

recently-published journals through the cultural history of melancholy in Europe, with a specific focus on loss rooted in the modern construct of introspection. Ramirez asserts that, like Walter Benjamin, Zambrano presents that loss—be it of personal objects, loved ones, or meaning—as lamenting a connection to the world that modern history has destroyed. Alberto Santamaría, meanwhile, reads Zambrano's work on the place of the poet and poetry in society in dialogue with perspectives offered by Heidegger, Gombricz, Adorno, and T. S. Eliot during a period from the 1930s to the 1950s marked by rationalism's destructive effects. For her part, Inmaculada Murcia Serrano focuses on Zambrano's consideration of avant-garde art not solely as dehumanized, as Ortega had described it, but as unearthly, meaning that it lacked an engagement with the real world and the sensible that was also absent from rationalism. If for Santamaría the difference between Ortega and Zambrano is that Zambrano's focus on realization has political effects that can produce "the possibility of generating a common sensibility" (103), Murcia Serrano concentrates on how for Zambrano Surrealism stays too close to Romanticism because it remains within the psyche. Surrealism therefore does not offer the transcendence to the soul that the confessional, anti-Cartesian Augustinian I does. In this view, the destruction of forms common to avant-garde arts represents a loss of humanism and even the decline of the West (48).

These comparative cultural readings of Zambrano complement the chapters that relate the personal to the philosophical, often *à-vis* the idea of transcendence, which permeates the volume even when it is not directly discussed. Transcendence is central to Antonio Molina Flores's exploration of the epistolary relationship between José Ángel Valente and Zambrano, which he claims is evident in the initial fervor between the two as they discuss the topic of poetry, as well as in their eventual falling out. Transcendence also comes through in Bonaddio's examination of the topic of ruins as resignation in Luis Cernuda's poetry, alongside Zambrano's assessment of ruins as always hopeful. Bonaddio reads this construct through Zambrano's own anecdotal childhood experience of being calmed at times of anxiety by a nanny who would say "Mira, niña" and thus divert her attention to natural objects. The article explores how the deictic possibilities associated with "Mira, niña" are later conceived by Zambrano as the possibility inherent in metaphor, representing a transcendence of that which was never present for us, but which is evident in ruins as hope and the possibility of freedom.

This compelling reading of metaphor through childhood perspective becomes more thought-provoking in light of Roberta Johnson's thorough close-reading of the role of perception in Zambrano's

heart metaphor, from "Cuba, mi secreto" to *La tumba de Antígona*. In this chapter, Johnson fleshes out the "poetic weight" of Zambrano's language into a widely contextualized "philosophical weight" that deepens the overarching assertion of the volume that at stake in these readings is "the fullness, the completeness of experience," not just for the philosopher, but for scholars reading her (150). The following article by Elide Pittarello illustrates that approach by linking metaphor and poetic reason to Zambrano's attention to a relationship between the sacred and the visual, which, according to the critic, not only reveals a "personal hermeneutics of painting" in works such as *Algunos lugares de la pintura* (156), but also approximates the "productive tension" between surfaces and interiors that defines approaches to images in the recently explored "iconic turn" (158).

With all these readings—bridging poetry and language, philosophy and art, politics and the material experiences of women in patriarchal society—the volume serves as a tribute to what the editors correctly represent as Zambrano's "holistic philosophical practice" (11). The chapters return perhaps a bit too often to familiar themes, even as they attempt to branch out from them. Additionally, when considered together, the readings suggest that Zambrano will never quite escape the shadow of Ortega y Gasset. However, the collection also draws attention to the productive role that Zambrano's thought could have for considering contemporary social and cultural concerns. This underlying hope and potential for a broader meaning, inherent in the volume's interest in culture, politics, and experience, are perhaps best expressed by Daniela Omlor. In her chapter on exile and memory, Omlor writes that Zambrano's work, like her approach to memory, is as much about the collective as the subjective: "What Zambrano was interested in, after all, was salvaging experiential wisdom from the all-encompassing realm of history, so that individual suffering would not remain in vain" (182).

