

# 1. LITERATURAS IBÉRICAS: HISTORIA Y CRÍTICA

**Berta Raposo / Ferrán Robles (eds.): “El Sur también existe”. *Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2014. 238 páginas.**

En los últimos años hemos visto aparecer un notable grupo de estudios dedicados a la imagología hispánica, es decir, al análisis científico de los estereotipos nacionales y su funcionamiento en la literatura, ya sea aquella escrita en español o aquella que versa sobre los países hispánicos. Destaquemos, por citar algunos, los trabajos de Yolanda Rodríguez Pérez *et alii* sobre la Leyenda Negra (*España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 2015), centrados fundamentalmente en los siglos XVI y XVII, o los libros de José Checa Beltrán sobre los dos siglos siguientes: *Demonio y modelo. Dos visiones del legado español en la Francia ilustrada* (Madrid: Casa de Velázquez, 2014) y *La cultura española en la Europa romántica* (Madrid: Visor, 2015). Son volúmenes que estudian de modo consistente un tema clásico: la mirada del otro sobre España y los países hispánicos, y la influencia de estos estereotipos sobre la visión de sí mismos que albergaban los interesados.

Un lugar destacado entre estos trabajos merece el libro que nos ocupa: “El Sur también existe”. *Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España*. Se trata de un volumen nacido de un proyecto de germanística sobre estereotipos

españoles en libros de viaje alemanes. Sin embargo, sus organizadores han sabido completar este punto de vista, dominante en el libro, con otros procedentes de otras tradiciones literarias, como la francófona o la anglófona. Para dar un ejemplo destacaremos entre los artículos del volumen uno dedicado a esta última, el interesantísimo trabajo de Fernando Durán López sobre *Félix Álvarez or Manners of Spain* (1818), de Alexander Dallas. Este texto es un curioso híbrido de novela y libro de viajes en el que Durán López examina no solo la temática (los estereotipos sobre España y su contexto), sino también el complejo sistema de narradores que pone en funcionamiento el autor para poder compaginar las respuestas a los estereotipos con el punto de vista de sus lectores británicos. También maneja un impresionante corpus de obras inglesas Carlos Cruz González, cuyo artículo examina admirablemente cómo los libros de viajes (ingleses, alemanes y franceses) de los siglos XVIII y XIX se fijaban en las corridas de toros como cifra del carácter nacional. Es esta una idea que el autor contextualiza en la polémica sobre la contribución de España a la civilización occidental que estalló en los años 1770-1780, y también en la idea romántica de un pueblo primitivo y feroz que surgió con la Guerra de la Independencia.

En cuanto a las obras francófonas, destaca el estudio de Irene Aguilá sobre el viaje a Valencia que relató el científico y diplomático francés Jean-François

Peyron en su *Voyage d'Espagne*. Es un texto que respondía a un trayecto por el país emprendido en 1777 y 1778, y que en lo relativo a Valencia nos revela interesantes datos sobre las fechas exactas de su estancia o sobre sus observaciones sobre la industria sedera de la ciudad, información que Aguilá sabe ponderar con erudición. Como uno de los atractivos de “*El Sur también existe*” es su variedad, junto a estos trabajos sobre la literatura dieciochesca y decimonónica encontramos otros sobre la contemporánea. Es el caso, todavía en el ámbito francófono, de los artículos que Tommaso Meldolesi y Javier Rivero Grandoso dedican, respectivamente, a la construcción del Sur en Marguerite Yourcenar y a *Lanzarote*, de Houellebecq, libro este último en el que Rivero Grandoso destaca una imagen que en otros artículos del volumen se tilda de orientalista: la idea de España como Sur, y del Sur como lugar de los placeres carnales. Plenamente consciente de la génesis orientalista de estas ideas se muestra Eduard Cairol Carabí, autor que, manejando con habilidad un corpus muy variado que incluye pintores franceses (Delacroix) y españoles (Romero de Torres), relaciona la idea de España como paraíso perdido del hedonismo con el concepto del país como “Oriente de proximidad”.

Amén de estos trabajos sobre las tradiciones anglófona y francófona, “*El Sur también existe*” incluye excelentes estudios sobre textos puramente hispánicos. Tal el análisis de Rocía G. Sumillera sobre los estereotipos nacionales y la teoría humoral en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, o el trabajo de Isabel Gutiérrez Koester sobre el cine de

García Berlanga, que ofrece interesantes reflexiones sobre el origen de la Leyenda Negra y sobre cómo funciona el proceso de autopercepción en relación con la visión que de los españoles tienen los extranjeros.

Sin embargo, el énfasis central del libro se sitúa en las contribuciones de los diversos germanistas o historiadores que iluminan las relaciones entre Alemania y los países hispánicos. Estas aportaciones tienen como punto de partida común el estudio de Dieter Richter sobre el Sur como espacio simbólico, concepto que resulta muy fructífero a la hora de trabajar con los textos sobre España. Podemos distinguir estos trabajos en diacrónicos y sincrónicos, aunque muchos de ellos, como el de Gutiérrez Koester, arriba citado, o incluso el de Cairol Carabí, combinan magistralmente la reflexión teórica, la perspectiva histórica y el análisis detallado de los textos. Es el caso del trabajo de Walther L. Bernecker sobre la evolución de la imagen de España en Alemania, excelente complemento a las líneas que dedicara al tema López de Abiada (*Imágenes de España en culturas y literaturas europeas [siglos XVI-XVII]*, Madrid: Verbum, 2004). También es el caso del documentado análisis de Macià Riutort sobre el concepto de *Spanien* en el centro y norte de Europa en la Edad Media, revelador trabajo cuya perspectiva septentrional complementa el clásico estudio de José Antonio Maravall sobre los textos hispánicos. Por último, todo un experto en el tema como Jesús Pérez García nos ofrece un trabajo sobre la Leyenda Negra y su desarrollo en el XVIII alemán. Aunque deja de lado las aportaciones sobre el nacimiento de este siste-

ma en un contexto italiano, el estudio de Pérez García resulta fundamental por su énfasis en el componente racial de este conjunto de estereotipos y en la evolución de los mismos en el siglo XVIII y, sobre todo, XIX.

Por lo que respecta a los estudios más propiamente sincrónicos, destacan los dedicados a los libros de viajes. Es el caso del de Reinhold Münster sobre la formación de la idea del Sur exótico en los libros de viajes alemanes, estudio que también contiene la perspectiva diacrónica que hemos saludado en otros trabajos. Igualmente reflexivo es el artículo de María José Gómez Perales sobre los *Recuerdos de un viajero por España* del malacólogo y conculiólogo alemán Emil Adolf Rossmässler, cuyo texto estudia la autora explicando de manera admirable cuándo, cómo y por qué los viajeros alemanes comenzaron a identificar a España con el Sur y el Oriente, con la carga ideológica que esto conllevaba. Mucho más centrada en la imagen propia del siglo XX está la contribución de Sabine Geck. Su artículo estudia guías de viaje alemanas de los años cincuenta, sesenta y setenta combinando una gran seriedad en su manejo del corpus con interesantes reflexiones teóricas sobre la formación de la idea del Sur como conjunción de conceptos que reúnen, entre otros elementos, la teoría climática y los ideales *völkisch* sobre la superioridad de las razas del norte. Igualmente riguroso —y basado, además, en un impresionante trabajo de archivo— resulta el artículo de Isabel Hernández sobre el librito *Spanien – Im ersten Eindruck* del escritor suizo Max Frisch. Es un texto que la autora examina como contraste entre el concep-

to del Sur idealizado (sobre todo, Italia) que presentan autores como Goethe, la idea romántica de España que difundieron cientos de autores foráneos desde el libro de Théophile Gautier (1843) y la misérrima España de los años del hambre que encontró Frisch, cuyo periplo por nuestro país fue muy temprano en comparación con los de otros viajeros extranjeros de posguerra.

Por último, el volumen nos regala dos trabajos sobre textos germanos que no se pueden calificar de libros de viajes: el estudio de Joan B. Llinares sobre la imagen del Sur en Nietzsche y el de Ana R. Calero sobre *Mein andalusisches Schwarzwaldsdorf*, de José F. A. Oliver. Son dos artículos muy diferentes pero interesantes ambos. El de Llinares porque combina noticias biográficas —sobre la influencia del clima en el filósofo y su deseo de visitar España— con reflexiones sobre la construcción de la oposición estereotípica Norte-Sur o sobre la favorabilísima visión de *Carmen*, estética musical que Nietzsche abrazó tras abandonar el wagnerianismo cuando apareció el *Parsifal* (1882). El de Calero, por examinar un curioso caso contemporáneo de mirada cruzada y de influencia de Rafael Alberti en un autor de origen español afincado en un pueblo de la Selva Negra: Oliver.

En suma, *“El Sur también existe”* es un libro variado pero bien concebido, con interesantes ideas recurrentes y una reflexión teórica e histórica que le da una coherencia envidiable. Se trata de una contribución fundamental a la imagología contemporánea.

Antonio Sánchez Jiménez  
(Université de Neuchâtel)

Mònica Fuertes Arboix: *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX. Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*. Alicante: Universidad de Alicante. 2014. 182 páginas.

