

palabras, es necesario, además, *pensar en ellas*, para saber qué dicen o indican de sí mismas» (70). Este método lo aplica aquí especialmente al estudio del *Quijote* y la *tragedia* griega, alcanzando a desvelar lo mucho que todavía guardan oculto estas dos cumbres de la creación humana. Así, el *Quijote* aparece como «una novela que desvanece cuanto haya de sustantivo en ella, inclusive ella misma» (10), y como «libro que reflexiona constantemente sobre sí» (26), hasta el punto de que «efectúa el ejercicio de problematizarse e interpretarse a la par, desdoblándose sin tregua, hasta concluir el proceso leyéndose a sí mismo [...], convirtiéndose el sujeto en el objeto de su conocimiento» (30). Su análisis va más allá al interpretar la obra cervantina como «un juego inextricable de referencias, en que cada referente, desubstancializado, se puede convertir en su contrario, o tal vez un mixto [...] e inclusive, en nada o en ninguno» (23), para concluir que «*don Quijote, tanto como el libro que lo incluye, requiere situarse ante sí mismo, mediante un 'yo' que no sólo signifique tener conciencia propia, sino posesión de sí*», al modo de la inteligencia divina aristotélica.

En *¿Qué urde Pedro de Urdemalas?*, descubre el autor otro de los aspectos esenciales de la obra cervantina, su vocación dramática, frustrada en el teatro, pero activa en la novela, ayudándonos a distinguir el arte barroco frente al clásico: «El arte clásico tiende a lo uno y variable, mientras que el barroco es un arte adjetivo, que revela el mundo en su apariencia, subitaneidad y diversidad» (49), características propias del teatro, ese «lugar de la visión» en el que el ver, el hacer ver y el creer que se ve se confunden, diluyéndose el mundo en ese «ver visones», apariencias o máscaras («personas»), pues toda esencia es ilusión, y la ilusión el origen del conflicto, como le ocurre a don Quijote.

Los otros dos estudios cervantinos indagan —al constatar, por ejemplo, el predominio en la lengua española del «querer» sobre el «amar»— acerca de la noción de idioma como *idios* o singularidad (frente a los *lenguajes sin idioma* o el lenguaje de la «globalidad»), o sobre el concepto de tiempo e historia, entendida como «una actualización original de cuanto el hombre ha hecho, estimándolo como un ser que cambia de continuo, modificándose y modificando con ello su mundo». Lo que a la historia le interesa no es lo mensurable, sino lo memorable, y por eso el *Quijote* es, entre otras cosas, una novela que «hizo época».

Podíamos seguir reseñando el contenido y originalidad de los otros ensayos, pero bastará con lo dicho para despertar la curiosidad del lector, evitando así una glosa o resumen forzado de un conjunto de ideas que difícilmente pueden ser resumidas o amontonadas sin desvirtuarlas. Sólo nos queda lamentar, con sus palabras, pronunciadas al recibir el Premio García Lorca, el «triste sino de España: ese de dar la muerte o apagar en silencio a quienes más la alumbran y declaran» (176), y desear que, pues aún es tiempo, su obra alcance el debido conocimiento, sin el cual no será posible el reconocimiento que merece.

SANTIAGO TRANCÓN

ONEGA, Susana. *Jeanette Winterson*, Contemporary British Novelists Series, Manchester and New York, Manchester UP, 2006.

En el caso de una obra crítica sobre un escritor, dos factores pueden influir en el deseo de su lectura: el interés por conocer mejor a un escritor y su obra, esto es, el

objeto del análisis, o el conocimiento del crítico que lo realiza y la fiabilidad que suscita. Ambos concurren en el caso del ensayo que nos ocupa, tratándose de la novelista Jeanette Winterson y la crítica Susana Onega. Jeanette Winterson es una de las escritoras contemporáneas británicas más originales, complejas y polémicas, lo último consecuencia, por lo general, de lo anterior, y en su caso, alimentado, además, por el cultivo de la propia Winterson de una imagen pública resistente a las categorizaciones y los clichés y pronta a provocar el desconcierto. Como Susana Onega oportunamente señala en su estudio, no ha vacilado en utilizar situaciones, episodios y personajes de su vida privada para su escritura, jugando deliberadamente a confundirse con sus personajes así como a inventarse situaciones ficticias que filtraba a los medios para luego desmentir su autenticidad. Juegos como éstos, en un contexto posmoderno en el que los valores fluctúan y lo contingente se erige en sustancia, pudieran producir el rechazo instintivo en quienes buscan en la lectura algo más que un entretenimiento evanescente por brillante e ingenioso que se prometa. En este punto interviene el nombre del crítico. Susana Onega es una de las académicas con más impacto y reconocimiento nacional e internacional en el ámbito de los estudios ingleses, y su estudio sobre Jeanette Winterson viene precedido por los volúmenes dedicados a autores contemporáneos de la complejidad narrativa y la talla de William Faulkner, John Fowles y Peter Ackroyd, por una coedición crítica sobre narratología, la edición de un volu-

