

MARÍA LOSADA FRIEND

DE CÓMO ESCRIBIR CARTAS COMO UN ORIENTAL:
LA SÁTIRA EPISTOLAR DESDE GOLDSMITH
A ALASDAIR GRAY

En el largo, cálido y lejano agosto de este año 96, un número de *El País* presentaba un curioso artículo titulado *¿China? No, Chin-chón*. En él se describían ocho métodos clásicos del cine capaces de camuflar las coordenadas espacio-temporales de una ciudad, creando otra ciudad completamente distinta. Entre otros, se comentaban ejemplos asombrosos donde espacios cotidianos se habían transformado en ambientes exóticos y orientales. Y así, el lector averiguaba cómo Chinchón se convirtió en Macao bajo la dirección de Orson Welles en *Una historia inmortal*, cómo el parque Güell de Barcelona se transformaba en *El Castillo de Fu-Manchú* con Jesús Franco, cómo Samuel Broston hizo de Madrid y sus alrededores lugar para los *55 días en Pekín*, cómo las afueras de Londres eran paisajes vietnamitas para las batallas de *La chaqueta metálica* de Stanley Kubrick, o cómo Écija fue *El imperio del sol* bajo la dirección de Steven Spielberg.

Estrategias varias como los decorados de cartón y piedra, los atuendos y graffías orientales, los paisajes maquillados, el pago a extras extranjeros, o el uso adecuado de las luces probaban una rotunda evidencia: las dislocaciones y el camuflaje de la verdad funcionan en el cine para hacernos creer lo que no es. Conseguido el simulacro oriental, el efecto ficticio podía mantenerse para contar una historia basada en realidades inexistentes. Lo curioso de tal proceso resultaba ser la negligencia del espectador, que nunca solía poner objeciones. Tal como indicaba el autor del artículo «mentira más, mentira menos, nadie iba a aguar la fiesta denunciando algún detalle de inverosimilitud» (Costa, 13).

Resulta, por lo tanto, normal que en el campo de lo artístico —llámese cine, fotografía o literatura— se altere sistemáticamente el principio de la veracidad. A través de la cámara fotográfica, cinematográfica o a través de los lentes del narrador, se nos ofrece una realidad distinta a la que conocemos, de manera que el proceso de la *mimesis* queda transformado en una exposición diegética. Y la simulación de una realidad inexistente siempre indica que hay una intención oculta o manifiesta.

Entre los artificios retóricos con los que cuenta la literatura para alterar la realidad, resulta sorprendente la asiduidad con la que los escritores a través del tiempo

han conseguido recrear la ilusión del oriente en literaturas que no son asiáticas. De todas las épocas donde esta tendencia se acusa, el siglo XVIII es mención obligada, precisamente por ser periodo de asimilación de las grandes expediciones a zonas asiáticas llevadas a cabo desde el siglo XV. La Francia y la Inglaterra dieciochescas fueron centros precursores de la llamada *Chinoiserie*, una tendencia orientalizante en producciones artísticas y comportamientos individuales que tuvieron importante eco en la literatura.

La *Chinoiserie* infundió el estilo oriental en diseños interiores, cerámicas, productos textiles o diseños de jardines que ponían de manifiesto las interpretaciones imaginativas de los europeos sobre el estilo chino. Fácilmente adaptable a la línea neoclásica y del rococó, preconizaba el uso de dorados, laqueados, o combinaciones de azules y blancos en formas asimétricas y motivos orientales. Se explica así el éxito de la obra de Sir William Chambers, *Design of Chinese Buildings* (1757), o la profusión de pagodas y pabellones en parques, como los de Kew Gardens, donde el templo de Confucio y la gran pagoda tanto llamaron la atención a Moratín como cuenta en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. En literatura arraigaron sobre todo las nociones de filosofía china, las ideas de lo sublime, lo delicado y lo natural que anunciarían la búsqueda de escenarios lejanos propia de los románticos.

