

1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

Luciana Gentilli/Renata Londero (eds.): *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2011. 289 páginas

Emilio Orozco Díaz caracterizó el arte del Barroco como “desbordamiento” de la emotividad y el afán escenográfico y, desde él, los investigadores deben recurrir a los conceptos de *theatrum mundi* y *amplificatio adfectus* para tratar de explicar el poder perturbador de la imagen y con él la utilización de mutaciones dinámicas y de la palabra icónica.

Tras esta premisa, las integrantes del proyecto de investigación que se desarrolló en la Universidad de Udine bajo el título “Teatralità e generi letterari a confronto” organizaron un congreso que llevó por título el mismo que el libro aquí reseñado. Fruto de éste es el análisis de la expresión de la teatralidad barroca, desde un punto de vista interdiscursivo, en relación con los distintos géneros literarios, empezando por el propio teatro y, a continuación, por la lírica, la épica, la narrativa y la oratoria sagrada. A nadie se le escapa que el teatro del Siglo de Oro fue el reflejo de la espectacularidad de la historia cultural española y que sus diferentes subgéneros invadieron los códigos textuales de unos y otros, llegando a reelaborar los propios fundamentos textuales que los constituían. A la tarea de estudiar cómo se desarrolló la espectacularidad barroca en el teatro y los demás géneros literarios se ciñen los trabajos recogidos en el volumen.

La teatralidad es propia del arte barroco y lo es de una manera absoluta porque, si bien la obra refleja la vida real, a cuyo servicio se encuentra, lo hace de tal manera que está llevando a cabo una transfor-

mación total. El tablado del corral de comedias se convierte así, no sólo en el escenario sobre el cual se representa una ficción, sino también el espectáculo de la propia vida. A partir del texto, el dramaturgo rehace el acontecer diario de tantos espectadores que acudían a presenciar la representación para ver en ella el reflejo de su propio trasunto vital.

Por otra parte, era tal la confluencia y la convivencia de los distintos géneros y subgéneros literarios en la España áurea que no extrañan las múltiples coincidencias textuales –tanto de forma como de contenido– encontradas y analizadas por los investigadores que se reunieron en Udine en la primavera de 2010. Conviene recordar el éxito que tenían, por ejemplo, en el siglo XVI las *novellas* italianas que seguían el molde de Boccaccio o de Bandello, y que fueron utilizadas como modelo por un buen número de dramaturgos, entre ellos Lope de Vega (como ocurre en el caso de las comedias *Carlos el perseguido* o *El ruiñeñor de Sevilla*, aquí estudiada). Pero, cuando los poetas hispanos llevaban al texto teatral las *novellas* italianas no hacían solamente “un proceso de trascodificación, selección y condensación de la acción”, sino más bien lo que se producía era “una transformación semántica”.¹

La teoría de la recepción vino a cambiar la concepción de la crítica respecto de la obra de arte, ya que situaba al lector –o al receptor– en centro de referencia de cara al estudio de la misma. En este sentido, en el volumen reseñado, se dedican un buen número de páginas a la recepción de

¹ M^a del Valle Ojeda Calvo, “A propósito de la estructura dramática de una comedia boccacciana de Lope de Vega: *El ruiñeñor de Sevilla*”, pp. 30-58. La cita está en la página 47.

las piezas teatrales. Además, se comenta el hecho de que, a menudo, la crítica ha rechazado el estudio de aquellas comedias que fueron realizadas en colaboración por varios autores; obras que, sin embargo, gozaron de bastante éxito entre el público popular (el que acudía a los corrales de comedias), el público noble (el que prefería asistir a las representaciones en palacio) y en las propias imprentas. Algunos autores fueron poco amigos de esta producción literaria en colaboración, pero otros, como es el caso de Calderón de la Barca, no dudaron en hacer uso de la misma tanto con otros dramaturgos como con músicos y tramoyistas².

Aparecen a lo largo del volumen frecuentes referencias a la teatralidad de las comedias barrocas, es decir, a los elementos dramáticos que no se expresan mediante palabras y, por lo tanto, no entra en los diálogos de los personajes. En este sentido, conformaría la teatralidad barroca la inclusión de elementos fantásticos recogidos en las didascalias de los textos, pero también expresadas a través de la vestimenta, la música, las luces, el movimiento sobre el tablado... La teatralidad sirve para entablar “un diálogo con el mundo exterior representado por el público, ya sea espectador o lector”, y en el que aquella observa “todo lo que de “no verbal” hay en la comunicación”.³

En definitiva, los poetas barrocos podrían prescindir de muchos elementos visuales y dialógicos –o, en todo caso, incluirlos en las didascalias– porque el espectador o el lector de la época poseían los mismos códigos literarios, estéticos, históricos, culturales..., que los autores teatrales y, en consecuencia, podían decodificar los textos con naturalidad. Y de la misma forma que los autores se emocionaban escribiendo, el público se emocionaba recibiendo sus textos.

Miguel González Dengra
(Granada)

Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 70) 2011. 416 páginas.

En la continuidad de su primera monografía (*Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. London: Tamesis, 2006), Antonio Sánchez Jiménez explora en *El pincel y el Fénix* el tema clásico del *paragone* pintura y poesía en la obra de Lope desde el punto de vista de la sociohistoria y del concepto bourdieusiano de “*champ littéraire*”. Concretamente, recoge una serie de estudios ya publicados separadamente y a los que une un evidente parentesco temático, ya que todos interrogan la relación particular de Lope con un pintor (El Greco, Juan van der Hamen, Rembrandt, El Bosco) o un género pictórico determinado (el bodegón). Una introducción general encabeza esta colección y le da su coherencia a la vez que, a través de una exposición detenida del estado de la cuestión y de la trayectoria vital y profesional de Lope, muestra el interés de llevar a cabo no tanto

² Alejandro Cassol afirma que “Lope se consideró siem-pre un espléndido solista y no quiso que su talento se dilu-yera en los entramados vocales de un coro, com-pues-to por voces ajenas a la suya y naturalmente dis-tin-tas”, en “‘Pájaros nuevos’ y además colaboradores. Lope frente a la escritura en colaboración”, pp. 59-72. La cita está en la página 70.