men sobre literatura inglesa medieval, otro sobre metaficción historiográfica y sendas coediciones sobre narrativa posmoderna, así como numerosos artículos y ensayos sobre la novela británica contemporánea.<sup>1</sup>

Un estudio crítico puede abordar su objeto de análisis desde múltiples perspectivas, todas válidas con tal de que ayuden a la lectora y lector interesados a descubrir la riqueza de un lenguaje cuya polisemia le abra a sentidos que, de otro modo, le eludirían, o la estructura interna o el discurso de la obra sustentados en un intertexto o una red de relaciones cuyo desconocimiento pudiera no permitirle apreciarla en toda su profundidad. La concepción del artista de Susana Onega se alinea con la de Dante cuando en la *Divina Comedia* equiparaba la búsqueda de los arquetipos o universales que el poeta Virgilio llevara a cabo con la tarea de Hermes —el dios de las travesías, franqueador de fronteras, traductor y mediador entre los dioses y los humanos— de guiar a las almas en su descenso al inframundo. Esta concepción del artista se mantiene viva en la adaptación modernista del mito, en la que el poeta es el ser en búsqueda del conocimiento de sí y del mundo. Es viajero, visionario, mediador, profeta, esclarecedor de lo hermético, capaz de configurar e imprimir sentido a la anarquía y futilidad de las particularidades de la existencia, gracias a una visión mítica que le permite unir los dos mundos, el superior y el inferior, el del espíritu y el de los sentidos (Onega, 2006: 145).

Ésta es la perspectiva crítica que elige Susana Onega. Toma a Jeanette Winter-

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles* (1989); *Peter Ackroyd. The Writer and his Work* (1998), *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd* (1999); «Telling Histories»: *Narrativizing History/ Historicizing Literature* (1995); *Narratology: An Introduction*, coeditado con José Angel García Landa (1996), *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*, con John A. Stotesbury (2001); *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film* con Christian Gutleben (2004) y *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's* con Jean-Michel Ganteau (2007).

son como arquetipo de esta figura del artista en búsqueda, franqueador de límites poéticos y genéricos —en su doble sentido literario y sexual—, alumbrador y profeta de una posibilidad de existencia en una condición cultural nueva cuya expresión requiere necesariamente un lenguaje distinto. Y anota cómo ya en su primera novela, *Oranges Are Not the Only Fruit*, de carácter autobiográfico, aunque la autora con su típica voluntad de desconcierto la definiera como «a fiction masquerading as a memoir» (Onega, 18), la protagonista —una niña llamada Jeanette, como ella, y, también como ella, adoptada por una pareja fervorosa y estrictamente evangélica pentecostal con el ánimo de dedicarla a la predicación bíblica— opta por la misión profética, en lugar de la sacerdotal a la que estaba destinada. Expulsada de su casa cuando aún adolescente su madre descubre su lesbianismo, abandona su comunidad y su pueblo en búsqueda de una interpretación nueva de los signos de los tiempos que le permita una configuración asimismo nueva de su propia existencia. A partir de esta novela iniciática, Onega va trazando el itinerario creativo de Winterson, analizándolo como un ciclo que constituye un todo orgánico con unos temas recurrentes: la búsqueda arquetípica, el triángulo amoroso, la disolución del tiempo lineal y la difuminación y el franqueamiento de límites y géneros, y unos rasgos inconfundibles: fantasía, parodia, fabulación, subversión y una ambigüedad calculada para romper los esquemas y los clichés que atezan nuestras posibilidades de conocimiento y, en consecuencia, de vivir más plenamente.

