

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**José Manuel Barrio Marco/María José Crespo Allué: *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Serie Centro Buendía, 82) 2007. 597 páginas.**

This substantial volume of essay which charts the varying but enduring influence of Miguel de Cervantes (mainly, in truth, of his masterpiece, *Don Quijote*) on English-language culture has its origins in a conference held in the fourth centenary year at the Universidad de Valladolid. Many of the individual studies are short – and they betray their origins as conference papers not only in their brevity –, but the editors have wisely included some substantial, overarching studies, mainly placed at the start of each section or sub-section of the collection, which provide cohesion and enable the reader to contextualize the briefer pieces.

There are 42 essays in total divided unequally into five chapters. The first chapter, on the influence of Cervantes in English literature, contains over half of the contributions and is subdivided into three: the seventeenth, then the eighteenth and nineteenth taken together, and finally the twentieth centuries; the second, with eleven studies, concentrates on North American literature; the third (with three contributions) examines “Quijotes femeninos”; the fourth contains three studies of the Quixote in English translation; and the final chapter (also with three contributions) explores the “huella audiovisual” of the novel. The majority of the contributors write in Spanish but a handful of the essays are in English.

A reminder of the enormous popularity of the figure of *Don Quijote* in Eng-

land more or less since the date of Part 1’s publication (a copy had found its way to the Bodleian Library in Oxford before the end of 1605 and references to the knight rapidly followed in the theatre and elsewhere) is timely. In the opening essay of the collection, José Manuel Barrio Marco justifiably takes issue with recent histories of the rise of the novel which, in their anglocentric focus, have begun to forget the influence of Cervantes. He points out the strength of the contact between England and Spain in the late sixteenth and seventeenth centuries, even in times of hostility and mutual suspicion, and provides explanations for the one-way direction of the cultural traffic “from Spain to England. Despite the pervasiveness of his presence, *Don Quijote*’s creators’ name was barely known in England for several decades, and the discovery of Cervantes accompanies a more thoughtful reception of his work which is very well explored in Pedro Javier Pardo’s “*El Siglo de Oro del Quijote en la literatura inglesa, 1740-1840*”. By this time *Don Quijote* has ceased to be viewed primarily as a farce, and is appreciated for its satirical and more sentimental sides, ushering the Romantic approach. This is a very useful survey taking in, inter alia, Swift and Pope, Fielding, Smollett and Sterne, and ending with brief considerations of Austen and Dickens. Despite the range of authors mentioned it remains intelligible and convincing whilst bearing out the complexity of the reception of Cervantes in English literature over the period studied. The overview of Cervantine influence on more recent “British” fiction is provided by Alberto Lázaro Lafuente, who concentrates on six novelists including James Joyce and Graham Greene. This scholar’s con-

clusion that it is Cervantes's characters that are most often imitated by twentieth-century novelists rather than his formal concerns is again an interesting one which surely requires further testing – especially with reference to some of the contemporary novelists (including the likes of Martin Amis and Julian Barnes) mentioned only in passing.

One of the most stimulating of the overarching essays in the collection is the "Brevisima historia de las traducciones inglesas de Don Quijote" by John Rutherford, who analyses his own approach to translating the novel in conjunction with a study of the fourteen other versions produced since Shelton's (of Part I) which appeared in 1612. As well as providing an excellent short guide to his predecessors' (and in one case, successor's) work – making the obvious but barely acknowledged point that it matters which translation of the work particular readers and writers have read – Rutherford analyses the translation of several key words and phrases. These include terms of address, Sancho's donkey's name and a joke from the conversation between Sancho and Sansón Carrasco. The tabulated comparisons, and subsequent analysis, reveal not only the extent to which translators can create errors (often with the best of intentions) but also how many of these misapprehensions are perpetuated by subsequent translators and can even become part of the Quixote mythology, difficult to erase. Rutherford's own positivist stance as a translator comes under scrutiny in José Miguel Alonso Giraldez's examination of three English versions (by Cohen, Rutherford and Grossmann) an essay that should stimulate further debate. He contends, including but not limiting himself to the example of the infamous "duelos y quebrantos" of the opening lines of the novel, that some things are just untranslatable.

The focus of many of the shorter contributions to this volume is often quite narrow – how Cervantes influenced a work by this or that writer. This is not of course a problem in itself but too often the analysis has a tendency towards the banal or is rather speculative or sketchy and imprecise, perhaps concealing an uncertainty about the exact nature of the relationship between the author and his or her putative source. Despite this reservation there is much to be learned from several of the contributors. A good example is the essay by Begoña Lasa Álvarez which explores the fascinating way that the figure of Don Quijote, as a reader, was exploited for didactic purposes by writers such as Elizabeth Hamilton and Sarah Green at the turn of the nineteenth century. Their novels acted in part as a warning to leisured women who might fall into the trap of becoming too fond of reading.

Few collections of this magnitude manage to avoid editorial problems and Barrio Marco's and Crespo Allué's volume is no exception. The essays required another copy edit before publication to avoid the sort of inconsistencies and errors, orthographical and other, that many contain. At least one contributor translates English quotations when the norm has been to leave them in the original. More frustrating perhaps is the repetition of factual information from one essay to another, and, although the overall organization of the volume has its logic, not all contributors fulfil the brief implied by its title. Thus José María Bravo, in his interesting study of screen versions of Don Quijote, bases his analysis mainly on examples of films from Spain and other non-anglophone countries.