No se puede hacer revisión histórica de este tipo de influencia sin hacer alusión a la línea crítica implantada por Edward Said con *Orientalism*. Demuestra el autor que en muchas ocasiones la representación de los orientales ha fomentado la creación de estereotipos, de interpretaciones falsas y erróneas que dejan sistemáticamente el elemento oriental relegado a un retrato peyorativo e inferior. La población china, por ejemplo, se asoció durante mucho tiempo en Inglaterra con los fumadores de opio como ya mostró en 1821 Thomas de Quincey con *Confessions of an English Opium Eater*, o con ambientes perniciosos como lo evidencia el retrato de Charles Dickens en *The Mystery of Edwin Drood*. Consideradas el «peligro amarillo» después de la guerra ruso-japonesa de 1904, las minorías chinas aparecían representadas en novelas como las de Sax Rohmer a través del odioso y temido Fu-Manchú. Asociados además al mundo del crimen, de la droga y del hampa, sus imágenes pasaron al cine en 1919 en películas tan maniqueas como *Dr. Wu*¹.

Aceptando tales argumentos, nuestro planteamiento intenta, sin embargo, aislar un campo literario donde la máscara oriental se utiliza como eficaz recurso satírico dentro de la tradición epistolar. Revisamos una línea común en la que muchos autores aplican un disfraz pseudo-oriental como método para un exhaustivo proyecto de crítica nacional. En él se cuestionan no a los orientales por sí mismos, sino, a través de ellos, las costumbres propias occidentales. El simulacro oriental permite así un complejo artificio para criticar asuntos nacionales, culturales y hasta universales. Permite dar rienda suelta al sentido crítico que tiene la literatura para analizar aspectos incómodos de la sociedad en la que el autor vive. Gracias a lo oriental, se revisa, se critica y se satiriza lo occidental.

¹ Una breve incursión en la literatura infantil nos muestra que allí los estereotipos también se prodigan. En el cuento en verso de la alemana Marlene Reidel, *El viaje de Casimiro alrededor del mundo*, Barcelona, 1963, el protagonista llega a terreno chino, descrito así: «Ya está en China, un país del Asia, / y con asombro ve la gran Muralla. / Allí toda la gente es amarilla, / lleva coleta y usa la sombrilla.» (20).

El estudio que planteamos de la máscara oriental resulta doblemente complejo puesto que se hace a través de las cartas. Son las que Salinas denomina *cartas fingidas* en su *Defensa de la Misiva*. Diferentes de la carta privada, se caracterizan por sus artificios retóricos y simulacros. Revelan, en suma, la magia del arte epistolar. Es por ello útil recordar que nos movemos en el campo de la *epístola*, es decir, tal como define el diccionario de la Real Academia, en una «composición poética en que el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, y cuyo fin suele ser moralizar, instruir o satirizar». Por ello, las cartas de los pseudo-orientales muestran un grado mayor de sofisticación que aquellas con función novelesca como fueron las de Valmont, Clarissa o Werther, o de aquellas que debatían motivos intelectuales o literarios. Estas, por el contrario, unen el disfraz oriental al deseo de traspasar los límites del papel. Son cartas que —como la de Dulcinea— nunca llegarán a su destinatario, porque el destinatario no existe. Convierten al lector en el único receptor de la crítica.

El origen del género de la pseudo-carta oriental es relativamente nuevo si atendemos a su auge en el xviii. Siguiendo a Hamilton J. Smith, podríamos buscar su punto de partida en producciones que se apartan del género propiamente epistolar. O bien en los diálogos de Luciano, en el *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini del xvi; o incluso en la novela de la duquesa de Newcastle *The Blazing World* (1666) donde una emperadora visita Inglaterra. Estos tímidos precursores dejaron paso al ímpetu que adquiere el género a partir de 1684. La publicación de *L'Espion Turc* del italiano Giovanni Paolo Marana trató las observaciones de un espía turco en París. Su continuador más inmediato, Charles Rivière Dufresny con *Amusemens (sic) serieux et comiques* (1699), añadía pinceladas sobre la vida parisina a través de la perspectiva de un viajero siamés. Y el género alcanza total éxito con las *Lettres Persanes* de Montesquieu en 1721 y las del marqués d'Argens, *Lettres chinoises* (1739).

En Inglaterra, el calco a las producciones francesas fue inmediato². Proliferaron las traducciones, imitaciones y adaptaciones de los autores franceses, creándose obras de valía propia como la de George Lyttleton, *Letters from a Persian in England to his Friend at Ispahan* (1735), la de Addison en diversos números del *Spectator*; la corta misiva de Horace Walpole, *A Letter from Xo-Ho, a Chinese Philosopher at London, to his Friend Lien Chi at Peking* (1757), y como culmen de las influencias, la obra de Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World. Letters of a Chinese Philosopher in London to his Friends in the East* (1762)³. Esta línea literaria

² La primera traducción de la obra de Marana fue llevada a cabo ya en 1687 por William Bradshaw en *Letters of a Turkish Spy*. A Dufresny lo tradujo Thomas Brown por primera vez en 1707 en *Amusement Serious and Comical Calculated for the Meridian of London*. La primera traducción al inglés de las *Cartas persas* de Montesquieu fue la de Ozell en 1730.

