvierte sus propios cauces discursivos. Pese a que el arte narrativo se caracteriza por la sucesividad y linealidad, como es sabido desde Aristóteles⁹ y recuerda Gonzalo Sobejano (2003) en sus aproximaciones a la narrativa contemporánea, 1922 se distingue por su técnica compositiva como proeza o prodigio de la forma.

6. Reflexiones finales: homenaje, posteridad y elegía

Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Borges lo sabe bien y así lo expresa en su poema “Posesión del ayer” (Borges 2011, 611). Todo homenaje (por literario que este sea) adquiere una condición ciertamente elegíaca. Entre el homenaje, la elegía, el monumento y el documento artístico, 1922 irrumpe en el panorama literario reciente para rescatar las vidas y encrucijadas poéticas y estéticas que, al filo de los años veinte, se dibujaban en plena ebullición en París, centro neurálgico de la literatura y de las artes. Rivero Taravillo noveliza las vidas de Ezra Pound, T. S. Eliot y J. Joyce, tridente literario al que se suman muchas otras

7 Habría que matizar en este punto la adscripción de Thomas Mann a una “retaguardia de la vanguardia” (Barthes 1982: 160), sobre todo si se quiere hacer justicia a la evolución estilística que experimentó su obra en su última etapa, más crepuscular, con *Doktor Faustus*, en que la retórica de la gramática tradicional se descompone para dar paso a técnicas compositivas afines al dodecafónico de Schönberg.

8 1922 da rienda suelta a la simultaneidad narrativa, fenómeno innovador que no solo afecta al territorio de la literatura, sino que se proyecta a las demás artes (pintura, música, arquitectura, cine, etc.): “Las innovaciones en literatura vienen acompañadas por parejas incursiones en otras artes” (Rivero Taravillo 2022: 225).

9 A propósito de este problema técnico del arte de contar, Aristóteles en su *Poética* adujo que mientras que en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción a la vez, “en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente” (Aristóteles 2011: 219). Tal escollo técnico, que Aristóteles socava al contrastar, contraponiéndolas, mimesis y diégesis, alcanza un alto grado de sofisticación formal en 1922.

(Fernando Pessoa, Constantino Cavafis, Marina Tsvetáyeva, Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Italo Svevo, Thomas Mann, John Dos Passos, Stefan Zweig, Lou Andreas-Salomé, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Oswald y Mário de Andrade, Vicente Huidobro, César Vallejo, Vladímir Mayakovski, Scott Fitzgerald, Arthur Schnitzler o Rainer Maria Rilke), que se van engarzando sobre este núcleo principal.

La reciente aparición de esta obra en el panorama de las letras rescata las querellas sobre la tradición y la vanguardia; revive el surgimiento de los -ismos; recrea la revolución que supusieron técnicas novedosas como el monólogo interior, el fluir de conciencia o el simultaneísmo narrativo; reconstruye la poética genética de una obra crucial como *La tierra baldía* de T. S. Eliot que vio la luz ese año de las maravillas; recupera el proceso de escritura, publicación y recepción crítica de *Ulises* de Joyce en tanto que artefacto literario subversivo, de poderoso calado estético, de inaudita configuración formal; por último, rinde homenaje al imperio de las formas que instituyó la vanguardia histórica por la vía de la simultaneidad narrativa. Así se ha analizado a partir del material artístico que Rivero Taravillo despliega en tres secciones: “Muchas voces”, “El regreso a Ítaca” y “Un montón de imágenes rotas”. Esta última disecciona las cualidades estéticas de la obra de Joyce como artefacto formal, en tanto que pieza de vanguardia, caleidoscópica, semejante a un espejo roto en mil pedazos, donde prevalece la simultaneidad narrativa afín al montaje cinematográfico para ensamblar así las vidas de diversos escritores en distintas ciudades y espacios.

Rivero Taravillo no olvida la condición elegíaca inherente a todo homenaje. Su apuesta literaria evidencia las alusiones constantes a la posteridad, a las voces de los muertos, como si ya fuéramos, porque quizá siempre lo fuimos, el olvido que seremos:

Ahora, muertos muchos de los escritores y pintores que frecuentaron La Closerie, todo adquiere a veces un tono espectral de literatura muerta y de arte moribundo, o al revés. Y el olvido va uniendo a todos, porque al final lo que queda es un ruido de copas, tazas, platos y cucharillas ajenos, y nadie se acuerda del cuaderno que se abrió allí, ni de las líneas que en otras tardes fueron rellenando sus páginas (Rivero Taravillo 2022: 100).

No obstante, la literatura restituye lo muerto. A través de las obras literarias se insufla vida a las voces de quienes ya no están. Y este milagro de la posteridad del creador y su pervivencia a través de la escritura salvan el escollo del paso del tiempo. *1922* testimonia el poder de la palabra para zafarse de la cervantina sepultura del olvido, y es así como tantas y tantas voces de escritores, hitos literarios y efemérides, nos hablan con idéntica vigencia un siglo después.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
(2018): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- ARISTÓTELES (2011): *Poética*. Madrid: Alianza.

- BAJTIN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1982): *El placer del texto seguido de Lección inaugural*. Barcelona: Seix Barral.
- (2003): *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2011): *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis (2011): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- BÜRGER, Peter (2009): *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- ECKERMANN, Johann Peter (2005): *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado.
- ECO, Umberto (1992) [1987]: *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ELIOT, T. S. (1922): *The Waste Land*. Estados Unidos: Binker North.
- (1986) [1920]: *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Londres: Methuen.
- EVEN ZOHAR, Itamar (1978): *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- (1990): “Polysystem studies”, *Poetics Today*, vol. 11, nº. 1.
- (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arcolibros.
- JOYCE, James (2022): *Ulises* (edición conmemorativa centenario). Barcelona: Lumen.
- KERMODE, Franz (1988): *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- LLEDÓ, Emilio (2014): *La memoria del Logos*. Madrid: Taurus.
- PAZ, Octavio (1993): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- POGGIOLI, Renato (1964): *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- POUND, Ezra (2018): *Ensayos literarios*. Selección y prólogo de T. S. Eliot. Ediciones Tajamar.
- POZUELO YVANCOS, José María; ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M.^a (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- RICŒUR, Paul (1997): “La función hermenéutica del distanciamiento”. J. Domínguez Caparrós (ed.). *Hermenéutica*. Madrid: Arco Libros, 115-158.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2022): *1922*. Valencia: Pre-textos.
- SILVA ARÉVALO, Eduardo (2005): “Paul Ricœur y los desplazamientos de la hermenéutica”, *Teología y Vida*, vol. XLVI, 167-205.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea (1940-1995)*. Madrid: Marenostrum.
- TINIANOV, Yuri (1978): “Sobre la evolución literaria”. T. Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 89-101.
- WAHNÓN, Sultana (2021): “La hermenéutica estructural: una teoría integradora”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 4, 7-18.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Carmen María López López es Profesora Contratada Doctora de Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología de la UNED. Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura (2018) por la Universidad de Murcia y Premio Extraordinario de Doctorado en Artes

1922, *Annus mirabilis* de la literatura: los vaivenes del canon, entre la retaguardia y la vanguardia

y Humanidades. Es autora del libro *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías* (2019), X Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española, así como del estudio *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente* (2021). Sus ámbitos de especialización se centran en la narrativa hispánica de los siglos XX y XXI, con especial énfasis en la Semiótica, la Crítica y la Teoría Literaria.

Fecha de envío: 30-06-2022

Fecha de aceptación: 12-09-2022