Whilst it is difficult to generalize about such an assortment of studies, it is probably true that the volume as a whole will become most useful as a reference

book. It contains details of dozens of plays, poems, novels, translations, films, even sculptures produced in the English-speaking world over the centuries, inspired by the captivating stories of Miguel de Cervantes. As a kind of source book for future study and also as a reminder, in a time of short memories, of the power of one Spaniard's imagination to shape not only subsequent culture but the way it is received and reacted to by its audiences, it is a useful volume with a welcome focus.

*Jonathan Thacker*

**José María Paz Gago: *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el "Quijote"*. Madrid: SIAL (Trivium 15) 2006. 187 páginas.**

El ensayo premiado del catedrático coruñés tiene dos objetos. Se propone dilucidar las "relaciones del *Quijote* con las viejas y las nuevas tecnologías" (p. 24), tanto con las máquinas del Siglo de Oro como con los medios visuales y audiovisuales modernos; comporta, pues, no solamente un análisis del texto cervantino en el contexto de la técnica preindustrial, sino también un estudio de su recepción intermedial en la era de la reproducibilidad técnica. En las páginas dedicadas al *Quijote* de Cervantes, Paz Gago destaca la gran importancia de máquinas más o menos novedosas en el mundo explorado por el Caballero de la Triste Figura. Hasta los molinos de viento que combate en su aventura más famosa no son en absoluto tradicionales, ya que los grandes molinos de torre de mampostería con caperuza móvil no existieron antes de 1575 y por eso asombraron incluso a un ingeniero célebre como Jerónimo Cardano que las apodaba "máquinas maravillosas e increíbles" (p.

34); y los molinos hidráulicos que surgen en el episodio del barco encantado parecen también invenciones bastante recientes, si se consultan las descripciones correspondientes en *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas* atribuidos al ingeniero renacentista Juanelo Turriano. Por eso, Don Quijote no se distingue tanto de sus contemporáneos cuando queda confuso ante tales máquinas y las confunde con gigantes u otros seres monstruosos. Lo hace aún con mayor razón en la segunda parte de la novela, donde las técnicas de producción pasan a segundo plano detrás de las técnicas de ilusión tan caras a la cultura barroca. Esto se puede notar en los encuentros del protagonista con dos autómatas sofisticados que por su parte aluden a inventos recientes. El caballo volante Clavileño, una de las tramoyas instaladas en el jardín de los Duques, evoca ciertas estatuas móviles que se podían admirar en el gabinete de curiosidades de Juan de Lastanosa; y la cabeza parlante que asombra a Don Quijote en Barcelona tiene parecido con una máquina ideada por Jerónimo de Ayanz y destinada a acondicionar el aire mediante tubos invisibles. Como Paz Gago subraya con razón, esta segunda invención está vinculada con dos tipos de artificios que no dejan de estimular la imaginación del protagonista. Por una parte, remite a varias técnicas de ilusión más tradicionales, como la imaginería policroma de las procesiones religiosas o los carros sonantes de las fiestas cortesanas; por otra parte, colinda con la técnica de comunicación más importante de la modernidad temprana, a saber, la imprenta, ya que ésta se comenta en el mismo capítulo de la segunda parte. Sin embargo, hay que añadir que para Cervantes la "maravillosa máquina" de la cabeza parlante así como la maquinaria del teatro en general tiene un impacto mucho más directo y masivo que la máquina para

imprimir libros. En su época, el “hombre tipográfico” (McLuhan) personificado por Alonso Quijano aún no presenta un caso generalizable; para que la locura individual del lector voraz se transforme en una locura colectiva, hace falta una puesta en escena pública de Don Quijote ante los ojos del “hombre escenográfico” entonces predominante, como la que tiene lugar en las calles de Barcelona entre la experiencia de la cabeza encantada y la visita a la imprenta.

En algunos capítulos consagrados a la recepción artística de la novela cervantina, Paz Gago demuestra que Sancho Panza acierta cuando afirma: “no ha de haber bodegón, venta ni mesón, ni tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas” (p. 102). A su parecer, esta ilustración constante y masiva que empezó poco después de la publicación de la primera parte reveló el gran potencial gráfico del *Quijote* y culminó en sus adaptaciones cinematográficas. Por cierto, ya los grabadores de los siglos XVIII y XIX habían destacado el dinamismo de las descripciones cervantinas (Chodowiecki) o la iconicidad sugestiva de las imaginaciones quijotescas (Doré). Pero fue el cine el que, a partir del primer medimetraje de su historia, *Les aventures de Don Quichotte de la Manche* de Ferdinand Zecca (1903), intentó visualizar a fondo las aventuras del Caballero de la Triste Figura en algunas superproducciones notables. Paz Gago cita los ejemplos conocidos de Pabst (1933), donde el efecto estimulante de la lectura inmoderada se representa mediante siluetas animadas, o bien de Kosintsev (1957), donde el espectador puede compartir a veces la perspectiva excéntrica del protagonista; pero recuerda también la película injustamente olvidada de Gavaldón, *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), que hace resaltar el aspecto cómico de las aventuras quijotescas, poco elaborado en

la iconografía romántica de Doré y sus herederos cineastas.