El Fray Gerundio inventado por Francisco Isla en 1758 daría nombre ocho décadas después a una de las revistas satíricas más exitosas del siglo XIX español, redactada en exclusiva por Modesto Lafuente. En 2006 Mònica Fuertes le dedicó a dicha revista una tesis doctoral que ahora reproducen, con pocos cambios, las prensas universitarias de Alicante. Se estudia allí la colección de *Fray Gerundio* a partir de la reedición iniciada en 1839, con lo que se obvian las supresiones y correcciones que Modesto Lafuente operó sobre la primera edición, anterior en dos años. Tampoco se considera la segunda época de la revista, que abarcó desde junio de 1843 hasta enero de 1844.

La obra se divide en seis capítulos. El primero repasa las estaciones vitales y las tomas de posición ideológicas de Modesto Lafuente. El segundo, dedicado al contexto histórico de *Fray Gerundio*, está compuesto casi en exclusiva por notas de lectura de dos únicas fuentes: la *Historia de la edición y de la lectura en España* de Infantes, Botrel y López, y la *Historia del periodismo* de Gómez Aparicio. El tercer capítulo considera el posicionamiento de Modesto Lafuente en relación con varios temas del momento: aunque más tarde matizase su opinión, en los años en que publica *Fray Gerundio* se revela como un monárquico liberal, defensor de la libertad de prensa pero al mismo tiempo crítico con las consecuencias de la desamortización de Mendizábal y partidario

de contemporizar con los carlistas para lograr una paz duradera. Los capítulos cuarto y quinto merecen párrafo aparte. El sexto y último está dedicado a los 37 grabados que ilustraban la revista, y conduce a la tímida conclusión de que en su inmensa mayoría solo “subrayan el tema desarrollado en el artículo” correspondiente (p. 170).

En el capítulo cuatro se propone una lectura costumbrista de *Fray Gerundio*. Es una cuestión interesante, que habría sido conveniente plantear a partir de una definición consensuada de “costumbrismo” (lo que se da como tal en la página 111 no lo es). El nombre de Modesto Lafuente suele figurar en las nóminas de autores costumbristas, lo cual resulta muy comprensible en atención a su *Teatro social del siglo XIX*, pero no tanto cuando lo que leemos son las *capilladas* de *Fray Gerundio*, y ello a pesar de que se publicaron en los años de máxima efervescencia del artículo de costumbres, entre el *Semanario pintoresco español* y *Los españoles pintados por sí mismos*. Que el costumbrismo tuviera una dimensión satírica (explícita en varias de las empresas de Larra) no implica que toda la sátira de su tiempo tuviera una dimensión costumbrista. Y a primera vista no me parece que sea mucho lo que en *Fray Gerundio* participa de los géneros mayores del costumbrismo, que fueron las escenas y las fisiologías. Antes que las descripciones de la vida social consuetudinaria con valor representativo inherentes al costumbrismo, lo que hallará el lector en el periódico de Lafuente son figuraciones hiperbólicas o alegóricas de coyunturas políticas.

A los términos *sátira* y *satírico*, que asoman en muchas de las páginas del

volumen, se les da un empleo a mi ver bastante más elástico de lo que la ocasión requiere. La sátira es presentada primero como una forma de realismo –“sus artículos nos parecen auténticos y reales”, constituyen “una mejor descripción de lo que sucedía en realidad” (p. 20)–, si bien sus características son la exageración y la distorsión (p. 132). Los temas de la sátira serían “literarios, de política y de costumbres” (p. 80), y también sería propio de ella el “tratar asuntos de actualidad, la afirmación constante de ser realista, [...] la estructura informal y un tono humorístico” (p. 133), aunque en otros momentos se afirma que no está sujeta a convenciones estilísticas (p. 80). Parece que se intentase definir la sátira a través de sus temas y estilos, como si fuera un género, aunque “no es un género *per se* porque los incluye a todos” (p. 129), por más que en otras ocasiones quizá sí pudiera verse así (p. 133), y quizá en última instancia no sea más que una “anárquica convención en la que todo cabe” (p. 80). Es todo muy complicado, vaya.

Podía haberse introducido orden y concierto en esta noción en el capítulo cinco, que se reservaba precisamente para dirimir el carácter satírico de *Fray Gerundio*, y que acaba teniendo un vuelo bastante corto. La autora afirma haber dialogado con Pérez Lasheras y Wayne Booth, lo que no es cierto: del primero tomaba en su tesis tan solo la consabida explicación de la etimología de la palabra *sátira*, pero aquel pasaje ha desaparecido de la edición en libro; el segundo no se utilizaba en la tesis ni se menciona en el libro, fuera de la bibliografía final. De las monografías de Matthew Hodgart y

Gilbert Highet se hace un uso muy puntual, reducido casi a legitimar que Cervantes fuese considerado escritor satírico (p. 139) –algo sobre lo que el propio Lafuente es ya de por sí bastante categórico–. Más presente tiene Mònica Fuertes a Northrop Frye, cuyas reflexiones sobre la sátira no son ni las más comprensibles ni las más actuales.

Desde la publicación de *Anatomy of Criticism*, en 1957, es mucho lo que se ha escrito sobre la sátira. Podían haberse consultado con provecho los estudios de Ingrid De Smet (*Menippean Satire and the Republic of Letters*, 1996) y de Dustin Griffin (*Satire. A Critical Reintroduction*, 1994) –a pesar de que este último adolece de varios momentos de ofuscación–, así como algunas páginas clarividentes y por demás conocidas de Claudio Guillén. También podían haberse seguido las sugerentes pistas que daba el notable volumen de Pérez Lasheras, y en particular el estado de la cuestión del capítulo cuarto. Podía, en fin, haberse asumido el desafío de reconstruir el discurso sobre la sátira en el XIX, siglo de particular complejidad para la historia de este concepto, y que tanto Pérez Lasheras como Griffin evitan discretamente. Algo así era lo que el título de este volumen –*La sátira política en la primera mitad del siglo XIX*– parecía prometer. Se trata de un bello problema de historia literaria y de teoría de la literatura que alguien deberá abordar en otra ocasión, para lo cual, sin duda, deberá releer con cuatro ojos las *capilladas* de *Fray Gerundio*.

Álvaro Ceballos Viro  
(Université de Liège)

Markus Ebenhoch / Veronika Österbauer (eds.): *La religión, las letras y las Luces. El factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015. (*Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache*, 26). 204 páginas.

Conjugando objetos de investigación y enfoques filológicos, historiográficos y filosóficos, el presente volumen pretende aproximarse a “la relación entre el ideario ilustrado, la moral cristiana, las estrategias comunicativas y las fuentes utilizadas, las normas poéticas y la intención de divulgar los textos” (p. 16) durante el XVIII español. Las once contribuciones y la introducción estudian la diversidad de líneas de argumentación y estructuras textuales en relación con el catolicismo, tomando en consideración también la discusión sobre los géneros literarios, las formas retóricas y las estrategias argumentativas de los pensadores conservadores que pretendieron refutar las ideas de la Ilustración. El volumen incorpora estudios tanto sobre el Viejo como sobre el Nuevo Mundo y sus Ilustraciones en lo que atañe a la religión. De este modo, se ofrece un abanico amplio y bien cohesionado de aproximaciones a un vacío de investigación en el que aún queda mucho por hacer. La obra se basa en las comunicaciones y las discusiones de la sección “Religiosos, ilustrados, científicos y literatos: el factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana”, desarrollada en el marco del Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas de 2013 en Münster bajo el lema “La Hispánica tendiendo puentes”.

En la introducción, los editores comienzan mencionando algunas posturas

investigativas ante la España del XVIII, como el veredicto de Francisco Aguilar Piñal de España como “caja de resonancia” de una Ilustración europea (p. 7) o la fórmula “Ilustración cristiana” de Carlos Martínez Shaw como punto de partida para reevaluar el “factor religioso” (p. 11) en la Ilustración española e hispanoamericana. El volumen demuestra que la religión no siempre fue objeto de un debate explícito, sino que supuso más bien un punto neurálgico, siendo cuestionada y constituyendo a la vez un punto de referencia implícito. La introducción subraya la “autonomización” o “diferenciación funcional” de las esferas de la ciencia, la literatura, la filosofía y la religión (pp. 12 s.) en el contexto ilustrado español e hispanoamericano. Asimismo, los editores preguntan por las estrategias retóricas y/o literarias que emplearon los ilustrados al utilizar los textos sagrados o dogmáticos en sus argumentaciones (p. 16). Para orientación del lector, se ofrece –por desgracia solamente con respecto a España– una selección de datos y medidas políticas referentes a la religión, especialmente bajo Carlos III (pp. 9-11). Sigue la enumeración de las preguntas-guía y un resumen corto de las diferentes contribuciones que le permite al lector orientarse dentro del volumen y pasar bien preparado al primer artículo, de Andreu Navarra Ordoño.

Mediante el análisis de obras y posturas de algunos reformistas ilustrados de renombre, Navarra Ordoño logra cumplir su ambicioso objetivo de “ofrecer una vista panorámica” sobre los discursos anticlericales desarrollados durante el XVIII y su impacto sobre las “evoluciones ideológicas” radicalizadas de las primeras décadas del siglo XIX (p. 25). El investi-

gador subraya la importancia de las posturas reaccionarias y represivas de instituciones y representantes de la Iglesia para el desenvolvimiento de un discurso anticlerical. Este, según su hipótesis, inicialmente no se desarrolló en pro de la abolición del catolicismo, sino más bien como reforma interna de las costumbres de la Iglesia. Así, ilustra diferentes posturas de alrededor de 30 personas pertenecientes a una amplia gama de grupos implicados en la negociación del ideario liberal finisecular, en cuyos extremos localiza a escritores como Macanaz o Jovellanos, que partían de la necesidad de la Iglesia católica para el proyecto ilustrado, pasando por Leandro Fernández de Moratín, hasta llegar a quienes, como Gutiérrez o Blanco White, la pusieron en cuestión. Habría sido interesante viajar al pasado y enlazar con manifestaciones de anticlericalismo o de burla sobre el clero que venían de la Edad Media.