³ Sagrario del Río Zamudio, “*El divino portugués, San Antonio de Padua*, de Juan Pérez Montalbán, desde su vertiente pragmática”, pp. 113-128. La cita está en la página 126.

un estudio del *paragone* pintura y poesía en la obra del Fénix sino más bien de la figura y el estatus del poeta y del pintor, y de su construcción respectiva en el “campo”. Y es que entre el Fénix y los pintores que habitan su obra o que eran amigos suyos, el autor ve —con buen criterio— una común lucha por el reconocimiento de un estatus que les defina ya plenamente como artistas y poetas. Esta perspectiva, que atraviesa el libro de principio a fin, aunque tal vez no se distinga suficientemente en la introducción, es sin lugar a duda lo que genera la originalidad de este nuevo acercamiento si se lo compara, por ejemplo, con los estudios, más centrados en consideraciones estéticas, de Frederick de Armas. También es esta perspectiva social el punto de contacto que le permite dialogar con los trabajos de Javier Portús Pérez (*Lope de Vega y las artes plásticas*. Madrid: Universidad Complutense, 1992 y *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999), con los cuales está claramente endeudado.

Dentro de esta lógica, y a partir del análisis del tratamiento paralelo del milagro de la casulla de san Ildefonso por El Greco en *Plano y vista de Toledo* (c. 1608) y por Lope en el soneto “A la descripción de Nuestra Señora” (1608), el cual sería, según Antonio Sánchez Jiménez, una écfrasis del primero, un primer capítulo (“La dignidad de la pintura y la lucha contra la alcabala: Lope de Vega y El Greco”) se interesa en la común inquietud de ambos por el reconocimiento de su estatus de artista. Un segundo capítulo (“El problema del mecenazgo: Lope de Vega y Apeles) propone ver en la figura de Apeles, tópica en la época y recurrentemente movilizada por Lope, una proyección que da el Fénix de sí mismo como artista en busca de mecenas. El siguiente capítulo (“El poder del mercado: Lope de Vega y el bodegón), probablemente el más acertado, toma como punto de partida la

famosa lista, de raíz ovidiana, de frutas y verduras del canto VI del *Isidro*, rastrea la presencia en diacronía de estos “bodegones poéticos” en la obra de Lope para relacionarlos finalmente, más allá de su ascendencia clásica, con la moda contemporánea del género pictórico del bodegón. En el capítulo siguiente (“Los cultos: Lope de Vega y Juan Van der Hamen de León”), Antonio Sánchez Jiménez se centra justamente en la relación entre Lope y un bodegonista de origen flamenco, Van der Hamen, y muestra cómo Lope reconoce en la pintura de éste los valores de ingenio y de imitación “naturalista” que él mismo intenta contraponer a los artificios de la nueva poesía gongorina en el contexto polémico de los años 1613-1615. El capítulo 6 (“La ilusión y sus límites morales: Lope de Vega, Rembrandt y la casta Susana”) interroga el sentido estético, moral y político de lo que el autor considera, invocando una acepción amplia de la noción, como manifestaciones efrásticas de la escena del baño de Susana en la obra de Lope. Finalmente, en un último capítulo (“Lope de Vega y El Bosco: las *Rimas de Tomé de Burguillos*”), el autor relaciona la estética jocosa de las *Rimas de Tomé de Burguillos* con El Bosco a través de la mediación de los comentarios del padre Sigüenza.

El libro propone, pues, un recorrido relativamente exhaustivo entre las distintas manifestaciones de la pintura y de la figura del pintor en la obra del Fénix. El lector agradecerá particularmente el importante esfuerzo de síntesis de la bibliografía existente sobre el tema, así como la claridad de la exposición, en particular, en los pasos intermedios de la reflexión (conclusiones parciales, etc.). Lamentará, tal vez, que para orientarse entre tantas referencias no pueda valerse de un índice de nombres y de obras. En fin, quizá echará de menos que aunque se convoquen herramientas teóricas y conceptuales siempre muy pertinentes, no

se afine tanto como se podría su aplicación al objeto estudiado. Pensamos en particular en la teoría del “campo literario”, matricial para los estudios de Sánchez Jiménez (y no sólo para este *El pincel y el Fénix*), una teoría acuñada por Bourdieu para el estudio de un ámbito históricamente determinado, el del siglo XIX francés, y no impunemente transferible al estudio de un objeto tan distinto como lo es el Siglo de Oro español en el que *stricto sensu* el “campo literario” tal y como lo entiende Bourdieu, todavía no está constituido, y en el que, como bien lo demuestra de hecho Antonio Sánchez Jiménez, el proceso de legitimación del artista no se independiza todavía del sistema de mecenazgo. Además del citado artículo de Mercedes Blanco (“Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura”. En: *Bulletin Hispanique*, 2004, 106, pp. 213-233), debemos a Alain Viala un brillante intento de ajustar el concepto bourdieusiano a las problemáticas específicas de la época clásica (*Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Ed. de Minuit, 1985) que, si bien, dadas las diferencias obvias que separan la Francia del XVII y las Academias de la España del Siglo de Oro, tampoco es directamente aplicable al caso español, propone pistas de reflexión que los hispanistas especialistas de estas cuestiones deberíamos volver a meditar.

Florence d'Artois
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Alfonso Martín Jiménez: *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid 2010. 164 páginas.

Al terminar de leer *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuacio-*

nes apócrifas nos acomete el asombro de una certeza: acabamos de ser testigos, con nuestra lectura, de cómo se despliega una obra maestra de la literatura comparada. Eso es esta obra y ésa, la literatura comparada, la especialidad de su autor: Alfonso Martín Jiménez.

Auxiliándose con las herramientas de un historiador acucioso de los procesos literarios, o con las del estudioso de la retórica, disciplina en la que también abreva, Alfonso Martín Jiménez nos lleva de la mano por una época, los albores del siglo XVII, para descifrar el enigma de las relaciones existentes entre los Guzmanes y los Quijotes; así, en plural, porque no sólo se trata de evidenciar —¡como si fuera necesario! —que existen segundas partes escritas por sus autores originales, sino que hubo aquellas conocidas hoy como apócrifos, esto es, las firmadas por Mateo Luján de Sayavedra y Alonso Fernández de Avellaneda; más aún, busca con su estudio Martín Jiménez aclarar la relación existente entre estas publicaciones (las primeras partes, las segundas apócrifas, las segundas escritas por sus autores originales y por ellos firmadas) y resolver los intrínquilis del entramado. Fascinante empresa ésta, resuelta con tal tino que termina por fascinar al lector, quien se adentra en el estudio como si poseyera la lupa y la inteligencia deductiva de Sherlock Holmes, pues en efecto, el trabajo por momentos adquiere las características de una novela policíaca.