*La máquina maravillosa* es sin duda un libro interesante, a veces estimulante. Enfocando las reflexiones tecnológicas y mediológicas de Cervantes, estudiados hasta ahora solamente en algunos artículos especializados, da la primera visión de conjunto de un tema cuya relevancia ya fue señalada por Ortega y Azorín. Saca gran provecho de los estudios pioneros del historiador García Tapia sobre la ingeniería española del Siglo de Oro, aún ignorados por muchos cervantistas y otros especialistas de la literatura áurea aunque elucidan un sector importante de la cultura barroca. No obstante, el lector tropieza con algunos defectos menores. Por un lado, sorprende que un experto de la teoría literaria no esboze un marco más sistemático para sus observaciones históricas, limitándose a algunas citas esporádicas de McLuhan y de Ortega y Gasset. Valdría la pena precisar estas observaciones a la luz de una teoría más elaborada, por ejemplo con respecto a la “tecnología” antropológica fundada por Marcel Mauss en la época de la *Meditación* orteguiana y desarrollada en nuestros días por Bruno Latour. Por otro lado, asombra que un filólogo tan escrupuloso –quien dedica tres páginas a la interpretación errónea del término musical “gaita zamorana” en el comentario de la edición del Instituto Cervantes (pp. 166-168)– cite al inventor renacentista Jerónimo Cardano bajo su nombre latinizado y puesto al genitivo, “Hieronomini Cardani” (p. 34). Pero a lo mejor hay que agradecer al autor el no haber agotado de una vez un tema tan apasionante, de manera que otras investigaciones sobre la técnica en el *Quijote* y en la literatura de su tiempo resultan posibles, si no imprescindibles.

Wolfram Nitsch

**Claire-Marie Jeske: Letras profanas und Letras divinas im Widerstreit. Frankfurt/M.: Vervuert 2006. 525 páginas.**

Jeske concentra su atención en esta tesis doctoral en el debate sobre la licitud moral del teatro, que considera el debate más extenso y persistente en la historia de la literatura española, pues acompañó y marcó la producción y la praxis teatrales desde el Siglo de Oro hasta comienzos del siglo XIX. En esta controversia, las cuestiones debatidas primordialmente son si el fenómeno teatral, como ‘pausa’ poco religiosa en el quehacer cotidiano de un cristiano, es aceptable teológicamente y si los argumentos de los Padres de la Iglesia contra los antiguos espectáculos paganos pueden aplicarse a la práctica teatral, completamente distinta, del Siglo de Oro. El debate se avivó a finales del siglo XVI, cuando la comedia dejó de ser un fenómeno marginal en las ciudades y se convirtió en el modo por excelencia de pasar el tiempo libre.

Jeske constata, sin embargo, que no hay apenas trabajos que hayan investigado los motivos sociológicos, culturales y teológicos que dieron pie a un debate tan largo y vehemente, algo que sorprende a Jeske, ya que Casiano Pellicer trató el debate sobre la licitud del teatro como parte de la historia del teatro del Siglo de Oro en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804) y Emilio Cotarelo y Mori realizó ya en 1904 una bibliografía y una antología de los textos de esta controversia.

Jeske conjetura que uno de los motivos de este escaso interés de la crítica en el debate sobre la licitud del teatro podría deberse a que el monopolio cultural de la Iglesia en el Siglo de Oro hoy en día resulta “inaccesible” para muchos filólogos.

Por otro lado, la misma autora también constata que, en general, una de las cuentas pendientes de la investigación del Siglo de Oro sigue siendo el contexto histórico-cultural del teatro, algo que no debe extrañar si se tiene en cuenta, entre otras cosas, lo que le está costando a la Filología Hispánica peninsular subirse al carro de la investigación interdisciplinaria.

Tras realizar una breve presentación del estado de la investigación de este tema, Jeske constata que, en su mayoría, los análisis anteriores se han venido concentrando en su contexto histórico y en el desarrollo cronológico del debate. En la mayoría de los casos, esos análisis también parten de una oposición entre dos maneras de ver el mundo, una de orientación religiosa y otra profana. El trabajo de Jeske, sin embargo, concibe el debate sobre la licitud del teatro como consecuencia perceptible de la competencia entre las dos culturas que sostienen esos sistemas, diametralmente opuestos, de interpretación del mundo, y también como intento de la Iglesia Católica, aunque no sólo de ella, de conservar su posición como única instancia expendedora de sentido y hermenéutica en un mundo cada vez más secularizado.

También a diferencia de la mayoría de los análisis anteriores, Jeske no concibe el debate como parte del proceso de restauración del orden religioso medieval en el marco de la Contrarreforma, sino como intento de afirmación y restauración del monopolio de interpretación del mundo por parte de la cultura religiosa frente a la cultura profana, que cada vez iba ganando más terreno. Así pues, Jeske interpreta el debate sobre la licitud del teatro en el Barroco como “reflejo y expresión de un conflicto fundamental por la soberanía en la interpretación del mundo” y, por tanto, como parte del fenómeno general del advenimiento de la era moderna secularizada.

Desde esta perspectiva, Jeske analiza 21 textos seleccionados a partir de la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Cotarelo y Mori con el objetivo de cubrir todo el siglo XVII y poder seguir bien el debate en sus aspectos más importantes. Así, Jeske analiza, entre otros, los siguientes textos: el *Tratado contra los juegos públicos* (1609) de Juan de Mariana, que fue la primera obra monográfica contra el teatro profano y, por tanto, modelo de muchos textos posteriores; los *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad* (1613) de Pedro de Guzmán, en el que este jesuita se ocupa del correcto uso del tiempo y condena el teatro, los toros y el juego como consecuencias de la dañina ociosidad; *De spe et charitate* (1631) de Pedro Puente Hurtado de Mendoza, que es un tratado teológico-moral sobre la clasificación de los pecados en el que se concibe el teatro como centro de agitación de las pasiones humanas y se realiza una diferenciación casuística de los pecados cometidos en el teatro; el *Breve discurso* (1650) de Diego de Vich, en el que este autor defiende la comedia, desde la perspectiva de un lego, como una actividad legítima en el tiempo libre y pone en tela de juicio la competencia de los teólogos en materia teatral.