En el segundo artículo, Andreas Gelz plantea el análisis del “escándalo” y particularmente del “disparate” como “modalidad de entender los cambios ideológicos” (p. 41). El autor se detiene en la historia del último concepto, destacando cómo este podía ser expresión de un sentimiento religioso ofendido por el sacrilegio o la blasfemia a la par que podemos encontrarlo como concepto secularizado en textos factuales y ficcionales. Analiza partes del *Teatro crítico universal* y de las *Cartas eruditas y curiosas* de Feijoo, así como del *Fray Gerundio* de Isla, mostrando la “producción de una pluralidad semántica ambigua”, que entiende como “expresión de la crisis de un sistema normativo” (p. 42) que se halla entre las dos esferas de la religión y la literatura. Final-

mente, también señala cómo la literatura misma, actuando performativamente, podía volverse escandalosa.

Héctor Rafael Aparicio Sedano y Ramiro Xiuhcopiltzin Cotarelo Lira estudian las referencias científicas al copernicanismo de cuatro astrónomos novohispanos entre el siglo XVII y el XVIII: Diego Rodríguez, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan Benito Díaz de Gamarra y Francisco Javier Clavijero. Mientras que no es posible constatar la aceptación del heliocentrismo por parte del primero, Sigüenza y Góngora, “puente entre dos épocas” (p. 64), sí tuvo acceso a él a través de fuentes de segunda mano. Juan Benito Díaz de Gamarra parece haber aceptado el copernicanismo al consultar una fuente clerical, a diferencia de Francisco Javier Clavijero, que siendo detractor del heliocentrismo prefería referirse a la Biblia. De esta forma, no confirman la tesis dominante en la historiografía mexicana de una continuidad del copernicanismo en el siglo XVIII, sino que constatan más bien una ruptura en las formas de renovación de los conceptos científicos.

José Checa Beltrán dedica su artículo a la interconexión de religión y literatura, poniendo de relieve la dimensión pedagógica y moralista de diversos géneros literarios. Centrándose, entre otros escritos, en la *Poética* (1737) de Ignacio de Luzán, Checa Beltrán ilustra cómo la relación religión-literatura se evidencia en un fuerte programa poético normativo, particularmente en el neoclásico, que “durante gran parte del siglo [...] continúa reproduciendo los principios literarios y morales de los siglos anteriores” (p. 82). Los objetivos éticos de la instrucción se entrelazaban, aun sin tematizarlo necesariamente, con

la moral católica dieciochesca, aunque a veces también mantuviesen una relación ambigua las reglas del buen gusto con el pensamiento católico (p. 85). De este modo, muestra cómo las transformaciones poetológicas iban estimulando y difundiendo posibles y deseadas transformaciones del sistema moral. El artículo puede dar pie a investigaciones más detalladas, por ejemplo sobre el impacto de géneros literarios todavía poco trabajados en cuanto a la relación con la religión.

A continuación, Marina Ortrud M. Hertrampf expone cómo el género del auto sacramental calderoniano es negociado hasta su desaparición en el contexto del “fuego cruzado de la crítica dieciochesca” (p. 99). Muestra las continuidades de la controversia sobre la licitud del auto sacramental ya desde el siglo xvii (p. 93), hasta desembocar en su prohibición en 1765 bajo Carlos III, señal de control y poder del despotismo ilustrado (p. 104). Explica y organiza las diferentes dimensiones argumentativas, desde la crítica a la estética y a la exuberancia de las prácticas interpretativas hasta razones de ideología y ejercicio del poder político que se fueron solapando en el proceso de transformación.

Profundizando en las discusiones de ámbito teatral, Beatrice Schuchardt pone de relieve la estrecha conexión entre lo religioso y lo económico (pp. 109, 120) en la comedia *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot* (1789) de Francisco Durán. Fijando “homologías estructurales” (Daniel Fulda) entre el sistema monetario y la comedia como género, explica que la obra se inscribe perfectamente en la tendencia a dirigirse contra los excesos del teatro barroco. Aspectos como la movili-

dad y la estabilidad aparecerían así como relevantes tanto para el sector financiero como para un funcionamiento matrimonial feliz. En un segundo paso, defiende que la obra cuestiona la oposición entre moral burguesa y cristiana (p. 119), al vincular estrechamente la integridad moral y económica de los personajes. De este modo, la obra cumpliría con el lema de la “utilidad” de la literatura en el seno de un proyecto de renovación nacional y de “felicidad pública” (pp. 113, 120).

El séptimo artículo, del especialista en prensa española del xviii Klaus-Dieter Ertler, especifica algunos aspectos del género periodístico de los espectadores y su función a la hora de divulgar, discutir y estabilizar ideas ilustradas en el contexto español católico. Orientados en los *spectators* de la Inglaterra protestante y, más tarde, de Francia, *El Pensador* (1763) de José Clavijo y Fajardo y *El Censor* (1781-1787) de Luis García del Cañuelo y Luis Marcelino Pereira se convirtieron en los medios de comunicación más representativos de la “búsqueda de reunir la Fe y las Luces en su ideario” en vez de partir de la exclusión o contradicción mutua (p. 132). Ambos siguen una concepción más participativa de la religión (incluso “proto-democrática”, p. 125) y el referente de la Iglesia “primitiva” (p. 126). Con un temario variado, su “polivocalidad” (p. 133) transmite un “ideario religioso renovador” (p. 131), siendo el medio principal para la crítica jansenista y pudiendo finalmente llegar a sustituir géneros intrínsecamente religiosos como los sermones en sus fines instructivos. Sus pautas protoliberales desembocarían en la elaboración de la Constitución de Cádiz de 1812.



Anne Kraume prosigue con un análisis de los posibles usos subversivos de la Biblia en el contexto de reevaluación crítica de la conquista europea del continente americano en los escritos del jesuita Francisco Javier Clavijero y del dominico Servando Teresa de Mier. Compaginando las perspectivas de Europa hacia América y de América hacia Europa, subraya cómo las referencias a la Biblia podían servir para deconstruir la legitimación de la conquista mediante la supuestamente necesaria “evangelización” de los indígenas y para “validar una nueva conciencia criolla” (p. 138). Mediante esta intertextualidad, los dos escritores defendían literaria y políticamente la cristiandad de los indígenas previa a la llegada de los europeos, hecho que apoyaba la justificación de la posterior independencia de la metrópoli española.

También con referencia a la teología, Fernando Nina Rada aboga por entender los sermones escritos por el americano Eugenio de Santa Cruz y Espejo, ilustrado laico, para otros predicadores como un producto de “writing as poaching” (Robert Folger) con una autorreflexividad o racionalidad incluyente (p. 166). Plantea la existencia de una Ilustración metaperiférica que habría que sumar a la Ilustración hegemónica (Francia) y la Ilustración periférica (España y Portugal). Aquella habría posibilitado la resolución de tensiones en el interior del proyecto de la sociedad americana (pp. 165 s.).

María Rodríguez Gutiérrez ofrece un interesante contrapunto a todos los textos de tenor ilustrado, al prestar especial atención a los recursos literarios de las *Cartas críticas* (1811-1814) del libelista Francisco Alvarada, el Filósofo Rancio, con las

que defendía fervorosamente su posición clerical reaccionaria ante la introducción de ideas liberales, supuestamente provenientes de Francia. La investigadora sistematiza diferentes recursos estilísticos y retóricos, tanto cultos como populares, en la obra mediante los que su autor podía crear un discurso “a la española antigua” y no de racionalidad contemporánea francesa (p. 184).

Friederike Hassauer, especialista en la querrela de las mujeres y en Benito Jerónimo Feijoo, toma en consideración diferentes líneas y recursos de su argumentación a favor de la igualdad de los géneros, que según él nace de la combinación de una igualdad del alma y la equiparación de “subconjuntos distintos” (p. 191). Distingue tres dimensiones de la disposición femenina: moral, físico y entendimiento, justificando así una moral y una aptitud para la ciencia independientes de lo físico. Enumerando una gran cantidad de mujeres ejemplares y haciendo referencia a autoridades eclesiásticas, cuestiona el dogma basado en los *quaestios* de Tomás de Aquino sobre la inferioridad del rango de la mujer (p. 189) y extiende el espacio de discusión, ofreciendo un nuevo dominio verdadero (*subiectio civilis* vs. *subiectio servilis* tomista) como solución pragmática ante un potencial desorden del mundo.

