

RESEÑAS

Antonio Becerra Bolaños. *La sonrisa de Ciprina: El erotismo en la poesía canaria moderna*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2009, 90 páginas

El investigador Antonio Becerra Bolaños nos ofrece, en esta antología interesante y fluida, una mirada a la producción poética de las Islas Canarias desde el punto de vista del erotismo. Dentro de esa labor de difusión y rescate que ha acometido el profesor Becerra Bolaños, el insuralismo y la cuestión periferia-centro han determinado el cauce y el desarrollo de las letras canarias en el concierto nacional español y ponen de manifiesto su estrecha relación con un romanticismo tardío y la eclosión de un regionalismo estético (10). Se trata de la creación de un imaginario y de su propagación, el cual obedecen a un estereotipo que se va creando desde los mitos grecolatinos y los cronistas de Indias y que recoge la significación de lo insular en tanto lugar de la libertad y de la aventura, tal y como se plantea otro libro de tema canario, el de Victoria Galván González *et alii* (*Ínsulas forasteras: Canarias desde miradas ajenas*. Madrid: Editorial Verbum, 2009). Por lo tanto, lo erótico se manifiesta como libre de trabas y en relación no sólo con el Edén genésico sino también con el Jardín de las Hespérides del mito.

El antologador se interesa, entonces, por dejar claro que recoge una noción de erotismo en el sentido más laxo y, al mismo tiempo, apropiado dentro de la concepción del siglo XVIII, para quien la “pasión amorosa” es aquello que exacerba el sentido y la razón y se produce en el ámbito de la galantería cortesana (11), pues en Siglo de las Luces se impondrá una concepción de lo erótico con arreglo a los desórdenes de los afectos y de las enfermedades del alma, tal y como se desarrollará en el discurso de la psicología y de la estética a partir de principios del siglo XIX. Prueba de ello es el auge de la poesía anacreóntica, en cuanto profusión de los sentimientos amorosos y primacía del individuo (12) y, en este sentido, llama poderosamente la atención una de las afirmaciones que expone Becerra Bolaños en lo que concierne a la manifestación erótica y amorosa –a pesar de que su desarrollo esté mediatizado por modelos e imágenes que la tradición lírica occidental ha estipulado para el “amor”–: “si en la Edad Media la muerte es la gran igualadora, en los siglos XVIII y XIX será el amor el que iguale a ricos y a pobres, a clérigos y a seglares” (18). El erotismo será expresión liberadora y democratizadora que anuncia la sociedad moderna, cuando nos alejemos de las trabas de una moral religiosa recalcitrante, lo cual desembocará en el desarrollo de la individualidad y de la crítica a la moral.

En su breve antología (echamos de menos que no haya sido un poco más profusa), hay muchos ejemplos de esa poesía anacreóntica que los siglos XVIII y XIX cultivan como está el ejemplo de Graciliano Afonso (1775-1861) en su poema “La contienda”, en donde el entramado clásico de ninfas y bosques umbrosos sirve para insinuar escauceos amorosos cubiertos por el velo de la mitología. También Becerra Bolaños presta su atención a un poema de intención satírica-costumbrista con el título de “Vejamen a las presumidas modistas”, de Ma. Joaquina de Viera y Clavijo (1737-1819), cuyo interés se dirige hacia el coqueteo de las mujeres y el abanico, o a unos sonetos de desengaño existencial de Bartolomé Martínez de Escobar (1789-

1877). También son excepcionales, desde nuestro punto de vista, el epitalamio “A mi amiga Dolores Tongue”, de Matilde Cabrera (1824-186?), cuyo tono termina como elegía reflexiva, o el poema cuyo título es “Décimas pastoriles”, de Amaranto Martínez de Escobar (1835-1912), que de “pastoril” no tiene nada y más bien se decanta por ese tono burlesco-risible en el que se parodia el *carpe diem* grecolatino: “Pues forniquemos, mi vida, / jodamos hasta morir” (74). Se ve claramente, esa evolución de lo erótico ya alejado de las formas convencionales de la tradición, hacia el desenfado del cuerpo y de tono desinhibido-irónico.

En fin, se trata de una antología convincente, atenta a proporcionar una muestra rica y variada de la temática propuesta y que incluye a poetas desconocidos en general por la crítica, tales como Mercedes Letona del Corral (1803-1831), poeta nacida en Uruguay, a la que debería seguirse sus pistas para el especialista en literatura del XIX hispanoamericano, o el caso de Roque Morera (1843-1898), cuya vida entre las colonias españolas de Cuba y Puerto Rico y Tenerife lo marcan en su alma bohemia y atormentada. Esperamos que esta labor de biblioteca y de archivo, que caracteriza a Becerra Bolaños, siga adelante, en esa línea que ya marcó su estudio seminal a la obra de Graciliano Afonso.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua

Jorge Chen Sham (Ed.). 2010. Asedios posmodernos a Rubén Darío. León, Nicaragua: Editorial Universitaria, 218 páginas

El presente volumen incorpora las ponencias presentadas en el Coloquio que, con el título *Asedios posmodernos a Rubén Darío* se presentó los días 28 y 29 de agosto del 2008 en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua-León.

Predominan las contribuciones sobre la obra poética de Rubén Darío, frente a la prosa. Por lo demás, es de agradecer que este volumen incorpore, más que todo, análisis textuales (ya sea de carácter semiótico, enunciativo o simbólico), en lugar de ofrecer simples paráfrasis de textos literarios o estudios biográficos escasamente sugerentes, como muchas veces, por desgracia, se sigue practicando a estas alturas en la crítica literaria.

Las ponencias de carácter intertextual son dos. Jorge Chen, en *El elogio de Cervantes/ don Quijote en Cantos de vida y esperanza*, se ocupa del quijotismo del 98 en tres poemas de Darío, *Cyrano en España*, *Un soneto a Cervantes* y *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* (al que dedica el análisis más extenso). Por una parte, demuestra los grandes conocimientos que Rubén Darío, a la altura de 1905, año de publicación de *Cantos de vida y esperanza*, tenía del pensamiento filosófico y antropológico vertido hasta aquel momento por Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu. También demuestra la alta estima de Darío por la cultura española (sobre todo a Cervantes y el Siglo de Oro), frente al acendrado galicismo mental que tantas veces se le ha atribuido. Chen destaca la lectura antropológica y filosófica que Darío hizo de la obra de Cervantes y de don Quijote, una interpretación que, partiendo de los románticos alemanes, ha permitido a este personaje erigirse en símbolo de los valores más trascendentales y universales que el ser humano busca en su ansia de eternidad. En un análisis textual muy detenido y metodológicamente muy riguroso, analiza la caracterización de don Quijote como héroe ejemplarizante. De esta manera, el personaje cervantino elogiado está a la altura de

los valores universales que Darío le atribuye. Por su parte, Iván Uriarte, en *Rubén Darío y Leopoldo Lugones: una relación intertextual*, se detiene en la presencia del pensamiento del autor uruguayo en la escritura del escritor nicaragüense. Para ello utiliza el arsenal teórico de Gerard Genette, que ha empleado en otras ocasiones. Asume como hipotexto la introducción a *Las montañas de oro*, de Lugones, y como hipertextos darianos poemas como *Canto de Esperanza*, *A Roosevelt*, o *Salutación al optimista*. Su análisis se centra, sobre todo, en el travestimiento estilístico: se pueden reconocer versos de Lugones, transformados semántica, léxica y estilísticamente, en algunos de los poemas de Darío.

