

## **RESEÑAS**



**Brendan Lanctot. *Beyond Civilization and Barbarism: Culture and Politics in Post-Revolutionary Argentina (1829-1852)*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2014, 179 páginas**

Brendan Lanctot, quien trabaja como profesor de estudios hispánicos en la Universidad de Puget Sound, ha publicado consistentemente desde hace una década sobre literatura argentina tanto contemporánea como decimonónica. *Beyond Civilization and Barbarism* es su primer libro como autor único. Como el título lo señala, Lanctot trasciende la dicotomía entre civilización y barbarie establecida por Sarmiento en su famoso y citadísimo texto *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). Con el fin de superar el famoso binomio, Lanctot parte de la estabilidad mutua que se brindan los bandos, es decir, los rosistas y los liberales de la primera mitad del siglo XIX. Dicho de otra manera, el antagonismo no es una verdadera oposición, pues ambos necesitan la demonización del Otro para existir. La tensa relación se aviva gracias a las disputas por configurar y controlar a sujetos políticos. En ese sentido, su análisis claramente revela que la lucha de Rosas por mantenerse en el poder es tan moderna como la que anima Sarmiento, pues al fin y al cabo se trata de proyectos hegemónicos en competencia. En ese marco, enfatiza la importancia de una reconceptualización del llamado “pueblo”. Tomando como punto de partida las propuestas del teórico político argentino Ernest Laclau, Lanctot afirma que el populismo modela las relaciones sociales acorde con lógicas de equivalencia y diferencia como una vía para afirmar la hegemonía de un proyecto político. A su vez, esto le permite una exploración del liderazgo populista de Rosas que se contrapone a la supresión o asimilación de las prácticas subalternas propuestas por la elite intelectual liderada por Sarmiento.

Con estas premisas, se aboca al estudio de textos marginales y archivos poco visitados a fin de expandir y desafiar la noción de que la literatura argentina surge en oposición a Rosas. En el capítulo 1, por ejemplo, se basa en la iconografía del gobierno de Rosas para analizar el afecto generado por el despliegue de su sorprendente máquina discursiva y visual. En el capítulo 2, ansía demostrar que la escritura posee un poder icónico que se extiende más allá del reducido círculo de ciudadanos letrados a través del análisis de grafitis como el conocido “On ne tue point les idées”. En el tercero, se decanta por textos periodísticos, memorias y espectáculos audiovisuales tales como la linterna mágica y los gabinetes ópticos, para mostrar la delgada línea que divide la supuesta civilización de la supuesta barbarie y cómo estas prácticas se resisten a ser cooptadas por tal o cual posición ideológica. Finalmente, en el cuarto capítulo, hace una interesante reflexión acerca de la representación del desierto y cómo la Generación de 1837 ansiaba una transformación tecnológica de dicho espacio con el fin de que se convirtiera en parte fundamental de la nación argentina, aunque le resultara imposible ponerle cara a ese pueblo capaz de sobrellevar la tarea modernizadora.

Al hacer este ejercicio, Lanctot demuestra que sí es posible ensanchar los horizontes de la investigación literaria con respecto al siglo XIX y visitar los términos de la famosa dicotomía civilización/ barbarie. Su trabajo logra una problematización capaz de viajar hacia

otras literaturas en cuanto a los límites de conceptos seminales como “ciudad letrada” de Ángel Rama y “comunidad imaginada” de Benedict Anderson, justamente por explorar una textualidad alejada de los consabidos romances fundacionales, novelas históricas, crónicas, etc., es decir, muy propia de la ciudad letrada y de la concepción de comunidad imaginada que se desprende de esta. Definitivamente abre el camino para la reflexión acerca del lugar del “pueblo” como actor en la esfera política desde el afecto y lo visual en tanto que mecanismos de cohesión nacional.

Verónica Ríos  
Universidad de Costa Rica

**Mario A. Ortiz. *La musa y la melopea: la música en el mundo conventual, la vida y el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz*. México D.F., México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015, 192 páginas**

Este libro es producto de una labor de investigación de largo alcance realizada a lo largo de muchos años por su autor Mario Ortiz, musicólogo y filólogo costarricense radicado desde hace 30 años en Estados Unidos y docente en la Universidad Católica de Washington. Para llevar a cabo esta investigación tuvo que indagar en diversos archivos latinoamericanos con resultados muy productivos, tal como nos ofrecen los análisis e interpretaciones del presente libro. La argumentación de cada uno de los capítulos se encuentra bien ejemplificada con fuentes primarias procedentes de estos últimos archivos. Además, se trata de un libro muy bien escrito y cuidado en todos sus detalles formales. Por ejemplo, el esquema capitular, en lugar de estar estructurado a partir de la clásica numeración arábiga, emplea la escala Aretina (UT, RE, MI, FA, SOL), con excepción del prólogo y del epílogo.

El primer capítulo “Música de celda: las ‘santas y honestas’ recreaciones” está dedicado a establecer la importancia de la música en la vida conventual y a radiografiar las posibilidades de autonomía que tenían las monjas a la hora de componer música o tocar instrumentos (frente a las autoridades religiosas masculinas), es decir, a perfilar el lugar ocupado por la música en su cotidianeidad, en el marco de la especialización musical que podían tener en los siglos XVI y XVII. Mario Ortiz presta atención al sentido ambiguo que recibía la música de los conventos, caracterizada por algunos religiosos –sobre todo, varones– como perniciosa para la vida espiritual de las monjas y por otros –en la mayoría de los casos, mujeres– que la consideraban como beneficiosa para su desarrollo intelectual y para el establecimiento de espacios independientes del poder masculino. El ejercicio de la música en la vida conventual venía legitimado por el lugar importante que ocupa en diversos textos hagiográficos de la historia de la Iglesia.

El segundo capítulo “Música de templo: las madres cantoras de la Nueva España” se dedica a las prácticas y a los papeles musicales (Vicaria de Coro, Cantoras) asumidos por las monjas durante los servicios religiosos de las iglesias, prácticas y papeles regulados tanto por las constituciones conventuales como por las autoridades eclesiásticas centrales. En particular, Mario Ortiz estudia, a partir de documentos de la época, las negociaciones que las prioras de los conventos realizaban ante las autoridades masculinas catedralicias a la hora de solicitar puestos vinculados a la práctica de la música, ya que, por diversos motivos, en los conventos

se necesitaban monjas que supieran cantar o ejecutar uno o diversos instrumentos y el proceso de selección de estos puestos necesariamente tenía que pasar por el poder eclesiástico. Ortiz también se detiene en el éxito o fracaso de las candidatas en las pruebas teóricas y prácticas. En ocasiones, los conocimientos musicales se constituían en un importante motivo para que las mujeres que deseaban convertirse en monjas tuvieran importantes exenciones en las dotes a entregar a las autoridades de los conventos. El detallado análisis del investigador costarricense muestra, asimismo, la necesidad que tenían los conventos de renovar el grupo de mujeres dedicadas a la música a raíz de enfermedades producidas por la misma ejecución de los instrumentos.

El tercer capítulo se titula “La práctica y la teórica: la música en la vida de Sor Juana”. Se inicia con el debate existente entre aquellos estudiosos que aseguran que Sor Juana Inés de la Cruz ejecutaba instrumentos musicales y aquellos que afirman –al no existir documentos probatorios– que no sabía tocar instrumentos musicales. En cualquier caso, a partir de la obra literaria de Sor Juana, y particularmente, a partir de sus textos dramáticos y villancicos, se puede demostrar el amplio conocimiento que tenía del lenguaje musical, por más que la música de ambos géneros (los villancicos y las obras teatrales) haya desaparecido. En particular, y a partir de su producción escrita, sor Juana expone un amplio conocimiento de la teoría musical. Si bien los estudiosos han destacado la presencia de cuatro tratados en la formación teórica de sor Juana, Mario Ortiz demuestra –y en este sentido es una aportación personal suya– que su principal fuente de los conocimientos musicales es el tratado *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musica ha menester saber* (Nápoles, 1613), del italiano Pietro Cerone (1566-1625). En todo caso, y siguiendo la investigación minuciosa de Mario Ortiz, Sor Juana se aleja ocasionalmente tanto de aspectos prácticos como teóricos del tratadista italiano.

El cuarto capítulo, “El Caracol: el pensamiento humanístico musical en Sor Juana”, está dedicado a rastrear el contenido de un tratado de música compuesto por sor Juana –que actualmente se encuentra perdido– a partir de las huellas de un texto poético conservado. El Romance 21 contiene referencias a este tratado, así como a la formación musical de la propia sor Juana. En este capítulo, Mario Ortiz propone un método de análisis del romance. Este investigador destaca que la teoría neoplatónica de la música (de carácter especulativo y matemático), ya en declive en el momento en que produjo su corpus literario, es la base del pensamiento musical de la monja mexicana. Esto nos habla de las dificultades existentes en la ‘periferia’ colonial para que llegasen los debates intelectuales surgidos en otras coordenadas geográficas y culturales. Las ideas de Cerone sobre la música instrumental, tanto la teórica (que incorpora la armónica y la rítmica) como la práctica son discutidas –en ocasiones confirmadas y en ocasiones rebatidas– por Sor Juana a partir de sus conocimientos musicales. Por ejemplo, para definir el tono entra en diálogo con Cerone, aunque en otros puntos se distancia. En Cerone emoción y razón están de la mano, mientras que en Sor Juana, en su comprensión intelectual de la música, la razón adquiere un papel más importante en el proceso de la recepción musical (por ejemplo, en su comprensión puramente matemática de los intervalos). Asimismo, sus reflexiones sobre la armonía son mucho más importantes que las circunscritas al ritmo. En diversas estrofas del Romance 21 la música armónica –y en particular el tema de los intervalos, de los temperamentos y de los tetracordos– obtiene una gran resonancia. Finaliza este capítulo del libro con una explicación de la metáfora de la espiral, que tanta importancia adquiere en la comprensión de la temática de la Armonía. Sor Juana toma esta

última metáfora de Athanasius Kircher. Recordemos que este jesuita es también uno de los primeros fabricantes de la linterna mágica y uno de sus primeros teóricos, y que Sor Juana fue, asimismo, la primera en incorporar este dispositivo óptico en la literatura en español. Las lecturas de la monja mexicana demuestran que, aunque no siempre comulgara con las teorías más contemporáneas, siempre estaba al tanto de las novedades del pensamiento intelectual occidental. Regresando a la imagen de la espiral, esta última es una analogía intelectual de la comprensión matemática pitagórica de la música. Mario Ortiz concluye sobre este último punto, que “la aproximación especulativa de Sor Juana plantea una percepción intelectual en cuanto a la experiencia estética, en total contraste con la aproximación práctica del tratadista italiano que se limita a la percepción sensorial.” (95).