En conjunto, el volumen supone una valiosa aportación al estudio integrado de los ámbitos estrechamente interrelacionados de la ciencia, la literatura, la filosofía y la religión en el XVIII español e hispanoamericano. Las diferentes contribuciones se relacionan y se complementan temáticamente de forma muy fructífera (por ejemplo, los artículos de Checa Beltrán, Schuchardt y Hertrampf; Navarra Ordo-

ño y Ertler; o Kraume y Nina Rada). En su combinación, abren la puerta a espacios de investigación muy prometedores. Así, de la lectura del volumen emerge la invitación a analizar la relación entre literatura y religión en géneros literarios hasta ahora menos estudiados, como la novela, la poesía y otros géneros. También el vínculo entre el Viejo y el Nuevo Mundo es de gran actualidad, aportando análisis detallados a un ámbito de investigación en el que se deberá ahondar mucho más en los próximos años. Con mayor razón, se echa de menos la mención de Hispanoamérica en la introducción, que por lo demás ofrece una buena y muy concisa introducción a los procesos de negociación entre los ámbitos del catolicismo, la ciencia y la literatura en la España dieciochesca. También habría sido interesante discutir brevemente el término “Ilustración” y profundizar en la importante observación de que esta “no constituye un fenómeno homogéneo” (p. 7), al igual que un pequeño excursus sobre el rol de otras confesiones y religiones, así como del ateísmo. Así y todo, el presente volumen logra cumplir la ambiciosa meta de sondear de forma interdisciplinar “qué aspectos de la religión constituyeron el foco principal de la crítica ilustrada y cómo se posicionaron los ilustrados (religiosos) ante las tendencias anticlericales de índole francesa” (p. 17). Por ende, se trata de una lectura absolutamente recomendable para cualquier investigador que trabaje sobre el siglo XVIII en relación con uno o varios de los hilos que se entrecruzan en el volumen.

*Aenne Gottschalk*

*(Georg-August-Universität Göttingen)*

José Rivas Panedas: *Poeta ultraísta, poeta exiliado*. Carlos García / Pilar García-Sedas (eds.). Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2015 (El Fuego Nuevo. Textos Recobrados, 12). 320 páginas.

Tras largos años de ostracismo, en los que el ultraísmo y el vanguardismo fueron preteridos en la historiografía literaria española, poco a poco se ha ido reconstruyendo un periodo especialmente fértil en el terreno artístico. Desde los años sesenta con la monografía dedicada al ultraísmo por Gloria Videla y la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre, hasta la reciente contribución de Victoriano Alcantud con *Hacedores de imágenes* que actualiza los saberes hasta hoy alcanzados, es mucho el terreno que se ha avanzado en el estudio de lo que se ha dado en llamar “vanguardia histórica”. En estos años se ha procedido a resucitar la voz de numerosos escritores eclipsados por el brillo del 27, se han resucitado hermosas revistas como *Vltra* u *Horizonte* y se ha procedido a analizar con rigor y exhaustividad una etapa, la de los años veinte, extremadamente agitada y productiva en el terreno de las artes. Queda desde luego mucho trabajo por hacer y poco a poco se proyecta luz sobre rincones escondidos que deparan gratas sorpresas. La resurrección editorial de José Rivas Panedas viene en este sentido a clausurar un inmerecido silencio y a restituir el nombre de un poeta respetado en su tiempo y valorado en el presente por algún atento lector.

Aunque nacido en Barcelona, buena parte del talento de Rivas Panedas se desplegó en el Madrid ultraísta. Su pa-

pel en el asentamiento y depuración del espíritu vanguardista en España es trascendental puesto que, aun sin desvelarlo públicamente, fue el encargado de pilotar, en compañía de su hermano Humberto Rivas y de Tomás Luque, la nave de la revista más importante de aquel tiempo, aquella en la que el espíritu de vanguardia fragua de forma más brillante: *Vltra*. Lo cierto es que el periodo de mayor fruición creativa en la trayectoria de Rivas Panedas se acompasa al de auge y caída del ultraísmo en España: aproximadamente entre los años 1919 y 1922. El grueso de la producción recogida en *Poeta ultraísta, poeta exiliado* se circunscribe a este periodo tan feraz.

Como apuntábamos, José Rivas Panedas fue, dentro del ultraísmo, uno de los poetas más estimados por sus contemporáneos, por lo que resulta más doloroso si cabe el olvido al que ha sido postergado durante tanto tiempo. El hecho de partir al exilio y morir de forma tan dramática en México, unido a su exigua producción bibliográfica –solo publicó un libro poco antes de morir: *Poemas de España y otros días* (1944)– han contribuido seguramente al arrinconamiento de su figura en la historia de las letras españolas. El caso es que las alabanzas hacia su talento no fueron ni mucho menos anecdóticas o coyunturales, sino que se prodigaron con testaruda reiteración en el tiempo. En sus memorias, publicadas en 1951, César González-Ruano consideró a Rivas Panedas “el mejor y más representativo poeta del ultraísmo”. Debe recordarse que por el ultra pasaron poetas de enorme talla, como Gerardo Diego o Jorge Luis Borges, por lo que el halago no es ni mucho menos baladí. Precisamente, en 1934,

Pedro Garfias situará al argentino junto a Panedas como “los más altos y más firmes valores actuales”. Un poeta tan riguroso y exigente, y tan poco dado a la adulación hipócrita como Juan Ramón Jiménez, también se interesó por la obra del catalán en 1931, en una etapa en la que nadie parecía recordarle. Si saltamos al presente vemos que su obra se recoge en diversas antologías, sin ir más lejos en *Las cosas se han roto* (2012), debida a uno de los mejores conocedores del vanguardismo hispánico: Juan Manuel Bonet. El crítico de arte estima que los poemas ultraístas de Rivas Panedas, a los que muchas veces dio el nombre de “caricaturas rápidas de mi Ultra”, se encuentran entre “lo mejor y más personal de aquel tiempo”. Curiosamente no se incluye esta antología de poesía ultraísta en el apartado bibliográfico del libro de Carlos García y Pilar García-Sedas, en la que Panedas participa de forma generosa con 17 composiciones. Es desde luego un lapsus completamente perdonable porque los encargados de recuperar la memoria de José Rivas Panedas han acometido una auténtica labor de arqueología literaria. Han buscado y rebuscado en los lugares más insospechados para proporcionarnos una primera aproximación a este interesante autor que abre, desde luego, el camino a ulteriores ahondamientos.

Lo cierto es que tanto Carlos García como Pilar García-Sedas están perfectamente pertrechados para culminar con éxito el trabajo que se propusieron. El primero ha editado numerosos epistolarios intercambiados por Guillermo de Torre con escritores como Rafael Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o Federico García Lorca, y conoce como

nadie los entresijos de la vanguardia española. Pilar García-Sedas, por su parte, es buena conocedora de la vanguardia catalana y previamente se había acercado a la obra del hermano de José Rivas Panedas, el también ultraísta Humberto Rivas. Sobre este último publicó un volumen para la editorial Renacimiento en 2009.

La aproximación que efectúan los autores a la trayectoria literaria de José Rivas Panedas es multiperspectivista. Tras hacer acopio de materiales, en una búsqueda que se nos antoja ardua y dificultosa, Carlos García y Pilar García-Sedas desglosan sus hallazgos en torno a cuatro grandes apartados. El primero trata de esbozar una biografía de un personaje del que restan numerosos enigmas por desentrañar. El aporte de datos y referencias es, no obstante, copioso y nos proporciona una panorámica del personaje bastante consistente. Esta introducción es el marco perfecto para acceder a su obra. Aunque se rescatan sus prosas o sus crónicas teatrales, el grueso de su producción se circunscribe al campo de la poesía. Como otros poetas ultraístas, Rivas Panedas vela sus primeras armas literarias en la revista *Los Quijotes*. A diferencia de otros –López-Parra, Lasso de la Vega, etc.–, en los que la llama del modernismo decadente está muy presente, la primera poesía de Rivas Panedas es más desnuda, más sustancial, más próxima a Antonio Machado que a Rubén Darío o a Verlaine. Pareciera como si, antes de arribar a la vanguardia, Rivas Panedas ya hubiera superado el sarampión modernista. Tal hecho, probablemente, ayuda a que su poesía de cuño vanguardista, a la que se da amplio espacio en el libro, sea más personal. Por utilizar una expresión cara a Guillermo de Torre, podemos de-

cir que Rivas Panedas es un “imaginífero” excepcional, capaz de crear las metáforas e imágenes más sorprendentes. Tras la etapa de gloria del ultraísmo y pese a participar en la fundación de una revista de transición hacia el 27 como es *Horizonte*, la voz de Rivas Panedas se va poco a poco diluyendo. Como a otro conmitón del ultra, Ernesto López-Parra, las revistas del 27 y el 27 mismo lo relegan a un papel secundario y apenas encontramos en la década de los treinta participaciones suyas en revistas de enjundia. En la segunda mitad de los años veinte debe resaltarse, no obstante, su participación en dos revistas mexicanas poco conocidas, *Sagitario* y *Circunvalación*, de las que habíamos leído algo a Rafael Osuna y a la misma Pilar García-Sedas, y de las que los autores prometen aportar nuevos datos en el futuro. Como les ocurre a otros vanguardistas, la Guerra Civil lleva a Rivas Panedas a un extremo ideológico: en su caso, el comunismo. Es el mismo paso que dan Pedro Garfias, Luciano de San-Saor o Ernesto López-Parra. Encontramos entonces su pluma en *El Mono Azul* y su poesía se canaliza a través del omnipresente romance para cantar la gesta del pueblo sojuzgado. En México, como ya se ha dicho, publicará Rivas Panedas su único libro de versos, en el que se recoge su traumática experiencia de la guerra y del exilio. Su amigo Juan Rejano escribirá una sentida necrológica en *El Nacional* de México en la que traza, además, una interesante y necesaria silueta del escritor ido.

El libro de Carlos García y Pilar García-Sedas se completa con dos apartados más: una bibliografía exhaustiva que cierra el volumen y una selección de cartas del autor intercambiadas con personajes

tan relevantes como Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos Assens, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre o Alfonso Reyes. Este capítulo cumple la función de acercarnos de forma más vívida al personaje aquí estudiado, gracias a la agilidad e inmediatez que nos proporciona el intercambio epistolar.