Son tres las ponencias que se integran en los intereses de los estudios post-coloniales. En *La cultura nueva de Rubén Darío*, Edgardo Buitrago destaca la propuesta visionaria y profética de Rubén Darío en favor de la unidad continental, en poemas como *El salmo de la pluma* o *El porvenir*, himnos a América en los que personalmente encuentro resonancias, por lo menos a nivel encomiástico, del discurso de lo sublime moral de inicios del siglo XIX, momento de la Independencia de las colonias españolas en América. Este artículo nos permite apreciar la fuerte presencia americanista en Darío, y establecer diálogos con propuestas como la de Rodó (*Ariel*) o Vasconcelos (*La raza cósmica*). El más extenso artículo del volumen, *Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío*, de María Amoretti, analiza desde un encuadre intercultural la recepción crítica de la obra de Rubén Darío difundida en vida del autor. Específicamente, María Amoretti deconstruye los presupuestos nacionalistas y estéticos de cuatro de los más conocidos críticos de Rubén Darío: Eduardo de la Barra, Juan Valera, José Enrique Rodó y Miguel de Unamuno. En un detenido análisis, demuestra cómo gran parte de los argumentos sobre *Azul*, expuestos por Valera en sus conocidas *Cartas americanas*, proceden del prólogo que De la Barra preparó para la primera edición en 1888, texto este último que fue sometido a un posterior olvido crítico (en gran parte explicado por la decisión del propio Darío de excluirlo de las ediciones posteriores); asimismo, refuta la decisión de Rodó de excluir a Darío del discurso americanista, por su carácter cosmopolita, y demuestra cómo el propio Rodó, al formular su propuesta americanista, el arielismo, no dejó de incorporar elementos helenistas, es decir, exógenos, táctica que tanto criticó al escritor nicaragüense; por último, destaca cómo el propio Unamuno, al elogiar la obra del difunto Rubén Darío, terminó por aceptar la presencia de la híbridez cultural en este último, algo que le había reprochado en vida. Por otra parte, Ignacio Campos Ruiz analiza *La puerta de los mares* (2002), novela reciente de Francisco Mayorga donde queda ficcionalizada la figura de Rubén Darío. Con base en documentos y en datos ficcionales, retrata a un Darío diplomático que desarrolla tensas relaciones con José Santos Zelaya. Se representa el proyecto de construcción del canal interoceánico como principal espacio identitario del nacionalismo nicaragüense.

Análisis desde distintas ramas de la semiótica son los siguientes. En primer lugar, en *Imaginario simbólico en la palabra de Rubén Darío*, de Peggy Von Mayer, se analiza el poema *El libro*, escrito por un Darío adolescente en 1881, donde utiliza el conocido tópico del universo como libro de la divinidad, y *El salmo de la pluma*, a partir del que Von Mayer realiza un pormenorizado análisis de los intertextos cabalísticos. Por su parte, José Ángel Vargas, en *La poesía como negación en Cantos de vida y esperanza*, destaca que en este poemario, más allá de la presencia de poemas optimistas (como en *¡Aleluya!*, *Salutación del optimista*, *Los tres reyes magos* o *Pegaso*), Darío también incorpora poemas en los que domina el discurso pesimista, caracterizado por el desencanto existencial, la desesperanza o la incertidumbre, desde una actitud de sinceridad con el destinatario. Por último, en *Análisis semiótico del*

poema 'La cabeza del Rawi', de Addis Esparta Díaz, realiza un análisis semiótico, desde la narratología greimasiana, de este cuento orientalista, que denuncia un ejemplo del poder patriarcal de un tirano sobre una figura femenina.

El único artículo dedicado a la prosa de Darío es *Esteticismo y crítica social en la cuentística dariana posterior a Azul*, de Roberto Aguilar. Rasgos del romanticismo social francés, cuyo mayor representante fue Víctor Hugo, se pueden rastrear en los cuentos de Rubén Darío. El autor destaca la frecuente presencia de la crítica social en su producción, incluso en los cuentos considerados como más esteticistas. Plantea cuatro grupos temáticos: a) la condición social del artista en la sociedad urbana; b) la crítica alegórico-simbólica de la injusticia social; c) la autorrealización social del artista bajo el esquema de las alegorías del alma (en cuentos protagonizados, por ejemplo, por princesas), y d) los cuentos sobrenaturales.

Se puede extraer una conclusión principal del presente volumen: la obra poética y cuentística de Darío se caracteriza por su americanismo, por la visión de una fuerte unidad continental futura. El presente volumen permite refutar aquellas voces de la crítica tradicional que recalcan el predominio del escapismo y el exotismo en su producción literaria.

Édgar Cota
Universidad de Colorado

Addis Díaz Cárcamo. *Existencialismo y metafísica en la poesía de Alfonso Cortés (Estudio temático, estructural y semiótico)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2009, 220 páginas

La profesora Addis Díaz Cárcamo publica, por fin, lo que primero fue su disertación doctoral en la Humboldt Universität de Berlin y ahora vemos convertido en un enjundioso y provocador libro que intenta desentrañar la poética de ese poeta nicaragüense, inconfundible e inclasificable, como lo es Alfonso Cortés. De ahí el gran acierto de la Academia Nicaragüense de la Lengua en facilitar su publicación en su labor de promoción de las letras nacionales. El libro de Díaz Cárcamo es, a la vez, un pertinente modelo metodológico que podría seguir el investigador literario que desea acceder al mundo de la lírica, en su especificidad como discurso y en sus estructuras retórico-simbólicas, tal y como resume el subtítulo del libro.

Centrándose en los ejes de la temporalidad y de la espacialidad, el enfoque semiótico de Díaz se detiene en la evolución poética de Cortés a lo largo de cuatro poemarios: *Poesías* (1931), *Tardes de oro* (1934), *Las siete antorchas del sol* (1952) y *Las rimas universales* (1964) y, de este modo, intenta construir un sistema en el que la muerte, la desolación y la tristeza, preocupaciones ontológicas en Cortés, se analizan dentro de una hermenéutica que rescata la preocupación del tiempo. Catalogado como poeta metafísico, Alfonso Cortés encuentra en el estudio de Addis Díaz su lugar por cuanto apunta hacia una indagación del cosmos y hacia la esencia espiritual humana (9-10); se trata de la ratificación de lo que la crítica sobre el poeta ya había dicho acerca de su profundidad filosófica (Ernesto Cardenal por allá de 1963) o de sus vuelos místicos (Pablo Antonio Cuadra en 1969).

El primer capítulo de análisis lo dedica Díaz al componente simbólico en la lírica cortesiana. Partiendo del símbolo como aquello que sugiere una realidad ulterior, Díaz retoma al naturalista y teósofo sueco Emmanuel Swedenborg, cuando distingue entre la percepción de los fenómenos físicos y las percepciones sobrenaturales y plantea su correspondencia en la

naturaleza gracias al mundo espiritual. Por ello, la poesía puede revelar la verdad oculta que se esconde en lo natural, pues se construye a partir de una analogía que el poeta desencadena; lo espiritual se manifiesta en esa visión interior del poeta que la transpone en su acto creador por medio del lenguaje, de esa estrecha correspondencia entre la vida interior con una realidad exterior que se manifiesta en el lenguaje musical y plástico de la poesía según Baudelaire (56). He ahí cómo adviene (se manifiesta) el símbolo en tanto manifestación de una realidad espiritual, abstracta y transformada.