Si Susana Onega toma a Jeanette Winterson como el arquetipo del escritor modernista en una condición cultural posmoderna, ella se torna, a su vez, en su correlato crítico emprendiendo la empresa

de desentrañar la compleja red de relaciones míticas y el denso intertexto literario en el que —en la tradición de los modernistas ingleses— la escritora sustenta su obra. Como Virgilio a la búsqueda de universales, Onega explora los arquetipos recurrentes a lo largo de la producción literaria de Winterson. Destaca sus estructuras en espiral ascendente y abierta y presta particular atención al proceso de unificación que, además de configurarlas en un todo cíclico, constituye el centro de gravedad de cada una de las novelas, todas ellas llamativa y poéticamente fragmentadas, articuladas a guisa de mosaico de historias interpoladas, de géneros fronterizos, de voces múltiples, de identidades ambiguas. Como Hermes, nos acompaña por el laberíntico mundo de unas novelas, en las que las fronteras entre fantasía y realidad se difuminan y los ámbitos de la fabulación y la historia coexisten en un tiempo que escapa a la cronología inherente a un discurso y un lenguaje cuyo artificio Winterson subvierte con el estilo poético aprendido de T. S. Eliot, uno de sus maestros. Onega se convierte así en nuestra guía. Excelente conocedora de la mitología clásica y sus posteriores ramificaciones literarias y psicoanalíticas, desentraña exhaustiva y brillantemente el laberíntico andamiaje de alusiones y ecos sobre el que Winterson erige sus construcciones de apariencia tan etérea y fantástica y, sin embargo, tan sólidamente cimentadas sobre un intertexto cuyos ecos les confieren resonancias sinfónicas.

El primer acierto de este estudio crítico es la división de sus capítulos, cuya estructura combina el orden cronológico con los núcleos temáticos de las novelas y las preocupaciones formales, intelectuales y existenciales de la autora. En realidad, constituyen un todo difícilmente separable, por lo que, aunque peripecias y modos

varían, las trenzadas hebras del hilo conductor se van haciendo evidentes a lo largo de su creación literaria. En su libro de ensayos *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (1995), en realidad su manifiesto artístico, como señala Onega (p. 8), Winterson diserta ampliamente, en primera persona, sobre arte y literatura, aludiendo con frecuencia a su vida y al proceso de gestación y evolución de su escritura. En su última obra, *Weight* (2005),<sup>2</sup> una reescritura posmoderna del mito de Atlas, se reafirma en la recurrencia de sus obsesiones y de su búsqueda, aquellas insolubles, ésta eterna, ambas garantía de la perdurabilidad de la novela: una misma historia, en la que cambian el principio, siempre nuevo, y el final, siempre distinto:

*I want to tell the story again.*

That's why I write fiction — so that I can keep telling the story. I return to problems I can't solve, not because I'm an idiot, but because the real problems can't be solved. The universe is expanding. The more we see, the more we discover there is to see.

Always a new beginning, a different end.

(WINTERSON, 2005: 137.

Énfasis original)

El primero de los capítulos, titulado «Of Priests and Prophets», comprende las dos obras de Winterson que, además de contener elementos biográficos relacionados con su infancia y adolescencia, más conspicuos en la primera, se insertan en un marco bíblico que actúa como referente paródico. En el primer caso, *Oranges Are not the Only Fruit* (1985), los títulos de

los libros del Antiguo Testamento puntúan el proceso de maduración de la protagonista en un medio familiar y social estrechado por una rígida empalizada de preceptos religiosos y convenciones provincianas. En el segundo, *Boating for Beginners* (1985), una reescritura surrealista y cómica de la historia de Noé, le sirve como pretexto para una divertida crítica de los excesos religiosos de tinte fundamentalista y del desmedido poder de manipulación ideológica de los medios de comunicación. Ya en el caso de estas obras tempranas —la última descrita por fuentes próximas a la propia autora como «a bit of flotsam written in a few weeks»— Onega nos alerta respecto a su simplicidad más aparente que real. Partiendo de las divergencias en la apreciación crítica de *Oranges Are Not the Only Fruit*, concluye con la afirmación, a primera vista oximorónica, de que la novela «is both linear and realistic and anti-linear and experimental» (p. 19, énfasis original). Y lo demuestra con un análisis en el que va poniendo de relieve el juego intertextual e interpretativo que el relato autobiográfico lineal establece con diferentes estratos —el bíblico, el literario, el mítico, el psicoanalítico— y con las alusiones e interpolaciones de relatos caballerescos y cuentos maravillosos que actúan acumulativamente reforzando el carácter simbólico y la dimensión arquetípica de la novela.