En definitiva, nos encontramos ante un trabajo riguroso y solvente que tiene el acierto de rescatar del olvido a uno de los poetas ultraístas más meritorios, un trabajo que además abre vías de investigación en la trayectoria de un autor desconocido no solo para el gran público, sino para muchos de los especialistas que transitan por un periodo tan –todavía– cuajado de sorpresas.

*Pablo Rojas*

*(Universidad Nacional de Educación a Distancia, Talavera de la Reina)*

**Emilio Peral Vega: *Pierrot / Lorca. White Carnival of Black Desire*. London: Tamesis 2015. 167 páginas.**

Emilio Peral Vega, profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid, entrega un ensayo minucioso acerca de la simbiótica relación entre Federico García Lorca y Pierrot, el que fuera un personaje menor en la *commedia dell'arte* renacentista. A través de una prolija investigación –tanto de la máscara y su historia, como del poeta y su universo simbólico–, Peral Vega ahonda en un terreno olvidado –o quizás ignorado– por la escuela española: la erótica lorquiana como pilar simbólico de su escapista imagen. Las vicisitudes de la experiencia ho-

mossexual del artista levantan en su obra un escenario de metarrepresentaciones donde las máscaras imponen su peculiar dinámica de presentación-ocultamiento. Peral Vega demuestra que Pierrot constituye la piedra angular de significación, no solo de la ficción de los personajes, sino también de la ficcionalización del poeta, en una apropiación simbólica –de prolífica historia de reelaboraciones– a la que contribuye sin igual. Así, Pierrot, como desdoblamiento de la velada identidad de Lorca, acaba por constituirse como “a means of creating *dialogue* where previously there was only a guilt-laden *monologue*” (4, cursiva en el original).

El ensayo se divide en siete capítulos donde los diversos aspectos de esta transformación –y culminación durante la etapa surrealista lorquiana– son estudiados en profundidad. Los dos primeros abordan el estado en el que la máscara se encuentra cuando se produce la asimilación por parte del artista granadino. En el primero (“A Modern Mask: From Deburau to *The Tramp*”), Peral Vega ofrece un repaso histórico de las diferentes elaboraciones del *Zanni* a lo largo del siglo XIX y principios del XX en la literatura, la dramaturgia, la pintura, la música y el cine. El punto de partida del Pierrot moderno lo constituye el actor decimonónico Jean-Gaspard Deburau, un emigrante de Bohemia que llega a París y se asienta en el Théâtre des Funambules –en pleno Boulevard du Crime–, donde interpreta a Pierrot desde 1819 en forma de pantomimas. Esta primera configuración del personaje lo descubre como un creador silencioso, capaz de “communicate a mass of sensations and meanings from total silence” (p. 12). No obstante,

conforme se acerca el fin de siglo, esta caracterización inocente del soñador incorpora elementos de gusto posnaturaalista y decadentista, recreando así un Pierrot que llega a lo satánico, lo vengativo y lo cruel. La máscara se convierte en un símbolo del nuevo tiempo, y llega a Inglaterra como promesa del cambio. Al menos así es como la entiende el director Edward Gordon Craig, que pretende reformar el teatro y a sus actantes mediante las *über-Marionette*, de las que Pierrot constituye imagen y modelo. En el ámbito pictórico, la primera gran reivindicación de Pierrot se produce por parte del pintor rococó Antoine Watteau en el siglo XVIII, quien restaura y ennoblece al personaje de la comedia italiana. Este primer esplendor antecede a la privilegiada posición que ocupa la máscara en los movimientos vanguardistas, que lo representan como enigmático, perdedor, decrepito o melancólico. El punto de llegada —a grandes rasgos— se produce en el cinematógrafo. La apropiación en forma de cultura pop por parte de Charles Chaplin y su memorable Charlot, hunde sus raíces en un siglo de matizaciones de la máscara.

En el mundo hispánico, la primera generación modernista (Rusiñol, Adrià Gual, Manuel Machado, etc.), en contacto con la escena parisina, se apropia también de Pierrot, seguramente a través de la figura de Jacinto Benavente, reivindicado por Peral Vega como “the most lively free spirit at the end of the nineteenth century” (p. 17). Es él el primero en dar a conocer en español una versión del Pierrot violento en la obra breve “La blancura de Pierrot”, incluida en su *Teatro fantástico*. La versión española,

salvando el ejemplo de Benavente, pasa por reivindicar un Pierrot sentimental y perdedor, capaz de encarnar la necesidad “to look back so as to confer a new spirit on Spanish literature, dissident and moving at the same time” (p. 22). Pierrot se convierte así en un motivo recurrente a principios de siglo, siendo representado también en la pintura por Picasso o Juan Gris, amén de Dalí, al que se reserva un capítulo íntegro en el ensayo.

Tras esta intensa panorámica, el segundo capítulo, “First Examples of an Effeminate Pierrot: From Verlaine to Lorca”, da cuenta de las primeras codificaciones homoeróticas de la máscara. Es el poeta francés Paul Verlaine el primero en atribuir a Pierrot la capacidad de absorber la identidad homosexual en conflicto con su tabú social. En el poema “Pierrot”, de 1868, se reivindica su autonomía y rechazo a “his comic role in the service of the troupe of tumblers made up of harlequins, columbines and pulcinellas” (p. 31). Sin embargo, en el poemario *Parallèlement*, publicado en 1889, aparece el poema “Pierrot gamin”, que da un paso más hacia la consagración del Pierrot homoerótico. Este poema, traducido al español por Manuel Machado y del que Lorca conservaba una copia en su biblioteca, ofrece una defensa de la máscara como máscara. A través de un comentario brillante del poema, Peral Vega descubre el Pierrot de Verlaine como origen del uso que Lorca emplea de Pierrot, un uso doble: la máscara como “expression for the unspeakable (liberation)” e inevitablemente como lugar de “imperfect protection (castrating)” (p. 36). Otro de los aspectos de la tradición que Peral Vega considera comunes con la

propuesta lorquiana es el acentuado por el escritor belga Albert Giraud quien, en su *Pierrot Narcisse* (1887), relaciona al personaje con Narciso, acotando el símbolo en parámetros de onanismo y homoerotismo –muy del gusto del *fin-de-siècle*– que Lorca empleará en obras como *El paseo de Buster Keaton* (1925) o *Viaje a la Luna* (1929).

Tras esta prolija introducción de las diferentes vidas que Pierrot ha encarnado, llega el capítulo tercero: “Pierrot/Lorca: Alter Ego for a Young Poet”. En él, Peral Vega rastrea las primeras codificaciones del poeta como Pierrot en su *juvenilia*, siendo la primera de ellas “Pierrot. Poema íntimo”, donde el poeta se dibuja como un yo protegido bajo el maquillaje blanco frente a un exterior hostil. A esta adhesión a la máscara se suma una peculiar concepción de la camaradería o *brotherhood* que, desde sus primeras composiciones –como “Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre”–, condiciona su dinámica. Peral Vega demuestra que la erótica lorquiana es el principal motor de su poética y que esta se gesta a la vez que el enmascaramiento del deseo en la figura de Pierrot, opuesto a la frustración vertida en imágenes clásicas de amor heteronormativo.

El uso de Pierrot por parte de Federico García Lorca no se limita a la literatura. Como artista integral, Lorca hace uso de la máscara en numerosos dibujos. Este hecho es analizado en el capítulo cuarto: “Lorca/Pierrot: Between Painting and Theatre”. De nuevo, Peral Vega establece una serie de influencias o antecedentes más o menos rigurosos a la hora de explicar la figuración de los payasos lorquianos. Rafael Barradas, pintor mo-

dernista uruguayo que coincidió con el autor en una conferencia sobre el *clownismo* en el Ateneo de Madrid, colabora con el pintor en obras conjuntas o retratos cruzados. Sin embargo, otros pintores como los franceses Jean Cocteau o Georges Rouault también coinciden en la fuerza erótica del trazo lorquiano, sin que haya sólida referencia de su influencia por parte del artista granadino. De todas formas, el Pierrot de los dibujos de Lorca evoluciona y se modifica, escindiéndose, según la etapa, en un grupo de personajes dispares como el payaso, el propio Pierrot, el marinero, el gitano o el paje. Aunque varíen los avatares de la máscara, su recurso se mantiene constante a lo largo de la producción pictórica de Lorca como imagen liminar del ‘yo’, lo que muestra el tejido ambiguo del fenómeno lorquiano, su identidad y su proyección como “a being forced to behave hypocritically and a mask as an imperfect refuge thus make up the dual aspects of a forever incomplete Lorca” (p. 69). El capítulo siguiente (“Love, Game and Masquerade: Dalí/Lorca”) profundiza en la recreación de este Lorca de dibujo, visto como un primer intento de desplazamiento e inteligibilidad de su propia posición en la ambigua relación con su compañero Salvador Dalí. En un ejercicio de arqueología simbólica –digámoslo ya– clave para la interpretación de la obra de Federico García Lorca, Peral Vega bucea entre la obra del artista para interpretar su complejo lirismo, inseparable del escindido Eros que lo domina. Pierrot, pues, ata y hace reconocibles los recovecos de realidad de la tortuosa relación entre ambos artistas. La pareja acuerda representarse como Pierrot /

Arlequín, asimilando todos los matices de la ficticia relación en oposición no resuelta: homoerótico / heteronormativo, perdedor / triunfador, lunático / terreno, pasivo / activo, etc. Aunque este autorreconocimiento resulte satisfactorio entre 1924 y 1925, a partir de entonces, la relación se codificará en torno a la figura de San Sebastián. No importa, la función de la máscara cristaliza y se demuestra fecunda a la hora de cifrar, velar y desvelar, por lo que, aunque la figura parezca diferente, las dinámicas y –en muchos casos– la simbología asociada son las mismas.