Alfonso Martín Jiménez, quien ya antes nos había sorprendido con su obra *El “Quijote” de Cervantes y el “Quijote” de Avellaneda: una imitación recíproca*, donde —a mi entender— nos descubre sin duda en Jerónimo de Pasamonte al autor del *Quijote* apócrifo, nos sorprende de nuevo positivamente con este brillante estudio. Valiéndose de las obras formalmente publicadas y, sobre todo, de los ma-

nuscritos que de éstas circularon profusamente antes de su publicación formal, Martín Jiménez nos va dando respuesta a muchas interrogantes que estaban esperando una solución a la altura de un exégeta de su estatura y talento. ¿Quién era el hombre detrás del nombre de Jerónimo de Pasamonte, autor de la segunda parte apócrifa del *Quijote*? ¿Qué pretendía quien se escondió bajo el nombre de Mateo Luján de Sayavedra, autor del *Guzmán de Alfarache* apócrifo? ¿Cuáles fueron las motivaciones que tuvieron para escribir y publicar —a contracorriente de sus autores originales— estas segundas partes de dos obras geniales de la literatura? ¿Lo fueron, las motivaciones, sólo económicas, esto es, para sacar tajada del éxito obtenido casi de inmediato por las publicadas originalmente? Y una pregunta grande: ¿quién da respuesta a quién en cuál de las partes manuscritas y/o publicadas? Esta última, por poner sólo un ejemplo, que pareciera tener fácil y hasta obvia respuesta con sólo comparar las obras después de la ordenación cronológica con base en su fecha de publicación (como generalmente se ha hecho hasta hoy), se complica al considerar que pudieron haber sido leídas mucho antes de su publicación formal, a través de los manuscritos, modo de darlas a conocer que era de uso común en la época, dato que es fundamental para Martín Jiménez y que no ha sido considerado lo suficiente por otros estudiosos de este periodo. Para ejemplificarlo, hablemos de un caso, que nos permitirá además incorporar a otro autor fundamental: Lope de Vega.

Lope de Vega publicó *El arte nuevo de hacer comedias* en el año de 1609, por lo que algunos han creído que hay en esta obra una respuesta al capítulo 48 del *Quijote*, que vio su publicación en 1605; a simple vista parece lógica elemental. Quienes esto concluyen, afirma Martín

Jiménez, lo hacen porque no pueden prescindir del prejuicio “de basar únicamente los estudios literarios en las obras publicadas”, la verdad, nos dice el autor del ensayo después de un minucioso estudio intertextual, es que desde el *Quijote*, Cervantes le da réplica al *Arte nuevo...* de Lope; esto, por supuesto, después de concluir y comprobar que “Cervantes conoció el manuscrito del *Arte nuevo...* antes de escribir dicho capítulo”.

Apoyándose en la mencionada tesis de que las obras mencionadas fueron leídas en manuscritos antes de su publicación formal, en un análisis de la información existente en los peritextos (portadas y títulos, dedicatorias, prólogos, etc.) de las obras ya publicadas, en el estudio retórico comparado de los “Quijotes”, los “Guzmanes”, algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, la *Vida y trabajos* de Pasamonte, *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Martín Jiménez nos devela las motivaciones que pudieron tener autores como Cervantes, Lope, Pasamonte, Alemán, el autonombado “Mateo Luján”, con sus rencores, envidias, odios, resentimientos; les quita a los antedichos los embozos que ellos mismos se pusieron a través de artilugios literarios, para ocultar a sus contemporáneos, justamente las mezquindades de sus verdaderas intenciones; nos da luz además sobre un periodo fundamental de la literatura: el Siglo de Oro español. Y lo mejor, porque de literatura hablamos: nos pone en primer plano, de manera magistral y clara (magistral por clara y clara por magistral) las relaciones existentes entre los citados textos y entre sus citados autores.

Si la trama develada en este ensayo no tuviera como protagonistas a personas de nuestra historia, sería una gran obra de ficción, una novela fascinante. En todo caso, con una prosa límpida, que nunca pierde el rigor científico, Alfonso Martín Jiménez

nez, nos la cuenta como si de una novela se tratara. Así la recibo como lector, así la recomiendo.

Ángel Norzagaray
(Escuela de Artes de la Universidad
Autónoma de Baja California)

Marta Manrique Gómez: *La recepción de Calderón en el siglo XIX. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Veruert (Biblioteca Áurea Hispánica, 72) 2011. 252 páginas.*

El libro deriva de la tesis doctoral realizada por Manrique Gómez en la Universidad McGill (Montreal, Canadá) bajo la dirección de Jesús Pérez-Magallón. Se trata, a grandes trazos, de un trabajo hermenéutico que busca entender cómo y por qué la lectura de Calderón en España en el siglo XIX se alejó de la literatura para moverse entre la política y las luchas ideológicas, en medio de un ambiente convulso.

La introducción reflexiona sobre la diversidad de factores (culturales, políticos... revestidos de una buena capa de subjetividad) que intervienen en la configuración de la identidad nacional. En este sentido, interesa la búsqueda de una identificación de la sociedad “con un conjunto de referentes recuperados intencionadamente del pasado que, de alguna manera, despierten y activen en ella la deseada respuesta de apego sentimental a la nación” (p. 13). Pero *Spain is different* por la cantidad de pensadores involucrados, la difusión de textos sobre el tema y el anticipo en el debate de la escisión y la tensión existentes entre dos sectores. A la vez, la polémica entre conservadores y reformistas se enmarca en un intento de compensar la negativa imagen en el exterior mediante

“la elaboración de un proyecto apropiado de regeneración” para el país, de modo que las preguntas sobre la identidad nacional sirven de “mecanismos de autodefensa” (p. 17). En concreto, es el bando conservador quien se preocupa de inicio por hacer uso de una imagen interesada de Calderón y de su teatro, afín a los valores que se quieren resaltar y comunicar. Así, la reconsideración del pasado repercute en la meditación sobre el futuro del país (p. 19). Y es en esta creación artificial orquestada por unas minorías (así repetidamente bautizadas) en donde se centra el presente trabajo, que pretende poner de relieve las implicaciones ideológicas y políticas de un debate que traspasa las fronteras de lo puramente estético y literario.