Además de estos textos, Jeske también analiza dos grandes “ciclos de polémica” del debate sobre la licitud moral del teatro. El primer ciclo lo compone la polémica suscitada por la *Aprobación de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (1682), del trinitario Manuel de Guerra y Ribera, cuya vehemente defensa del teatro provocó una reacción en cadena de escritos contrarios, sobre todo de jesuitas, textos que, a su vez, provocaron nuevas defensas de la comedia. Esta polémica se analiza íntegramente (lo cual permite apreciar bien la dinámica propia que fue

adquiriendo el debate), aunque, como la misma autora señala, son de especial interés en este contexto dos tratados del jesuita Pedro Fomperosa y Quintana: *Bven zelo* y *Evtrapelia*, pues este autor condenó la comedia, pero, al mismo tiempo, fue autor del teatro jesuita.

La presentación de esta primera polémica se cierra con el análisis de la *Apelación al tribunal de los doctos* (1752) de Guerra, cuya publicación póstuma sólo se entiende ante el doble telón de fondo del *Dictamen* (1750) del trinitario Agustín Sánchez (que defiende a Guerra y antecede al *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*) y de los ataques contra Guerra contenidos en el tratado *Triumpho sagrado de la conciencia* (1751) del jesuita Francisco Moya y Correa.

El punto culminante del segundo ciclo de polémicas es la famosa defensa del teatro de Francisco Bances Candamo, que allanó el camino a la crítica literaria moderna, y para cuya mejor comprensión se analizan también los *Discursos políticos y morales* (1684) de Gonzalo Navarro Castellanos y el *Discurso theologico sobre los Theatros y Comedias de este siglo* (1689) de Ignacio de Carmargo.

El trabajo de Jeske bien merecería una traducción al español para ampliar así su radio de influencia.

Cristina Díez Pampliega

**Carme Riera: *Azorín y el concepto clásico*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante 2007. 153 páginas.**

El estudio de Carme Riera no se limita meramente al análisis del concepto clásico formulado por Azorín en sus textos teóricos –como el título pudiera indicar– sino

que abarca también las posturas del autor noventayochista acerca de los clásicos nacionales. Consecuentemente, el trabajo se compone de cuatro partes: “Azorín y el concepto clásico en su contexto”, “El precedente Unamuno”, “Azorín metaliterario” y “Azorín y el concepto clásico”.

En las tres primeras partes Riera esboza de manera diacrónica las posiciones que el autor tomó en cuanto a la noción del canon literario y de la clasificación de los clásicos nacionales. El cuarto apartado se dedica, finalmente, a la presentación de las posiciones que Azorín tomaba en cuanto al concepto clásico en cuatro textos teóricos que se publicaron tardíamente en los años 1912 hasta 1915 (*Lecturas españolas, Clásicos y modernos, Los valores literarios* y *Al margen de los clásicos*). Estos textos, sin embargo, constituyen artículos que anteriormente se habían publicado en la prensa diaria. Un aspecto que llega al elogio de Azorín por Vargas Llosa como “puente entre el público profano y los grandes autores del pasado” (p. 13). Teniendo en cuenta el *dictum* de Azorín: “Nuestra literatura del siglo XVII es insoportablemente antipática” (*La voluntad*, 1902) el elogio del escritor peruano sorprende por lo menos a primera vista.

Como ya es sabido desde los estudios de Inman Fox, el autor alicantino sufrió a lo largo de su vida literaria cierta evolución ideológica, del anarquismo de su juventud hacia una postura conservadora en su madurez. Aunque Carme Riera constata una evolución semejante en cuanto a la posición que toma Azorín con referencia a los autores clásicos, la autora propone la tesis de que la evolución “del rechazo iconoclasta a la lenta recuperación de los clásicos nacionales, para acabar en su abierta exaltación no es la consecuencia de un conservadurismo [...] sino depende de circunstancias filológicas ajenas a la ideología del autor” (p. 41).

Carme Riera inicia su estudio aclarando que el tema de la canonización de los autores clásicos forma parte de una gran controversia entre los intelectuales en el entorno de la generación del 98. No hubo una línea clara o una posición unánime, es decir, que “no proclaman la desaparición ni la muerte de las letras clásicas” (p. 25). Aunque Clarín constata la falta de respeto de la juventud frente a la tradición y la autoridad estética de los clásicos nacionales, también se nota el elogio por ciertos autores clásicos, como por ejemplo el homenaje que rinde la generación del 27 al autor barroco Luis de Góngora. El debate finisecular entre los antiguos y los modernos sobre la cuestión del canon culmina en el año 1905, el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, en la idolatría común de la obra cervantina por Unamuno, Azorín, Valle Inclán y Antonio Machado, como constata C. Riera.

Sin embargo, este elogio no representa una ruptura con posturas anteriores, sino que la crítica de los autores mencionados siempre se había dirigido hacia el entendimiento del término clásico como un modelo estático cuyo lenguaje o estética se considerara como ideal que los autores presentes debieran imitar. Esto justamente forma el punto de partida de la crítica de Azorín, quien elogia los textos –así llamados– clásicos de la literatura española, especialmente por su dinamismo, que considera un factor relevante para la actualidad de una obra.

En lo siguiente la autora ilustra la semejanza de las posturas tanto de Azorín como de Unamuno, quien en su ensayo *En torno al casticismo* identifica a los clásicos como eternos (p. 47). Unamuno considera al *Quijote* como la “Biblia española”, no tanto por su calidad estética sino por ser un “modelo de vida”, lo que representa otro punto que tienen en común los dos autores noventayochistas. En palabras de

Azorín esto significa: “Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna” (p. 106).