En los dos últimos capítulos, Peral Vega analiza las tres obras del autor que despliegan en su núcleo el uso de la máscara; son *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público* y *Así que pasen cinco años*. Así, en el sexto capítulo (“Perlimplín / Lorca / Pierrot: Frustrated Desire”), con la lectura que Peral ofrece del *Perlimplín*, el aparentemente inocente aleluya se descubre como fachada de una defensa integral del amor al amor, superior en cualquier caso al deseo. A través de la correspondencia entre Lorca y su amigo Melchor Fernández Almagro, conocemos cómo el artista, en proceso de redacción de la obra, se identifica abiertamente con Perlimplín. El motivo de la joven malcasada y el viejo cornudo se modifica en escena por la aparición de los duendecillos, que ocultan al público la infidelidad de la amante; a partir de entonces, Perlimplín, que ama a Belisa como ama al amor, se inventa un otro, se enmascara fuera de sí, para poder realizar su truco final: el sacrificio de amor, de indudable inspiración cristiana, que pretende mostrar a Belisa la verdad

verdadera y enseñarle que el deseo no puede competir contra ella. De nuevo, los mismos parámetros, pero expuestos desde una estética diferente, el blanco de Pierrot se convierte en el conocidísimo verde lorquiano, el verde de la casaca de Perlimplín o de las esmeraldas de su daga, un verde de muerte y de esperanza.

En el último capítulo del libro (“A White Clown for a Black Desire: *El público* and *Así que pasen cinco años*”), Peral Vega ofrece una lectura de las dos muestras del teatro imposible de Lorca: *El público* y *Así que pasen cinco años*. La clave para entender estos complejísimo dramas reside, para Peral, en la experiencia neoyorquina del poeta. Alejado de una España que lo aclamaba como poeta del pueblo y lo distanciaba de una élite intelectual surrealista a cuyo trono Dalí aspiraba, Lorca descubre en Nueva York nuevas formas de encontrarse con sus fantasmas. La bibliografía empleada sobre el despertar gay de Harlem, barrio en el que el poeta residió durante su estancia en la Columbia University, muestra la realidad de un barrio que consiguió ofrecer al poeta una “new attitude, now free of the restraints that limited him in Spain and willing to traverse the hallways of his hidden desires” (p. 112). Las máscaras que Lorca emplea en esta etapa culmen siguen siendo herederas de las de la *commedia dell'arte*, muy a pesar de las consideraciones de la ortodoxia surrealista, que las veía añejas y oxidadas para la liberación del inconsciente. Sin embargo, a su vez son ya lorquianas. El estudio muestra cómo la máscara de Pierrot es soporte de un *collage* de recortes y espejos bajo el que habita un otro ya ausente. El Pierrot que Lorca



emplea en su obra, a fuerza de uso, se convierte en una máscara más, con sus particulares avatares, sí, pero ya en un proceso de indiferenciación y mixtificación con las otras, ya no tan antagónicas. Pierrot o Arlequín se despolarizan, se travisten, se acercan, se alejan; mientras lo que representan se convierte en el nuevo hallazgo lorquiano: la máscara, a secas. La identidad se convierte así en el nuevo gran tema, abordado desde la vieja perspectiva de la escisión verdad-mentira en el amor-carne, lo que sucede ahora es que el poeta se percata de que ni la máscara puede favorecer la conciliación: “behind his hollow eye-sockets, his anachronistic white shirt and his hyperbolic ruff because, in spite of his best efforts, he is unable to open the hatches to the theatre of truth and to sing, unhindered, of the black truth of his lonely heart” (p. 141).

Emilio Peral Vega presenta una obra clave para los estudios lorquianos, que aún no cuentan con un ensayo canónico acerca del fenómeno del enmascaramiento del artista. A través de una erudita investigación de fuentes y una audaz lectura de los textos, Peral Vega analiza cómo con Pierrot, Lorca aprende a utilizar la máscara y la hace suya de acuerdo con la realidad vital o textual del momento. Así, lo que comenzó como una apropiación, acaba por ser una creación propia que se desvela como único vehículo posible –y aun fallido– de la indagación en terrenos oscuros, en terrenos de deseo, de amor y de culpa; una máscara blanca como puerta de un carnaval oscuro.

*Lucas Blanco*  
(Universidad Complutense de Madrid)

Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2014. 312 páginas.

Editora de la antología *La autoficción: reflexiones teóricas* (Madrid: Arco/Libros, 2012) y directora del proyecto de investigación “La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinares e intermediales”, Ana Casas vuelve con el volumen *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* sobre el hallazgo terminológico de 1977, ofreciendo una continuación de las pesquisas internacionales que a partir de él se han ido perfilando, primero en Francia y luego en España e Hispanoamérica, y que la editora compendia con magisterio en su introducción. A la vista de los considerables avances teóricos sobre la autoficción que deslinda un género oscilante entre la autobiografía y la fabulación del yo –definido (de modo restrictivo) a partir de la coincidencia onomástica explícita entre autor, narrador y personaje–, la arriesgada apuesta por lo *nuevo*, anunciada en el título, no puede entenderse, a nuestro juicio, solo en términos de renovación teórica (afán de difícil cumplimiento), sino sobre todo como actualización del corpus con recientes expresiones literarias y artísticas.

Sobre la base de la distinción entre teoría y crítica, Ana Casas ha optado por estructurar las 14 contribuciones –de una extensión en torno a 20 páginas cada una (13 la más corta, 27 la más larga) y de investigadores españoles y, en menor medida, internacionales (tres franceses, un venezolano, un danés y una estadounidense)– en tres partes: a los seis “estudios

teóricos” se suman tres “panoramas” y cinco “estudios críticos”, dedicados cada uno a uno o dos autores particulares. La parte teórica se abre con la contribución tensa en ideas de Fernando Cabo Aseguinolaza. Además de proponer el binomio *heteronimia-autonimia*, la metáfora espacial de la *itinerancia* y la contigüidad entre narrador y lector, el teórico examina los “dilemas estéticos, [...] morales y ontológicos” (p. 34) de la literatura contemporánea a partir de la oposición conceptual de Michael Fried (1980) entre una *teatralidad* –propia de la autoficción– en la que el sujeto se adapta a los espectadores (el *being shown* o *self-fashioning*) y una fallida, pero conveniente *antiteatralidad* que, para la figuración del yo, supondría “la total identificación del sujeto, ajeno a cualquier circunstancia externa, con aquello que realiza [...], hasta el punto de un cierto olvido de sí mismo y desde luego de la presencia de posibles observadores” (el *seeing*) (pp. 30-31).

Desde un enfoque distintivo –el de la poética cognitiva–, Arnaud Schmitt, autor de *Je réel / Je fictif: Au-delà d'une confusion postmoderne* (Toulouse: Presse Universitaires du Mirail-Toulouse, 2010), se expresa a favor del concepto de la *virtualidad* autoficticia; una “integridad genérica” que permitiría abolir “la etiqueta de ‘doble género’” (p. 55), asumida por muchos teóricos, al unir las zonas de lo real y de lo ficticio en un único *mundo posible*. A favor de esta renovación teórica y, ante todo, metodológica, se posicionan diversos estudios (empíricos) del ámbito de la poética cognitiva que han mostrado la necesidad física del ser humano de imaginar irrealidades para poder evaluar lo real y, por ende, la virtualidad inhe-

rente a la vida. A este argumento se une, además, el concepto de la *experencialidad* (“experientiality”) de Fludernik<sup>1</sup> –que determina la transformación de la vivencia en texto–, así como la inercia y credulidad del lector, poco propenso para sustentar la inestabilidad de supuestos pactos dobles.

Mientras que los estudios referidos de la poética cognitiva se basan en el lector empírico, la vertiente pragmática recurre a una entidad abstracta con el objeto de afirmar el pacto ambiguo de la autoficción. En esta línea teórica, Susana Arroyo Redondo insiste en la relevancia del paratexto, i. e. los peritextos y epitextos conforme a la conocida distinción de Gérard Genette. Asimismo, el artículo de Gilberto D. Vásquez Rodríguez que vincula autoficción y literatura testimonial, reitera el pacto ambiguo para explicar por qué muchos de los autores testimoniales optan por la autoficción. Como es bien sabido, a diferencia de la exigencia de tomar por cierto lo relatado que fundamenta la lectura autobiográfica, la ficción incita a la (re)imaginación y, con ella, a una esperada afectividad del lector al que quiere transmitirse la memoria. También la invitación de Javier Ignacio Alarcón a proyectar una “autoficción sin identidad” se apoya en una teoría famosa, la de la muerte del autor (Barthes), para sustentar el carácter textual de una figuración que se inscribe en la narración mediante re-

<sup>1</sup> Fludernik, Monika (2003): “Natural Narratology and Cognitive Parameters”. En: D. Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, pp. 243-267. Véase también Caracciolo, Marco: “Experientiality”. En: *The Living Handbook of Narratology*, <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality#Fludernik2003>>.

cursos metaficticios, como la metalepsis o la *mise en abyme*. A juicio del investigador venezolano, la película *Stardust Memories* (1980) de Woody Allen confirma la aplicabilidad de la autobiografía especular<sup>2</sup> —metaficticia *per definitionem*— al medio fílmico. No obstante, debido a la atención exclusiva que brinda al nivel narrativo en menoscabo de lo visual, quedan sin desarrollar reflexiones sugerentes sobre las especificidades del medio y, particularmente, sobre las implicaciones del reconocimiento visual de la figura del autor-director para la percepción espectadora.