Precisamente, estos pasos al otro lado de la línea se explican desde la querrela calderoniana del Sexenio Absolutista (1814-1820). La brega entre clásicos y románticos oculta tras un biombo literario una serie de repercusiones ideológicas. En este caso, si Böhl de Faber y su esposa Francisca de Larrea son los valedores de Calderón, Joaquín de Mora y Alcalá Galiano capitanean a sus detractores. Manrique Gómez revisa el panorama crítico desde la aparición de artículos en periódicos hasta las aportaciones de Agustín Durán, Alcalá Galiano, Menéndez Pelayo, etc. Sigue una reconstrucción de sus hitos fundamentales articulada en una descripción inicial del marco histórico-temporal previo a su desenlace (tensiones, Guerra de Independencia...), una aproximación a su desarrollo, un comentario sobre su significado global y sus antecedentes dieciochescos. En el duelo espada en mano que mantienen Böhl de Faber y Mora incide Manrique Gómez en el carácter provocador del primero, que busca suscitar la reacción de los intelectuales contrarios y orienta la discusión hacia la política, favorecido por la protección de un gobierno

que limitaba el campo de acción de sus rivales (pp. 48-51).

En la siguiente fase, comprendida entre 1823 y 1833, se analizan las diferentes líneas ideológicas existentes en la órbita de Calderón tras la querrela, cuyos años posteriores han pasado desapercibidos por “un exceso de simplificación” (p. 98). La década absolutista es “en esencia engañosa”, por lo que el estudio de los escritos del momento debe realizarse con cierta cautela (p. 98). Entonces proliferan las opiniones críticas en periódicos como *El Europeo* de Barcelona, *El Diario Literario y Mercantil* y *El Correo Literario y Mercantil*, ambos de Madrid: tras ofrecer algunas notas sobre su historia, se estudia las resonancias de la querrela en cada uno de los medios, muchos de cuyos colaboradores eran intelectuales de prestigio con una destacada participación en la vida pública, para pasar a los discursos de Alberto Lista y Agustín Durán.

Al mismo período está dedicado el tercer punto, que mantiene “el espíritu enemigo que amenaza la conservación del carácter tradicional de España” (p. 155) en el debate entre románticos castizos y liberales. Aquí el foco se centra en la prensa de los años finales de la década absolutista y de la transición a la regencia de María Cristina: se caracteriza por su vida efímera y el férreo control de la censura, más la recuperación del debate que vincula el teatro aurisecular con la verdadera esencia española en un proceso de creación de mitos nacionales. Un matiz: comenta Manrique Gómez que la obra de Calderón “representaba los valores más religiosos de la sociedad”, faceta ausente en Lope, Quevedo o Tirso, que toparon con la Inquisición por escribir “aspectos considerados anticlericales” (p. 165). Pues bien, al margen de la dificultad de jerarquizar la presencia del discurso religioso, no debe olvidarse que, por ejemplo, el

auto *Las órdenes militares* de Calderón fue censurado en 1662, según bien ha estudiado Ruano de la Haza.

El último capítulo se centra en el intento liberal de Valera por mostrar al poeta desde otra perspectiva, ajena a la imagen asentada, y la apropiación de Menéndez Pelayo, quien logra que “la identificación entre Calderón y el conservadurismo político termine siendo más estrecha que nunca” (p. 216), alejando con ello una interpretación crítica de su teatro. Acaba el camino con unas conclusiones y la bibliografía.

En fin, se trata de un trabajo digno de aprecio pero cuyo título resulta un tanto excesivo o inexacto. Por tres motivos: primero, no aborda todo el siglo, sino que se centra en los períodos de 1814-1820, 1823-1833 (hasta 1837) y los últimos treinta años del siglo XIX con Valera y Menéndez Pelayo; segundo, porque atiende las manifestaciones en la prensa y el ensayo, dejando de lado un tipo de recepción tan capital y frecuente en el momento como las refundiciones; y tercero, porque se circunscribe al territorio español. Así pues, hubiese sido deseable que se especificase el alcance o contenido del volumen en un subtítulo, en un comentario en el texto o hasta en nota al pie. Quizás tampoco hubiesen sobrado dos palabras sobre la situación de Calderón previa a la etapa analizada que sirvieran de contexto. Pese a ello, resulta muy estimable la revisión de las implicaciones ideológicas y políticas de una polémica que suele estimarse como solamente literaria. Aunque se ponga en la mesa, la moneda tiene dos caras, no una en solitario.

Adrián J. Sáez
(GRISO-Universidad de Navarra/Universidad de Münster)

Sergio Vila-Sanjuán: *Código best seller. Las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*. Prólogo de José Antonio Marina. Barcelona: Planeta 2011. 383 páginas.

El superventas se ha convertido hace tiempo en una mercancía sujeta a las leyes del mercado, y como tal es vendido en las grandes superficies. No lleva fecha de caducidad, mas son sólo los títulos de gran éxito los que ocupan ese lugar privilegiado durante un tiempo prolongado. Ello es así porque los títulos que adquieren estatus de *best seller* no suelen llegar a la docena por temporada. Sin embargo, ni los superventas ni la narrativa de “leer y tirar” han relegado o reemplazado a la buena literatura. En los países hispanohablantes se da además un fenómeno poco frecuente en otras comunidades lingüísticas: las novelas de género ceden los primeros puestos a obras de calidad literaria.

El libro que presento es la última aportación de un autor a quien debemos varias publicaciones sobre el mundo editorial y el fenómeno del *best seller*: *Pasando página. Autores y edición en la España democrática* (2003), *El síndrome de Frankfurt* (2007) y las páginas dedicadas a Ruiz Zafón, J. K. Rowling, R. Pilcher y H. Robbins en *Crónicas culturales* (Barcelona: Debolsillo, 2004) son las más logradas. También lo son las numerosas entrevistas del autor a escritores *bestselérricos* (U. Eco, P. Coelho, J. Grisham, T. Clancy, N. Gordon, M. Crichton, Vázquez-Figueroa, Pérez-Reverte y otros), aparecidas preponderantemente en *La Vanguardia*, diario en el que Vila-Sanjuán es coordinador del prestigioso suplemento “Culturas”. Desde esas coordenadas y una enorme dedicación, Vila-Sanjuán ha coronado un estudio cuidadosamente documentado y de alto rigor científico. Un estudio que tiene en su haber un añadido

que urge destacar por ser poco frecuente: el *best seller* tiene una explicación sencilla: decenas de miles de lectores contribuyen en la empresa. Lectores a los que, sin embargo, quienes se creen en posesión del monopolio del buen gusto suelen considerar sospechosos de no saber juzgar la calidad literaria.