³ Hamilton J. Smith recoge otros muchos ejemplos sobre todo de traducciones al inglés de cartas pseudo-orientales, como el anónimo *Letter from an Armenian in Ireland, to his Friends at Trebisonde & c.* (1756) que cuestiona principios políticos de Irlanda; la obra de Daniel Defoe *The Consolidator: or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon, Translated from the Lunar Language* (1705), donde un chino viaja hasta llegar a la luna, comparando la sociedad europea con la lunar; las *Lettres Muscovites* de Francesco Count (1736); la edición de Lloyd *Letters from a Moore at London to his Friend at Tunis* y *The Jewish Spy* del marqués d'Argens (1744). Incluye además el nombre de periódicos —*The Flying-Post, The Tatler, The Spectator, The Muscovite, The Meddler* y *The Friend*— donde se recurre al observador extranjero o imaginario.

de gran éxito se extendió a otros países como muestra la obra del español Cadalso, *Cartas marruecas* (1789).

Este tipo de producciones se basaba en opiniones encontradas y contrastadas. Se exponían las actuaciones del nativo del lugar visitado y la proyección de una mentalidad extranjera que las cuestionaba con sorpresa. La supuesta objetividad del extranjero ya la defendió Voltaire en su alabanza a las cartas persas. Sus palabras —recogidas por Goldsmith— alababan la sátira nacida de la presencia del elemento foráneo: «the success of the *Persian Letters* arose from the delicacy of their satire. That satire which in the mouth of an Asiatic is poignant, would lose all its force when coming from an European» (I, 104).

Teniendo en cuenta las grandes diferencias entre estas obras, se puede perfilar un modelo con las líneas generales. Constituyen una serie de cartas, donde se relata un viaje o parte del mismo. El narrador suele justificar la naturaleza pública de sus escritos alegando que son traducciones, manuscritos encontrados o anónimos, que pueden servir como consejo útil. El protagonista siempre es extranjero, de carácter curioso y con gran afán por adquirir conocimiento. Suele considerarse a sí mismo más civilizado que el resto de las personas a las que encuentra. Su método de revisión es crítico, basado en el satírico procedimiento de deformación con el que la imagen del mundo occidental queda reducida frente a la alabanza del mundo oriental, escenario fascinante y exótico. Sus cartas suelen complementarse con respuestas recibidas de su país de origen. En ellas, sus compatriotas le dan la razón, le aconsejan o se solidarizan ante las ilógicas e incoherentes costumbres occidentales. Las cartas tratan toda serie de temas. Exploran elementos sociales y políticos e individuales de la sociedad visitada. Y las descripciones a menudo se transforman en digresiones de tipo moral.

El juego satírico surge sobre todo por el revestimiento oriental que adquiere la perspectiva con la que se define el país. Para mantener el disfraz de lo oriental debían existir pinceladas de colores locales que contrastaran con lo sombrío del aire europeo, comentarios religiosos y filosóficos, grandes dosis de sabiduría china, fraseología y nomenclaturas orientales y el lenguaje figurado y exagerado en la medida de lo posible. Es un estilo florido, donde abunda el barroquismo de las formas y el tratamiento decoroso y respetuoso al destinatario y que aboga por la tendencia moralizante. Y así, por ejemplo, se dirige Lien Chi, el protagonista de las cartas de Goldsmith a un mercader en Amsterdam por primera vez, incluyendo una fórmula típicamente oriental:

Friend of my heart,

May the wings of peace rest upon thy dwelling, and the shield of conscience preserve thee from vice and misery; for all thy favours accept my gratitude and esteem, the only tributes a poor philosophic wanderer can return; sure fortune is resolved to make me unhappy, when she gives others a power of testifying their friendship by actions, and leaves me only words to express the sincerity of mine. (II, 17).