Como extensión adicional de la arraigada correspondencia de la autoficción a la novela, la práctica de lo que José-Luis García Barrientos opta por llamar *autodrama* o *autoteatro* en escenificaciones como las de Iván Solarich y Sergio Blanco o de Angélica Liddell y José Luis Alonso de Santos evidencia, sin lugar a dudas, la necesidad de ampliar el campo teórico y analítico. Por diversas “paradojas” inherentes al autodrama —entre ellas, el doble pacto referencial, la figura del autor (¿autor del drama, director o escenógrafo?) y la contigüidad genérica de la *performance* que se vislumbra en las posibles escenificaciones del yo-autor—, el investigador confirma la inoperabilidad de la definición restrictiva (y, para él, más convincente) de la autoficción y de la fórmula adaptada *autor* ≈ *actor* ≈ *personaje* que, dado que no dispone de un corpus suficientemente amplio como para estudiar el fenómeno, “se nos encoge hasta quedar en la identidad (aproximada) entre autor y personaje [*au* ≈ *p*],

o sea, decae la exigencia de que el autor dé la cara como actor” (p. 137).

Una visión a caballo entre la teoría y el análisis presenta Manuel Alberca, autor de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), en la primera contribución a la sección de panoramas. En lo que podría ser una apología del “compromiso responsable” (p. 162) y ético del escritor que acepta los “desafíos autobiográficos” (p. 163), aun a riesgo de parecer ingenuo, el estudioso español formula una personal y osada apuesta por la línea de investigación de la *antificción*<sup>3</sup>. Ha de señalarse que Manuel Alberca no es el único en manifestar sus reticencias frente a la autoficción: José-Luis García Barrientos, por ejemplo, había entablado su reflexión sobre el *autodrama* con las palabras “el debate en torno a la autoficción, sobre todo en su dimensión teórica, huele un poco a cerrado” (p. 127) y también Lionel Souquet se unirá a las críticas sobre un fenómeno de moda que se tilda a menudo de exhibicionista, narcisista y voyerista, pseudoliterario y artificial.

Una opinión discrepante adopta Domingo Ródenas de Moya. A partir de un amplio corpus que incluye autoficciones especulares contemporáneas de autores españoles como Luisgé Martín, Gonzalo Hidalgo Bayal, Fernando Aramburu, Kirmen Uribe, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Orejudo o Carlos Pardo, el estudioso insiste en el término acuñado por Vincent Colonna. Ello le permite situar la autoficción a caballo

<sup>2</sup> Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe (2007): *Frontières de l'autobiographie*. Paris: Seuil.

entre la novela realista y la metaficción, sirviéndose de los recursos de cada uno de los géneros, sin que decaiga en una falta de seriedad o en la panficcionalidad propagada por los estudios de índole posmoderna. A juzgar por Ródenas de Moya, la (buena) autoficción significa, por el contrario, una fecunda seducción del lector, “un modo de intensificar en el lector la sensación de que se enfrenta con los aspectos oscuros, perturbadores, conflictivos de la realidad” (p. 173).

El diario como género *antificcional* presenta con la variante del *diario autoficcional* o la *autoficción diarística* una línea de investigación apenas trazada y de interés particular por las estrategias complementarias a las propiamente narratológicas como la datación, la particular fragmentación o la subjetividad extrema en la que, por la lógica del propio género, el nombre del diarista raras veces aparece. A partir de un corpus de 26 *diarios autofccionales* hispanoamericanos del siglo XXI, Daniel Mesa Gancedo determina en una especie de catálogo compendiado los parámetros que podrían examinarse, entre los que huelga destacar las cuestiones anteriormente mencionadas, así como la autoalimentación propia del género, i. e. la alusión a otros diarios.

Según Natalia Vara Ferrero, autora de la primera contribución de la parte de estudios críticos, la (auto)parodia y el subsiguiente juego paradójico de reconocimiento y a la vez cuestionamiento le brinda al Enrique Vila-Matas de *París no se acaba nunca* (2003) un fecundo instrumento de revitalización y desmitificación de lo aparentemente agotado, a saber, del relato de aprendizaje, de la autobiografía y del París mítico, difun-

dido por el hipotexto *París era una fiesta* (1964) de Ernest Hemingway. En un artículo que aboga por la posmoderna “esterilidad de las fronteras que han separado y ordenado la geografía interna de la literatura y que han apartado a esta de la vida” (p. 223), la autoficción se entiende como una autobiografía subvertida en la que el pacto referencial se anula mediante el pacto irónico, el cual facilita al receptor la distancia crítica indispensable para la percepción de lo real. En la misma línea posmoderna –“toda autobiografía es una reconstrucción de la vida” que implica “creación, recreación y selección” (pp. 231-232)–, la contribución de Julien Roger se concentra en el lenguaje y el carácter autorreferencial de las obras *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010) de la escritora argentina Sylvia Molloy. En opinión del profesor de la Sorbona, la intertextualidad en estos textos híbridos permite establecer una realidad distinta al reforzar, mediante referencias lúdicas a la obra de Quiroga, Borges, Cortázar y otros, la autorreferencialidad inherente a la literatura posmoderna.

Lionel Souquet, cuyo estudio sobre *La “folle” révolution autofictionnelle*. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo se publicará en breve, se dedica a Pedro Lemebel y Fernando Vallejo, dos escritores latinoamericanos de ideología y trayectoria diferenciadas a los que une, sin embargo, lo que el investigador francés denomina, con acierto, su radical *hipervisibilidad espectacular* perceptible, por un lado, en sus obras y, por otro, en la teatralización de sí mismos en los medios de comunicación. Conforme concluye Souquet, el “caos creador” resultante del simulacro (Bau-

drillard) tiene una “potencia positiva” (Deleuze), puesto que tanto el anticonformismo como la subversión del discurso ortodoxo y la crítica al poder editorial, instigador de la fórmula *escribo luego soy*, transforman a los dos escritores en “médicos de sí mismos y del mundo” (p. 264).

El artículo siguiente retoma las reflexiones sobre la autoficción y la memoria. Con el objetivo de analizar la recuperación de la memoria de la Guerra Civil en *Bilbao-Nueva York-Bilbao* (2008) de Kirmen Uribe, el investigador danés Palle Nørgaard enfoca el componente retórico de la *autoridad* en la autoficción que, a su juicio, capta (mejor que nociones como *autenticidad*) la substancial negociación de las distintas voces mnemónicas en la obra. También relacionada con la memoria, en concreto la de la universidad española bajo el franquismo, la quinta obra del escritor español Antonio Orejudo, *Un momento de descanso* (2011), ha suscitado por su carácter abiertamente burlesco y la falta de verosimilitud posiciones adversas en el volumen. En un análisis perspicaz, Ana Rueda evidencia, sin embargo, el simulacro tanto temático y escritural –a saber, la rebelión gramatical o su carácter *autopornoficcional*, siguiendo el neologismo de la pluma de la investigadora– que fundamenta una obra que por su inverosimilitud refuta tanto el pacto autobiográfico como el novelesco, pero que brinda, a pesar de todo, una “seria reflexión” sobre la realidad y el “cómo un texto puede entregar *lo más real* de un autor” (p. 296).

Como este recorrido por el volumen pone de manifiesto, el afán de renovación teórica (que, dicho sea, no solo se vislum-

bra en la primera parte) pasa, sobre todo, por tantear el terreno de otros géneros ficcionales y *antifccionales* –el diario, el teatro, la *performance*, el cine o el ensayo–, con la consiguiente subversión de los extremos de un abanico establecido tradicionalmente entre la novela y la autobiografía, creando, por lo tanto, la necesidad de definir las nuevas vecindades. Por ello, es de lamentar que esta variedad de expresiones autoficticias –a las que merecería, sin duda, añadirse una reflexión sobre las posibilidades creativas que brinda la red (aparte del *egosurfing*, p. 199)– no se refleje más en los estudios críticos. En estos últimos, puede destacarse, sin embargo, los análisis sobre la parodia y el simulacro (tanto en lo que al autor como a la obra se refiere) que, sin salir del molde autoficcional, ponen de relieve la posible subversión de los conocidos pactos autobiográficos y novelescos.

Por otra parte, no todo ha de ser nuevo y la cuidada edición de Ana Casas, que permitiría trazar múltiples recorridos alternativos, parece también confirmar ciertos aspectos, entre los que cabe mencionar el alcance del punto de vista posmoderno sobre la teoría y la práctica autoficticia y una metodología recurrente que, desde el respectivo enfoque teórico, conjuga el análisis del paratexto, así como de la verificación (a menudo condenada en la teoría) de las huellas autobiográficas, con el análisis narratológico de la coincidencia nominal y del discurso metaliterario. Pero, ¿quién sabe si estas conclusiones “huelan a cerrado” o si están tan solo a punto de renovarse?

Mirjam Leuzinger  
(Universität Passau)

Natalie Noyaret (ed.): *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Bern: Peter Lang 2014 (Leia. *Liminaires-Passages interculturels*, 32). 312 páginas.