Díaz nos va demostrando, con una exposición detallada metológicamente hablando, el trabajo de simbolización en Alfonso Cortés. Comienza por distinguir los dos elementos que articulan una correspondencia; el ejemplo lo saca del poema “El barco pensativo”, en donde se produce una analogía entre “barco” y “hombre” (61) para subrayar su relación con la “fuerza vital” y la libertad de pensamiento (62). Otro ejemplo, “Vida interior”, le permite a Díaz plantear la diferencia entre el plano real A y el plano imaginado B, sobre el que se construye los símbolos ilógicos, cuando Cortés hace que “los soles” tengan “ardiente barba” (64). Por otra parte, el poema “Cuadro” le sirve para explicar la diferencia entre el plano evocado (el simbolizador) y el plano real (lo expresado simbólico); en este poema, al “pajarito” se le dota de calificaciones como “alas rotas” y “pecho desplumado” como consecuencia de esa “emoción simbólica” que destaca la muerte y la pérdida de la inocencia (66). Así, los ejemplos y análisis textuales se multiplican para analizar el superrealismo (68) de estas imágenes hasta llegar a “Las rimas universales”, en donde la relación entre el yo poético y el macrocosmos (79) toma la forma de una indagación de esos misterios arcanos que son el destino del ser humano o la temporalidad en la que se inserta. Y lo hace con símbolos abstractos, de irrealidad o lógicos (80), en los que Díaz entra a analizar lo visionario y las abstracciones poéticas que despliega Cortés.

Partiendo de esta simbolización en los que rige la “desfamiliarización” de la realidad o la percepción singular de la “forma poética”, tal y como ya las habían visto los formalistas rusos a principios del siglo XX, el siguiente capítulo se dedica a analizar la motivación filosófica de esta capacidad simbólica en Cortés. El existencialismo (esa concepción en la que se debe comprender la vida humana) se lleva al terreno de una metafísica en la que temporalidad y espacialidad en Cortés son “una estructura” (87) que aborda lo sensible y lo suprasensible (87). Concebida como una forma de conocimiento sobre el ser, la metafísica desencadena una “realidad angustiada y permanente” (88), en la que imágenes auditivo-visuales, en su complemento con otros sentidos, invitan a la considerar el lenguaje sinestésico (88), el cual transparenta una “intensidad imaginativa y poética” (89). La sensibilidad obliga al sujeto lírico a trascender tanto el firmamento como el cielo, tal y como ocurre en el paradigmático poema “Un detalle”, en donde techo y ventana desencadenan el ansia de libertad y la necesidad de trascendencia metafísica y existencial. Díaz comprueba esto con gran soltura en “Pasos”, en donde embarga la “soledad espiritual” (95-96) o en “La canción del espacio”, prototipo de una visión teocéntrica y de preocupaciones que plantean la universalidad de la indagación cortésiana. Así, la injusticia de la humanidad o la soledad existenciales remiten a “la angustia y a la preocupación por el tiempo” (100), cuya modulación introspectiva y reflexiva conducen hacia el ser humano, acicate de toda interpretación antropológica (103). Díaz se detiene para ello en el poema “Danza negra” y su preocupación sobre la muerte, mientras que “Yo” le permitirá acercarse al dolor existencial. En este contexto, el análisis de la temporalidad y de la espacialidad no se hacen esperar, por cuanto, el espacio poético se construye en una mostración de la deixis espacio-temporal; su

organización conlleva una propuesta semiótica que Díaz va demostrando concienzudamente mediante diferentes ejemplos, en donde el extasis crepuscular (111) y el nocturno ahora deben verse en esa modulación del espacio tópico o utópico en Cortés, al tiempo que la dicotomía pasado/presente (126) cobra toda su dimensión en tanto motor de la indagación filosófica del “destino final del hombre” (129).

Lo anterior permitirá a Díaz acercarse a esa factura del discurso cortesiano en su ubicación escritural: se trata de una poesía abiertamente intimista que se aleja del modernismo estético y la emparenta, más bien, con vanguardias como el surrealismo y el postmodernismo, que enarbola la sencillez y la confesión auténtica (152). Por supuesto, su “universo metafísico” (153) justificaría la impronta del intimismo como experiencia autorreflexiva de sus vivencias y confesiones personales (153); pero ello es insuficiente para captar su complejidad poética, pues lo metafísico se asocia con esa particularidad del surrealismo que busca emancipar al ser humano y lo obliga a una plantear sus relaciones con el mundo (156), con técnicas como los procedimientos oníricos y los disturbios mentales que conducen al éxtasis. Romper con la dimensión corporal, trascender lo material hacia lo suprasensible, he aquí los dos momentos capitales de ese vínculo con el surrealismo (159), que provocan imágenes aterradoras, superposición de planos, la ensoñación y las visiones. A partir de ello, Díaz puede establecer relaciones y los análisis comparativos con Alfonsina Storni o Gabriela Mistral; poetas que en la primera mitad del siglo XX, se decantan también por trabajar la angustia y la desolación existenciales, como el intento de recobrar el paraíso perdido y la desesperación humana, respectivamente.

En fin, se trata de un estudio que pone la figura de Alfonso Cortés en la posición que debe ocupar en el panorama de la poesía nicaragüense y latinoamericana, al tiempo que propone un estudio integral de su evolución poética y las preocupaciones metafísicas que la sustentan.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua

Omar García-Obregón y Conny Palacios (Selección, introducción y notas). “El Güegüence al pie de Bobadilla”: poemas escogidos de la poesía nicaragüense actual. Managua: PAVSA, 2008, 553 páginas

Aunque ya sea un cliché mencionarlo, “Nicaragua es un país de poetas y de una rica y compleja tradición lírica”. Por ello no nos extraña que, para el caso de tal patrimonio discursivo y de su multiplicidad de voces poéticas, la antología sea uno de esos medios preferidos para la difusión y la recepción de nombres, generaciones y grupos, con los criterios más diversos y, en muchas, cuestionados. La función de la antología como un recurso para silenciar/promover debe verse desde el punto de vista de una teoría de las instituciones y del canon literario y ha desatado, en Nicaragua, acres polémicas y privadas rencillas. Nos sorprende, entonces, la empresa que acometen Omar García-Obregón y Conny Palacios, toda vez que incluyen 68 poetas vivos al momento del cierre de su publicación (para cada caso incluyen una breve noticia bio-bibliográfica y una selección de poemas). Esta Antología ofrece una recopilación exhaustiva, fruto de una encuesta abierta cuyas directrices se exponen en un breve apéndice, pues se trataba de validar entre escritores, críticos y promotores culturales, la lista de los que

debían aparecer recensados y antologados (553). Se hace el inventario más cuidadoso de la poesía nicaragüense contemporánea, bajo el principio de que es la misma “república de las letras” la que debe guiar el trabajo de los antologadores.

El fruto de este ingente trabajo se publica con el sugerente título principal de “El Güegüence al pie de Bobadilla”, con lo cual se subraya tanto las raíces mestizas del patrimonio común como los procesos de colonización/resistencia de la identidad cultural (31), pues de lo que se trata es señalar no solo cómo la veta popular, irreverente, sarcástica de la crítica y rebajamiento del poder se unificó en un símbolo altamente contradictorio como lo es el Güegüence (34), sino también cómo la homogenización cultural se impone en la imagen de La Cruz de Bobadilla en el Volcán Masaya (34), pues “como símbolo de unificación nacional, [en el título del libro el Güegüence] se encuentra al pie de Bobadilla, pero en este caso al pie del abismo, junto al cráter y la fumarola” (38); es decir, connota un espacio nacional que está en crisis y en movimiento de autodefinition, a pesar de la fuerza de sus símbolos más conspicuos. Por otro lado, el objetivo académico de los antologadores lo expone García-Obregón en su “Introducción”: este libro nace también de la necesidad de paliar olvidos y rescatar nombres que el “marketing literario” no hace circular (10) y, de este modo, “intenta ser representativa de la producción de los incluidos” (14), en un contexto socio-histórico bien particular de la última década del siglo XX, las desilusiones ante la Revolución Sandinista y el desencanto posmoderno que también cunde en muchos poetas. Sin embargo, también García-Obregón justifica esta antología dentro de una concepción de la circulación/difusión como “frotamiento de nombres” (16).