Trasladando la valoración de la obra literaria desde conceptos estéticos estables hacia la sensibilidad del lector –según Riera “la clave de la actitud azoriniana” (p. 97)– el autor alicantino anticipa de cierta manera el concepto del horizonte de expectativas de Gadamer, como constata con mucho acierto la autora (p. 107). Por consiguiente, el concepto de clásico es, según Azorín, algo variable, que evoluciona con las exigencias en la época de los lectores del presente. Sin embargo, dado que los textos de los así llamados clásicos nacionales evidentemente toman parte en el proceso de la formación de la memoria colectiva de una nación, igualmente desempeñan un papel importante para la construcción de la identidad nacional. Debido a ello, a los lectores les corresponde la tarea de rescatar del olvido a autores marginados del canon clásico, como enseña Azorín con el ejemplo de Rosalía de Castro.

Visto de cerca, el concepto de clásico formulado por Azorín tiene mucho más que ver con la definición de lo moderno por Baudelaire, como afirma C. Riera (p. 106). Recordemos que el poeta francés había postulado en *El pintor de la vida moderna* (1863): “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable”. Teniendo en cuenta que el mismo Baudelaire definió el romanticismo como expresión del arte moderno en el *Salón de 1846*, me parece algo paradójico el uso del concepto de lo clásico por Azorín. Aparentemente, los aspectos tanto poetológicos como estéticos de la literatura clásica que pertenece a un canon establecido por los académicos –y esto es lo que generalmente se entiende por el concepto de clásico–, es lo que rechaza profundamente el autor alicantino. Sin em-

bargo, con su elogio de lo dinámico y de la sensibilidad de textos del canon, como p. ej. de *El Quijote*, está mucho más conforme con los teóricos románticos. A mi entender, una revisión de los conceptos de clásico y romántico dentro del ámbito de la generación del 98 representa un desiderátum de la filología hispánica al que invita el valioso estudio de C. Riera.

Michaela Peters

**Christine Henseler/Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP (Hispanic Issues 33) 2007. 264 páginas.**

The Introduction, thirteen essays, including one by each co-editor, and Afterword that comprise this volume offer nuanced, historicized definitions of Generation X contextualized through its relation to television, film and rock music. With some exceptions, especially involving comparisons to earlier novels, the collection centers on 1990s cultural production, predominantly novels, from Juan José Millás’s *La soledad era esto* (1990) to Ángel Mañas’s *Ciudad rayada* (1998). In dialogue with each other and with earlier studies, these essays formulate varying approaches to the melding of international cultural referents—rock music, television, film and, in one case, high art—into Gen X fiction.

The Introduction frames the emergence of Generation X in the context both of other literary generations and of cross-cultural exchanges in other literary periods. It looks back to Ortega and draws parallels with the earlier Generations of 1898 and 1927, concluding that all three generational labels will endure. It asserts

that Gen X novelists reflect a new Spain in which the Civil War survives only in the memories of an older generation; the characters relate to rock music and film rather than engaging with Spanish culture or the problems of contemporary Spain. Instead, “rock sends a loud message of independence and social restlessness” (p. XV). The editors similarly historicize rock music and contend that rock references in these novels “demand of critics more necessary footnotes if their students are to grasp all implications of the text” and require as well “an attentive listening to what characters in these novels hear through their headphones” (p. XV). They promote Gen X authors as “live intellectual wires” and “explore the very perspicuous confluence of novel, film, and rock that takes place in Spain in the nineties and after, but without claiming this as a general and defining characteristic of all writers of the period” (p. XVI).

Gonzalo Navajas’s opening essay refers to Generation X’s “minimalist cultural mode” (p. 10) and perceptively situates it historically as “the final stage of the undoing of the nature of the subject that begins with the criticism of Unamuno, Proust, and Pirandello about the identity of the self” (p. 11). In the Afterword Luis Martín-Estudillo approaches Generation X more as a question of taxonomy or chronology than of content and opts for the term “Moment X.” He takes on Pope’s and Navajas’s claims of the Generation’s “indifference to history” (p. 240), arguing instead that established authors and Moment X fiction “not only shared certain preoccupations related to the social realities of 1990s Spain, but also many cultural references” (p. 235) in their re-engagement with Spanish culture and history.

Not surprisingly, certain authors – Ángel Mañas and Ray Loriga – and certain works – *Historias del Kronen*, *Héroes*, *La*

*pistola de mi hermano* – receive attention from different angles in different essays. Nevertheless, the range of 1990s works embraced by the volume includes Carlos Cañeque’s *Quién*, José Machado’s *A dos ruedas*, Gabriela Bustelo’s *Veo veo*, and a 2004 novel, Eugenia Rico’s *La edad secreta*, as well as two films, Loriga’s *Caidos del cielo* and Icíar Bollain’s *Te doy mis ojos*. Most contributors to the volume take a comparative approach, but some analyze a single work: Luis Martín-Cabrera reads Alex de la Iglesias’s *Payasos en la lavadora* as “Critical Parody,” Christine Henseler examines Ray Loriga’s *Héroes* as “Video-clip Literature,” Nina Molinaro tracks “Watching, Wanting, and the Gen X Soundtrack” in Gabriela Bustelo’s *Veo veo*, and Linda Gould Levine theorizes “Saved by Art: Entrapment and Freedom” in Icíar Bollain’s 2003 film. The more broadly conceptualized essays include Paul Begin on the “Function of Punk” in Loriga and Benjamín Prado, Cintia Santana on “Dirty Realism in Spain,” Samuel Amago on “How the Gen X Aesthetic Transcends the Age of the Writer,” Jorge Pérez on the “Spanish ‘Rock ‘n’ Road’ Novel,” and Kathryn Everly on “Television and the Power of Image.”