La visión, o su carencia, es uno de los motivos nucleares en la obra de Jeanette Winterson. Onega recoge el pasaje en el que la voz narrativa de la protagonista, a quien la autora da su nombre, desde una perspectiva temporal ya adulta irrumpe en el relato focalizado en la niña para comentar con la comicidad que caracteriza la no-

<sup>2</sup> Winterson acaba de publicar una nueva novela, *The Stone Gods* (2007), que ha recibido muy buenas críticas.

vela el problema de visión de su profesora de costura, quien reconocía los objetos en virtud de sus expectativas y del entorno en que se encontraban:

If you were in a particular place, you expected to see particular things. Sheep and hills, sea and fish; if there was an elephant in the supermarket, she'd either not see it at all, or call it Mrs Jones and talk about fishcakes. But most likely, she'd do what most people do when confronted with something they don't understand:

Panic.

(Onega, 23).

El problema de visión de la profesora—cuyo paródico nombre, Mrs Virtue, tiene marcadas resonancias dickensianas—resulta emblemático, como bien señala Onega, de la estrechez mental y excluyente que Jeanette deberá confrontar para poder entender y definir su identidad sexual y abrirse un espacio existencial propio. Al final de la novela, tras episodios tragicómicos en la mejor tradición picaresca—uno de los múltiples géneros que articulan la narrativa— Jeanette consigue el requisito que Virginia Woolf consideraba imprescindible para dedicarse a la escritura, un cuarto propio. Onega concluye su análisis con el brillante y documentado desvelamiento de un juego textual de espejos en el que el proceso de creación de la obra de arte refleja el de la transformación de la artista en creadora absoluta, con el poder de infundir vida en otros seres y otros mundos con el solo poder de la imaginación. Con ello, afirma, el desenlace de la obra abierto a la otredad y el reconocimiento de la identidad lesbiana de Jeanette, la protagonista y *alter ego* de la escritora, posibilitan su relectura

desde una perspectiva de género que pone de relieve el carácter innovador, conscientemente experimental, de una escritura lesbiana que celebra la feminidad frente al modelo tradicional que privilegiaba lo masculino de Radcliffe Hall<sup>3</sup>.

En el segundo capítulo «History and storytelling», Onega agrupa las dos novelas de Winterson que han despertado una recepción más entusiasta: *The Passion* (1988), premiada con el John Llewellyn Rhys Memorial Prize, y *Sexing the Cherry* (1989) que obtuvo el E.M. Forster Award de la Academia Americana y el Instituto de las Artes y las Letras de Nueva York. Ambas novelas se encuadran en el género denominado metaficción historiográfica, un género que, como Onega recoge, ha sido reconocido como el máximo exponente de la ficción posmoderna (Hutcheon 1988), y que se caracteriza por combinar el interés y las características del relato histórico con una profunda reflexión sobre el proceso narrativo y sus radicales efectos sobre la reconstrucción de los acontecimientos históricos, de manera que éstos vienen a resultar configurados por aquél. Ambas novelas comparten, además, una prosa profundamente poética y elaborada, una fantasía desbordante, una estructura mítica y un denso trasfondo de alusiones y ecos intertextuales que multiplican los significados. En su papel de guía por los subterráneos laberintos de la escritura, Onega nos va señalando las conexiones no siempre evidentes en una novelista que disfruta con la ambigüedad calculada, los juegos de espejos y las simetrías entre mundos diversos: el literario, el de las ciencias herméticas, como el ocultismo, la magia, la alquimia y el Tarot, el de la física cuántica, el del psicoanálisis y el de los arquetipos míticos y junguía-

<sup>3</sup> Autora de la obra pionera del género *The Well of Loneliness* publicada en 1928.