En su “Introducción”, él también dedica unos párrafos para plantear ese debate en la evolución de la poesía nicaragüense del siglo XX, sumido en la polémica de las influencias de la vanguardia y del exteriorismo a lo Ezra Pound, para marcar la diversidad de influjos y la presencia de lo hispánico, así como de un interiorismo subjetivo (19). Tampoco soslaya las virulencias que lo político todavía arrastra en ese idea tan denostada del compromiso político del poeta a la luz de la muerte de Pablo Antonio Cuadra (21), o las críticas posmodernas de los que refutan la idea de una producción nacional de carácter unificador y armónico en sus acepciones de generación o de escuela (22), sobre todo, para los nuevos poetas que intentan reivindicar una posición como también su reconocimiento en el concierto de las letras nacionales. En cuanto a la Antología llama la atención la forma de presentarla, con una introducción (“Entrada al mundo poético...”) y una conclusión (“A modo de epílogo”) que recurre propiamente a otros poemas de los antologados, con lo cual se nos dibuja esa preocupación constante por mapear la realidad geográfica-cultural y las señas de identidad que marcan la “nicaragüanidad” de esta poesía.

Por su parte, Conny Palacios hace un balance sobre el papel de las mujeres poetas dentro de las nuevas generaciones y, para esta finalidad, observa cómo esta consolidación se debe a voces como Najlis, Ana Ilce Gómez o Vidaluz Meneses, Alegría, Belli y Zamora (59). Su presentación se decanta por presentar en el caso de estas voces conocidas, su última publicación en el periodo de fin de siglo al nuevo milenio e incorpora otras voces tales como Christian Santos, Gloria Gabuardi, Milagros Terán, Karla Sánchez, Isolda Hurtado, Blanca Castellón, Marta Leonor González, Carola Brantome, Juana Vargas Tejada, Helena Ramos, Ma. Esperanza Morales y Ma. Amanda Rivas. Para Palacios, esta conciencia femenina y la variedad temática (metapoésia, mística, amorosa, identitaria, social) dan nuevo auge y refrescamiento a la poesía de este nuevo milenio en Nicaragua (74). Ahora bien, a continuación

un breve ensayo de García-Obregón, introduce a Conny Palacios como poeta, dado en que su función de crítica, ella no podría ser juez y parte y, en este sentido, su coeditor sale en su defensa que, por otra parte, está de más en esta Antología.

A pesar de lo anterior, “El Güegüence al pie de Bobadilla”: poemas escogidos de la poesía nicaragüense actual se presenta como una obra de consulta obligatoria para quien desee adentrarse en la última poesía nicaragüense y marca, en efecto, ese paso significativo hacia un conocimiento literario más riguroso de sus elencos. Desde este punto de vista, será obra de referencia para ulteriores trabajos que quieran hacerse en una línea historiográfica/crítica, pues ya es hora de estudiar para el caso nicaragüense, el repertorio de las antologías a lo largo del siglo XX y su impacto editorial. Por eso, no podríamos sopesar el saber crítico que encierra este libro, sin valorar la visibilización que posibilita y sus apuestas en materia de reconocimiento/difusión de los poetas. La visión de la poesía nicaragüense que nos ofrece esta Antología, coeditada por García-Obregón y Palacios, implica valorar la diversidad y las corrientes alternas que, aunque saben del peso de la tradición modernista o vanguardista, tienen el reto de seguir buscando la vinculación y su propia voz en ese flujo de la palabra y la reflexión sobre la poesía.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua

Beatriz López de Mariscal y Abraham Madroñal (Eds). *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605. Fray Diego de Ocaña. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2010, 504 páginas*

Quien se dedique a la literatura colonial se enfrenta a dos problemas sustanciales: a) el primero, que los textos (crónicas, códices, correspondencia oficial, etc) son a veces difíciles de ubicación, ya sea porque no existen ediciones modernas, ya sea porque éstos tienen una circulación reducida, y b) el segundo se refiere a la recepción de este tipo de escritos con una mentalidad y un estilo narrativo-retórico que solamente interesarían al especialista o al investigador en los campos de las letras o de la historia del periodo que va del Descubrimiento/Conquista a los movimientos independentistas. Poco conocido, el texto del jerónimo fray Diego de Ocaña (Ocaña ca.1570-México 1608), ha merecido la atención de dos especialistas que publican, desde el punto de vista filológico y editorial, una versión integral y fiable de este texto. Fray Diego de Ocaña emprende un viaje que lo conduce desde el Monasterio de Guadalupe (Extremadura), cruzando el Atlántico, para llegar a las tierras del sur de Chile, visitar el Río de la Plata y terminar en el Potosí colonial. Largo y pesado viaje, cuyo periplo describe en una relación que, aunque nos cuenta los pormenores de su objetivo misionero, tiene la intencionalidad de narrar las peripecias ocurridas en esta peregrinación.

En este sentido, llama la atención que el texto de Ocaña se ubique, gracias a esa conciencia de cronista y a su necesidad de recopilar información etnocultural, dentro de esas crónicas que escribieron los misioneros; sin embargo, su punto de vista es divergente desde el momento en que emerge una conciencia capaz de insertarse en el centro de la acción. La edición que nos ofrecen López de Mariscal y Madroñal posee varias novedades: 1) al respetar la integralidad del texto, nos permiten comprender su heterogeneidad discursiva, pues se

trata de una bitácora de viaje con 27 ilustraciones de carácter etnográfico-cultural, de una historia misionera que narra el trabajo de adoctrinamiento y catequístico con los indios, y de una relación de fiestas y de celebraciones marianas que culminan insertando una pieza teatral intitulada Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros (17); 2) el débito que posee el texto de Ocaña con la Instrucción y memoria de relaciones, del año 1577, la cual normaba y describía la forma en que debía presentarse la historia natural y moral, según la tipología clásica, del territorio que recorre el fraile (20); 3) la sorprendente aventura de un yo cronista que puede maravillarse de lo que le rodea, de manera que domina esa retórica del asombro/extrañeza (21), propia por lo demás del Barroco; y 4) una organización narrativa e ideológica que traza el viaje misionero a través de la inmensidad del territorio americano para terminar con la apoteósica celebración que entroniza a la Virgen en el centro de la ciudad (23) y proclama la jurisdicción eclesiástica dentro del régimen colonial.

En suma, la edición integral del texto y el respeto a su organización compositiva tal y como la propone la intentio auctoris, hace que la edición de López de Mariscal y Madroñal pongan, en su justo valor, esa concepción teleológica de la humanidad como historia de la salvación en la que hasta los fenómenos naturales y las calamidades son parte de ese proceso que conduce al arrepentimiento y a la mostración de la gracia divina (28-29); por lo demás, los hechos prodigiosos y las explicaciones sobrenaturales se contaminan de ese lenguaje religioso en el que el terror y el miedo persuaden más con esas imágenes del juicio final y del pecado. Se trata de reforzar la función doctrinal y didáctico-moralizante de este Viaje por el Nuevo Mundo, un viaje por tierras extrañas y poco seguras, para llegar al espacio de la urbe, en la que se describe y se hace la relación de fiestas en honor a la Virgen de Guadalupe. El camino se traza para que arribemos a la luz y a la seguridad que, en el ambiente cortesano y erudito del Potosí, encumbra la fe cristiana en la figura mariana. Después de su largo peregrinaje, difícil, lleno de peligros, Ocaña llega a la seguridad que le ofrece la ciudad letrada, a manera tal vez de la Ciudad de Dios agustiniana.

Estamos ante una edición crítica rigurosa y erudita, al tiempo que propone un aparato voluminoso de notas que nos va aclarando oportunamente el texto de Ocaña y sus fuentes y circunstancias. Los editores se interesan por reconstruir las motivaciones de las que se nutre Ocaña, pues la poesía cortesana y las justas medievales (34-35) desembocan en el ambiente refinado y la red de alusiones mitológicas utilizadas por el fraile en el devocionario mariano y la riqueza expositiva a la hora de realizarnos esa relación de fiestas. Además, ellos establecen las influencias literarias y doctrinales de la Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe (37-38) y la ubican dentro de la tipología de las comedias de santos a causa de su finalidad propagandística y misionera (39), para que sea el centro de toda su estrategia persuasiva.