El libro reseñado es el tercer y último volumen de un proyecto llevado a cabo por Natalie Noyaret y 27 investigadores de universidades francesas sobre la narrativa española del siglo XXI. En los dos tomos anteriores se presentan 37 artículos monográficos sobre autores de distintas generaciones con producción novelesca a partir del año 2000, desde Francisco Umbral y Ana María Matute hasta Nicolás Melini e Isaac Rosa (*La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (1) y (2)*, 2011 y 2012).

Como hilo conductor de su acercamiento a la producción novelesca en España, el proyecto ha identificado “La imagen en el texto”. Es un enfoque sumamente sugerente, dado que la “cultura visual” se ha ido estableciendo y confirmando en los últimos años en el área de los estudios culturales, en correspondencia al creciente impacto de la imagen y de lo visual causado por las nuevas tecnologías en la sociedad contemporánea. Esta importancia de lo visual tiene fuertes implicaciones con respecto a la percepción del mundo; y como la narrativa es el lugar donde se reflexiona sobre la condición humana en general y el simulacro en particular, cabe llevar el enfoque de los estudios visuales a la crítica literaria. Por otro lado, la interrelación entre lo textual y lo visual origina hibridaciones genéricas que combinan texto e imagen, abriendo y refortaleciendo así todo un campo de estudio en el que se

puede observar la disolución de la frontera entre *high* y *low*, pero también entre lo factual y lo ficcional.

El libro nos presenta, por lo tanto, propuestas de análisis sobre algunos de los rasgos más destacados e innovadores del campo narrativo en España. En 14 estudios se indaga en el fenómeno de “la imagen en el texto”, abordando un total de 74 obras literarias, entre novelas y géneros afines como la crónica, la docuficción o la autobiografía. El concepto de “imagen” se toma en un sentido muy amplio que abarca no solo fenómenos intermediales concretos entre lo visual y lo textual, sino también todo tipo de imaginarios mentales, muchas veces relacionados con cuestiones identitarias.

El tomo se abre con una serie de artículos que se sitúan en el área de los estudios intermediales en sentido estricto: Amélie Florenchie analiza la relación entre “literatura y ciberimagen” en la trilogía *Nocilla* (2006) de Agustín Fernández Mallo, *Providence* (2009) y *Karnaval* (2012) de Juan Francisco Ferré, *Los muertos* (2011) de Jorge Carrión y *Los inmortales* de Manuel Vilas (2012) con el propósito de “mostrar que la literatura no compite, sino que convive con las imágenes” (p. 5). Elvire Díaz estudia el “diálogo entre literatura y artes visuales” (p. 25) con respecto a la fotografía y la pintura en obras de Manuel Rivas (*Las voces bajas*, 2012), Rafael Chirbes (*La caída de Madrid*, 2000), Clara Sánchez (*Lo que esconde tu nombre*, 2010), Manuel Vicent (*La novia de Matisse*, 2000) y Julio Llamazares (*El cielo de Madrid*, 2005), mientras que Emilie Guyard se centra en la retroalimentación del género negro en literatura y cine a partir de la figura del detective

en *Sangre a borbotones* (2002) de Rafael Reig, *Pero sigo siendo el rey* (2009) de Carlos Salem y *Ruido de cañerías* (2012) de Luis Gutiérrez Maluenda. En su trabajo sobre la combinación imagen-texto en función de una remodelación de estrategias realistas, Anne Lenquette destaca el “papel hermenéutico” (p. 70) de la imagen describiendo varias formas en las que se integran imágenes televisivas, fílmicas o virtuales (Lorenzo Silva, *Niños feroces*, 2011; Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, 2009), o se combinan directamente texto y fotografía (Juan José Millás, *Todo son preguntas*, 2005, *El ojo de la cerradura*, 2006, *Sombras sobre sombras*, 2007; Lorenzo Silva, *Líneas de sombra*, 2005; Rosa Montero, *La ridícula idea de no volver a verte*, 2013).

El concepto de la imagen, por un lado, desempeña una función decisiva en el contexto de la recuperación de la memoria y, por otro, adquiere un significado particular a la hora de tratar la violencia. En este sentido, Felipe Aparicio Nevado expone los “modos de acreditación de la fidelidad del retrato de época procedentes de otros campos discursivos / narrativos (esencialmente visuales)” (p. 88) a partir de tres novelas sobre el tema de la División Azul (Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, 2006; Lorenzo Silva, *Niños feroces*, 2011; Juan Manuel de Prada, *Me hallará la muerte*; 2012). Xavier Escudero, a su vez, hace hincapié en la “dosis explosiva de plasticidad” (p. 103) provocada por las visualizaciones de la violencia que se encuentran en *Pólvora negra* (2008) de Roberto Montero Glez, *Me hallará la muerte* (2012) de Juan Manuel de Prada y *Las flores de Baudelaire* (2012) de Gonzalo Garrido, relacionan-

do estos textos con la tradición tremendista y esperpéntica.

Isabelle Steffen-Prat retoma el tema de la confrontación con un pasado traumático en su análisis de la repercusión de los ocultamientos del régimen franquista en la búsqueda de identidad de los personajes femeninos de Clara Sánchez (*Entra en mi vida*, 2012), Laura Freixas (*Los otros son más felices*, 2008) y Susana Fortes (*El azar de Laura Ulloa*, 2006); partiendo de un análisis narratológico, la autora demuestra cómo la invisibilidad elíptica está al servicio de la búsqueda de identidad de las mujeres, y cómo, en un caso, la fotografía funciona como “imagen intersticial” (p. 126). El tema de la identidad, o por lo menos de su búsqueda, también está en el centro de la aportación de Gregoria Palomar sobre la “imagen de sí mismo” (p. 175), materializada en el espejo o en la pantalla en “novelas representativas de un malestar creciente en la sociedad española” (p. 180; Rosa Montero, *El corazón del tártaro*, 2001; Luis Mateo Díez, *La piedra en el corazón*, 2006; Ricardo Méndez Salmón, *Derrumbe*, 2008; Luis Landero, *Absolución*, 2012; Isaac Rosa, *La habitación oscura*, 2013).

Los trabajos de Christine Di Benedetto y Jean-Pierre Castellani parten de la estrecha relación que la pareja texto-imagen sostiene con el periodismo: Di Benedetto se centra en las columnas de Maruja Torres, Rosa Montero y Almudena Grandes, y Castellani estudia el espacio de la ciudad, que, en autores como Muñoz Molina (*Ventanas de Manhattan*, 2004), Miguel Sánchez-Ostiz (*Peatón de Madrid*, 2003) o Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, 2003) se elabora en escrituras autobiográficas tales como el cuader-

no de viaje, el diario, la autoficción, y a su vez muy cercanas al género periodístico y hasta costumbrista.

Desde luego, la poética del espacio se presta de manera idónea para descripciones visualizadas, sea en escenarios concretos como lo urbano, sea en espacios tan cargados de significado como el paraíso y el infierno; a estos últimos Natalie Noyaret se acerca a partir de *El río del Edén* (2012) de José María Merino, *Mi querida Eva* (2006) de Gustavo Martín Garzo, *Últimas noticias del paraíso* (2000) de Clara Sánchez, *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute, *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes, *El corazón del tártaro* (2001) de Rosa Montero, *Paradoja del interventor* (2004) de Gonzalo Hidalgo Bayal, *Intemperie* (2013) de Jesús Carrasco y –muestra del triste infierno terrenal– *La bibliotecaria de Auschwitz* (2012) de Antonio G. Iturbe. En la misma línea de trabajos intertextuales que contrastan las proyecciones en textos recientes con los imaginarios tradicionales, Philippe Merlo-Morat analiza “[a]lgunas imágenes apócrifas de María y Jesús” (p. 241) en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008) de Eduardo Mendoza, *Y que se duerma el mar* (2012) de Gustavo Martín Garzo y *El retrato-Imago hominis* (2007) de Pedro Miguel Lamet.

Por último, también es posible hablar de “imagen” cuando la narrativa presenta ejemplos de un determinado tipo de per-

sona, sean los mencionados personajes bíblicos u otros arquetipos: así, Anne Paoli analiza la “imagen del padre” (p. 193) en Antonio Muñoz Molina (*El viento de la luna*, 2006), Ana María Matute (*Paraíso inhabitado*, 2008), Andrés Trapiello (*Ayer no más*, 2012) y Julio Llamazares (*Las lágrimas de San Lorenzo*, 2013). Marie-Thérèse García se acerca a personajes literarios que representan a artistas como el autor, el pintor, el fotógrafo y hasta el activista del grafiti, con lo cual su estudio abarca tanto la acepción genérica de “imagen”, como su sentido más especializado de interdependencia entre lo visual y lo textual (Arturo Pérez-Reverte, *El pintor de batallas*, 2006, *El francotirador paciente*, 2013; Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*, 2009, *La luz es más antigua que el amor*, 2010, *Medusa*, 2012; Rafael Reig, *Lo que no está escrito*, 2012).

En suma, la compilación ofrece un acercamiento polifacético a la última producción narrativa española, y el conjunto de los tres volúmenes es un indudable punto de referencia para su investigación. La acepción tan amplia del concepto de imagen y el carácter más bien expositivo de la mayoría de los estudios, sin embargo, podrán desilusionar a los que se esperen aportaciones teóricas sobre la cultura visual.

Annette Paatz

(Georg-August-Universität Göttingen)