nos. En *The Passion* Onega toma como puntos de referencia el Tarot —algunas de cuyas cartas dan título a los capítulos—, los viajes míticos de Ulises y Teseo, el proceso edípico de Freud y el estadio del espejo de Lacan, así como versos de poetas visionarios como William Blake y T. S. Eliot, para acompañarnos en el viaje por Europa hasta Rusia, en el ejército de Napoleón, de un soldado francés y una veneciana de estirpe de gondoleros vendida por su marido como «vivandière» o prostituta al servicio de la soldadesca, y en la posterior huida de ambos a pie hasta Venecia. Jung le sirve como base para explicar los triángulos amorosos típicos de Winterson con lo que su naturaleza adquiere resonancias más amplias que las de una mera trama novelesca. El lirismo de la prosa, el mundo surrealista y mágico de Venecia y sus habitantes, el viaje como motivo mítico, así como la inestabilidad y juego de oposiciones de los diversos triángulos amorosos confieren a la novela un aura fantástica realizada por su inserción en las oscuras entrañas de una ciudad semi sumergida en un laberinto de aguas sombrías que opera como potente referente simbólico. *Sexing the Cherry* se enraíza aún más profundamente en el género fantástico, incrustado en el histórico e inserto en el marco en un denso intertexto literario. En su colección de ensayos *Art Objects* (1995) la propia Winterson la describió como una lectura de «The Four Quartets» de T. S. Eliot. Onega parte de esta afirmación para tomar los versos del poeta «What might have been and what has been / Point to one end, which is always present» como principio estructural de la obra y, desde ellos, elaborar una fascinante especulación sobre la física cuántica. Sobre la base de sus principios, justifica la confluencia en la novela del mundo de lo real y lo irreal, el pasado y el presente, en un

continuo de tiempo-espacio propio de un universo postnewtoniano fluido y en perpetuo cambio, habitado por personajes cuya caracterización se corresponde con estas paradojas. De la mano de Bajtín, Lacan y Kristeva, por un lado, y de Swift, Marvell, Blake, Eliot y Woolf, por otro, analiza los protagonistas: una corpulenta mujer que vive en el Londres de la revolución puritana que terminó con la monarquía en el siglo XVII, en los barrios bajos junto al Támesis, y Jordan, su hijo adoptivo al que sacara de niño de sus aguas y al que diera, por ello, el nombre de un río. Al examinar la naturaleza posmoderna de la novela, Onega pone de relieve, cómo lejos de resolver contradicciones, la novela cuestiona e inquiere en lo que aceptamos insensiblemente como natural o de sentido común. Desvela el desmantelamiento que Winterson lleva a cabo de una estructura social y una ideología poderosamente patriarcales mediante la ruptura de los rígidos binarismos que han presidido la naturaleza del conocimiento y la identidad, y descifra la búsqueda de individuación que Jordan lleva a cabo como un proceso de feminización, en la línea de Hélène Cixous de una bisexualidad que manifiesta la pluralidad de opciones sexuales por la coexistencia de la masculinidad y la feminidad en cada sujeto individual.

La exploración de la naturaleza de la identidad sexual y del amor preside el análisis de las dos novelas examinadas en el capítulo titulado «The art of love». Ambas constituyen, además, ejercicios deliberados de experimentación formal. En el primer caso, *Written on the Body* (1992), la simplicidad inicial se complica cuando vamos cayendo en la cuenta de la indeterminación tanto física como de género de la voz narrativa, perteneciente al personaje protagonista de la historia. De este modo, el triángulo amoroso que constituye el eje

de la novela, así como las anteriores relaciones amorosas y sexuales que se nos relatan, potencian una concepción de la identidad de tipo fluido y relacional, en la línea del *Orlando* de Virginia Wolf. Como en el caso de la novela anterior, *Sexing the Cherry*, pero de manera más explícita, Winterson construye al personaje de acuerdo con los parámetros de Cixous que privilegian la androginia, en el sentido de que todo individuo posee rasgos social y discursivamente contruidos como femeninos o masculinos por el lenguaje patriarcal, pudiéndose constituir como hombre o mujer en virtud de las relaciones que establezca con otros hombres y mujeres. Esta construcción se opone frontalmente a la estructurada sobre las oposiciones binarias en que descansa la sexualidad entendida exclusivamente como anatomía y reproducción biológica, propia de la concepción heterosexual (Onega, 112). En este sentido, como afirma Onega, la novela constituye «a self-conscious experiment in *écriture féminine*, carried out by an autodiegetic author-narrator», cuyo objetivo, continúa, recogiendo otra opinión crítica, «is no longer self-discovery, but rather self-construction» (114). No obstante, en este punto es preciso reconocer que aunque ambas, Winterson y Onega, se esfuerzan en convencernos de la indeterminación del género del narrador y personaje central de la novela, ni una ni otra lo consiguen del todo. En primer lugar, el nombre de la autora —quien públicamente, por ejemplo en su *blog* personal en Internet, se declara *queer*<sup>4</sup>— y el tratamiento del lesbianismo en la mayoría de sus novelas alientan a una consideración espontánea de la protagonista y narradora como lesbiana. En el caso de