Para terminar, a pesar de la explícita y directiva función del entramado doctrinal y teológico, este no debe ser un criterio que no nos permita ver la calidad de la prosa narrativa, la precisión y riqueza de la técnica descriptiva, la variedad en tanto recurso retórico asumido, el desarrollo de un hilo narrativo, las ilustraciones que contiene, la heterogeneidad discursiva de sus partes al reunir los tres grandes macrogéneros: narración, poesía y teatro. El gran theatrum mundi se despliega, en Viaje por el Nuevo Mundo, para recordar que la historia de la salvación le confiere al periplo de fray Diego ese estado imperfectivo que es al fin y al cabo su esencia más radical, pues el texto no se cierra y, más bien, se abre a la aventura y a la incertidumbre de un ciclo que no se ha acabado, como pregona su última frase del texto: “Y así, luego que desenterraron mi ropa de la celda que se cayó encima, me partí luego para

la ciudad de Lima, adonde llegué por Pascua de Navidad, año de 1604, donde di fin al viaje del Pirú [sic], y voy embarcando mi ropa para caminar a México. Dios me lleve con bien” (503-504). El mundo se abre al andariego y al peregrino fray Diego de Ocaña, para lo cual es necesario contar con la Providencia.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua Jorge

János Riesz. «Astres et Désastres» -*Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009, 397 páginas

El presente libro, escrito en francés, recopila una selección de artículos que el investigador János Riesz, profesor de literatura comparada de la Universidad de Bayreuth y especializado en literaturas africanas francófonas, ha escrito en los últimos veinte años. Como se declara en la introducción, este libro se puede considerar como la continuación del volumen *De la littérature coloniale à la littérature africaine – Prétexes, contextes, intertextes*, publicado por la editorial Karthala en el 2007. Mientras este último tiene una orientación más literaria, el presente volumen tiene un giro más socio-histórico. En su introducción, Riesz explica el plan del presente volumen al precisar que “va de lo general a lo particular, de los pioneros y doctrinarios de la época colonial, a la resistencia conceptual y literaria con el «pensamiento único» colonial, las esperanzas que se relacionan con las independencias políticas y los sueños y decepciones que siguieron” (p. 7).

El estudio de las literaturas africanas es una de las tendencias más activas de la literatura comparada actual. Asimismo, los estudios post-coloniales (y los subalternos, entre ellos), que encuentran en la cultura africana uno de sus más pertinentes objetos de estudio, forman parte de los planes de estudio de diversos países, sobre todo de Estados Unidos y Alemania, donde se han consolidado. La literatura post-colonial se aplica por derecho propio a la producida en los países recientemente independizados que, sin embargo, todavía experimentan las consecuencias económicas y culturales negativas resultantes de un proceso independentista determinado por lazos neocoloniales.

Para los críticos literarios del espacio latinoamericano son conocidas las propuestas sobre el negrismo y la negritud, en el marco de las vanguardias latinoamericanas, con representantes como Ejalves, Fernando Ortiz o Nicolás Guillén. Una mayor distribución de este libro en la enseñanza de la literatura francesa en las universidades latinoamericanas podría contribuir a un mayor conocimiento e integración de la cultura africana en sus planes de estudio. El presente volumen sería útil para los profesores de francés por su visión panorámica, ya que no sólo se ocupa del pensamiento de intelectuales consagrados como Aimé Césaire y Leopold Senghor, sino también de figuras mucho menos conocidas del ámbito francófono.

Conocida es la distinción entre discurso colonial (todos aquellos textos que permiten apuntalar la administración de las colonias) y el discurso colonialista (todos aquellos textos que contribuyen a propagar el imaginario colonial y su defensa). La literatura forma parte, en este sentido, de las modalidades de discurso colonialista. Sin dejar de prestar atención a esta literatura y a la denuncia de sus presupuestos eurocéntricos, es una virtud de este libro su dedicación, casi exclusiva, al discurso de los propios intelectuales africanos, a la literatura o a las reflexiones intelectuales que han escrito durante y después del período colonial.

Las contribuciones del volumen están distribuidas de la siguiente manera. La primera parte trata sobre las funciones del discurso histórico en los textos literarios; la segunda, sobre relatos de vida y escrituras autobiográficas africanas; la tercera, sobre la construcción de las esperanzas y los fracasos de los procesos independentistas en la literatura y la cinematografía del África subsahariana. La mayor parte de las contribuciones del libro se ocupan del discurso autobiográfico, sobre todo de escritores africanos, y de la relación de este género con los procesos de colonización y descolonización.

En la primera parte, la figura de sentido que propone el autor como concepto que engloba la temática de esta sección es el sintagma *Astres et desastres*, que hace referencia a las esperanzas y desengaños de los pueblos africanos desde que obtuvieron la independencia a mediados del siglo XX. En el capítulo 2, Riesz analiza el relato de viaje *Relación de un viaje de Senegal a Soueira (Mogador)*, de Leopold Panet, explorador francés de mediados del siglo XIX. Se organiza desde el formato genérico del diario, desde el encuadre del proyecto colonial francés. Interesa destacar el uso de una máscara durante su viaje: se viste como árabe. Este travestismo es común en los viajeros europeos en países musulmanes. Es el caso, por ejemplo, del viajero catalán 'Alí Bey'. En el capítulo 3 se analiza la imagen de Charles de Foucauld, construida alrededor del desierto. Es un famoso explorador, militar y sacerdote de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, muy vinculado al colonialismo francés en Marruecos. El capítulo 4, dedicado a la presencia francesa y alemana en África, también se ocupa de la incidencia de las teorías, las doctrinas y las empresas coloniales en la construcción de la identidad nacional de cada uno de los países europeos colonialistas y en la identidad europea en su conjunto. El capítulo 5 establece una línea divisoria entre el exotismo en la literatura, que se venía perfilando en la literatura francesa desde el siglo XVIII, y la literatura colonial, donde las pretensiones científicas que impregnan el discurso racial queda integrado en los relatos, con un detenido análisis de Pierre Loti, línea divisoria entre ambos paradigmas, por otra parte modelo para los cronistas modernistas latinoamericanos. El capítulo 6 analiza la representación literaria de la conocida masacre de Thiaroye, en Senegal, ocurrida en 1944, como represalia contra las protestas de las tropas africanas del ejército francés, que reclamaban mejores condiciones de vida. Ejemplos son el poema *Tiaroye*, de Léopold Senghor, el poema en prosa a varias voces *Aube africaine*, de Keïta Fodeba, los seis cuadros con epílogo *Thiaroye Terre Rouge*, y la película *Camp de Thiaroye*, de Ousmane Sembène, así como las memorias de Birago Diop o el diario de Bernard Dadié.