TANIA GENTIC
Georgetown University

Alex Saum-Pascual, #Postweb! *Crear con la máquina y en la red*.
Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018, 212 pp.

Los prefijos *post-*, *inter-*, *trans-* o *smart-* vienen siendo utilizados por los teóricos para tratar de argumentar los cambios en los que está inmersa nuestra cultura global y digital. La postmodernidad sigue dejando sus huellas de pluralidad, mestizaje, diferencia, desaheralización, alternancia y minorías en manos de críticos que, incapaces

ces aún de dar el salto definitivo a nuevos paradigmas digitales, proponen *remakes*. #Postweb! *Crear con la máquina y en la red* es un ensayo atrevido, con voz propia, que da un salto significativo hacia el estudio de la cultura digital y más concretamente hacia el análisis de la incipiente literatura digital en la España del siglo XXI.

La cultura en general y la literatura en particular adquieren con el hipertexto digital una dimensión creativa innovadora que rompe con la linealidad narrativa y se abre a la colectividad. Alex Saum-Pascual utiliza el concepto #Postweb! desde una conciencia crítica irónica para cuestionar las teorías previas sobre la creación digital y buscar un acercamiento individual a textos impresos en los que no rastrean su génesis electrónica (obras de Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo), y a creaciones nacidas digitales (Belén Gache y Doménico Chiappe). La escritura #postweb, consciente de su lugar en la red del conocimiento y de sus prácticas de inscripción, se genera por y para los medios digitales y ha asumido plenamente la web como algo que ha dejado de ser novedad y futuro para ser presente tanto a nivel global como en manifestaciones locales (10). En *Postweb! Crear con la máquina y en la red* destacan tres aspectos: a) la propuesta de un manifiesto que aboga por la crítica subjetiva y efímera (9-22); b) el análisis de textos creados por imitación o influencia de la máquina (23-130); y c) reflexiones sobre cómo se crea en la red (131-94).

a) Publicar manifiestos es común entre los creadores de vanguardia para exponer sus ideas estéticas. Alex Saum-Pascual se apropia de la fuerza innovadora del término para buscar un cambio en la sensibilidad del sujeto crítico que ahora escribe un ensayo esmero sobre las nuevas prácticas de la memoria digital (fugaz, inestable, discontinua, antinarrativa...) y rearticular así el discurso histórico desde la praxis de la "arqueología literaria" (Élika Ortega). *Postweb! Crear con la máquina y en la red* valida el tiempo profundo de Zielinski y Gould –contrarios al progreso lineal y jerárquico– en busca de variaciones, mutaciones y márgenes que abran la historia (con "h" minúscula) a la temporalidad intrínseca de los objetos creados por la máquina. Efectivamente, escribir en el siglo XXI ha dejado de ser un mecanismo de acción humana para ser una práctica creatomática de traducción de código binario gracias a programas de software y hardware, lo que permite el cuestionamiento de patrones heredados.

b) En el capítulo "Crear con la máquina", se comentan tres libros: *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora; *Cero absoluto* (2005), de Javier Fernández; y *Crónica de viaje* (2009), de Jorge Carrión (2009). Se trata de tres obras raras para ser impresas porque ofrecen páginas donde la intervención de la máquina ha dejado hue-