Despite the call for critics to “reinvent themselves and integrate an entirely new set of signifiers—those born from the mass media—into their critical vocabularies and interpretive visions” (p. 187), some of the most insightful, thoughtful and articulate essays build on models of traditional scholarly analysis to expand our understanding of both individual works and the broader generational paradigm. While every essay adds a fresh approach to Gen X fiction and film, essays by Linda Gould Levine; Elizabeth Scarlett on “Transitional/Eighties Writers and Generation X,” including Lucía Etxebarria’s *Beatriz y los*

*cuerpos celestes* (1998); Randolph Pope on “The Epilogue’s Resistance in *Historias del Kronen*”; and Matthew Marr on “‘Rummies,’ Rhythm, and Rebellion” in *The Sun Also Rises* and *Historias del Kronen* elaborate especially enlightening readings of end-of-the-century cultural production.

In the past decade, Vanderbilt University Press has become a premier venue for Hispanic scholarship. Unfortunately, this volume did not receive as careful editing as most other ones. It is marred by typographical inconsistencies, awkward language, and, at times, a hybrid amalgam of English words and Spanish syntax. The result is an oddly inflected English academic prose, just off-center from standard English, that displays its Spanish roots, a blended language that is perhaps appropriate for a book that examines the ways in which U.S. rock culture permeates the Spanish novel of the 1990s.

Maryellen Bieder

**Noël Valis: *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. New York: The Modern Language Association of America 2007. 601 páginas.**

La Guerra Civil española ha generado una bibliografía inabarcable, tantos títulos, aseguran los expertos, como la II Guerra Mundial; y el interés no decrece, sin duda porque tuvo una proyección internacional, y porque fue un enfrentamiento militar e ideológico que tuvo inmediata continuación en otras latitudes y a mayor escala. Así se explica que fueran tantos los europeos y americanos que vieron en la contienda una guerra justa, una ocasión por la que merecía la pena batirse. Algunos pocos sabían que el detonante era la rebelión de algunos generales, pero los más

ignoraban que las causas eran más antiguas, que en el siglo XIX las fuerzas armadas ya tenían un papel predominante, que fue creciendo con las guerras de Cuba, primero, y la de Marruecos y la dictadura de Primo de Rivera después.

La guerra fue además un banco de pruebas para los medios de comunicación social, que entonces eran fundamentalmente tres: el cartel político, la fotografía de reportaje y el cine. Los nuevos sensibilizadores patentados por Kodak e Ilford en 1928 y 1933 se utilizaban ya en la producción de la película negativa Supersensitive Panchro, ambos utilizados a gran escala en la fotografía y en el cine, que, junto con las cámaras fotográficas de tamaño pequeño y de “paso universal”, conseguían resultados extraordinarios. Podemos apreciarlo en las célebres instantáneas del fotógrafo Robert Capa, cuya cámara, una Leica, le permitía difundir sus fotografías de forma masiva en revistas de alto prestigio (*Life* o *Vu* eran las más conocidas, pero no las únicas). El cine ya había sido explotado como arma política en la I Guerra Mundial y después de la Revolución soviética, pero se trataba sólo de cine mudo (las primeras películas habladas son de finales de 1928). El cine de intervención bélica en su modalidad audiovisual nace precisamente durante la Guerra Civil española, que movilizó a operadores y reporteros del mundo entero.

Armar un volumen como el que ha editado Noël Valis –con fines pedagógicos y desde perspectivas interdisciplinarias– es cometido difícil porque el material documental a disposición es ingente (y como tal inabarcable) y los conocimientos de los destinatarios (estudiantes de lengua y literatura españolas en universidades norteamericanas) suelen ser, por fuerza mayor, elementales. Un material que desborda las lindes de la literatura y la producción cinematográfica españolas, como

testimonian algunas de las obras de mayor recepción universal, debidas sobre todo a directores, guionistas y autores extranjeros (por ejemplo: *Casablanca*, 1942, de Michael Curtis; *For Whom the Bell Tolls*, 1943, de Sam Word; *L'espoir/Sierra de Teruel*, 1938, de André Malraux y Max Aub; *Mourir à Madrid*, 1962, de Frédéric Rossif; *Land and Freedom*, 1995, de Ken Loach; *The Spanish Earth*, 1937, de Joris Ivens, con comentario de Ernest Hemingway). El volumen está integrado por un registro cronológico de los principales acontecimientos históricos, una sucinta y atinada introducción de la editora, 36 trabajos específicos sobre aspectos relevantes distribuidos en siete secciones, un breve glosario de conceptos, siglas, instituciones, partidos y demás, una nota sobre cada uno de los autores de los ensayos, una referencia de todas las obras citadas (con películas, vídeos, documentales y reportajes televisivos incluidos) y un índice de nombres.