Mario Ortiz inicia el quinto capítulo “Armonía y belleza: Sor Juana, maestra de música” con un análisis del poema “Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve”, donde la escritora mexicana establece una relación directa entre la armonía, el lenguaje musical y la belleza. El vínculo entre ambos conceptos es la proporción. Es un poema alegórico y, como tal, cuenta con escenas y personajes (la Música, la seis notas musicales de la Escala Aretina y el Coro de Música). Este capítulo incorpora un análisis e interpretación, en dos apartados temáticos, de las dos partes del poema. El primero de ellos se puede considerar como un pequeño tratado de estética. Tema principal del “Encomiástico poema” es el de proponer que la Armonía es Belleza al incorporar la proporción, en razón de la pureza matemática de los intervalos. Tanto en la experiencia de la vista –en la percepción de la belleza– como en la experiencia del oído –en la percepción de la armonía– el principio básico de ambos tipos de Belleza es la medida. En el conocimiento de la Belleza intervienen menos los sentidos y más el Alma, en la órbita del pensamiento neoplatónico. Recordemos que ya había manifestado Plotino en las *Enéadas* que en la percepción de la belleza intervienen los sentidos de la vista y del oído. En la segunda parte del poema, Mario Ortiz analiza con detenimiento la alabanza que hace Sor Juana de la Condesa de Galve mediante el empleo de juegos de lenguaje que tienen como materia prima las notas musicales de la Escala Aretina.

En el epílogo, titulado “Hacia una aproximación poético-armónica”, Mario Ortiz resume el pensamiento musical que sor Juana vierte en los poemas analizados en los capítulos previos mediante el estudio de tres cortos poemas, la letra “Hirió blandamente el aire”, el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa” y el villancico “Silencio, atención”. Resume en el epílogo la presencia de la música en la producción de la monja mexicana, materializada en su participación en las obligaciones litúrgicas con las Madres Cantoras de San Jerónimo, la escritura de un tratado musical perdido (el Caracol) y la composición de villancicos, letras, sonetos y textos dramáticos que, parcial o totalmente, incorporan temáticas como el lenguaje y la finalidad de la música.

De suma importancia es el Apéndice, que incorpora en sus versiones íntegras materiales como la Carta de Sor María Rosa de San Josep (1747) y diversos poemas religiosos de Sor Juana, como el Soneto “Dulce Deidad del viento armoniosa”, la redondilla “Cantar, Felician, intento”, el villancico “Silencio, atención”, el romance “Después de estimar mi amor”, la letra para cantar “Hirió blandamente el aire”, o el poema dramático “Encomiástico poema a los años de la Condesa de Galve”, es decir, los textos principales analizados en el libro.

Mario Ortiz ha realizado un exhaustivo trabajo de exhumación de ‘documentos’ en los archivos diocesanos y catedralicios. Esto se hace evidente en la Bibliografía del trabajo, donde además del apartado dedicado a las ediciones de las obras de Sor Juana, y a las fuentes

primarias y secundarias, se añade, al principio, una jugosa lista de Fuentes de Archivo: el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala “Francisco de Paula García Peláez”, las secciones Bienes Nacionales y Templos y Conventos del Archivo General de la Nación, del Distrito Federal de México, etc. Cabe destacar que el presente libro incorpora, además, imágenes (de ediciones antiguas de las obras de Sor Juana) y diagramas (musicales) que le dota de un amplio atractivo visual. Sin duda, contribuye a la profundización de los conocimientos musicales sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**María Lourdes Cortés. *Los amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine*. México: Ariel, 2015, 354 páginas**

María Lourdes Cortés es una figura destacada a nivel de producción cinematográfica que desde su dirección en CINERGIA demuestra su dominio también en la escritura ensayística, como lo ha constatado con sus libros anteriores que le han merecido premios, incluso el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1999 por su libro *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999). En ese libro, importante por cuanto hacía un análisis de cinco adaptaciones latinoamericanas y sus referentes literarios, figuraba un capítulo que se dedicaba al estudio de la película *Crónica de una muerte anunciada* (1986) de Francesco Rosi, que contrario a lo que se piensa que suele suceder, tuvo bastante menos éxito comercial y crítico que la novela de su autor, Gabriel García Márquez –la cual era imposible no soslayar como punto de referencia–. Precisamente ahí había un filón que Cortés aborda con el detenimiento que se merece en su último libro, *Amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine* (México: Ariel, 2015), con lo que ha alcanzado un logro entre los poquísimos especialistas del país dedicados a los estudios críticos: la publicación a cargo de una editorial del prestigio de Planeta.

De tal suerte, este libro tiene el mérito de ser, lo mismo que sus trabajos anteriores, de suma novedad en medio de la abrumadora cantidad de estudios que se han publicado en torno a García Márquez. Lo novedoso en este caso es que el análisis de la obra garcíamarquesiana gira en torno a una faceta menos conocida del versátil autor: las relaciones entre sus textos literarios y el lenguaje fílmico. Parcialmente de eso se ocupa la autora en la introducción, sobre lo que llama la alquimia del cine y la literatura y el hecho de tener en cuenta ante todo que la adaptación fiel es imposible –no es más, por así decir, que una lectura particular de un equipo de trabajo encabezado por un director–. En realidad cualquier adaptación del tipo del que se trate es traicionera, como informalmente ha dicho la misma Cortés: la fidelidad no existe ni en el cine.

En la misma introducción sigue un balance general, a modo de presentación, de la experiencia del escritor colombiano con el cine remontándose a su experiencia personal primero desde su pasión cinéfila y las películas de Tom Mix que había ido a ver con su abuelo Nicolás Márquez y en su juventud como guionista hasta culminar como fundador del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños de Cuba.

Un primer apartado habla de la labor de periodista de García Márquez durante década y media, que empezó a la escritura literaria. Pero como periodista desempeñó los más variados

oficios: reportero, columnista, corresponsal, articulista, editor de notas y dueño de un medio. En *El espectador* se le ofreció el puesto de crítico de cine, que era el único espectáculo colectivo en Bogotá y que produce un primer acercamiento formal con la disciplina y en concreto con el movimiento cinematográfico del neorrealismo italiano. En ese entonces viajó como corresponsal a Roma y enfrentó el cine desde una nueva perspectiva: la académica en el *Centro Sperimentale di Cinematografía*, si bien de rigidez metodológica, pero lo llevó a descubrir a Cesare Zavattini y conocer a algunos grandes directores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX: Fernando Birri, García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea.

Prosigue con una sección dedicada a la labor de guionista a la que él mismo llamó “la penumbra del escritor de cine” en unas relaciones definidas como un matrimonio mal avenido porque declaraba que no podía vivir ni con ni sin el cine. Fue una fase que se inició formalmente en la década de 1960, se desarrolló en numerosos proyectos como en México, donde vivió desde 1961 después de volver de Europa. Ahí, sin ser todavía el escritor famoso, empezó a trabajar en su primer libreto: *El charro* (1963), que no se llevó a la pantalla pero posteriormente reescribió, al estilo del género *western* –ante la posibilidad de que si no funcionaba en pantalla podría venderse a Europa bajo esa etiqueta– en una serie de cambios más allá del título que el mismo texto evidencia. Con el título de *Tiempo de morir* (1965), fue también la opera prima de Arturo Ripstein. En medio de ambas escribió su primera adaptación, *El gallo de oro* (1964), un texto inédito de Juan Rulfo, un escritor admirado por García Márquez y del que también fue parte un también desconocido Carlos Fuentes para los diálogos. Igualmente Cortés da cuenta de otras adaptaciones en esta etapa como *Lola de mi vida* (1965), *Patsy, mi amor* (1968) y *Presagio* (1974) dirigida por Luis Alcoriza, uno de los filmes con guion de García Márquez más apreciados por la crítica, donde se aprecian obsesiones y temas que serán recurrentes en la obra posterior.

Un capítulo siguiente se centra con mayor detenimiento en las adaptaciones de relatos literarios del propio autor y que surgen de la literatura antes que como guiones producto de un trabajo para sustentarse, cuando era un escritor que ocupaba un lugar destacado en las letras. No todos los filmes de esta fase tienen un guion de García Márquez. Es el caso de *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac, adaptado del cuento homónimo que marcó un antes y un después en la historia del cine mexicano de autor. Entre otros aspectos, reunió en su elenco a escritores, artistas, intelectuales cineastas como Luis Buñuel y el propio autor que desempeñaron pequeños papeles.

Tal era el panorama que vivía el autor antes de que sucediera el evento que le cambió la vida: la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. A partir de esta novela que se vendió como perritos calientes, según le confesara el propio autor a Plinio Apuleyo Mendoza, empiezan a proliferar vetas relacionadas con el traslado a otros lenguajes como el audiovisual. Por eso son más abundantes las adaptaciones que Cortés pormenoriza, en un escrito donde se refiere al texto literario y a la versión fílmica. Así figuran *La viuda de Montiel* (1979) bajo la dirección de Miguel Littin en un guion coescrito con el propio autor, que incluye no sólo el texto homónimo sino también una escena de otro relato del mismo libro, “La prodigiosa tarde de Baltazar”. La estrategia de tejido fílmico es similar a la literaria, pues, a la que utiliza el propio García Márquez, cuyos personajes se cruzan. En 1978 un director mexicano prestigioso, Jaime Humberto Hermosillo, dirige *María de mi corazón*, guion adaptado del relato “Sólo vine a llamar por teléfono”, que había sido escrita en 1978 y publicada en un diario y que recogería de nuevo en *Doce cuentos peregrinos* (1992).

El problema de adaptar a este autor responde al intento de trasladar en imágenes visuales aquellas que son de tipo onírico, alegórico o real maravilloso, como sucede con la

poco conocida *El mar del tiempo perdido* (1980) a cargo de Solveig Hoogstein hasta en cambio la más difundida *Eréndira* (1980) de Ruy Guerra. Son filmes muy apegados a la trama argumental, y por tanto elaboran menos el flujo de imágenes en su trasvase a otro medio, con lo que generan la impresión de que se trata de una ilustración en imágenes del texto literario. No ocurre así en cambio con *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968) de Fernando Birri porque su propuesta está más vinculada a la sátira, un género de excesos que permitía entrever el cuento, una puesta en pantalla de un carnaval, como resulta ser la película misma.

Las adaptaciones no son sólo fílmicas. En 1988 se materializó la iniciativa de Televisión Española y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano de producir una serie sobre la obra de García Márquez en torno al amor como eje motriz. Se llamó *Los amores difíciles*, y estuvo integrada por seis largometrajes autónomos de distintos realizadores de prestigio de América Latina. Fueron episodios de 90 minutos, de los que figuran *Fábula de la bella palomera* de Ruy Guerra y *Cartas del parque* de Gutiérrez Alea pertenecientes como historias autónomas de la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985). También figuran *Un domingo feliz* de Olegario Barrera y *Yo soy el que tú buscas* del cineasta español Jaime Chávarri. Los otros dos episodios restantes fueron luego convertidos a cuento: *El verano de la señora Forbes* de Jaime Humberto Hermosillo y *Milagro en Roma* de Lisandro Duque –que obtuvo una Ninfa de Plata en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo–. Se trata de un interesante proceso de traslación de guion a filme y luego a cuento, porque cuatro años después su autor lo publicó en *Doce cuentos peregrinos*. No siempre las adaptaciones de García Márquez son, como se piensa, de texto escrito a texto visual. Además un cambio de Luque y el propio autor en el desenlace que hubiera hecho una historia monótona da una muestra de que es necesario variar la historia en función del medio.

García Márquez vuelve a la escritura de guion en los talleres que daba en la Escuela de Cine y Televisión que había fundado por esas épocas, en 1986, donde no dejó de desvincularse con el cine porque impartía clases a estudiantes de los tres continentes: América, África y Asia. En uno de esos talleres retoma una vieja obsesión ligada con su primera novela *La hojarasca*: la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, de donde escribe *Edipo Alcalde* y el director colombiano Jorge Alí Triana realiza. No es el tema del amor sino otro también frecuentado por el autor: el de la violencia colombiana, en este caso actualizado con la incorporación de la conocida variante del narcotráfico. Ni siquiera en otra disciplina, que no es más que una variante de la narrativa, García Márquez abandona sus obsesiones iniciales.

Este guion se enmarca en un capítulo que Cortés titula “El nuevo boom de Gabo en la pantalla”, donde se intenta llevar al cine sus libros más exitosos, como sucedió en *Crónica de una muerte anunciada* (1987) dirigida por el italiano Francesco Rosi, que resultó un fracaso en sentido de público y de crítica, a pesar de haber contado con un reparto actoral irregular (desde actores de la talla actoral de Irene Papas hasta los que tenían de un perfil bastante distinto), pero la compleja estructura temporal de la novela dificultaba las cosas. Es también el resultado de una tropicalización idílica de un pueblo en un texto literario cuya anécdota se cierne en la violencia y la muerte, mientras que Rosi privilegia el amor edulcorado y melodramático. Sucede parecido con *El amor en los tiempos del cólera* (2007) dirigida por Mike Newell. Esta producción anglófona y de gran presupuesto estuvo cargada de estereotipos de América Latina con actores si bien reputados, de distintas partes del mundo, lo mismo que la de Rosi, además de los errores de contextualización tan comunes a las adaptaciones que se precipitan en su realización. Pero en este caso, lo grave es que se desvirtúa el amor, porque más parece capricho del protagonista que amor a primera vista.

No todo, sin embargo, lo que se produce en este contexto es banalizado, porque hay otras producciones que son sobresalientes, como es el caso de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) que marcó el reencuentro con Arturo Ripstein desde un guion a cargo de Alicia Paz Garcíadiego. No se trata, como el caso de otras adaptaciones, de una interpretación apegada al texto, sino que elabora dentro del estilismo del director mexicano. Siendo una novela que gira básicamente en la pareja de protagonistas, le da más importancia e incorpora otros inexistentes, como un personaje femenino, una prostituta que había sido amante del hijo –y viene a incorporar la función de *ser-mirada-idad* que Laura Mulvey postulaba, a saber, la presencia visual de una figura femenina como forma de canalización del erotismo, aunque en este caso cuente con pocos planos–, añade al personaje del cura amigo de la mujer para criticar a la institución eclesiástica (ausente en la novela) y hace del médico un homosexual, que moderniza y complejiza al personaje.

Las últimas adaptaciones han sido variopintas. Por un lado, *O veneno da madrugada* (2009) de Ruy Guerra, su tercera adaptación de una obra –*La mala hora*– de García Márquez. Y fue este último quien le dijo al director que había destrozado el texto literario, pero había hecho una película maravillosa. Si bien el público la rechazó y otros críticos la consideran un proyecto fracasado, demanda una especial concentración del espectador. Muestra la sensación asfixiante de algunos textos del autor sin caer en los estereotipos del realismo mágico, como él mismo había hecho anteriormente. Cortés también brinda pormenores de la penúltima adaptación, *Del amor y otros demonios* (2009), que parte de su cercanía personal con la directora, Hilda Hidalgo, para lo cual la enmarca dentro de la obra de la directora costarricense, que remite a relaciones desiguales por el factor de edad y la elaboración de un mundo agobiante y al mismo tiempo onírico. Es una novela de difícil adaptación, además, no sólo porque abunda en el tema de los amores imposibles que atraviesan la obra de García Márquez, como en *El amor en los tiempos del cólera*, sino aquí porque se trata entre un cura y una niña, hija de un aristócrata criollo en la América colonial.

Una de las impresiones que suscita la última obra de García Márquez está precisamente en el tema de las relaciones marcadas por la diferencia de edad desde su estilo poético y sugerente. Desde ese punto de vista, la última adaptación es *Memoria de mis putas tristes* (2011), que coincide con la última novela también homónima del escritor. A pesar de que el guion lo firma el eminente Jean-Claude Carrière, de la intervención actoral de una actriz cercana al propio autor, Geraldine Chaplin, y del premio a Emilio Echeverría como mejor actor protagónico en el festival de Monterrey, la película no resultó tan valorada, en buena parte por la polémica, articulada alrededor de las acusaciones de pedofilia. Sin dejar de ser una película correcta, el director, además, peca también de ese exceso de fidelidad literaria que traiciona la ambición del proyecto fílmico.

De este modo, el ensayo de Cortés lleva a cabo una exploración rigurosa y sistemática de la obra narrativa de García Márquez vista a través de los múltiples procesos de actividad cinematográfica, que no se restringen sólo a las adaptaciones, a pesar de que la autora lo elabora con prolijidad en una lectura sumamente documentada, como da cuenta del premio de Ensayo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 2014).

Carolina Sanabria  
Universidad de Costa Rica

**Palmar Álvarez-Blanco y Toni-Dorca. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2011, 318 páginas**

Con una “Presentación” inicial de Toni Dorca (13-18) y una “Introducción” de Palmar Álvarez-Blanco (19-31) se presenta este libro, que desea señalar las directrices de la narrativa actual española, entre una perspectiva nostálgica, que Dorca atribuye a “la cultura de bienestar” (13) y la contestataria, que la desmantela y la pone en crisis. Su justificación de poner, en el tapete de la cartografía española, las diferencias regionales y postcoloniales, sí que puede tener ser cuestionada por la historiografía, pero merece el respeto de plantearse, para que sea discutida fuera del secuestro de un “nacionalismo identitario” (14), indica. Por lo pronto, Dorca observa una tendencia muy marcada hacia la representación del pasado con novelas históricas, la reescritura de la Guerra Civil, a la par de un ensimismamiento y relatos muy personales, con problemas tan candentes como la globalización o el punto de vista femenino. Por su parte, Álvarez-Blanco explica lo que los coordinadores plantean como “contornos” en el título del libro para acercarse a un campo ficcional, rico en su geografía y en sus deslindes, con el fin de que la ubicación temporal les brindara la posibilidad de profundizar en una década, 2000-2010, bajo esta dicotomía que les sirve de hipótesis de base: narrativa nostálgica o contranostálgica (22). Con la vivencia de lo finisecular y de la retórica de la apertura, el “trance de la experiencia de un final” desemboca en la necesidad de hacer un balance, de visualizar los límites para que surjan dos principios complementarios: complementariedad/ transicionalista (23). Álvarez-Blanco explica este par en función de la nostalgia y el punto de vista temporal que ello implica, porque el duelo incide en la incidencia de un trabajo supletorio de la escritura, mientras el ejercicio de la memoria desmantela y pone en crisis los límites de la ficción, del sujeto y de la propia historia.

El libro se divide en dos bloques, porque el diagnóstico de ese balance no solo compete a los críticos (esos lectores siempre privilegiados que muestran sus gustos y afinidades) sino también a los autores, en un tiempo en que el campo literario demanda, a partir de esas reglas del arte y de su espectáculo, el mercado y el entretenimiento en el que la literatura emerge. El primer bloque remite a los críticos (33-237); es la parte más prolija del libro. Comienza Ramón Acín con un estudio con referencias muy generales al mercado del libro y a una sociología del lector, para plantearnos las encrucijadas de la era cibernética y los monopolios editoriales (35-43). Destacan los trabajos panorámicos y que abordan algunas directrices críticas para abordar el conjunto de esta década. Txetxu Aguado lo hace a partir del concepto de “memoria emocional” (47), que no define, para acercarse a un pasado conflictivo y de secuelas, cuya reconstrucción es empática, porque desde la Transición Española su aprehensión se cataloga aún de poca satisfactoria en Alberto Méndez (45-53). Palmar Álvarez-Blanco se dirige a plantear los retos de la sociedad de bienestar ante el fenómeno de la inmigración y los replanteamientos que escritores como Najjar El Hachmi, Isaac Rosa realizan (55-65). Una perspectiva colonial utiliza Adolfo Campoy para realizar un rápido y breve inventario de la literatura española del Magreb saharauí en tanto fenómeno de la periferia; son simplemente unas notas sin ningún desarrollo (67-74), mientras que Margarida Casacuberta hace lo propio con la catalana, a la que agrega la escrita en Valencia, para ofrecer su listado de nombres y tendencias. Más amplio que el anterior sirve de pistas para quien quiera profundizar (75-89).

Por su parte, Toni Dora (91-99) aborda cómo un acontecimiento concreto, el 2 de mayo, que forma parte del imaginario colectivo español, incide en una narrativa histórica

que aprovecha el acto de conmemoración histórica (98); analiza casos concretos como los de José Luis Olaizola con el recurso de lo autobiográfico, o el de Arturo Pérez Reverte con una técnica de reportaje que acude a una focalización múltiple. Sobre la guerra civil, aparecen dos artículos, el de Sebastiaan Faber plantea la afiliación como manera de acercarse al evento con solidaridad e identificación compasiva (101-110), de un compromiso que se asume voluntariamente (103) y propone muestras en Álvaro Carrión, Javier Marías o Dulce Chacón. Antonio Gómez López-Quiñones plantea la pertinencia del debate sobre la memoria histórica (111-119), cuando este se erige como “deber de” y da voz a los últimos testigos de la contienda; también analiza el peligro de unas textualidades (cine, ensayo y literatura) que “construyen un imaginario de la guerra bienintencionado pero, en el fondo, conceptualmente pobre” (116). Estas terminan por buscar una reacción emotiva con la figura de la víctima o ponen el recuerdo de la guerra en un tiempo ahistórico y míticamente no alcanzable; interesantes coordenadas de lectura que no se explicitan en ejemplos concretos de análisis. A la luz de lo anterior, Germán Labrador Méndez apunta hacia esa coincidencia que encuentra entre el estilo y el referente histórico en Isaac Rosa, para quien el sentido ético del relato demanda un tono y una verosimilitud acordes a esas experiencias dolorosas o traumáticas (121-130); se trata de cuestionar “las formas de ficcionalizar el pasado” (123) porque, de lo contrario, se continuaría haciendo un relato hegemónico de este, de naturalizarlo, sobre todo a partir de las abundantes formas melodramáticas, frente al rigor archivístico y la documentación histórica.

Annabel Marín parte de que, para analizar la realidad vasca, Bernardo Atxaga y Julia Otxoa se han posicionado frente al lenguaje de una sociedad vasca, “dominada por modelos identitarios carentes de autocrítica” (135), con una postura contrahegemónica que expone una ética de reconciliación y una pedagogía de “remiendos” (132). Se trata de luchar contra esa imagen armoniosa, unitaria y falsa del conflicto identitario en Otxoa y, por otro lado en Atxaga contra la herencia y transmisión del conflicto político y su falta de reposicionamiento (131-139). Como postura de estos escritores en sus ensayos, Marín esboza su agenda política, pero no hace ningún análisis textual con miras a observar su adecuación textual. Lo anterior, tal vez permite plantear la inclusión de un ensayo sobre Roberto Bolaño en tierras de su exilio español, para que Alberto Medina aborde la cuestión de la globalización cultural, las peripecias del escritor latinoamericano ante el monstruoso y hegemónico mundo editorial español, las fortunas del escritor ante lo que, para Medina, es un desarraigo y una reconstrucción personal con fines de posicionarse en el gran mercado simbólico del mundo (141-150). Encontramos luego, el artículo de Cristina Moreiras-Menor sobre la narrativa gallega, en el cual reflexiona sobre la identidad en tanto lugar para observar las diferencias (151-161); Galicia se caracteriza por poseer una “localización dislocada” (154), para que se interroguen sus desplazamientos que producen “morriña”. Ello incide en la manera de caracterizar al gallego como ser fronterizo, de movilidad y transformación, aunado a la cuestión del afecto que se dimensiona en todos los órdenes de la vida cultural. Moreiras-Menor ve en la narrativa contemporánea los trazos de unos relatos que hablan de la dispersión y del movimiento del exilio (forzado o económico), de apego a la tradición y al entorno de la emigración. Continúa Nuria Morgado con un trabajo sobre Enrique Vila-Matas y su relación con el filósofo Schopenhauer (163-174); parecería a simple vista mal situado en el orden del libro, pero Morgado lo que le interesa analizar, a partir del caso del citado escritor, es la tendencia hacia el pluralismo o hibridismo narrativo. Esa capacidad de narrar, de inventar ficciones, la atribuye Morgado a la expectativa de “descifrar el juego de

espejos en el que la escritura esconde su trampa y su verdad” (165) y, para ello, remite a la idea schopenhaueriana de la “representación”, visión que realiza el artista para que se condense la idea, que Morgado ve en esa “catedral metaliteraria” creada por Vila-Matas en su confluencia entre estética y ética. El artículo de Mari Jose Olaziregi se acerca a la narrativa vasca en tanto fenómeno minoritario que implica abordar el bilingüismo y la conciencia de identidad local; sin embargo, en lugar de dedicarse propiamente a la significación del estatuto de autonomía y a la última narrativa del país vasco, hace un recuento que permite contextualizar su ubicación, perdiendo espacio para detenerse restringidamente en las directrices del libro (175-188). Señala la primacía de la novela en el mercado editorial, la eclosión de la novela intimista o poética a partir de los años 70, para subrayar la importancia del género policiaco y de la narrativa que deconstruye eventos históricos o políticos tales como la guerra civil con los casos de Ramón Saizarbitoria y Bernardo Atxaga, además de hacer un breve vistazo por el cuento con el caso del mismo Atxaga.

Por su parte, Edurne Portela escoge una perspectiva transatlántica para comparar novelas argentinas y españolas en relación con los desaparecidos de los conflictos armados (189-197). Escoge *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa, y *Los topos* (2008), del argentino Félix Bruzzone, con el fin de plantear el tema del dolor, la violencia y la represión dentro de una memoria herida y nunca trivializada, con lo cual se cuestiona con ironía las verdades absolutas y se satiriza “la heroicidad de los represaliados” (191). Excelente análisis hace Edurne Portela, para que sus planteamientos iniciales se lleven con pertinencia a buen puerto. A la cuestión editorial le dedica José A. Saval unas notas (199-206) en las que resalta la primacía de lo comercial sobre otras valoraciones de calidad literaria, así como la impronta del libro cibernético y la edición digital. En ese auge de otras formas de medialidad, Steven Torres analiza las adaptaciones literarias al cine (207-218). Como en el artículo de Olaziregi, Torres realiza un balance de las relaciones cine y literatura en el ámbito español del siglo XX, para dedicar una página a una rápida pincelada por algunas de las últimas transposiciones literarias de la década en cuestión. El artículo no se ajusta a las expectativas del libro. Sí lo hace Carmen Urioste, quien realiza un elenco de escritoras españolas del nuevo milenio; el “recorrido” ofrecido es exhaustivo, hace calas críticas y de orden argumentativo sobre aquellas en las que desea Urioste resaltar algún rasgo especial. Termina este bloque Dolores Vilavedra con un trabajo dedicado a las narradoras en lengua gallega, dentro de las que estudia a María Xosé Queizán, la más conocida, junto con Teresa Moure, un valor en ascenso (229-237). Vilavedra se interesa por dejar constancia de esas escritoras que en los años 80 se convierten en pioneras por su activismo político y voluntad de autoría entre las que se destacan Marina Mayoral, Úrsula Heinze o Margarita Ledo, junto con Xohana Torres o Carmen Panero.

Cierra el último bloque del libro con la voz que se ofrece a los creadores y no podría ser así por cuestiones de mercado de editorial, de importancia de la figura autorial del escritor o porque, como indicaban los compiladores del libro al inicio, ellos ofrecen una reflexión que debe ser escuchada, sobre todo en un campo literario todavía muy sujeto a su función estelar y mediática (239-312). El elenco y sus enfoques acerca de la vida y las tareas del escritor son muy variados. Y participan autores más conocidos con otros que no lo son tanto para que el inventario sea el más oportuno y el más vario-pinto posible, ya que no hay ni una temática determinada ni un guión que sirviera de agenda para oponer/contrastar/encontrar similitudes o diferencias; ellos son por el mismo orden alfabético de aparición: Óscar Aibar, Xurxo

Borrazás, Juan Cobos Wilkins, Najar El Hachmi, Laura Freixas, Miquel M. Gilbert, J. A. González Sains, Belén Gopegui, Miquel Mena, José María Merino, Rosa Montero, Gonzalo Navajas, Antonio Orejudo, Julia Otxoa y José Ovejero.

*Jorge Chen Sham*  
*Universidad de Costa Rica*  
*Academia Nicaragüense de la Lengua*  
*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (Eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2011, 439 páginas**

Este libro es de una pertinencia y de un desarrollo argumental que los estudiosos del mito y sus repercusiones en la literatura latinoamericana deben leerlo. En su “Prólogo” (9-20), los editores plantean la necesidad de la configuración del mito en tanto relato que debe analizarse hacia los órdenes perceptivo, cosmológico y simbólico. Comienzan ellos analizando la raigambre del mito en las culturas indígenas; se trata de desarrollar una “hermenéutica crítica para hacer visibles las prácticas socioculturales, las narrativas y las imágenes indígenas” (10). Con este objetivo en tanto agenda ética y política, el discurso del mito ya desborda el rechazo logocentrista y eurocéntrico, para ubicarnos en las funciones cognoscitivas y estéticas de la utilización, apropiación, recreación o comentario de los materiales míticos (esas son las perspectivas y el tratamiento que los participantes del volumen escogen). Por otro lado, explican los editores, el concepto de mito debe servir, en estos tiempos de fragmentariedad posmoderna, a facilitar y a promover el estudio de “procesos transculturales” (10) y los discursivos estéticos que escogen para su representación.

El libro está dividido en apartados para una mejor convergencia temática. El primero, con el título de “Aperturas y panoramas” (21-125) reúne los trabajos más extensos, en donde el mito pre-hispánico encuentra su asidero en las cosmovisiones y en las actitudes culturales. Por ejemplo, Luce López-Baralt se decanta por el estudio de los mitos fundaciones en el *Canto general* (1950) de Neruda, para que la voz poética sea guía y se revele el mito de Inkarrí; apunta ella que esta perspectiva descolonizadora en Neruda también se encuentra en otros escritores de la primera parte del siglo XX. En un trabajo fascinante y ameno sobre la representación de lo indoamericano y afroamericano, que se inaugura en la Exposición Universal de París de 1889, Martín Lienhard descubre las implicaciones del primitivismo en las vanguardias y en la configuración de un nacionalismo tanto en México como en Cuba. Por su parte, Astvaldur Astvaldsson parte de la preeminencia de que para las sociedades autóctonas los objetos simbólicos son “aparatos mnemotécnicos” (72) que organizan la tradición oral y la inscriben geográficamente hablando, para que su repertorio funcione de forma social y cognitiva. Así el conocimiento se registra en relatos orales con un significado más profundo y espiritual, en los cuales el paisaje y el entorno marcan para significar su relación con el mundo natural y sensible, lo cual Astvaldsson analiza en la necesidad de analizar otros materiales etnográficos tales como los textiles o las tradiciones orales y lo ejemplifica en la obra del salvadoreño Manlio Argueta. William Rowe introduce la reflexión sobre la especificidad de la

poesía oral andina con sus formas prosódicas y sus relaciones en los ciclos de la agricultura; así, la subjetividad indígena está mediada textualmente (92) y él analiza tanto las versiones que ofrece Jesús Lara en *La poesía quechua* (1947) o las del *Canto kechwa* (1938), de J. M. Arguedas. Por su parte, Gordon Brotherston inicia su estudio advirtiendo la obligación de unas precisiones del mito en un “continente que ha sido objeto de extirpaciones y de enajenaciones de territorio y de bienes culturales” (109). Con esta finalidad, cuestiona la noción eurocéntrica de escritura y celebra la aparición de textos en lengua vernácula que transcriben cosmogonías y anales colectivos. Pero la interrogante es aquí abordar otros tipos de materiales etnográficos como son las *muriaquitã*, piedras verde o litíglifos del amazonas en tanto “textos primigenios”; rastrea esta consideración para observar su relación con otras piedras mesoamericanas y el relato de la Piedra de los Soles.

El segundo apartado “Problemáticas y casos” (127-237), tiene dos secciones. La primera sección con el título de “La definición de los géneros de escritura ante el arte y el mito prehispánicos” reúne primeramente dos trabajos sobre los alcances de la poesía; el de Stefano Tedeschi estudia la relación de la *ekphrasis* poética y el arte prehispánico para considerarlo más allá del tópico romántico de las ruinas (un trabajo sugestivo pero muy breve en su desarrollo), mientras que el de Alessandra Passeri se detiene en la inscripción de la oralidad frente al tópico poético de la función de la palabra. Vienen luego el de Ma. Eugenia Esparragoza y Morena Carla Lanieri, quienes analizan los mitos que recoge Eduardo Galeano en *Los nacimientos*, primera parte de su trilogía *Memoria del fuego* (1982). Por otro lado, el artículo de Ana Ma. Morales estudia la inscripción del mito en relatos fantásticos tales como “Chac Mool” o “Huitzilopxtli”; también Esperanza López Prada se interroga sobre la utilización del material mítico en la construcción de una filiación o pertenencia, abusivas o no, lo cual habla de su valor como clave interpretativa del tiempo y, con esta finalidad, escoge la novela del mexicano Héctor Toledano, *Las puertas del reino* (2005) o los relatos de Elena Garro o Carmen Boullosa.

En la segunda sección de este segundo apartado, “Mitosis en transformación: lucha política, desigualdad y situación colonial”, aparece, en primer lugar el trabajo de Robert Neustadt sobre la novela de Néstor Taboada Terán, *Manchay Puytu* (1977), en la que el boliviano retoma un romance tradicional yaraví y explora los límites de la inserción de la flauta en ritos funerarios y su función actual. Beatriz Ferrús Antón esboza apenas algunas ideas sobre la presencia de Sor María de Ágreda en *La dama azul* (2006), de Javier Sierra, a través del mito de la Madre del maíz, mientras que Elisa Carolina Vian hace lo propio con el mito del Inkarrí y su pensamiento mesiánico en *Rosa cuchillo* (1997) del peruano Óscar Colchado. Por su parte, Álvaro Ruiz Abreu pasa revista a esos emblemas fundacionales del águila y serpiente en José Revueltas, para que el escritor desarrolle la abolición del tiempo histórico y se apoye en una concepción religiosa del mundo caótico y amorfo, mientras que Marcelo L. Valko observa la remisión nostálgica al pasado incaico en el drama andino *Ollantay*.

Por otra parte, el tercer apartado “Conciencia mítica, modernidad y multitemporalidad” (239-287), comienza con el artículo de Edgardo Íñiguez sobre la novela *Nadie me verá llorar* (1997), de Cristina Rivera Garza, en donde la construcción perspectivística se valoriza con el mito del eterno retorno que obsesiona al personaje de Santiago; de este modo, se esboza una conciencia de historicidad así imposible de implantar en la novela. Manuella Gallina revisita el afamado cuento de Carlos Fuentes, “Chac Mool”, para observar cómo la invasión del ídolo en el espacio doméstico de Filiberto supone la contaminación de lo prehispánico en la

modernidad, gracias a su materialización de piedra a vello. Javier Lasarte Valcárcel se decanta por establecer la relación de la novela *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, con *Doña Bárbara*, a través del abierto rechazo de la civilización occidental y sus efectos devastadores en ese espacio distópico que es Cubagua. Termina este apartado con el artículo de Pierre Lopez sobre la novela del chileno Carlos Franz, *El desierto* (2005) y su afirmación ritualística con los bailes de las diabladas en tanto otra forma alternativa de recuperar el mito; de esta manera, la novela ensaya la dispersión de lo sagrado y la erosión de las religiones tradicionales.

El cuarto apartado lleva el título de “El mundo mítico aborigen entre la reivindicación cultural y el género fantástico” (289-331). Edmer Calero del Mar observa la impronta del dios Tláloc en el ciclo del maíz con el fin de analizar el significado de la devastación de las cosechas en la novela *Nayar* (1941), del mexicano Miguel Ángel Menéndez; la explicación de su devastación se lleva al terreno de lo mítico para que se imponga las nociones de castigo y de sacrificio. Rosa Serra Salvat vuelve sobre el relato cortazariano de “La noche boca arriba” y lo inserta en la reivindicación que hace el surrealismo de lo primitivo gracias a la neutralización del tiempo, pues, entre el sueño y la realidad se expresa, entonces, esa disolución que integra el sacrificio del dios Sol que pide tanto sangre como corazones (Serra Salvat no explica bien esos mecanismos textuales para transponer esta retórica del sacrificio a la operación del motociclista). Continúa Lluís Vila Soriano planteando cómo se manifiestan los mitemas de la superación de las pruebas o la resurrección en *Los pasos perdidos* de Carpentier; el *Popol Vuh* o el *Chilam Balam de Chumayel* encontrarían su lugar en la configuración de la selva americana por parte de Carpentier; pero no veo ninguna relación textual que lo atestigüe. Termina Sara Rojo analizando las obras del dramaturgo argentino César Brie y la configuración de la muerte por medio de la apropiación del papel del *quipucamayocs* en el contexto incaico y griego de la muerte meritória; otra vez el funcionamiento del mito me parece endeble, poco sustentado en elementos de comparación textual, de lo que no carecen los trabajos anteriores, salvo el de Calero del Mar.

El quinto apartado, “Exploraciones de la subjetividad a través del mito indígena” (333-381), alcanza mejor su objetivo. Gustavo Jiménez Aguirre se interesa por la cosmogonía maya en la poesía del chiapaneco Efraín Bartolomé, con esa reivindicación de la selva lacandona y el devenir socio-histórico del sureste mexicano, eso sí, a través de la cosmogonía solar maya. Jorge Ortega se detiene en la poesía del venezolano Juan Sánchez Peláez para indagar la impronta del pensamiento mítico del paraíso primigenio en la sacralización de la infancia o la vuelta a un tiempo legendario que solamente la poesía puede revalorar; interesante artículo que articula esa relación hacia lo sagrado propio, de una visión mítica de la palabra poética. Mabel Franzone trabaja los mitos animalísticos del Noroeste argentino en tanto proyecciones figurativas de los deseos humanos, para que los mitos del Huayrapuca (el Viento Colorado representado en un animal bicéfalo) y el del Mikilo (el numen de la Tierra, cuya característica es ser proteiforme adquiriendo formas animalescas muy diversas) sean seres híbridos y de régimen nocturno en la tipología de Gilbert Durand. Antonio Torres Torres vuelve sobre la figura de la Malinche en el texto homónimo de Laura Esquivel (2006), con el fin de observar la remanencia del mito de Quetzalcóatl en el pensamiento de Malinalli; el artículo de Torres Torres muestra la pertinencia del tratamiento comparativo y la explicación del mito de Cihuacóatl en el presagio de la caída del imperio azteca.

Al igual que el anterior, el apartado sexto, “Chamanismo, canibalismo y conciencia mítica y ritual en la creación artística” (383-427), resulta ser de los más interesantes del libro. Graciela Ravetti pasa revista a los mitos tupí-guaraníes que abordan el papel del jaguar en la

explicación del ritualismo canibalístico y lo analiza en esa confrontación del grumete con la tribu que lo hace prisionero en *El entonado* (1983). En un artículo enjundioso sobre la mexicana de María Sabina, José Ignacio Uzquiza establece una relación entre el trance chamánico logrado con los hongos alucinógenos y el ritual adivinatorio, que su poesía configura dentro un sincretismo cultural y religioso. Marcela Sandoval Osorio analiza el imaginario del pueblo Selk'nam, que habita los límites del sur chileno-argentino, en la novela del chileno Patricio Manns, *El corazón a contraluz* (1996); el protagonismo de la chamana se erige en memoria fueguina de un tiempo en donde se relatan sus relatos fundacionales sobre la preeminencia de la transmisión femenina y el matriarcado. Para terminar el libro, Marcin Kazmierczak aborda la obra de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928) e integra el Cap. VII de la novela a ese pensamiento primigenio de la religión africana del “macumba” que se mezcla no solo con elementos amerindios chamánicos, como la consulta de animales, sino también con una representación multiétnica de los que asisten al ritual.

*Jorge Chen Sham*  
*Universidad de Costa Rica*  
*Academia Nicaragüense de la Lengua*  
*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Néstor Ponce. *Diagonales del género: Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013, 225 páginas**

La introducción, con el título de “Los pasos previos” (11-28), sirve para ubicar lo policial (lo asume sin que el autor haga ninguna reflexión frente a otros términos como “novela policiaca”, “novela negra” o “novela de detectives”) en la emergencia de la Modernidad cultural; así el género se inscribe en el proyecto de un estado nacional y “las nuevas necesidades del imaginario de las grandes masas urbanas” (12). Ponce insiste en que el folletín y la novela popular se encuentran relacionados en Europa, con la masificación de los transportes públicos y las nuevas comodidades ofrecidas por la ciudad, los cuales promovían el consumo literario ante la fascinación de los sentimientos y, en el caso propio de lo policial, en su manera de aprehender el mundo y el conocimiento. Se trata de proveer “una posibilidad de gestión de la realidad” (14), la cual en el policial argentino nacía con esa necesidad axiológica de moralizar y de educar. El desarrollo de las nuevas ciencias, desde la psicología a la sociología, agrega a esta capital intelectual y formativas, con el fin de aleccionar a las masas y a la juventud ante la vida del campo o el heroísmo nacional; su proyecto es civilizador y mira hacia la ciencia y la educación que implica “copiar” y asumir los modelos europeos bajo una oligarquía liberal de principios positivistas (17).

En el primer estudio, “La captura genérica” (23-28), Ponce ubica a Raúl Waleis, anagrama de Luis A. Varela (1845-1911) como el iniciador del policial en Argentina con *La huella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1878), a pesar de que siempre se ha insistido en la presencia de Paul Groussac, radicado en la capital bonarense, en donde publica sus cuentos más interesantes dedicados al género. En *La huella del crimen*, Waleis insiste en que su novela es “jurídica” y habla de la necesidad de aclimatar el género popular, paradójicamente con un comisario de exótico nombre, André L'Archiduc; su fracaso es significativo en un medio en

donde domina el folletín gauchesco y la oralidad campesina, aduce Ponce (28). Este estudio es muy breve, apenas es un esbozo que Ponce pudo desarrollar aún más. El siguiente, “Waleis, Holmberg, usos genéricos y práctica del personaje del buen policía al delincuente malo” (29-47), presenta el problema de no introducir biográficamente hablando a Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937?) para que el lector tenga la idea de su figura. Dos de sus obras, *La casa endiablada* (1896) y *La bolsa de huesos* (1896), las ubica Ponce dentro del género y él se pregunta las razones por las cuales aquel no haga ninguna referencia a Waleis o a Groussac, cuando la práctica literaria vigente era citar para identificar las redes o relaciones dentro del campo cultural en ciernes. En *La bolsa de huesos*, Holmberg presenta un investigador aficionado que, en lugar de entregar al criminal al tribunal, lo conduce al suicidio para que se cumpla una justicia poética. Su ideal lo expone Ponce como el de configurar un lector imaginativo en donde todas las “piezas de convicción” (31) establezcan un proceso que intente descifrar las huellas y unir las piezas. Holmberg se presenta como un escritor que inscribe sus narraciones en la historia de su tiempo, a diferencia de Waleis, quien lo hacía en el espacio parisino en coherencia a su fin pedagógico. Para Waleis o Holmberg, el investigador encarna el positivismo científico, pues se vale de los recursos de la ciencia (frenología, dactilografía, medicina, zoología, psicología) y los incorpora en sus pesquisas (33).

Con el siguiente estudio, “Un mundo en mutación” (49-84), Ponce nos sitúa en los clásicos argentinos del policial y en su desarrollo a partir de Waleis y Holmberg. Ponce pondera la inserción que en la Argentina adquiere una Modernidad dentro del capitalismo internacional. En el desarrollo de la prensa periódica, él destaca cómo las crónicas policiales alimentan el imaginario popular (51), con el desarrollo de colecciones populares de quiosco, mientras el cine sonoro impacta ostensiblemente y las vanguardias de los 20 dan la impronta al campo cultural, gracias a la configuración del melodrama, la temática urbana del tango y las novelas de aventuras. En la primera parte, el inventario de lo policial comienza con los menos conocidos bajo los pseudónimos de Sauli Lostal (*El enigma de la calle Arcos*, 1932) o de Jacinto Amenábar (*El enigma de la noche de bodas*, 1933), para repertoriar a los clásicos como Arlt y Anderson Imbert. De Arlt, Ponce pasa revista a la conformación del auténtico flâneur urbano que reconoce el espacio ciudadano, con el fin de que el cinismo y la interioridad narrativa con este universo periférico y marginal establezcan ese rechazo de un tono costumbrista (65), y se decante más bien por el detalle sangriento y lo truculento. En la segunda parte, Ponce plantea esa idea que se encuentra en el título del libro, cuando la posibilidad de clasificación se confronta a “la existencia de numerosas diagonales que hacen que la narrativa de varios autores pueda situarse en dos o más categorías” (69). Aquí él encuentra dos modelos genéricos. Bajo la égida de Borges, el primero, de corte más intelectual y letrado, subraya la preeminencia del enigma a través de la parodia o del psicologismo, mientras que la segunda, con Leonardo Castellani, rescata lo popular, cuyo basamento es el rescate de la gauchesca. La tercera parte de este estudio señala la impronta de Borges y sus aportes en la configuración de una poética de lo policial; la armonía de la trama en equilibrio con su arquitectura es necesaria, para que todo esté no solo en función de la sorpresa y el encanto de su desenlace, sino dentro de la esfera del conocimiento por parte del lector (75). Ponce valora así los esfuerzos de Borges para que el enigma y su resolución marchen en una graduación (y yo agregaría gradación) a lo largo del relato.

El siguiente estudio, “Usos de la parodia: De Pellicer a Bustos Domecq” (85-186), representa el trabajo más prolijo y central del libro. Señalando la complicidad creativa de

Borges-Bioy Casares y el modo socarrón de sus estrategias de ficcionalidad, Ponce observa en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, el modelo de parodia que resquebraja la referencialidad, con bromas y guiños literarios en clave, porque los paratextos de *Seis problemas* se interpretan en sentido metaliterario y metagenérico y se realza la figura de Bustos Domecq, prologuista del libro y escritor también, en una suerte de parodia distorsionadora con arreglo al comentario realizado por la señorita Badoglio. Su efecto es el distanciamiento irónico-cómico (89), el cual termina por plantear variaciones sobre una misma “matriz canónica” (89). La parodia funciona por abundancia, insiste Ponce: una estructura, un enigma, un sistema de peripecias (89). Lo mismo encuentra en Eustaquio Pellicer, en donde Polidoro, el detective protagonista del relato “El botón del calzoncillo” (1918), funciona siguiendo los modelos de Sherlock Holmes o de Ch. Auguste Dupin y se enfrenta a situaciones de saturación “para exasperar un modelo” (91), con lo cual el lector/detective constata la inutilidad de resolver el enigma (92). Así, el protagonista pasa a ser el sospechoso y la narración llega a poner en escena una confusión o un desorden mental en las tipificaciones actoriales, delincuente/detective. A la luz de lo anterior, hay que poner atención al relato *Los que aman, odian* (1946) del matrimonio Bioy Casares-Silvina Ocampo, pues, trabajando a partir del modelo del policial inglés, plantea las posibilidades del relato en un narrador, el doctor Humberto Huberman, con un estilo inapropiado, ampuloso. Sujeto a las veleidades del personaje, con lo cual se prefigura el fracaso de la investigación del médico (105), este accede a investigar y es el propio narrador de la historia; así Ponce le atribuye no solo una “falta de objetividad” (106) sino también una torpeza narrativa (¿investigativa también?) a Huberman, lo cual contribuye a interpretar esta novela como un relato que parodia las novelas policiales.

Dentro de un modelo contradictorio y alternativo, se encontraría Leonardo Castellani con *Las muertes del padre Metri* (edición definitiva, 1952), *El enigma del fantasma en coche* (1958) y *El crimen de Ducadelia y otros cuentos del Trío* (1959). Sus relatos, aparecidos primeramente *La Nación*, quieren consolidar una épica basada en la tradición y, para ello, apunta al carácter pedagógico del policial a través del franciscano Metri, quien radicado en el norte argentino, censura los márgenes del poder centralizador y la falta de unidad nacional y territorial. Siguiendo a Chesterton, le interesa a Castellani, la estructura arquetípica de los personajes y el recurso tanto de notaciones psicológicas como de ideas filosóficas en tanto vía de explicación extranarrativa (113) y digresiva (118), allí en donde el humor o la parodia no aparecen. Así, un caso en donde se presentan estas dos tendencias o diagonales sería Manuel Peyrou, cuya tendencia a valorar el enigma lo inscribe en la tradición anglosajona, la cual cuida las convenciones del género para que el relato siempre obedezca a un elemento “alógeno” (123), el cual provoca la alteración del orden establecido, con el borramiento referencial localista, siguiendo el modelo de Borges. En la segunda, descata los relatos de *La noche repetida* (1953), en donde Pablo Laborde explora el espacio urbano con proteños adinerados, prepotentes o progresistas (129). En este estudio, también Ponce aborda el caso de la antología hecha por Rodolfo Walsh (*Diez cuentos policiales argentinos*, 1953), en cuyo prólogo él hace un balance del género y destaca por otra parte, en su producción, ese hibridismo con traslapes hacia el periodismo, la noción de juego y su fascinación por el ejercicio del poder en relación con el lector (143), frente a ese rigor por la construcción del enigma y el rigor intelectual borgesianos. Se centra en los relatos de *Variaciones en rojo* (1953) y en su detective Daniel Hernández. En la última parte de este estudio central, Ponce valora la irrupción de la novela urbana y el cine

sonoro en sus interpolaciones con lo policial. Esta narrativa del criminal (que se conoce desde el principio)/ víctima (el sospechoso que quiere probar su inocencia) se nutre del cine de Hitchcock y de Patricia Highsmith (154), a partir de una alternativa: a) el delincuente encarna la injusticia y es perseguido por sus antagonistas (inversión relativa), o b) el delincuente encarna la justicia, es inocente y se enfrenta a sus antagonistas, policías o delincuentes (inversión absoluta). Aquí Ponce analiza los casos de Adolfo Jasca (*Los tallos amargos*, 1955) y de Roger Pla (*Paño Verde*, 1955), e incluye al uruguayo Enrique Amorim (*El asesino desvelado*, 1945), para terminar con un apartado dedicado a realizar un balance sobre los avatares del detective en el periodo en estudio.

Dos breves estudios cierran el libro. El primero con el título de “Denevi o la anticipación” (187-195), analiza la irrupción de este no tan conocido escritor en la escena del policial con *Rosaura a la diez* (1955). Se trata de una novela en la que la literatura de masas y la canonizada se encuentra en un mismo plano (188), ya que recurre a varias tradiciones de escritura, lo epistolar, policial, el melodrama, con diferentes puntos de vista de los testigos dentro de una narración caleidoscópica y perspectivística. El segundo es una “Síntesis y propuestas” (197-204), con la que Ponce cierra su recorrido diacrónico del policial argentino hasta los años 50-60. Tiene la virtud esta síntesis de ir apuntado los rasgos observados, para que el lector del libro sea consciente de que el policial argentino se inscribe en una tradición y que el caso Borges-Bioy Casares, para citar el más conspicuo, no puede explicarse por sí solo.

Jorge Chen Sham  
Universidad de Costa Rica  
Academia Nicaragüense de la Lengua  
Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Hélène Tropé (Ed.). *S'opposer dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Perspectives historiques et représentations culturelles)*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, 266 páginas**

En su “Avant-propos” (7-17), Hélène Tropé ubica este libro colectivo en el estudio y análisis de las mentalidades y sus formas de representación en los que el “Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles”, de l'Université de París III-Sorbonne Nouvelle, viene trabajando desde hace más de 35 años. La representación de la oposición al poder tiene su asidero en el discurso político y en los problemas que la emergencia del Estado moderno acarrea, para que los grupos de espíritu rebelde y contestatario, minorías y marginales, se amotinen y expresen al menos su desencanto. Así, se abordan las luchas y las oposiciones políticas, los conflictos y las sublevaciones pero desde una crítica del ejercicio del poder real y su incidencia en objetos tan variados como la represión de las supersticiones, la integración/exclusión de los moriscos o la figura del pícaro. Tropé no solo hace una síntesis introductoria, sino que ofrece también una bibliografía comentada y razonada sobre estos temas: la revuelta de los comuneros, la germanía, los herejes, los judeo-conversos, los moriscos, la heterodoxia espiritual, las revueltas de Aragón y, por último, el género profético como arma política (15-17). Al final del libro ella agrega una bibliografía general, de una gran utilidad para el especialista áureo (233-259).

Volviendo a su Introducción, Tropé indica que, para abordar estas diversas formas de oposición, debe plantearse primero la representación de los que se oponen al poder establecido,

así como el propio autodiscurso generado por ellos mismos y que los sitúan en el margen del poder (10). En el terreno de sus representaciones, lo anterior implica valorar e interrogar sus encarnaciones ideológicas, a los que ella caracteriza de esta manera: “l’opposant, l’ennemi, l’antagoniste, l’hérétique, l’hétérodoxe” (10) o sus figuras históricas tales como “le judéo-convers, le morisque, le protestant, le luthérien, le dissident” (10). Y en cuanto a sus discursos y sus formas literarias, se plantea un abanico de posibilidades genéricas: “la satire, les pamphlets, les libelles, les pasquins, les caricatures” (10).

El libro se divide en dos grandes secciones. La Primera, con el título de “Perspectives historiques” (19-121), se abre con el trabajo de Sarah Voinier, “«El Reino de Saturno», le lieu du déclin monarchique?” (21-29). Voinier analiza dos pasquines; el primero circula en los últimos años del reinado de Felipe II, periodo del declive del Monarca en los que se acrecienta la desaprobación a su papel; su título, *Carta que desde Madrid escribió un amigo a otro que estaba en El Escorial* (septiembre de 1591). No es casual que se escoja como lugar El Escorial, centro no solo del poder sino de la obra monumental que representaba el triunfo de la *propaganda fidei* de la Corona, para que el pasquín critique el abandono del campo e identifique la ciudad con una vida ruda y alienada de “déchéance morale et politique” (24). Voinier escoge otro pasquín, esta vez firmado, el *Discurso crítico que contra el gobierno del señor rey don Phelipe II* [sic] y en favor de su hijo el señor Phelipe III que reynaba escribió Íñigo Ibañez de Santa Cruz, en donde se expone el palacio-monasterio como el reino de los demonios, centrándose en “l’entourage politique courtisan” (29), mientras la figura del Rey, anciano y débil, se presenta en su declive simbólico. También en “Les luttes de factions au début du règne de Philippe III: le *Discurso crítico que contra el gobierno del señor rey don Phelipe II* [sic] y en favor de su hijo el señor Phelipe III que reynaba escribió Íñigo Ibañez de Santa Cruz et la contre-offensive de Navarrete” (31-40), Camille Philippe retomará este pasquín de Ibañez de Santa Cruz y plantea que sus elogios finales hacen pensar que alguien del círculo del duque de Lerma lo ha instigado (32). Apelando a concepciones astrológicas, que explican “son ascendant” (33) en su discernimiento y juicio, Ibañez achaca a Felipe II su falta de carácter, mientras que en su sucesor, Felipe III, pondera su carta astral, gobernada tanto por Marte como Saturno, “symboles de courage et de prudence” (33). Su apología presenta al monarca como la antítesis de su padre, alaba su sentido del mérito y de la justicia y el haberse rodeado de consejeros talentosos y hábiles. Contra este se eleva un libelo, firmado por un tal Don Navarrete, que ataca vivamente lo que considera son insultos en contra del rey difunto y que encarna una de las facciones en lucha en esta transición entre los dos Austrias.

Por su parte, en “Étude du *De monetae mutatione* du jésuite espagnol Juan de Mariana, publié à Cologne en 1609, ou traité d’opposition politique au roi Philippe II et à son favori, le comte-duc de Lerma” (41-53), Ricardo Sáez continúa esa línea de contra-oposición que se viene planteando, pero cuya base discursiva será aquí la relación entre economía y política. En la crisis social que se dibuja, nos recuerda Sáez, esta corriente de oposición se nutre del derrumbe de valores morales, para que este tratado del padre Mariana, redescubierto en 1993, haga del reemplazo hacia la moneda de vellón el germen de “une spirale inflationniste” (44). Lerma actúa rápidamente contra el libelo difamatorio y su reacción implica abrirle un proceso a Mariana. En su trabajo “Luisa de Carvajal contra los herejes” (55-65), Pablo Jauralde presenta la biografía de esta mujer controvertida, cuyo cuerpo incorrupto permanece actualmente en el Monasterio de la Encarnación (Madrid). Sus excesos de espiritualismo y profundo misticismo son ponderados por Jauralde, para verla combatiendo a los herejes en Inglaterra y abrazando

su martirio, al tiempo que busca el dolor físico y una sensualidad perturbadora que niega y atormenta el cuerpo. Es una lástima que esto no lo haya desarrollado Jauralde en tanto corresponde a un tipo femenino que subvierte el modelo áureo.

En “La critique de la politique de Philippe IV dans la correspondance de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)”, Françoise Jiménez analiza los *Avisos o las Cartas escritas a un Sr. Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid...*, escritos por Jerónimo de Barrionuevo. La forma epistolar da cuenta de las noticias de la Corte y de la vida palaciega centrándose en el derroche y las fiestas que esquilman el erario público, con detalles sobre la política, la vida y comidilla de nobles y cortesanos; su tono es satírico, humorístico y a veces cáustico, el cual emplea Barrionuevo para ver en las actuaciones de Felipe IV “une politique financière abusive” (77). Héloïse Hermant se centra en la oposición a don Juan José de Austria en su artículo “Dénoncer, stigmatiser, terrasser le valido : les discours d’opposition au pouvoir de don Juan José de Austria en 1668-1669” (79-91). Lo que en francés se denomina como “les guerres de plumes” (79) sirve como una corriente de oposición hegemónica que, en el caso del bastardo don Juan José de Austria, él instiga atacando a los validos de la regente, la reina Mariana. Frente a los libelos en contra de Lerma u Olivares, que tienden más bien a influenciar la toma de decisiones por parte del monarca, los ataques entre 1668 y 1669 hacia el favorito Nithard permiten estudiar un discurso en contra de la figura real. En estos libelos se le acusa de extranjero, herético, de enemigo público, estigmatizándolo con el fin de rebajarlo y desacreditar su figura, con lo cual se logra neutralizar al adversario por medio de estrategias de rebajamiento que estudia Hermant. El artículo de Remedios Ferrero Micó, “Reino versus rey. Conflictos de poder en Valencia en la crisis del antiguo régimen” (93-102), plantea la perspectiva histórica del parlamentarismo de la Corona de Aragón frente a la legislación del reino y la delegación del poder regio; no encuentro cómo se integra este artículo en la temática del libro, pues no analiza, en el caso de que las hubiera, tensiones concretas que puedan estudiarse. Un poco más pertinente es el artículo de Vicente Graullera Sanz, “Los oficiales del rey en la corona de Aragón. El gobernador de Valencia don Juan Lorenzo de Villarasa” (103-112), porque Villarasa, funcionario de la Corona, fustigó a la nobleza de salteadores y piratas y los dos juicios de residencia que sufrió son la prueba de la contestación del ejercicio de su poder, para alguien que tuvo casi “un centenar de denuncias” que nunca llegaron a buen término. En la línea central del libro, José María Díez Borque plantea los mecanismos que utiliza una cultura contra-hegemónica en “Difusión de figuras de oposición política en poesía: mecanismos de control y castigo” (113-121). Lo que él llama “los caminos poéticos de la heterodoxia y la protesta” (114) se resisten no solo a la censura de imprentas sino también al control ejercido en ellas, para que la oralidad y lo manuscrito sean las formas más conspicuas de una circulación/transmisión de sátiras, protestas y pasquines; extraño que no dé ejemplos concretos de estos géneros.

En la Segunda Sección del libro “Représentations culturelles” (123-231), Françoise Richer-Rossi analiza el interés del embajador de la República serenísima ante Carlos V por los moriscos; su artículo es “Andrea Navagero et les morisques dans Il viaggio di Spagna: résistance ou réticences” (125-137). En su relato sobre su estancia y embajada entre 1525 y 1528, Navaggero encuentra una España no tan cristianizada y pone su atención en el número de moriscos que halló para describir copiosamente sus costumbres, así como expresar su admiración por el pasado que representa Granada. La actitud de Navaggero es ambivalente,

porque ve también en la comunidad morisca un peligro ante el enemigo turco que se avecina, mientras que critica duramente la represión y la asimilación religiosa ante la hipocresía y la falta del celo del clero español. Analizando eso que la ortodoxia católica llamó, muy tempranamente, como la “iglesia diabólica”, en “L’Église diabolique et ses ministres, les connaître et les combattre selon Martín de Castañega” (*Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedios dellas* [sic], 1529), Nathalie Peyrebonne hace un recuento de las estrategias para desenmascarar a quienes las practicaban (139-148); sobre todo habla de brujas y de hechiceras, que tanto ocuparon el imaginario de inquisidores y de la cultura popular. Cécile Bertin-Élisabeth plantea una lectura de la novela picaresca española a partir de la oposición entre esa expresión de un discurso burgués-mercantilista, que busca el reconocimiento individual y sus contradicciones en el pícaro, héroe en/de la margen. Su trabajo, “Dynamiques picaresques: de la construction publique d’une résistance, entre discours du pouvoir et discours d’opposition” (149-159), se apoya en el texto liminar del *Guzmán de Alfarache*, para que la tensión del héroe subversivo que se dibuja se confronte a la máscara irónica y burlesca que exhibe el personaje. Complementario de lo anterior, en “L’épisode de l’ambassadeur de France à Rome dans la Segunda Parte del *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán: un discours d’opposition?”, Michèle Guillemont-Estela desea leer la figura del embajador desde la clave del valimiento de Lerma; se trata de una Roma en la que los vicios y la lujuria ganan terreno, mientras que Guzmán pasa de bufón a favorito ejerciendo con ello su papel etimológico de secretario. También Philippe Rabaté se decanta por la novela picaresca en “Une géographie de la résistance? Quelques considérations sur les espaces du Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán” (175-185). Rabaté plantea cómo las ciudades italianas son vistas por la mirada del pícaro desde el ángulo de un refinamiento cortesano que no encontró Guzmán en España, para que el pícaro se confronte a una educación variada con el embajador francés y luego con Sayavedra. No encuentro una relación explícita entre estos espacios y el de las galeras, que aborda Rabaté como epílogo de su artículo.

Por su parte, en “Grupos marginales en la España de los Austrias: germanía frente a justicia en la literatura del Siglo de Oro” (187-199), María Luisa Lobato estudia la figura del rufián en el género de las jácaras, composiciones festivas o dramatizadas. La pregunta obligada de cómo representar esos retratos de ruines y viles tipos la responde Quevedo, indica Lobato, con el sentido figurado, porque la traslación metafórica de la realidad opera haciendo de “jaques y daifas” (192) figuras de un lenguaje críptico y de ingenio estilístico; todo ello para enmascarar la realidad. Excelente artículo el que escribe Lobato. Florence Dumora se detiene en la manera en la que la paremiología puede inscribir las relaciones sociales; su artículo, “Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes (XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles)” (201-214), se detiene en proverbios que abordan los conflictos familiares, la transmisión fundiaria, las relaciones entre vecinos y el viraje de las relaciones del amigo a enemigo. Estos proverbios revelan un espacio de relaciones hostiles, peligrosas y tumultuosas a las que el ser humano se confronta constantemente; sin embargo, no queda claro cómo se inscriben en la temática de este libro colectivo. Por último, Encarnación Sánchez García se dedica a estudiar la representación del corsario Barbarroja, quien fue almirante de la flota turca de Solimán el Magnífico en “Figura y genio del enemigo: los retratos de Barbarroja en el museo de Paolo Giovio” (215-231). A través del retrato del hombre de armas que fue Barbarroja y de sus grabados, que le dedicó Paolo Giovio en *Commentario de las cosas de los turcos* (1543), Sánchez García analiza el

enlace discursivo de los elogios-inscripciones en tanto *eckfrasis* del cuadro, de manera que asegura su relación de correspondencia ponderando, dentro del tópico de *virii illustribus*, a un personaje que representa un peligro para Occidente en esa primera mitad del siglo XVI. Esta sería la justificación para incluir este análisis sobre Barbarroja dentro del conjunto del libro; pero su autora no explicita esta conexión que lo haría pertinente.

*Jorge Chen Sham*  
*Universidad de Costa Rica*  
*Academia Nicaragüense de la Lengua*  
*Academia Norteamericana de la Lengua Española*