No resulta aventurado afirmar que los lectores cómplices que se acerquen a la “Segunda parte” del volumen que valoro (subtitulada “El canon del *best seller*”) podrán hallar abundantes guías de lectura, confirmaciones de juicios de valor y conocimientos sobre obras concretas, amén de concisos, puntuales y acertados comentarios endocríticos y exocríticos sobre 81 *best sellers* memorables y celebrados a escala mundial desde comienzos del siglo XIX. Viene a cuento indicar el *terminus a quo* del nutrido número de superventas tratados (1819, año de la publicación de *Ivanhoe*, de Walter Scott) y el *terminus ad quem* (*Millennium*, de Stieg Larsson, trilogía aparecida entre 2004 y 2006). Y también conviene indicar en nota a pie de página los 17 tipos o categorías¹ considerados

¹ En la lista que sigue relativa a los 17 tipos o categorías, indico entre paréntesis sólo los títulos de mayor recepción o calidad literaria: 1. “Libros que mueven conciencias” (*La cabaña del tío Tom*, *Diario de Ana Frank* y *Matar a un ruiseñor*). 2. “Grandes frescos históricos” (*Los tres mosqueteros*, *Lo que el viento se llevó*, *Sin novedad en el frente* y *Los pilares de la Tierra*). 3. “Fábulas y relatos simbólicos” (*El profeta*, *El Principito* y *El viejo y el mar*). 4. “Herencia del folletón” (*Los misterios de París*). 5. “Sentimentales” (*Corazón*, de Edmundo de Amicis). 6. “Románticos” (*Los puentes de Madison*, de R. J. Waller, y *Love Store*, de Erich Segal). 7. “Eróticos” (*El amante de Lady Chatterley* y *Lolita*). 8. “Intriga” (los títulos más significativos de Conan Doyle, Agatha Christie y Georges Simenon). 9. “Gótico” (Stephen King y Ruiz Zafón). 10. “Novelas ventana y novelas familiares” (*Grand Hotel*, de V. Braun

por Vila-Sanjuán, puesto que entre los autores figuran nombres cuya calidad y vigencia literarias han sido reconocidas muy pronto por la crítica universitaria más exigente. Pese a ello, y aunque entre los autores de *best sellers* “populares” sean varios los que han sido galardonados con el Premio Nobel y abundan escritores canónicos como Walter Scott, Eugenio Sue, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Julio Verne, Arthur Conan-Doyle o Erich Maria Remarque, son contados los departamentos de Teoría literaria o de Literatura general y comparada que incluyen en sus programas el estudio del *best seller sensu lato et stricto*. Y son aún menos los que han dedicado al *best seller* jornadas de estudio o congresos internacionales que consideraran, desde la interdisciplinariedad debida, las “infraliteraturas” como bancos de datos o documentos de incalculable riqueza y enorme recepción social y cultural, imprescindibles para comprender mejor las obras canónicas y clásicas de la “alta cultura”. Quienes se creen en posesión exclusiva del buen gusto literario aprenderían mucho si dedicaran el tiempo necesario a la lectura de este ejemplar estudio de Vila-Sanjuán.

José Manuel López de Abiada
(Universidad de Berna)

y *El Padrino*). 11. “Superación de la adversidad” (*Viven*, de P. P. Reads y *Lo que el viento se llevó*). 12. “Aventuras” (*La vuelta al mundo en ochenta días* y *Tuareg*, de Vázquez-Figueroa). 13. “Médicos y abogados” (N. Gordon y John Grisham son los paradigmas). 14. “*Best-sellers cultos*” (*El guardián en el centeno*, *El nombre de la rosa* y *El mundo de Sofía*, de J. Gaarder). 15. “Autoayuda y desarrollo personal” (*Cómo ganar amigos e influir sobre la gente*, de D. Carnegie). 16. “Gastronomía y vida cotidiana”. 17. “Infantiles y juveniles” (*Corazón*, *Heidi* y la serie de J. K. Rowling).

Geneviève Champeau/Jean-François Carcelén/George Tyras/Fernando Valls (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (Humanidades, 93) 2011. 397 páginas.

En la introducción, Geneviève Champeau explica que el origen del libro fue un coloquio organizado por investigadores de cuatro universidades (Burdeos, Grenoble, Montpellier y Autónoma de Barcelona) que tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid en el año 2009. Tema del coloquio fue el estudio de la literatura española en prosa de finales del siglo XX y comienzos del XXI, época caracterizada por una gran presión comercial por parte de las editoriales, la reapropiación de la historia por parte de la ficción y una apreciable diversidad e hibridación en las variadas producciones artísticas.

1. “Nuevos espacios de la ficción”. Santos Alonso reflexiona sobre la relación entre literatura y mercado editorial hoy y presenta conclusiones poco halagüeñas: “gran parte de la nutrida producción novelística española” vendría a ser “superficial, costumbrista y fácil de digerir” (p. 32). Pone como ejemplos, bajo un denostado paradigma regido por el “pensamiento débil”, la “novela *light*”, a la que siguieron otras “modas”: la “novela femenina”, la novela “de la juventud”, el abuso de la “ficción documental”, la “novela romántica”, etc., todas reductoras de la complejidad y a la búsqueda del simple entretenimiento políticamente correcto (p. 27 s.). Se trata de unas abruptas jeremiadas –inevitablemente ése es el tono que percibe el lector– que deberían ser apuntaladas con mayores datos, incluso para el lector que comulgase con las opiniones de Alonso. La contribución de Maarten Stehenmeijer sobre la recepción nacional e internacional de la obra de Carlos Ruiz Zafón

recorre con cierto detalle las críticas aparecidas en la prensa española –*La Vanguardia*, *ABC*, *El Mundo*, *El País*, etc.– e internacional –*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *The New York Times*, *The Washington Post*, etc.–, para concluir, con interesante reflexión empírica, que se podría aventurar, a día de hoy, la existencia de una importante liberalidad crítica en los suplementos culturales de los medios de comunicación españoles. Jean-François Carcelén se interroga sobre “el regreso de los realismos y el final de la hegemonía de los discursos de ficción” (p. 51), pues el “archivo” y el “documento” han pasado a aparecer hegemónicamente en los textos literarios recientes. A partir de ahí establece una pregunta teórica más que pertinente: “[¿]pueden las herramientas de la narratología ficcional aplicarse sin reajustes a unos relatos no-ficcionales o a ciertos textos híbridos?” (p. 52, citando a Franck Wagner 2006). Es decir, cómo enfrentarse a este tipo de novelas fuertemente heterosemióticas, “en tensión permanente hacia su exterioridad” (p. 53). Carcelén analiza de forma pormenorizada las novelas *Enterrar a los muertos* (2005), de Ignacio Martínez de Pisón, y *El vano ayer* (2006), de Isaac Rosa. En ambas novelas “el documento es parte integrante de la estructura hermenéutica” y el archivo viene a ser una forma de huella dactilar de la realidad histórica (p. 53 s.). Esta presencia del documento y del archivo en la novela contamina de forma significativa los pactos de lectura. Geneviève Champeau se concentra en novelas que frecuentan una “estética de la discontinuidad” (p. 70): *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, y dos narraciones de Agustín Fernández Mallo, *Nocilla dream* y *Nocilla experience* (ambas 2008). Las define como obras “reticulares”, pues los “lazos que se tejen entre sus unidades y contribuyen a la creación del sentido”, por medio de una

necesaria “poética del vínculo”, dependen de un acto de lectura especialmente proactivo, el cual otorga significado a las tesselas puestas en red y no necesariamente en simple línea argumentativa (p. 70).

2. “Modelos y fronteras del relato”. Esta sección se divide en dos partes: “Reinventar la tradición” e “Hibridez narrativa”. Ángel Basanta repasa la influencia de la obra cervantina, sobre todo del *Quijote*, en narradores actuales. José María Pozuelo Yvancos traza un panorama general y generoso de la narrativa de Luis Mateo Díez centrada en el reino de Celama: tres novelas, *El espíritu del páramo* (1998), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer* (2002); y dos apéndices, el capítulo “Vista de Celama” (2003) y la novelita corta *El sol de la nieve o el día en que desaparecieron los niños de Celama* (2008). El carácter episódico, a modo de mosaico, de este conjunto de textos de Luis Mateo Díez, así como la variedad de voces narradoras y los múltiples registros narrativos, permite a Pozuelo Yvancos clasificar su estructura de abierta, no obstante la existente cohesión interna que le otorgan la toponimia, la onomástica y algunos “personajes y situaciones que circulan por las distintas historias” (p. 114). Fernando Valls traza un panorama de la más reciente producción cuentística española, dialoga con otros textos críticos recientes (Masoli-ver Ródenas y Valls, 1998; Neuman 2002; Valls y Pellicer 2010) y apunta algunas características de esta nueva hornada de autores: primera generación redactora de bitácoras digitales y presente en las redes sociales; ausencia de “tradición predominante” (p. 130) a la que se sientan ligados, ya sea española u occidental; localización preferentemente urbana o sin definición espacial, pero casi nunca rural (p. 133); empeño declarado de conmover al lector; conciencia compartida de que el cuento es un “territorio ideal

para la experimentación” (p. 135); y concepción de sus proyectos literarios “a largo plazo” (p. 135). Valls analiza textos de Ángel Zapata, Ángel Osorio, Ricardo Menéndez Salmón, Andrés Neuman, Ignacio Ferrando, Óscar Esquivias, Javier Sáez de Ibarra y Elvira Navarro. El texto de Rebeca Martín, centrado en la revitalización de los mitos de Frankenstein, Drácula y el Hombre Lobo, comenta varios cuentos de autores diversos que se han escrito *ex profeso* para tres cuidadosos libros organizados en torno a dichos mitos y editados luego por Fernando Marías, para 451 Editores, con innegable tino comercial. La siguiente subsección comienza con un texto de Christine Pérès sobre la novela *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, aquí interpretada como un mosaico o una “yuxtaposición de fragmentos intercambiables” (p. 195) multiplicador de las fronteras internas del texto entre el íncipit y el éxplicit. Pérès interpreta esta novela de Muñoz Molina como un mosaico, no tanto como un puzzle (Dällenbach 2001), pues el mosaico ofrece mayor libertad al lector, toda vez que “no asigna un sitio único a cada una de sus piezas como el rompecabezas, y permite entonces moverlas, desplazarlas, sustituirlas unas por otras” (p. 198). Ángeles Encinar comenta la dinámica relación entre narración e imagen al analizar el volumen de minicuentos o “nanocuentos” titulado *Cuentos del libro de la noche* (2005), de José María Merino: ochenta y cinco relatos marcadamente breves ilustrados con sendas imágenes, las cuales, en un buen número, han sido realizadas por el propio autor. Viviane Alary aporta un estudio sobre la más reciente novela gráfica española: la tetralogía *Malos tiempos* (2007-2009), de Carlos Giménez, y *Soy mi sueño* (2008), de Felipe Hernández Cava y Pablo Auladell. Ambas novelas gráficas se organizan temáticamente en torno a la “cons-

trucción de memorias contemporáneas” (p. 221) y a la “reinterpretación del pasado” (p. 222).

3. “Los compromisos de la ficción”. Esta sección se subdivide en dos partes: “Yo, el otro, lo otro” y “Ante la Historia”. Elide Pittarello discute la reciente obra narrativa de Juan José Millás, especialmente aquella en la cual las fronteras entre periodismo y novela se han difuminado de forma significativa y han adquirido conscientes formas híbridas, a saber, *Todo son preguntas* (2005), *Sombras sobre sombras* (2007), *El mundo* (2007), *Laura y Julio* (2007) y *Los objetos nos llaman* (2008). Amélie Florenchie estudia tres novelas de Isaac Rosa –*La mala memoria* (1999), *El vano ayer* (2004) y *El país del miedo* (2008)– desde la perspectiva de la violencia, ya sea ésta directa o indirecta, física o moral, ya cercene las posesiones materiales o simbólicas y culturales (Michaud 1991). El desencadenamiento de esa violencia evidente o latente “se nutre de la derrota del diálogo, del fracaso del verbo”, y puede ser interpretada como un “fracaso de la sociedad como tal” (p. 258). En ese sentido, estas novelas de Isaac Rosa –o, desde un punto de vista más amplio, la “escritura literaria” en general– servirían como “forma de supervivencia del diálogo” (p. 258), pues la “negación del diálogo constituye una forma de violencia que desemboca en el caos” (p. 273). Myriam Roche analiza dos recientes novelas de José María Guelbenzu, *Un peso en el mundo* (1999) y *Esta pared de hielo* (2005), en las que el narrador se esconde tras un “archienunciador” (Issacharoff 1985) y otorga tal autonomía de palabra a sus personajes que el lector llega a sentir que está ante un diálogo platónico o ante una “obra de teatro” (p. 280). La segunda subsección de este apartado comienza con un texto de Epicteto Díaz Navarro sobre dos novelas históricas: *El hereje* (1998),

de Miguel Delibes, y *Flores de plomo* (1999), de Juan Eduardo Zúñiga. A la estrecha relación entre memoria e identidad tematizada en la novela *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, ha dedicado su aportación a este volumen Irene Andres-Suárez. Nathalie Sagnes-Alem parte de una reflexión de Gérard Namer (1987), que considera que “los escritores forman un grupo ‘organizador de memoria’” (p. 328), para sopesar tres novelas: *Los rojos de ultramar* (2005), de Jordi Soler; *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes; y *Cartas desde la ausencia* (2008), de Emma Riverola. George Tyras pone en relación el mecanismo de indagación o relato de investigación, propio de la novela policíaca, con las estructuras de las novelas centradas en la denominada memoria histórica, pues este mecanismo “pone el énfasis en el vínculo entre memoria e historia, ficción y realidad” (p. 345) y “diegetiz[a] la cuestión de las vías de acceso al conocimiento” (p. 364). Tyras analiza la recopilación y semantización de indicios en la novela *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, y *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado. Dieter Ingenschay reflexiona sobre la repercusión del atentado de Atocha del 11-M de 2004 en la literatura española contemporánea, concretamente en tres novelas, *La piedra en el corazón* (2006), de Luis Mateo Díez; *El corrector* (2009), de Ricardo Menéndez Salmón; y *Madrid Blues* (2008), de Blanca Riestra; una novela gráfica, *11-M. La novela gráfica* (2009), de Pepe Gálvez, Antonio Guiral, Joan Mundet y Francis González; una obra teatral, *11 miradas* (2007), de Tomás Afán Muñoz; y una canción, “Jueves” (2008), del grupo La Oreja de Van Gogh. Catástrofes semejantes “carecen, en el momento de su acontecimiento, de codificación”, por lo que los lectores u observadores del hecho no pueden acceder inme-

diatamente a un “almacén semiótico” (Žižek 2001) para interpretar lo visto y vivido.

Jean Alsina firma el “Colofón” y saca algunas conclusiones sobre la narrativa actual: la ausencia de novelas que marquen “hitos señalados como fueron *La colmena*, *Pascual Duarte*, *Tiempo de silencio*, *Don Julián*, *Si te dicen que caí* y otros más” (p. 387), así como la convivencia en el tiempo de la denominada “novela pensamental” (Sobejano) y la narrativa *light*. Lo realmente “novedoso” sería el auge del mi-nirrelato, la novela gráfica y los nuevos pactos literarios como el de autoficción o “pacto ambiguo” (p. 391).

En la introducción ya se afirma que la suma de todos los textos forma un “conjunto polifónico”; afirmación precisa, pues las aproximaciones son temática y metodológicamente variadas. Al lado de algunas interpretaciones críticas excelentes, con apreciable bagaje teórico, el lector se encuentra con algunos textos que presentan una documentada y razonada visión panorámica, propia de la historia de la literatura. Otros artículos, desgraciadamente, se parecen demasiado a un resumen comentado de los textos analizados, donde incluso no se escatiman entusiastas elogios a los autores. La “polifonía” de todas las contribuciones académicas del libro también se aprecia en sus perspectivas teóricas o en la selección del objeto de estudio: no pocas de las narrativas analizadas comparten, pienso, una ambición literaria reductora de la complejidad, no obstante el éxito comercial alcanzado. A pesar de alguna ausencia –novela policíaca, especialmente–, el volumen editado a ocho manos por Champeau, Carcelén, Tyras y Valls traza un valioso y polifacético panorama crítico de la narrativa española contemporánea, donde no sólo los textos estudiados navegan entre la *high* y la *low culture*, sino también los críticos

académicos defienden implícitamente posturas teóricas distintas respecto a la comercialización de la literatura y su eventual trivialización. *Variatio delectat*.

Enrique Rodrigues-Moura
(Universidad de Bamberg)

José María Pozuelo Yvancos: *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes (Ensayos literarios, 6) 2010. 232 páginas.

Pozuelo Yvancos acuña el sintagma “figuraciones del yo” con un significado en parte nuevo y lo aplica cual sustituto eficaz del término *autoficción*, un tanto ajado por el uso y abuso. Como sabemos, el término *autoficción* lo mismo vale para un roto que para un descosido, y Pozuelo Yvancos lo muestra con pelos y señales en su preciso y perspicaz repaso del surgimiento y la aplicación del concepto, convertido en una especie de bálsamo curalotodo y “remedio metateórico” polivalente. Este dato es aún más significativo si se considera que no hay consenso sobre el significado del término ni sobre la aplicación unívoca, como muestra E. H. Jones¹ en su sucinta historia del mismo. Si hacemos caso omiso de las aportaciones teóricas de los estudiosos más autorizados, no es exagerado afirmar que son demasiados los que han añadido títulos ineptos a la ya de por sí abundante bibliografía, y varios los que han calificado de autoficciones *Todas las almas* o *Tu rostro mañana* de Javier Marías y *El mal*

de Montano o *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas.

Por lo demás, Pozuelo corrige yerros y despropósitos, aborda con la brillantez acostumbrada y resuelve con pericia crítica fundamentos teóricos convincentes. Sus argumentos pueden ser resumidos de forma concisa: para el estudio de las obras de Marías y Vila-Matas –y también para las de otros autores que aquí no viene al caso mencionar– el hogaño deslavazado y desfigurado término *autoficción* deberá ser reemplazado por el de *figuración*. Pozuelo aduce las razones que le han llevado a la elección en tres páginas antológicas al hilo de consultas de diccionarios (el *Diccionario de Autoridades*, el *DRAE* y el *María Moliner*, sobre todo), de etimologías, del habla corriente² y de la onomasiología *sensu stricto*³.