En la introducción, Noël Valis menciona las metas que se desea alcanzar con los análisis de las representaciones artísticas, el calado y la recepción nacionales e internacionales de las mismas, las características de los públicos receptores y los objetivos pedagógicos. La sección primera versa sobre las representaciones en los contextos históricos y reúne cinco ensayos debidos a Sandie Holguín, Enric Ucelay-Da Cal, David K. Herzberger, Mary Vincent y Antonio Cazorla-Sánchez. La segunda está dedicada a la retórica y la ideología bélicas, con seis trabajos de Cary Nelson, Michael Richards, Adrian Shubert, Michael Ugarte, Cristina Moreiras-Menor y Adelaida López de Martínez. La parte o sección siguiente es la más extensa, con diez artículos sobre obras significativas de varias literaturas europeas que tematizan la Guerra Civil, con aportaciones de George Esenwein, Robert

S. Coale, Janet Pérez, Michael Iarocci, James Whiston, Kevin Foster, Denis Boak, Peter Monteath, Carol Maier y Noël Valis. La parte cuarta lleva por título "The Arts and the War", y en ella se reúnen seis escritos sobre cine, iconografía, pintura y fotografía de Thomas Deveny, Marvin D'Lugo, Kathleen M. Vernon, Geoffrey B. Pingree, Curtis Wasson y Jordana Mendelson. La sección siguiente está dedicada a la memoria, al exilio, con nueve trabajos de Sebastiaan Faber, Francie Cate-Arries, Margaret Van Epp Salazar, Shirley Manzi, Gina Herrmann, Randolph D. Pope, Joan Ramon Resina, Noël Valis y Jo Labanyi. En la penúltima parte, Marçia Crocetti y Noël Valis brindan noticias abarcadoras de las fuentes y referencias correspondientes sobre cinematografía (incluidos los documentales), música, fotografía, carteles y literatura *sensu lato*, con referencias a poemarios, novelas, cuentos, obras de teatro, diálogos, biografías, memorias, diarios y otros testimonios. Ofrecen también una sección de fuentes secundarias sobre literatura, arte, historiografía y portales de Internet. La última sección es de carácter exclusivamente didáctico, con siete programas de cursos muy bien elegidos. Reproduzco, dado su interés pedagógico sobre temas varios y representaciones de la Guerra Civil y su presencia en obras literarias, los títulos de los cursos respectivos: "Memory, History, Representation: The Spanish Civil War and Its Aftermath" (Jo Labanyi), "To the Barricadas: Civil War, Cultural Production, and Gender in Spain" (Tabea Alexa Linhard), "Representations of, and Reactions to, the Spanish Civil War" (James Madrell), "The Spanish Civil War: A Cultural History" (Cristina Moreiras-Menor), "The Spanish Civil War: Literature, History, and Culture" (Stephanie Sieburth), "A Clear Cut Case: The Imaginings of the Spanish Civil War" (Enric

Ucelay-Da Cal) y “The Spanish Civil War: Words and Images” (Noël Valis).

*Teaching Representations of the Spanish Civil War* es una miscelánea muy bien concebida desde el punto de vista didáctico y pedagógico, y como tal sumamente útil para la enseñanza. Y como los ensayos (no todo el monte es orégano, pero casi) se deben a más de tres docenas de estudiosos y especialistas, las metodologías son variadas y se mueven en un amplio arco. A ello se añade el hecho de que todas las contribuciones se apoyan en una bibliografía selecta y responden a un marcado eclecticismo y a una voluntad de acercarse al asunto desde una versatilidad enriquecedora. Por ello me imagino que el profesor bisono que busque una guía fácil de seguir y fórmulas sencillas de aplicar se encontrará ante gavillas de interrogantes cuyas respuestas sólo podrá hallar tras las lecturas y consultas de la bibliografía especializada. Y me parece bien que así sea (*ex nihilo nihil*). Por lo demás, aunque los destinatarios naturales de la monografía editada por la profesora Noël Valis sean universitarios norteamericanos, la monografía se presta también para jóvenes de nuestros pagos. Una obra en verdad extraordinaria, que pulsa casi todos los acordes de esa triste melodía que algunos llamamos Guerra incivil. Si tuviera que ponerle un reparo, diría que echo en falta un ensayo que hubiese podido titularse “Hollywood y la Guerra Civil Española”.

*José Manuel López de Abiada*

**Carlos Blanco Aguinada: *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: El Colegio de México 2006. 196 páginas.**

El libro de Blanco Aguinada publicado en la “Serie de Trabajos Reunidos” (STR)

se compone de seis ensayos, un prólogo y una “breve nota” al final. Cernuda, Max Aub y Emilio Prados forman el centro de estas investigaciones, sin embargo son tratados y citados mucho más autores.

Estos ensayos muestran los profundos conocimientos y la íntima relación que tiene el autor no sólo en cuanto al tema, sino también respecto a numerosos protagonistas de aquel entonces.

En el prólogo (pp. 11-26) esboza la especificidad del exilio español en México, que no se puede comparar con cualquier exilio –aunque otros fueron tanto o más horrorosos– ya que el exilio de los españoles en México para muchos de los exiliados no terminó con un regreso al país de origen, debido a cuarenta años de franquismo, sino que se convirtió en un destierro que en muchos casos duró hasta su muerte. Así, llega a definir este exilio con las palabras del filósofo José Gaos como “trans-tierra”.

En el primer ensayo (pp. 27-72), que se ocupa de los problemas que plantea el exilio español de 1939 para la historia literaria, Blanco Aguinaga pone de relieve la situación especial de los españoles en México. Bien sabe mostrar que los exiliados o “vencidos refugiados” literariamente no influirán de ninguna manera a los “vencidos interiores” del exilio interior, lo que se puede interpretar (dentro y fuera) como una faceta más de las dos Españas.