Este estilo no formaba parte del legado nacional de manera natural. Arraigó en Inglaterra y Francia a través de relatos de mercaderes, viajeros, misioneros, o por influencia de los cuentos orientales. Tuvo éxito porque configuraba una técnica innovadora en la literatura como signo de tendencias irracionales e imaginativas

frente al racionalismo imperante. El estilo oriental, por lo tanto, se mantenía a base de clichés, sin que se cuestionara su veracidad y por ello siempre mantuvo una aureola de extravagancia y exotismo. Asociado al lejano Oriente, recurría a motivos como la riqueza y el exotismo de sus bienes, la fisonomía característica de sus habitantes, la excesiva tiranía de su régimen, el sonido de su lenguaje o el respeto y educación servil de su estratificada sociedad.

El gusto por el estilo oriental no acabaría con las cartas pseudo-orientales. Dejó su huella en muchas de las producciones posteriores como la poesía de Southey, Moore o Byron, o en el gótico oriental de *Vatheck*. Secuelas del cliché del estilo oriental se ven incluso en la novela epistolar *Frankenstein* de Mary Shelley. Cuando Victor cae enfermo presa de la angustia de haber creado al monstruo, para recuperar su equilibrio y felicidad acude a libros de corte oriental, afirmando:

[I] found not only instruction but consolation in the works of the Orientalists... I read merely to understand their meaning, and they well repaid my labours. Their melancholy is soothing, and their joy elevating, to a degree I never experienced in studying the authors of any other country. When you read their writings, life appears to consist in a warm sun and a green garden of roses in the smiles and frowns of a fair enemy, and the fire that consumes your own heart. How different from the manly and heroic poetry of Greece and Rome! (67).

Incluso el propio monstruo dedica parte de su narración al cuento oriental sobre Safie, una dulce chica árabe que aprende a leer —al igual que el monstruo— libros que resultan entretenidos «because the declamatory style was framed in imitation of the eastern authors». (113).

Y si se mantuvo lo oriental como cliché durante el XIX, también podemos comprobar cómo el género pseudo-epistolar ha seguido teniendo vigencia como recurso satírico hasta el siglo XX, como muestra uno de los relatos en *Unlikely Stories, Mostly* (1985) del autor Alasdair Gray. Gray —el más grande novelista escocés actual según Anthony Burgess— es conocido por su desprecio a formas narrativas convencionales y por sus planteamientos radicales, como ha puesto de manifiesto en obras conocidas como *Lanark* (1981). Su elección del género pseudo-oriental muestra la utilidad del recurso y su conveniente adaptación a la sátira moderna: una sátira más individualizada y personal, más cruda y realista que la que ofrecían los dieciochescos. El hecho de que autores tan dispares en intereses y ambientes —como Goldsmith, irlandés afincado en el Londres dieciochesco y Gray, muralista y escritor escocés— compartan un similar uso de travestismo cultural, nos permite comprobar la evolución de la sátira de uno a otro siglo.

Goldsmith publica sus cartas en 1762 con el nombre cosmopolita de *The Citizen of the World*, como cartas de un filósofo chino en Londres a sus amigos. El imparcial título parece querer anunciar la flexibilidad, la benevolencia de un intelectual dispuesto a digerir incoherencias de una civilización nueva. La obra se compone de 123 cartas que Lien Chi envía a Fum Hoam, otro sabio chino, a su hijo Hingpo y a un mercader de Amsterdam. Se centra en la revisión de los aspectos más conocidos de Londres sobre los que aplica sus modelos orientales, no saliendo los ingleses muy airosos en la comparación. Su visión de las casas londinenses son muestra de lujo y vanidad, las estatuas en Westminster Abbey, un derroche de alabanzas a las familias que lo financian; las tertulias, centros de habladurías que pueden de

manera frívola acabar con la reputación de un autor, y el sistema del patronazgo, una inducción al servilismo ante las clases superiores. Todo ello queda, pues, inmerso en un discurso lleno de expresiones invocando a Confucio —sobre todo a su cabeza—, de proverbios o leyendas, de alusiones al sol y con un tratamiento exageradamente educado y ornamentado.

El estilo chino resulta, por lo tanto, un revestimiento artificial que cubre un ataque satírico directo. A nivel de autor, Goldsmith admite su uso como evidencia narcisista, tal como afirmaba ante su amigo Robert Bryanton «you see I use Chinese names to show my own erudition» (Balderston, 40). A nivel del personaje, hace consciente a su protagonista de la utilidad del chino como proceso discursivo. Y así indica las diferencias entre el estilo europeo y el oriental, como en la carta CI donde afirma «But as the Europeans instruct by argument, and the Asiatics mostly by narration, were I to address them, I should convey my sentiments in the following story» (II, 400). Con ello aprovecha el estereotipo para incluir fábulas, cuentos y situaciones orientales como entretenimiento moralizador para el lector dieciochesco.