Conviene señalar que el profesor Pozuelo Yvancos recoge en su libro los textos de las conferencias que dictó en el Seminario de Doctorado del Graduate Center de la City University of New York (CUNY) a comienzos de octubre de 2009 sobre el sintagma que ha pasado a ser la marca del título (figuraciones del yo); sintagma que equivale sustancialmente a representaciones o ficcionalizaciones de un yo imaginado que tiene mucho del yo de los escritores que figuran en el título del libro: Javier Marías y Enrique Vila-Matas. En ambos casos se trata de ficcionalizaciones que tienen su origen en las voces narrativas que se habían sustanciado en dos obras anteriores: *Todas las almas*

¹ “Autofiction: A Brief History of a Neologism”. En: *Life Writing. Essays on Autobiography, Biography and Literatura*, editado por Richard Bradford. London: Palgrave Macmillan, 2010.

² Alguna acepción se ha conservado hasta hoy: “figurar”, por ejemplo, tiene también el significado de “imaginar” del habla popular.

³ Por ejemplo, los términos griegos *phantasma*, *phantasia* y *phantasmata*; las llamadas *phantasmata* o *fantasmas* acuñadas por Platón; los términos latinos *figura*, *imaginatio* y otros; la frase “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía del hidalgo desmemoriado de La Mancha” (I 1).

(1989) e *Historia abreviada de una literatura portátil* (1985). Como queda apuntado, nos hallamos ante una obra seminal que, además de aclarar malentendidos, corrige equivocaciones y abre sendas que tendrán sin duda numerosos continuadores.

José Manuel López de Abiada
(Universidad de Berna)

Jaime Céspedes (coord.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste. Condé-sur-Noire: CinémAction 2011. 176 páginas.*

Las crisis políticas y los problemas contemporáneos estarán tematizados siempre en sus proyectos cinematográficos, sostiene Jorge Semprún en una entrevista de 2008 recogida en la publicación presentada, confirmando una vez más la trascendencia del compromiso en su aportación al séptimo arte. Con el homenaje al recién fallecido guionista, escritor y político, Jaime Céspedes no sólo revela el estrecho vínculo entre cine y compromiso en los guiones de Jorge Semprún: también ofrece un panorama completo de uno de los fundamentos de creación artística aún apenas explorado y de difícil acceso.

Conforme al patrón de la revista francesa de cine y televisión *CinémAction*, el hispanista Céspedes propone –con 25 artículos cortos, redactados en francés y un apéndice con la entrevista mencionada y cronologías de interés– un dossier abarcador y profundo mediante una disposición visiblemente didáctica. A ello se suma una apertura conveniente y, al mismo tiempo, inédita sobre el autor; una apertura a investigaciones del ámbito cinematográfico que complementan los estudios de hispanistas y especialistas en cultura y literatura francesas y europeas.

El volumen está dividido en cinco secciones de diversa envergadura: tres artículos introductorios de Jaime Céspedes, Françoise Nicoladzé y Françoise Kroichvili que trazan las líneas generales de la escritura cinematográfica sempruniana; diecisiete contribuciones sobre los diferentes guiones; dos análisis del documental *Las dos memorias*, del que Semprún fue realizador; tres estudios sobre las adaptaciones de *El largo viaje* y *Netchaiev ha vuelto*; y el apéndice constituido por la entrevista al autor y un valioso material orientativo relativo a su biografía, la bibliografía y filmografía de y sobre el escritor.

En la primera parte, Céspedes realiza la importancia del compromiso en la labor de Semprún destinada tanto a la gran como a la pequeña pantalla y establece, en conformidad con esa hipótesis, una división del corpus en cuatro categorías: los guiones con rasgos autobiográficos, la realización sempruniana *Las dos memorias* y los escenarios que tematizan la lucha contra el poder corrompido, tanto en un sentido amplio como en el contexto partidista; esta última categoría alude de manera más directa a las dos vertientes del pasado sempruniano: la época estalinista y su posterior distanciamiento del Partido Comunista de España. De forma complementaria, Nicoladzé constata una bipartición en escenarios originales y adaptados y la señala a partir de la destacada presencia del séptimo arte en la creación literaria de Semprún. El lenguaje cinematográfico y la amplia red intertextual de su narrativa fundamentan asimismo el artículo de Françoise Kroichvili, creadora de la página web “Chemins dans l’œuvre de Jorge Semprún”, mediante la que divulga una parte valiosa de las referencias del escritor a autores, artistas, películas, obras literarias y obras de arte.

Varios son los artículos de la segunda parte que, consagrados cada uno a una

película específica, abordan la evidente vinculación de la narrativa y los guiones. En lo que se refiere a *La guerre est finie*, Vicente Sánchez-Biosca, Juan Miguel Company y Vicente Ponce aplican el concepto de palimpsesto con el sentido de re-escritura permanente que permite vislumbrar una clara permeabilidad entre las artes. Asimismo, los análisis de orientación autobiográfica y estilística recurren a la obra literaria a fin de establecer sus bases. Sin embargo, al poner el énfasis en una visión panorámica y cronológica de la contribución sempruniana, los artículos de las secciones sobre el guionista, realizador y autor adaptado recurren a enfoques sumamente heterogéneos: estudios sobre el modo de colaboración con los distintos realizadores –entre los que destacan Alain Resnais, Costa-Gavras, Yves Boisset y Joseph Losey– alternan con acercamientos a la recepción y al contexto cultural-político de las obras. Cabe señalar al respecto el concepto de “recréation fusionnelle” aplicado a la película *Une femme à sa fenêtre* por Felipe Aparicio Nevado y el análisis de la crítica de cine Viviane Thill sobre la cámara subjetiva y la influencia de la Nouvelle Vague en la adaptación de *El gran viaje*.

No faltan los análisis de motivos como la lucha contra el poder, el compromiso político, la juventud y el paisaje; y tampoco se echa de menos acercamientos de base teórica como la contribución de Christophe Premat, quien aplica el concepto de cuadros sociales de Maurice Halbwachs a *El gran viaje*, con adaptación audiovisual de Jean Prat.

A pesar de su heterogeneidad o quizá incluso por ella, Jaime Céspedes gana la apuesta por el guionista Semprún y su compromiso político al poner a nuestro alcance por primera vez de forma íntegra el amplio panorama cinematográfico y al formular, como él mismo propone, la ten-

sión entre lo visual y el diálogo: una tensión en busca del mensaje claro y sumamente comprometido del guionista, del realizador, del autor adaptado y –ante todo– del intelectual europeo desestalinizado Jorge Semprún.

Mirjam Leuzinger
(Universidad de Berna)