lla en su composición, mostrándonos interfaces de lectura que estamos acostumbrados a ver en pantalla, pero no en libros impresos. *Alba Cromm* se presenta como una revista sobre casos de pederastia en la red. El libro pone en evidencia la función del medio en la creación artística, tratando de luchar contra la automatización de la percepción. En *Cero absoluto*, Javier Fernández cuestiona los orígenes de la tecnología que, tras comenzar como medio de entretenimiento, termina atacando a los usuarios y hackeando su cerebro. *Cero absoluto* se presenta como un gran *remix* de ciencia ficción que pretende que podamos sobrevivir sin cuerpo, como meras proyecciones abstractas gobernadas por reglas de comportamiento inmaterial. *Crónica de viaje* se concibe como un cuaderno de dibujo de esos para trazar bocetos en carboncillo que contiene un batiburrillo de citas, fotos, capturas de video, encapsuladas en un objeto-cuaderno de dibujo. En 2014 vuelve a reeditarse el libro y en las páginas interiores se puede ver la reproducción de un ordenador portátil. El yo autobiográfico no aparece en ninguna parte. La identidad se ve separada del gráfico que nunca está presente pero cuyo referente se revela y gramatical que nunca está presente pero cuyo referente se revela en esa estructura invisible encargada de la organización visual de la información. Concluye el capítulo con reflexiones sobre tres textos que ofrecen una retórica no visual, oculta bajo su interfaz de la página: *Construcción* (2005), un poemario de Vicente Luis Mora; *Casa abierta* (2000), un libro de poemas raro de Javier Fernández; y *Otro* (2001); la primera novela de Robert Juan-Cantavella, de índole absolutamente experimental. En estos tres libros también se recalca la tensión irreconciliable entre la profundidad del código y la superficialidad de la imprenta. Se concibe el libro como un código ilegible para la máquina y solo parcialmente legible para la intuición humana: es el silencio digital que corre bajo la superficie del papel y que cuestiona nuestro presente al más puro estilo vanguardista.

c) El capítulo "Crear en la red" (131-94) contiene reflexiones sobre la literatura transmedia. El *Proyecto Nocilla* (2006-2009) de Agustín Fernández Mallo no se limita al libro, sino que se extiende en distintas plataformas. Desde que apareció, la constelación narrativa española ya no es la misma: se trata de un proyecto futurista que busca rehacer el objeto literario a través de distintas rutas de acceso y continuas heterotopías y heterocronías que soportan sus técnicas narrativas (Carlos Scolari y Henry Jenkins). En esta búsqueda de la lengua del devenir, hay que destacar a la pionera Belén Gache que, desde *El libro del fin del mundo* (2002), es una referencia obligada a nivel internacional. A partir de 1996, su creación artística incorpora textos en papel y en formato digital que adquieren fama global en 2006 cuando se publica *Wordtoys*. La obra se presenta como una serie de algoritmos digitales que va engendrando citas

aparentemente infinitas y nuevas combinaciones. El lector es invitado a contribuir a la expansión de la base de datos de la biblioteca. Su *Proyecto Kublai Moon* (2013-2018) es un tipo de *pulp* con tres novelas de ciencia ficción que se estructuran alrededor de convenciones del formato blog y son descargables en PDF desde la página web del proyecto. Belén Gache es una escritora en constante experimentación que merece una instalación digital con toda su obra. Por último, sin ser menos pionero y significativo, se analiza el último trabajo de Doménico Chiappe, *Hotel minotauro* (2015), que narra un crimen recompuesto a través de imágenes reales encontradas en la web y en las que se cuestionan las lógicas de programación. El hotel actúa como metáfora del laberinto y ese laberinto como metáfora de la red donde iremos encontrando distintos materiales, curiosamente de ficción como la crisis económica y los abusos de poderosos. La figura del minotauro es un elemento híbrido entre ambos mundos: realidad/ficción, pasado/presente, físico/virtual. Entre esos mundos se hace evidente que la argumentación lineal ya no es nunca más posible, como imposible resulta la totalización de las ideas.