En la técnica pseudo-epistolar de Goldsmith, por lo tanto, la intervención del autor es marcadamente visible. Participa ya desde el prefacio del libro donde dice prestar su estilo coloquial a la sublimidad oriental de su protagonista. Esta presencia, sin embargo, está aparentemente oculta en la obra de Gray, donde la única aparición visible del autor parece hallarse en los dibujos que acompañan las cartas. Estos dibujos, en principio tan neutrales como la descripción de la nación que se anuncia, son el punto de partida para una sátira mordaz. Ya el título presenta una extraña relación de aspectos que se van a tratar: *Five Letters from an Eastern Empire describing Etiquette, Government, Irrigation, Education, Clogs, Kites, Rumour, Poetry, Justice, Massage, Town-Planning, Sex and Ventriloquism in an Obsolete Nation*. Desde el principio se nos muestran variaciones de la pseudo-carta dieciochesca, de manera que el lector se verá obligado a alterar las expectativas ante lo que esperaba ser una sátira divertida.

En el relato, el protagonista Bohu dirige cuatro cartas a sus padres para describir su cargo como poeta trágico dentro de un régimen totalitario. Lo que comienza como una descripción aparentemente objetiva e inocente de Bohu, es en realidad el retrato de un sistema cruel. Aquí la etiqueta protocolaria se ha reducido a órdenes, el gobierno lo sustenta el emperador inmortal, que es una marioneta dirigida por el grupo poderoso de rectores. La irrigación y urbanización son medidas de sequía y masacre que aniquilan la antigua capital donde los padres de Bohu viven. La educación es un sistema que oprime y lava los cerebros de los habitantes. Los altos jueces mantienen a las clases privilegiadas por encima de la desesperación de las clases inferiores y la justicia se consigue a través de la mutilación de aquellos que no siguen las reglas. El lector se asombra aún más cuando —a través de la última carta firmada por Guigadib, un rector del gobierno— averigua que las cartas y el poema trágico de Bohu serán manipulados para ocultar las verdades que intentaban denunciar.

En toda la narración, sin embargo, se han mantenido las imágenes orientales que adquieren un grado satírico elevado, no por ser orientales, sino por constituir un recurso instrumental para cuestionar un control político específico. Paseos por riberas con juncos, cometas chinas, el opio y la gran muralla son, en realidad, clichés

que se subvierten para indicar las posibilidades deshumanizadoras de un sistema totalitario. Y así, Bohu recuerda que durante el paseo por la ribera encuentra cuerpos humanos que han sido eliminados; el opio le sirve para olvidar los horrores que comienza a vislumbrar, y la gran muralla se usa como separación entre la sociedad esclava, «unnecessary people» (102) y el nuevo imperio.

El autor juega con las expectativas del lector de manera que el ambiente oriental tan detalladamente escrito incluye repentinos cambios de tonos hacia lo absurdo, grotesco y cómico. Un ejemplo inicial se muestra en la descripción del jardín donde acomodan a Bohu. En una relación de pormenores típicamente orientales, se incorpora la desconcertante visión de un esclavo:

We stood near the thick hedge of cypress, holly and yew trees which hide all but some tiled roofs of the surrounding buildings. Triangular pools, square lawns and the grassy paths of a zig-zag maze are symmetrically placed round the pavilion in the middle. In each corner is a small pinewood with cages of linnets, larks and nightingales in the branches. From one stout branch hangs a trapeze where a servant dressed like a cuckoo sits imitating the call of that bird, which does not sing well in captivity (91).

El resultado es la sátira llevada a extremos. Gray parte de la presentación de una distopía, incluyendo aspectos de la civilización actual en la presentación de un ambiente morboso y dictatorial que cuestiona los valores políticos de la cultural occidental⁴. Del formato pseudo-epistolar Gray ha utilizado precisamente la forma para construir una sátira extrema, cruel, absurda, grotesca y que raya en el humor negro. Es un ambiente que hace recordar al lector obras como *1984*, *Brave New World* o *The Handmaid's Tale*. Gray oculta tras el formato pseudo-epistolar una sátira dura contra terrores reales del occidente y muestra la vertiente moderna de la sátira, que puede adoptar distintos sub-géneros, como recuerda el crítico Petro: el anti-militar, el metafísico, el anti-utópico o el anti-americano (22).

La de Goldsmith es una sátira social, irónica y dura. Pone de manifiesto carencias del mundo de la Inglaterra del XVIII, pero el ataque queda suavizado con la intención didáctica del autor satírico que guía la respuesta del lector. Gray, por el contrario, expone una situación de final abierto, sorprendente, chocante, sin resquicios de benevolencia. El humor ingenioso de Goldsmith se vuelve en Gray arma destructora.

Y para terminar, recurrimos de nuevo a otro artículo aparecido también en la prensa durante el pasado verano. Titulado *El falso beso del sueño americano*, revelaba el truco de una de las fotografías más famosas en el mundo del fotoperiodismo. Una escena que captaba un beso apasionado de un marinero a una enfermera en Times Square el día de la rendición de japonesa en 1945, resultaba ser un fraude. El articulista revelaba que no se había tomado la foto el día de la victoria sobre Japón,

⁴ Precisamente en aspectos políticos muy concretos —afirma Harry Ritchie— se encuentra el impulso del renacer de la literatura escocesa del siglo XX, de la que Gray forma parte importante. Y por ello afirma: «Scotland found new energy in its literature —and in its art, popular and classical music, media, comedy...— in reaction to the political traumas of 1979, when the devolution bid failed shamefully and Thatcher patronised her way into power» (3).

sino el de la capitulación alemana; y que el marinero no conocía a la enfermera ni ninguno de los dos al fotógrafo. En suma, el autor de la fotografía, Alfred Eisenstaedt, les había invitado a posar. La fotografía, famosa como ejemplo de espontaneidad, era una producción artística manipulada.

Así, de la misma manera, susceptible de manipulaciones, es sin duda alguna la literatura. Y el género pseudo-oriental conforma uno de sus ejemplos más logrados. Por ello, el disfraz de lo oriental en las producciones satíricas, desde el siglo XVIII al XX, ha permitido a los autores una vez más burlar la representación de la realidad de manera efectiva. Con ello, ofrecen una crítica abierta a través de procedimientos oblicuos y sugerentes.

Referencias Bibliográficas

- BALDERSTONE, K. (ed.) (1928), *The Collected Letters of Oliver Goldsmith*, Londres, Cambridge University Press.
- CONANT, M. P. (1908), *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, Nueva York, The Columbia University Press.
- COSTA, J. (1996), «¿China? No, Chin-chón», *El País de las Tentaciones*, núm. 148. 23 agosto, pp. 12-13.
- FALCES, M. (1996), «El falso beso americano», *El País*, núm. 7046, 23 agosto, p. 21.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1984), *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, Barcelona, Bruguera.
- FRIEDMAN, A. (ed.) (1966), *Collected Works of Oliver Goldsmith*, Oxford, Clarendon Press, 1966. 5 vols.
- GRAY, A. (1984), *Unlikely Stories, Mostly*, Londres, Penguin Books.
- HOLMES, C. (1993), «The Chinese Connection», en *Outsiders and Outcasts*, Geoffrey Alderman & Colin Holmes (eds.), Londres, Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- LEE, A. (1990), *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Londres, Routledge.
- MARÍN, P. (1996), «Alasdair Gray, lúdico y perverso. Un Frankenstein antivictoriano», *Qui-mera*, núm. 151, octubre, pp. 25-28.
- PETRO, Peter (1982), *Modern Satire. Four Studies*, Berlín, Mouton Publishers.
- REIDEL, M. (1963), *El viaje de Casimiro alrededor del mundo*, trad. María del Pilar García Lillo, Barcelona, Aymá S. A. Editora.
- RITCHIE, H. (1996), *New Scottish Writing*, Londres, Bloomsbury.
- SAID, E. W. (1978), *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books.
- (1995), «East isn't East», *TLS*, núm. 4792, February 3, pp. 3-5.
- SALINAS, P. (1983), *Ensayos completos*, edición Solita Salinas de Marichal, Madrid, Taurus.
- SHELLEY, M. (1992), *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Londres, Penguin Books.
- SMITH, H. J. (1970), *Oliver Goldsmith's The Citizen of the World. A Study*, Yale, Anchor Books.