La segunda parte se dedica a los relatos de vida y a las escrituras autobiográficas. El estudio de estos géneros, según se han practicado en África, se ha alimentado de dos prejuicios: o no existiría la autobiografía propiamente dicha en este continente, o la literatura africana no sería más que escritura autobiográfica. Riesz prefiere hablar de géneros autobiográficos y señala algunas particularidades de esta escritura en África, frente a su expresión en Europa. En el capítulo 7 analiza los autores y el público de las autobiografías africanas. En las autobiografías africanas, caracterizadas por la confrontación entre la cultura nativa y la europea (*El niño negro*, de Camara Laye; *La aventura ambigua*, de Cheikh H. Kane; *Force-Bonté*, de Bakary Diallo; *Un hombre parecido a otros*, de René Maran), se reflexiona sobre la posibilidad de una vida alternativa, articulada "en las condiciones específicas del periodo colonial y en el cuadro del encuentro entre oralidad y cultura escrita" (p. 142). El capítulo 8 analiza la confluencia entre oralidad (literatura oral), memoria y autobiografía en Amkoullel, *l'enfant peul*, 1991, de Amadou Hampâté Bâ, o las Memorias de Birago Diop. También se discute el papel del griot en la génesis de algunas autobiografías africanas. Recordemos que

el griot es la persona que guarda la tradición oral de la tribu, la memoria de la comunidad, tanto a nivel de los hechos cotidianos como de los excepcionales (guerras, por ejemplo). Riesz también se ocupa de la oralidad en algunas autobiografías europeas, un aspecto que las acerca a las africanas. El capítulo 9 se acerca a la antología de autobiografías africanas publicada en 1938 por Diedrich Hermann Westermann. En el capítulo 10 se analiza el movimiento de la Negritud, encabezado por Léopold Senghor, de Senegal, Aimé Césaire, de Martinica, y Léon-Gontran Damas, de la Guyana Francesa. Se ocupa el capítulo 11 de la obra de uno de los autores africanos más leídos, Bernard Dadié, novelista, poeta y dramaturgo de Costa de Marfil, y presta atención a un texto olvidado por la crítica, *Carné de prisión*. En el capítulo 12 se trabaja la novela de educación femenina en *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, sobre las experiencias de las mujeres africanas en el sistema educativo colonial francés.

La tercera parte se titula *Esperanzas y fracasos de las independencias*. En el capítulo 13 se analizan las razones del éxito del mito de Orfeo en las discusiones sobre la literatura africana. De hecho, el sintagma Orfeo negro se ha utilizado en tres textos canónicos: el prefacio (*Orphée Noir*), de Jean-Paul Sartre a la Antología de la nueva poesía negra y malgache en lengua francesa, editada por Léopold Sédar Senghor en 1948; la antología, *Schwarzer Orpheus, Poesía moderna de los pueblos africanos de los dos hemisferios*, editada por Janheinz Jahn en 1954, y *Black Orpheus*, título de una revista fundada por Ulli Beier y Janheinz Jahn en Ibadan (Nigeria), cuyo primer número salió en 1957. En el capítulo 14 se discute la ausencia de Patrice Lumumba, líder anticolonialista y primer ministro del actual Zaire (el antiguo Congo belga), de la producción novelística africana, con la sola excepción de Léopolis, de Sylvain Bemba. En el capítulo 15 se analiza la novela *Los soles de las independencias*, novela histórica de Ahmadou Kourouma. El capítulo 16 se ocupa del relato de aprendizaje, con regreso al hogar, en *La fábrica de ceremonias*, de Kossi Efoui. Se investiga tanto la película como la novela *Guelwaar*, de Ousmane Sembène, en términos de los procedimientos de adaptación utilizados. Este cineasta senegalés, además de novelista, se convierte en un excelente ejemplo de uso del audiovisual para incorporar la oralidad africana y llegar a mayor cantidad de público. En el capítulo 17 se analiza la novela *Yévi y el elefante cantante*, de Sénouvo Agbota Zinsou. También se discuten las implicaciones políticas de los cuentos orales africanos y su transposición a la novela política.

La hibridez, en todos sus aspectos, se discute en el presente volumen: la intervención de la oralidad en la literatura africana del siglo XX, la intermedialidad (sobre todo con la confluencia de producciones audiovisuales, oralidad y literatura) o la formación del canon de la literatura francófona en África.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

Sabine Fritz. *Hybride andine Stimmen. Die narrative Inszenierung kultureller Erinnerung in kolonialzeitlichen Chroniken der Eroberten*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009, 404 páginas

El presente libro es producto del trabajo de habilitación defendido por la autora en la Universidad Justus-Liebig en el 2008. El objetivo es caracterizar la perspectiva de los grupos conquistados sobre la conquista y la colonización del Perú mediante la comparación, por primera vez, de tres de las más importantes crónicas de los siglos XVI y XVII: Los comentarios reales

de los Incas (1609), del Inka Garcilaso de la Vega; *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615), de Felipe Guaman Poma de Ayala; y *Runa yn(di)o*, de autoría anónima. Estas dos últimas crónicas, desde una visión más regional de la historia andina, tuvieron una recepción mucho menor. Este libro contribuirá a que obtengan una mayor difusión internacional. Como se encarga de señalar la autora, hasta ahora no se había formulado un análisis comparativo de tal magnitud entre los tres textos.

La investigación parte de la premisa de la construcción narrativa de la historia y de la memoria cultural. Sin adoptar el radicalismo postmoderno sobre la imposibilidad de escribir el pasado, asume, en todo caso, uno de los presupuestos de este paradigma: la comprensión de la historia es polifónica y de carácter narrativo.

La primera parte establece las premisas teóricas. Uno de los conceptos empleados es el de memoria cultural, que permite integrar el estudio de la historia, de la literatura y de la memoria colectiva. En el caso de la identidad presente en las crónicas analizadas, hablamos de la presencia de dos memorias culturales, la andina y la española. Son textos caracterizados por la hibridez cultural, donde se reconstruye narrativamente el pasado personal y colectivo de los pueblos representados. Las fuentes incorporadas en estas crónicas, muy diversas, tanto de procedencia andina como española, contribuyen bastante a la orientación ideológica de la memoria cultural que exhiben.

El capítulo segundo se dedica a los procesos de hibridez cultural en la sociedad colonial peruana. Por ejemplo, se destaca el papel de los traductores y de los escribanos indígenas en la administración colonial. Se ocupa también de las transformaciones religiosas durante esta época, así como del contexto en el que apareció el manuscrito del *Runa yn(di)o*. Además, trata del mestizaje y de la figura del mestizo, con el ejemplo del Inka Garcilaso como caso paradigmático.

El tercer capítulo, dedicado a los procesos de la memoria cultural andina en el periodo colonial, se dedica a ampliar los presupuestos teóricos del primero. Se refiere tanto al contacto cultural entre el Imperio Inca y los demás pueblos del espacio andino, como al producido entre los incas y los españoles.

En el capítulo cuarto, dedicado a *Los comentarios reales de los Incas*, Fritz establece, primero, la historia de la recepción de este texto. Posteriormente, analiza su inscripción en el género del comentario, caracterizado por la utilización de fuentes, no sólo escritas (crónicas sobre el Perú, algunas españolas, como las de Blas Valera y López de Gómara), sino también orales (familiares, amigos). Resalta su carácter polifónico, donde en ocasiones se pierden las fronteras entre las voces. Recordemos que en esta época es común recurrir a diversas fuentes sin señalar su procedencia. Fritz analiza, asimismo, la importancia del concepto inca *panaca* y la caracterización de Huascar y Atahualpa en los *Comentarios reales*. Investiga profundamente cómo el Inka Garcilaso tuvo que interpretar, como figura histórica, la figura de Pachacutec.

En *El primer nueva crónica y buen gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala (alrededor de 1615) podemos destacar el análisis iconográfico realizado por la autora. Además, como señala Fritz (2009: 247), mientras en los *Comentarios Reales* se representa la historia de los incas como gobernantes del espacio andino, pasando por alto a los demás pueblos, Guaman Poma incluye la memoria cultural de otras culturas andinas. Y, a diferencia del Inka Garcilaso, no propone una convivencia o mezcla entre ambas culturas, la española y la andina, sino que reivindica, en entrevista imaginaria con el rey español, una estricta separación entre ambos pueblos (está en contra de las reivindicaciones de posesión territorial de los españoles).