Para concluir, me gustaría mencionar que, al mismo tiempo que Alex Saum-Pascual piensa, reflexiona y analiza su objeto de estudio, se va creando a sí misma. Su libro es “un ejercicio de crítica literaria” (9) que demuestra que tampoco la crítica puede abstraerse a la pérdida de pasado, de linealidad y hace una propuesta firme por el discurso dialógico con su lector al que constantemente guía, increpa, cuestiona, informa y anima a seguir. Los lectores no solo sienten interés por lo que Alex Saum-Pascual comenta, sino por saber quién es la persona que escribe el ensayo, su físico, sus estudios, sus lecturas, sus preocupaciones políticas y sociales: esa mujer española, morrena, nacida en los años ochenta y emigrada a Estados Unidos en busca de un futuro profesional, que se sabe de aquí y que se siente de allá. Además, la autora alardea de escribir de memoria como práctica técnicamente pragmática y emocionalmente subjetiva que le permite huir de la cita académica y construir un *remix* de ideas creativas, casi como un palimpsesto, con el que lidia con el archivo de eruditos. También utiliza los apartes, corchetes y *hashtags* para dar originalidad y una vuelta de tuerca fresca y eficaz a sus afirmaciones. *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* refleja una epistemología propia de un sujeto ciborg, incapaz de reflexionar sin tener en cuenta la máquina. El discurso crítico se contagia del objeto de estudio, dando lugar a un ensayo *#postweb* que podría, dentro de pocos años, ser escrito por la inteligencia artificial (*#guñoalaautora*).

DOLORES ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

Miguel de Unamuno, *Epistolario I (1880-1899)*. Introducción, edición y notas de Colette y Jean-Claude Rabaté. Salamanca: U de Salamanca, 2017, 1109 pp.

No es la primera vez que los hispanistas franceses Colette y Jean-Claude Rabaté remueven las aguas –nunca dormidas– del unamunismo. Hace apenas seis años publicaron juntos también y en la misma editorial su primer volumen de *Cartas* de Miguel de Unamuno, en aquel caso, *del destierro* (Salamanca: U de Salamanca, 2012). El libro dio mucho que hablar, ya que casi un tercio de las “crescintas y tantas cartas” (*Cartas* 40) eran inéditas. En concreto, se trataba de las cartas autógrafas que Miguel de Unamuno había dirigido a su esposa Concha Lizárraga y a otros familiares durante su destierro en Fuerteventura y autoexilio en Francia (1924-1930); unas cartas íntimas que, tras haber sido entregadas a la editorial Escélicer en los años sesenta para su publicación en un tomo X que no llegó a ver la luz, permanecieron en paradero desconocido hasta su reaparición en una subasta en 2006. Después de un largo proceso judicial, el Ministerio de Cultura las recuperó y se entregaron en 2008 a la Universidad de Salamanca, quien confió su edición al matrimonio Rabaté (*Cartas* 325), posiblemente mientras finalizaban su biografía del autor (Taurus, 2009).

He recordado este episodio y mencionado la existencia previa de otras cartas, las unas conocidas, las otras inéditas, porque, tal como se desprende del dossier de presentación de la obra disponible en la “sala de prensa” de la Universidad de Salamanca (con fecha del 27 de noviembre de 2017), este *Epistolario* no es sino el primero de una “obra en marcha” (79) que contará con un total de ocho volúmenes correspondientes a siete tramos cronológicos: I: 1880-1899, II: 1900-1904, III: 1905-1908, IV: 1909-1913, V: 1914-1923, VI: 1923 (&1924?)-1930 y VII: 1931-1936. El octavo se anuncia como de “Cartas sueltas” y comprenderá además de las cartas salidas a flote en el intervalo, índices acumulativos y un epílogo. Nos las habemos, pues, con un proyecto de largo aliento con el que se irá poniendo a disposición de los lectores, por primera vez de forma conjunta, las 3.000 cartas rescatadas de un número posiblemente mayor –se conservan 20.000 dirigidas al autor– que don Miguel fue enviando a centenares de correspondientes –en este volumen se contabilizan hasta 84–, a lo largo de cincuenta años: 1880-1936 (1876, si partimos de la anécdota de un chiquillo de 12 años que mandó una carta anónima a Alfonso XII). Si bien no se facilitan datos acerca de las próximas entregas, de llegar a buen puerto el proyecto, se colmará aquel otro acariciado por Manuel García Blanco (1902-1966), el editor de las *Obras completas* de Unamuno de mayor solvencia (Afrodisio Aguado y Escélicer).