Pero aparte del mosaico de problemas que tuvieron los escritores exiliados no sólo respecto a sus publicaciones sino también en cuanto a la mera supervivencia cotidiana –asunto que por propia experiencia sabe mostrar convincentemente el autor–, Blanco Aguinaga implementa a finales de este ensayo una polémica contra aquellos que –según él– ignoran la situación de los exiliados o que sean de otra opinión (equivocada). Así encontramos en estas páginas injurias contra colegas, contra el diario *El*

*País* y contra el partido político PSOE. ¿Quizás demasiado a la vez?

El segundo ensayo (pp. 73-89) que tematiza la Primavera (perdida) y la Historia muestra bien el fracaso de las estructuras intelectuales que causó la victoria franquista. Grupos de intelectuales –artistas, escritores, filósofos– que antes se encontraban en residencias o salones dejaron de existir casi de un día para otro. Así, “la victoria franquista significó la destrucción de aquella todavía frágil continuidad en ascenso de una cultura progresista, moderna” (p. 76). Y “el exilio de 1939 [...] no sólo planteaba el problema en general de cómo reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas [...] sino la práctica imposibilidad de hacerlo [...]” (p. 79). La respuesta que dieron –por lo menos algunos de los escritores (Prados, Altolaguirre y otros)– suena como si fuese tomada de la *chambre d'écho* intelectual: es el “adentro” unanímemente el que en estos tiempos sirve de compás.

El tercer ensayo (pp. 91-121) analiza la poesía de Cernuda como discurso de la Hispanidad. Se desarrolla la disertación señalando la evolución del discurso de la Hispanidad desde el siglo XVIII (durante el reinado de Carlos III) hasta finales del XIX y comienzos del XX (Unamuno, Machado). Los poetas de la generación del 27 en cambio “se mantuvieron olímpicamente al margen de polémicas acerca de la cultura española tradicional y, por tanto, de polémicas acerca de la ‘hispanidad’” (p. 93). A continuación –contrastando al mismo tiempo el discurso fascista (grandeza imperial) con el discurso republicano (centralista y antiimperialista)–, Blanco Aguinaga intenta corregir el mito del “antiespañolismo” que por muchos es atribuido a Cernuda (pp. 99 ss.). Para el autor de esta crítica en cambio no es necesaria esta justificación del sevillano. ¿No es comprensible que Cernuda por una parte rechace la

España franquista y que por otra elogie y ame la España cultural? Pienso que no hay que atribuirle a Cernuda ironía cuando alaba a Felipe II. En esta figura histórica Cernuda elogia, sin ninguna ironía, la España culta y refinada y –claro está– no la España imperialista como lo hicieron los fascistas a la hora de instrumentalizar al mismo rey con sus propios objetivos. Incluso si leemos sus versos según la teoría de Bakhtin, como lo propone Blanco Aguinaga, quedan, según Max Frisch, las “dos categorías de autores”: los que escriben para cambiar algo y los que escriben para sobrevivir. Y creo que queda bien claro a qué categoría pertenece Cernuda.

El cuarto ensayo (pp. 123-139) enfoca la obra de Max Aub y la cultura internacional del exilio republicano. Aquí vemos la obra de Aub, y sobre todo su *Jusep Torres Campalans*, en el contexto del desarrollo de la novela en España. En la tradición de Unamuno que en *Niebla* “des-realizó la novela decimonónica” y de José Martínez Ruiz que se inventó a sí mismo como Azorín, Aub lleva sus juegos narrativos hasta el extremo, ya que su *Jusep* dialoga con personajes reales y bien conocidos en su época. Así, con *Jusep Torres Campalans* Aub escribe un libro “cuyos subterfugios narrativos pueden remontarse tanto al *Lazarillo* y al *Quijote* como a *Niebla*”. En él reformula sin complejos “la llegada de la cultura de élite española a la modernidad en un momento” que, según las propias palabras de Aub “podíamos llamar genéricamente el modernismo” (p. 134).

A continuación (pp. 141-163) se investiga la cuestión del regreso en los poetas del exilio mexicano. Aquí se manifiesta que durante la “Guerra Fría” los refugiados empiezan a convertirse en desterrados. A partir de entonces se constata una implicación cada vez más fuerte de los poetas españoles en la sociedad mexicana.

Sin embargo destacan las abundantes citas que nos ofrece Blanco Aguinaga la creencia en una vuelta de los poetas, ya que su dolor por la patria no termina nunca. Pero a la vez también se ve que estos desterrados están extremadamente interesados en todo lo nuevo que les rodea así que, en algunos casos, ya se puede hablar de una asimilación casi perfecta. “¿Cómo volver en este caso?” (p. 154).

El último ensayo del libro trata de las tres últimas obras de Emilio Prados (pp. 165-182). En él el autor nos muestra la íntima relación de las poesías de Prados con la filosofía de Heráclito y el panteísmo (pp. 167 ss.). Bien claro queda también que el término “Dios” en Prados a menudo es un sinónimo de “Eternidad”, y esta eternidad la encuentra como Espinosa y los presocráticos en la naturaleza (p. 174). Termina este ensayo con otra pequeña polémica contra Juan de Mairena que se había atrevido decir “que el pensamiento no ha cantado jamás”. Según la opinión del crítico existe o vive en cada exageración –y así también se puede leer a Mairena– una chispa de iluminación.

En su breve nota personal (pp. 183-196) Blanco Aguinaga concluye sus investigaciones con un pensamiento bastante conciliador: “Sin embargo, y a pesar de nuestra educación privilegiada y de nuestras relaciones con gentes que entonces significaban mucho, nosotros no hemos sido decisivos, ni en México ni en España, mientras que, en cambio, nuestra generación ha sido clave en el país donde nacimos”.

*Jörg Schwenzfeier-Brohm*