Para ello recurre a un modelo genérico renacentista: el espejo de príncipes, donde el consejero ofrece recomendaciones al gobernante. De ahí la pertinencia de la segunda parte del título de la crónica: Buen Gobierno. Concluye Fritz que en ninguna otra crónica se realizan tan abiertas acusaciones contra los conquistadores.

Runa yn(di)o o Dioses y hombres de Huarochirí es una especie de Popol Vuh quechua, popular en los siglos XVI y XVII, que tuvo su primera publicación en español en 1966. Fritz emprende una historia de las ediciones y el estado de la cuestión. A diferencia de los dos textos previos, redactados por autores que pertenecieron a la elite andina, fue preparado por una voz colectiva. Sólo una voz relatora cuenta con un nombre, Cristóbal Choquecassa. Se trata de una crónica, frente a las ya mencionadas, más orientada a la cultura oral y las estructuras míticas.

Cabe destacar la diversidad de voces de las crónicas analizadas por Fritz: la de los propios autores y la de las voces orales y escritas que utilizaron. Se trata de una escritura coral y, además, híbrida. El quiebre que produjo la conquista se comprende en las crónicas desde el concepto pachacuti, que en quechua significa ‘el que reconstruye el mundo’. Fritz considera que, interpretativamente, prefigura el significado de la hibridación cultural (se pueden considerar como términos de significado equivalente). La hibridez que presentan las crónicas no es entendida por sus autores en términos negativos; es más, aprovecharon las nuevas circunstancias como recurso para conservar la memoria cultural indígena (375). Un ejemplo es el uso de la escritura.

Por último, Fritz sitúa la importancia de estas crónicas en el contexto post-colonial del siglo XXI y recomienda el estudio de la influencia que tuvieron las crónicas de los pueblos conquistados en textos posteriores. La comparación se puede establecer con textos literarios, con textos de la administración colonial, o con el discurso contestatario de los movimientos de independencia latinoamericanos. Se trata de un análisis minucioso y riguroso de crónicas coloniales de los pueblos andinos conquistados que adquiere vigencia en el contexto de los nuevos movimientos indigenistas sudamericanos a inicios del siglo XXI.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

Carolina Sanabria. *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes, 2010, 164 páginas

El presente libro es resultado de la Tesis de Maestría realizada por Carolina Sanabria, catedrática costarricense de la U.C.R., en el Departamento de Publicidad y Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Está dedicado a analizar la obra de uno de los más importantes cineastas de la democracia española: Bigas Luna.

La organización del libro, a través de su filmografía, combina dos criterios: el cronológico y el temático. El nivel interpretativo, al analizar la obra del cineasta, es claro y riguroso. De hecho, como bien destaca Román Gubern, autor del prólogo, uno de los más importantes especialistas de la cultura visual a nivel mundial, Sanabria utiliza el instrumental teórico-metodológico de la semiótica, el psicoanálisis, la intertextualidad, la iconografía y la teoría de la adaptación. Específicamente en el ámbito del análisis intertextual, como señala Sanabria, “el estudio de cada película ha procurado, en la medida de lo posible, evidenciar la contaminación de apostillas (o guiños) a referencias fílmicas anteriores o futuras, así

como resaltar la presencia de otras manifestaciones artísticas (plásticas, literarias...)” (p. 17). Podemos añadir, asimismo, la gran importancia que adquiere en este estudio el análisis simbólico. En este sentido, son comunes en las películas y proyectos artísticos de Bigas Luna las formas ojivales (representación de la sexualidad femenina), la sangre (símbolo de la muerte), la leche (símbolo de la vida) y el toro y el cerdo (símbolos hispánicos por antonomasia).

Sanabria organiza la producción de Bigas Luna en trilogías y dípticos, táctica que facilita la lectura del análisis de las películas. Cabe destacar que, a veces, en el marco de una trilogía, cada película puede estar separada por varios años.

El tríptico negro, el primero cronológicamente hablando, está formado por Bilbao (1978), Caniche (1979) y Angustia (1986). Se realiza un pertinente análisis intertextual de Caniche en relación con las películas que tienen a los perros como protagonistas, entendidos como símbolos de la decadencia moral de una sociedad opulenta. En el análisis de Angustia, la interpretación seguida también es preferentemente intertextual. Como thriller psicológico, su significado se clarifica cuando se vincula a la filmografía de Hitchcock, sobre todo con La ventana indiscreta. En términos semióticos, en una película donde se deconstruye la dicotomía realidad-ficción. En este tríptico la presencia del erotismo también es importante: como sucede por lo común con el cine de transición en España, el erotismo expresa los cambios sociales y morales de este país.

Entre la trilogía negra y la roja se encuentra una etapa de transición. Se trata de una trilogía, como la precedente, igualmente erótica. Renacer (1981) es producto de la aventura estadounidense de Bigas Luna. Toca un tema muy ‘americano’: el de las sectas ‘milagreras’, que convierten a los medios de comunicación en un poderoso aliado. Sanabria interpreta muy bien, de manera sintética, las connotaciones del filme: “devela los mecanismos que tienen que ver con la representación mediática de la fe [...] y apunta a una sociedad cuyo perfeccionamiento científico-tecnológico está lejos de ser suficiente para finiquitar la profunda ansiedad o, si se quiere, angustia, esta vez mediante la vía de la creencia.” (p. 51). Lola (1985) actualiza el mito de Carmen. Se tematiza el amor obsesivo, destructivo, expresado de manera relevante a través del código cromático del rojo. Las edades de Lulú (1990), por su parte, reescribe la contrapartida nórdica de Carmen: Lulú. Las experiencias y las experimentaciones sexuales de los personajes femeninos, caracterizados por la ausencia de modelos paternos que los orienten en su formación adulta, es el principal argumento de ambas películas.

El cine de Bigas Luna, sobre todo el de sus comienzos, se encontró en las movidizas fronteras existentes entre erotismo y pornografía. Vistas sus primeras películas con tres o cuatro décadas de distancia, casi todos los críticos y espectadores suscribirían la afirmación de que sus primeras películas son eróticas, no pornográficas. Es lo que ocurre con el caso de Bilbao, su primera película importante.

Tal vez el grupo de películas de Bigas Luna más conocido a nivel internacional sea la llamada trilogía roja: Jamón Jamón (1992), Huevos de oro (1993) y La teta y la luna (1994). En la más conocida, Jamón Jamón, aparecen dos de los símbolos más recurrentes en la obra de este cineasta: los nutricios y los sexuales. La comedia y la tragedia se combinan en esta película, que pretende ofrecer un retrato irónico de los más conocidos tópicos españoles. Por similares caminos transita Huevos de oro, donde de nuevo se ironiza sobre los tópicos de la España profunda. Sanabria realiza una oportuna reflexión sobre la importancia del lenguaje genital en el habla peninsular, indicador que demuestra las preocupaciones culturales de los españoles hacia la sexualidad. En La teta y la luna de nuevo se materializan los símbolos

nutricios y sexuales de Bigas Luna, esta vez hacia los pechos y la leche materna. Sanabria interpreta el itinerario edípico (por lo general muy relevante en toda la filmografía de Bigas Luna), en el protagonista de la película, Tete, nombre por lo demás de onomástica corporal.

El cineasta catalán también cuenta con un díptico histórico, *Volaverunt* y *La camarera del Titanic*, esta última una de las películas mejor valoradas por la autora del libro, cuyo análisis, además, es uno de los más detenidos del libro. *Volaverunt* retrata un fragmento de la vida de Francisco de Goya, en particular su relación con la Duquesa de Alba, Cayetana. Gira alrededor del posible asesinato de esta última, símbolo de la decadencia del Antiguo Régimen, años antes de invasión napoleónica a España. Las relaciones afectivas cambian de escenario en *La camarera del Titanic*, donde los protagonistas ya no son los nobles, sino los grupos subalternos.