esta novela, además, la recepción crítica la asoció a una sonada relación amorosa que la escritora mantuvo con la agente literaria Pat Kavanah —a quien se la dedicó— a la sazón casada con el famoso novelista Julian Barnes<sup>5</sup>. Winterson hubo de intervenir públicamente para afirmar que tanto el personaje femenino como la relación amorosa estaban basados en diversas mujeres y estados emocionales y llegó a apuntar nombres y detalles concretos. No obstante, a los datos publicitados con el lanzamiento hay que añadir que la indeterminación física y de género funciona sólo contra el trasfondo de que, como lectores, aunque suspendamos la incredulidad, como recomendaba Coleridge, intuyamos la identidad de la *persona poética*. De otro modo, preciso es reconocer que la novela perdería gran parte de su interés narrativo y, desde luego, toda la fuerza ideológica. Aún así, fiel a su papel de guía, Onega desciende a la urdimbre de la historia y con técnica puntillista nos va mostrando lo elaborado de su construcción, de modo que a quien hubiera leído la novela por el mero placer del argumento le asombraría descubrir cuánto se había perdido.

Es precisamente en este poder de esclarecimiento en el que radican el interés y el valor de este estudio crítico, en su sentido más genuino de iluminar todos los puntos de la trama para apreciar cada una de las novelas en todos sus niveles posibles y el conjunto de ellas en una estructura orgánica sostenida sobre un andamiaje mítico de corte modernista, jalonada por irreverentes incursiones posmodernas en construcciones sociales y culturales petrificadas. Cada una de las siguientes novelas de Winterson, *Gut Symmetries* (1997), *The*

<sup>4</sup> <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=10>

<sup>5</sup> Autor de novelas tan conocidas como *Flaubert's Parrot* (1984), *A History of the World in 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Chapters* (1989) y la más reciente *Arthur & George* (2005), todas ellas traducidas al español.

*PowerBook* (2000) y *Lighthousekeeping* (2004) han supuesto pasos hacia delante en un proceso de experimentación creciente que le han valido una recepción crítica controvertida, siempre recogida escrupulosamente por Onega. En este sentido reproduce, por ejemplo, el comentario que les merece a Helena Grice y Tim Woods *Gut Symmetries* —el primer término un acrónimo de «Grand Unified Theories»— quienes en un artículo significativamente titulado «Grand (Dis)unified Theories? Dislocated Discourses in *Gut Symmetries*» la describen como «a novel which sometimes loses itself in the trickeries of its playful parallels, and ultimately produces a narrative which falls apart rather than falls together» (155). Onega, por el contrario, argumenta persuasivamente que tal juicio proviene del error de no leer el texto en sus propios términos y, con la erudición amena y exquisita que la caracteriza, va examinando pacientemente los motivos recurrentes y la elaborada cosmogonía que subyace tras las correspondencias entre los diversos mundos que atraviesan los personajes: el real y el mítico, el científico racionalista y el de corte animista en la tradición de Paracelso, el de la alquimia y el de las últimas teorías de la nueva física atómica y subatómica.

Formalmente, el estilo de Winterson, opera por acumulación y repetición de motivos a distintos niveles. Sus novelas se articulan en torno a un principio: la búsqueda, ya sea textual, física, espiritual o amorosa. En todas se recorre un proceso de unificación a fuerza de ir conectando una miríada de fragmentos que van jalando la experiencia del personaje, un ser, hombre o mujer, siempre diferente — «Outsider» y «Stranger» lo denomina (154). Las novelas, por tanto, rara vez son lineales sino que se componen de multitud de otras historias pertenecientes a di-

versos tiempos y géneros. Relatan las vidas rocambolescas de los personajes y sus antecesores e incluyen interpolaciones del mundo del mito, el romance y los cuentos maravillosos que actúan como ecos en una cámara de resonancias para integrarse finalmente en una sinfonía. Muy acertadamente, el último capítulo de este sugerente estudio crítico lleva por título «Only Connect...», en alusión intertextual al leitmotif de la novela de E. M. Forster *Howards End*, y se concentra en *Lighthousekeeping*, una novela que gira en torno al arte de contar historias, explorando su poder curativo. Como no podía ser menos, Onega nos sumerge en el rico intertexto literario que sustenta su entramado y abre nuestro ángulo de visión de manera que nos permita abarcar el vasto panorama que sugiere una obra de naturaleza mágica y visionaria. «Only connect the prose and the passion and both will be exalted, and human life will be seen at its height». Ésta era la convicción de Margaret, la protagonista de *Howards End*. Es el triunfo de este estudio crítico: la conexión entre la prosa visionaria y poética de Jeanette Winterson y la pasión de Susana Onega por la literatura y por su capacidad para iluminar la vida.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNES, Julian (1984): *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape.  
 —, (1989): *A History of the World in 10<sup>1/2</sup> Chapters*, 1990, London, Picador.  
 —, (2005): *Arthur & George*, London, Jonathan Cape.  
 HALL, Radcliffe (1928): *The Well of Loneliness*, 2005, London, Virago.  
 HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Post-modernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.  
 ONEGA, Susana (1989): *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, UMI Research Press.



- , (1995) «*Telling Histories*»: *Narrativizing History / Historicizing Literature*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi. 2ª ed. 2006.
- , (1998) *Peter Ackroyd*. Writers and Their Work Series, Plymouth, Northcote House Publishers.
- , (1999) *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Columbia, Camden House.
- ONEGA, Susana and José Angel García Landa (eds.) (1996): *Narratology: An Introduction*, London, Longman.
- ONEGA, Susana and John A. Stotesbury (eds.) (2001): *London in Literature: Visionary Mappings of the Metropolis*, Heidelberg, University of Heidelberg Press.
- ONEGA, Susana and Christian Gutleben (eds.) (2004): *Refracting the Canon in Contemporary Literature and Film*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- ONEGA, Susana and Jean-Michel Ganteau (eds.) (2007): *The Ethical Component in Experimental British Fiction Since the 1960's*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- WINTERSON, Jeanette (1990): *Oranges Are Not the Only Fruit*. London, Pandora. Versión española: *Fruta prohibida*, Barcelona, Salvat, 1995.
- , (1990): *Boating for Beginners*, London, Methuen.
- , (1988): *The Passion*, Harmondsworth, Penguin. Versión española: *La Pasión*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- , (1992): *Written on the Body*, London, Jonathan Cape. Versión española: *Escrito en el cuerpo*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- , *Espejismos*, Barcelona, Lumen, 2006.
- , (1995): *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Jonathan Cape.
- , (1997): *Gut Symmetries*, London, Granta Books. Versión española: *Simetrías viscerales*, Barcelona: Edhasa, 1999.
- , (2000): *The PowerBook*, London, Jonathan Cape. Versión española: *El powerbook*, Barcelona, Edhasa, 2004.
- , (2004): *Lighthousekeeping*, London, Fourth Estate, 2004. Versión española: *La niña del faro*, Barcelona, Lumen, 2005.
- , (2005): *Weight*, Edinburgh, Canongate.
- , (2007): *The Stone Gods*, London, Hamish Hamilton.

ÁNGELES DE LA CONCHA

PABA, Antonina (ed.), *Con gracia y agudeza*. Studi offerti a Giuseppina Ledda, Roma, Aracne, 2007, pp. 605.

Bajo el sugerente título de quevediana memoria, este volumen misceláneo, dedicado a la hispanista Giuseppina Ledda que ha ejercido su magisterio en las Universidades de Pisa y Cagliari, recoge treinta y dos trabajos que abordan diferentes temas, para cuya exposición se han escogido dos lenguas: italiano y español. Sus autores son, por una parte «collegghi», por otra «al-lievi, catturati dalla sua passione per la ricerca e l'ispanismo».

En sus largos años de magisterio universitario la profesora Ledda ha explorado diferentes campos de la literatura española: libros de caballería, novela picaresca, el Siglo de oro, oratoria sacra y novela contemporánea. Ha sido pionera en estudios sobre emblemática: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, (1970) y socia fundadora de la *Sociedad Internacional para el estudio de las relaciones de Sucesos*. En su haber de investigadora hay que añadir su interés por dar a conocer la literatura sardo-hispánica, para lo que ha sido promotora y coordinadora de los *Cataloghi degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca Universitaria di Cagliari*.

Ajustándose, pues, a la filosofía que subyace en la publicación de un volumen-homenaje quienes aportan aquí su contribución lo hacen ilustrando temas que han sido objeto de estudio e investigación a lo