Otro núcleo de su producción cinematográfica es la trilogía mediterránea, integrada por *Bambola* (1996), *Son de mar* (2001) y *Yo soy la Juani* (2006). En este apartado, Sanabria también utiliza el análisis intertextual de manera pertinente. En *Bambola* recupera a King Kong con el propósito de exponer el tema de la bella y la bestia. Realiza un lúcido análisis del comportamiento hiperviril y bestializado de Furio, paradigma del estereotipo del macho ibérico. En *Son de Mar*, el análisis se propone desde la teoría de la adaptación. Para Sanabria, una prueba del alejamiento de Bigas Luna del mundo turbio e inquietante de sus primeras películas es la decisión de eliminar, en *Son de Mar*, la confusión identitaria del protagonista masculino, tal como quedaba forjada en la novela de Manuel Vicent.

Interesa destacar que Sanabria también analiza otras prácticas artísticas, además de la cinematográfica, por las que ha transitado Bigas Luna. Ha participado en videos sobre el fervor religioso español (*Dolorosa* y *Lactatio*), la puesta en escena de la adaptación de las Comedias bárbaras, de Valle-Inclán (Sanabria destaca muy oportunamente el carácter esperpéntico de gran parte de la producción de Bigas Luna), la fotografía (200 fotografías Polaroid, Retratos ibéricos), exposiciones de obras gráficas (*Il sesso dei Segni*, *Caras del alma*), el Land Art (exposición de 12 pinturas y 12 video creaciones), un video arte para la empresa de cervezas Moritz o su presencia en el pabellón español de la Exposición Universal de Shanghai... Destaca Carolina Sanabria los préstamos mutuos de temas y procedimientos formales entre la producción cinematográfica y las prácticas artísticas que ha explorado Bigas Luna, como el video arte y la instalación.

Cabe destacar que Sanabria también se interesa por los proyectos frustrados del cineasta catalán. Recordemos que, como paratextos, los bocetos y esbozos de un artista también forman parte de su producción artística. Dificultades de financiamiento y 'aventuras americanas' fracasadas son avatares que han sufrido Bigas Luna y otros directores de cine europeo de sello personal. En realidad, *El ojo voraz* no sólo es un libro sobre su cine, sino también sobre su producción artística.

Destaca, en el análisis de Sanabria, el oportuno uso de los códigos cinematográficos. Demuestra la utilización premeditada, por ejemplo, de códigos luminotécnicos o cromáticos, diferenciados en su significado a lo largo de la filmografía de Bigas Luna. Su mundo estético ha evolucionado, aunque, por lo general, las constantes temáticas de su obra permanezcan más o menos fijas, todas ellas relacionadas con las pulsiones del ser humano, el cristianismo y el paganismo, la bestialización del ser humano, la dicotomía civilización (Europa) y barbarie (casi siempre España) y la civilización mediterránea. Estos temas se tratan desde una estética muchas veces premeditada e irónicamente kitsch. Otras constantes temáticas de Bigas Luna

que Sanabria recoge en sus conclusiones son el erotismo, la gastronomía, el voyeurismo y otras modalidades de compulsión visual, el fetichismo o la pulsión sexual, tanto en sus personajes masculinos como femeninos. También destaca el análisis de la decadencia moral de ciertos estratos de la sociedad española. Por ejemplo, aparece “una burguesía decadente en Bilbao e incestuosa en Caniche que evoluciona hacia una posición más comprometida en los sobreentendidos señores feudales de Jamón Jamón o el trepador corrupto de Huevos de oro” (102-103).

Este es un libro imprescindible para todos aquellos académicos, estudiantes y lectores interesados en el fascinante cine de la transición española, expresión artística de un país que sufrió, en pocos años, enormes cambios sociales, económicos y morales.

Dorde Cuvardic García
Universidad de Costa Rica

José de Viera y Clavijo. *Antología poética. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2009 (edición a cargo de Victoria Galván González), 102 páginas*

El gran erudito canario José de Viera y Clavijo (1731-1813) viene a ocupar, a partir de los estudios de Victoria Galván González, su lugar entre esas figuras significativas de la Ilustración española. Después de su fundamental libro *La obra literaria de José de Viera y Clavijo (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo, 1999)* y la edición realizada del *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias o Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos animal, vegetal y mineral (primera edición 1799)* en Nivaria Ediciones (La Laguna, Tenerife, 2005), la labor ingente de divulgación y de edición corresponde ahora a una antología poética de la obra de Viera y Clavijo, la cual espera, eso sí, una edición integral de su producción en verso.

Para el lector moderno que heredera los gustos y las concepciones sobre la poesía que catapultó y sancionó el Romanticismo, su producción dentro de los cánones del Antiguo Régimen hoy parece un asunto de especialistas y de lecturas del historiador literario. Galván González reconoce esta limitación en su breve “Introducción” (15) y pondera la necesidad de comprender la práctica y el cultivo de la poesía dentro de las concepciones del neoclasicismo y de la Ilustración, ya que el poeta podía abordar todos los asuntos de su interés, desde los personales y amorosos y ensalzar a un personaje público o a una dama, hasta los colectivos de índole más política y de celebración pública. Esta última especificidad es la que ha caído en desuso por nuestra manera de comprender la poesía lírica, de tono más intimista e individual. Sin embargo, el poeta es un ser respetado socialmente, ciudadano y letrado por excelencia, antes de que se imponga la imagen del ser alado, marginal y bohemio del Romanticismo tardío. Así no nos extrañe que en la muestra de la poesía de Viera y Clavijo abunden ejemplos de lo que se denomina el tema circunstancial o encomiástico, en los se pondera un nacimiento real (“Al felicísimo nacimiento de los dos serenísimos infantes gemelos”) o el matrimonio de unos nobles (“En las felices nupcias de los señores Doña Juana Torrehermosa y don Tomás de Villanueva del Prado), por ejemplo.

Tampoco debe molestarnos la sensibilidad cívica de la poesía, pues debe encauzar las manifestaciones de los seres humanos hacia los más altos bienes de la colectividad. Su función es invitar a identificarse y a comulgar con idearios y valores que expresan los

designios de grupo y el compromiso en la búsqueda del Estado o Polis. El poeta debe cantar las glorias nacionales y su pluma debe estar al servicio de causas políticas y colectivas como por ejemplo en la “Canción patriótica: Marcha del Batallón de Gran Canaria”; por otra parte, exalta la heroicidad y la lucha militar en “A la victoria conseguida por las armas de la Isla de Tenerife...” o se vuelve poema épico que canta los valores nacionales en “La rendición de Granada”. Puede volverse poema científico y, en este sentido, merece atención especial “Las bodas de las plantas”, en donde el tema del epitalamio grecolatino se abre paso por la historia natural y nos da cuenta del saber botánico que maneja el canario en su afición por la observación científica y la curiosidad erudita.

Otra faceta de la poesía del siglo XVIII y XIX solamente ha permanecido vigente en la veta popular; se trata de la llamada poesía satírica y burlesca. Dos ejemplos llaman la atención en Viera y Clavijo y nos muestran cómo el sacerdote y pensador ilustrado puede también mofarse y reírse un poco dejando a un lado lo serio. Utilizando la forma popular de la seguidilla, la “Chulada burlesca a la perdurable intemperie de la ciudad de La Laguna” es un ejemplo inverso del elogio a la ciudad que tanto ha cautivado a la poesía occidental, mientras que “Las modas actuales de los hombres” entra dentro de las convenciones del género de lo satírico-costumbrista, para conectarse con formas como el apólogo o fábula, y el epigrama, de los cuales pone ejemplos la antologadora en una edición que da muestras de la vigencia de la varietas y de la máxima áurea del “deleytar aprovechando”, cuyos valores son todavía perceptibles hasta muy entrado el siglo XIX.

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua