

## **RESEÑAS**



**Juan Jesús Zaro y Salvador Peña (Eds.). *De Homero a Pavese. Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*. España: Edition Reichenberger, 2017, 92 páginas**

En este monográfico, los profesores Juan Jesús Zaro y Salvador Peña de la Universidad de Málaga reúnen veintiún estudios sobre las (re)traducciones españolas y americanas al castellano de obras consideradas clásicas o de sus traducciones.

Dicha compilación es resultado del Proyecto de Investigación I+D “La traducción de clásicos en su aspecto editorial: una visión transatlántica” (FFI2013-41743-P). El objetivo general de este es indagar en las motivaciones culturales, editoriales o comerciales que han permitido cierta eclosión en traducciones de clásicos a ambos lados del Atlántico. Para ello, evalúan aspectos sobre la preferencia de retraducir a publicar traducciones existentes; las maneras y estilos de traducción así como los sentidos expresos por el traductólogo; la coexistencia y pugna por entrar en el canon de varias versiones traducidas de un mismo texto; el rol de una selección de obras clásicas extranjeras y sus traducciones en la modificación o no del canon en los últimos cien años; el mercado, los procesos de selección, producción y recepción de traducciones de clásicos en España y Latinoamérica.

Los capítulos de la monografía se pueden dividir en los siguientes bloques, aunque no se encuentran agrupados de esta manera en el sumario.

Primero, los relativos a analizar textos de la literatura y ciencia inglesas: “La literatura inglesa medieval en Sudamérica: Jorge Elliott y *The Canterbury Tales*”, de Juan Ramírez-Arlandi (Universidad de Málaga); “Traducción de poesía. Descripción y autocrítica”, de Miguel Ángel Montezanti (Universidad Nacional de La Plata); “Luis Astrana Marín: Traducción y recepción en España y la América hispanohablante”, de Juan Jesús Zaro (Universidad de Málaga); “¿Neutralidad o identidad? Estudio de caso de una traducción argentina de *Pride and Prejudice*”, de Nieves Jiménez Carra (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla); “Ave inmortal, inmortal Keats. Reflexiones en torno a la métrica en las traducciones españolas e hispanoamericanas de *Ode to a Nightingale* en el siglo XX”, de Mercedes Enríquez-Aranda (Universidad de Málaga); “Estrategias editoriales de Vicente Blasco Ibáñez en la difusión de la obra de Charles Darwin en España e Hispanoamérica”, de Carmen Acuña-Partal (Universidad de Málaga); “La influencia de T.H. Huxley en lengua española durante el siglo XIX. Una aproximación a la obra traducida”, de María del Mar Verdejo Segura (Universidad de Málaga); “Historia editorial de las traducciones al español de *A Passage to India* de E.M. Forster”, de Marina Alonso Gómez (Universidad de Málaga); “Traducir el error y la rareza (en *Escritos críticos* de Joyce)”, de Pablo Ingberg (traductor y escritor argentino).

En segundo lugar, aquellos sobre textos de la literatura alemana: “Los cuentos de E.T.A. Hoffmann y sus traducciones al español”, de Carlos Fortea (Universidad de Salamanca); “Los hermanos Grimm en España y en México: El caso de *Los doce hermanos*”, de Rocío García Jiménez (Universidad de Málaga).

Tercero, los vinculados a textos de la literatura francesa: “*Las flores del mal* en el «idioma de los argentinos»”, de David Marín Hernández (Universidad de Málaga); “Traducción y estrategia editorial: Las últimas versiones españolas y argentinas de *Madame Bovary*”, de María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga).

En cuarto lugar, los interesados en textos de la literatura griega: “La *Ilíada* de A. García Calvo o la voluntaria marginalidad de un clásico”, de Jorge Bergua Cavero (Universidad de Málaga); “Entre *Mito* y el nadaísmo. La deslumbrante jornada colombiana de Cavafis”, de Vicente Fernández González (Universidad de Málaga).

Quinto, aquellos sobre textos de la literatura árabe: “El *Alcorán* viaja a Ultramar: las traducciones argentinas de mediados del siglo XX”, de Juan Pablo Arias Torres (Universidad de Málaga); “*Las Mil y una noches* que llegaron de fuera: Autoridad, progreso y ética en retraducción de clásicos (una defensa de Cansinos)”, de Salvador Peña Martín (Universidad de Málaga).

Por último, los relativos a textos de las literaturas estadounidense, portuguesa, italiana y otras: “Traducir la insurgencia / traducir la leyenda negra: José Joaquín de Mora y las *Memorias de la Revolución de Méjico*, de William Davis Robinson (1824)”, de Marcos Rodríguez-Espinosa (Universidad de Málaga); “Una traducción chilena de *Os Lusíadas* de Luis de Camoens”, de José Antonio Sabio Pinilla (Universidad de Granada); “*Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese. Tres traducciones”, de Esther Morillas (Universidad de Málaga); “De surcos y brasas: Un panorama de la traducción de poesía en México a través de sus antologías”, de Juan Carlos Calvillo (Universidad Nacional Autónoma de México).

Como se observa, los capítulos analizan distintos aspectos (desde las repercusiones políticas hasta la comparación de versiones, errores y problemas) en un número de textos que han sido (re)traducidos al castellano (aun actualizado y con variantes diatópicas) desde el siglo XIX y principalmente en el siglo XX. Justamente, sobre el factor de sus (re)traducciones, los editores parecen afianzar el carácter *clásico*, y por tanto la valía e interés de los textos literarios y no literarios analizados. En ningún momento en la introducción de la monografía, aquellos llegan a precisar una definición operacional crítica sobre el calificativo “clásico”. Únicamente se abocan a una paráfrasis mínima de las acepciones del Diccionario de la Lengua Española (“principales o notables en algún concepto”, p. 1); e intentan reforzarla citando aforismos de autores como: Italo Calvino, Ezra Pound, Jorge Luis Borges y José María Guelbenzu.

Tampoco precisan de forma crítica ni clara el concepto de canon que manejan. Cuando pareciera que van a referirse a tal, solo dicen que se trata de un conjunto de “obras de todos los tiempos, restringidas esencialmente al ámbito literario (poesía, novela, ensayo y teatro), pero que abarca también biografías, autobiografías, religión, filosofía, historia y ciencia” (1). En esta imprecisión del término *canon*, aunada a la de *clásico*, por tanto, radica el siguiente cuestionamiento sobre este monográfico.

Toda canonización opera sobre el proceso de continuidad y pervivencia de actos valorativos concretos. Por eso, el canon continuado por este monográfico pretende asegurar la apropiación y estabilidad en el consumo de ciertos textos y autores europeos-colonizadores dentro de una comunidad hispanoparlante. Se trata de un canon sustancialmente eurocéntrico (Chaucer, Shakespeare, Austen, Keats, Darwin, Huxley, Foster, Joyce, Hoffmann, hermanos Grimm, Baudelaire, Flaubert, Homero, Cavafis, Camões, Pavese). De ahí que sea, justamente, *universal*, porque lo europeo es lo universal por antonomasia. Asimismo, mantiene, aunque en menor medida, otros valores culturales colonizadores como los estadounidenses a través de la (re)traducción del texto de Robinson.

Si bien se incorporan textos árabes, se trata de reediciones de una versión francesa del *Corán*, y de la versión de *Las mil y una noches* de Rafael Cansinos Assens, escritor español ajeno al arabismo académico universitario.

Por último, apenas se da espacio a la traducción de textos indoamericanos, brasileños y de otras procedencias fuera del *eurocentro* moderno en las antologías poéticas realizadas por poetas mexicanos. En su estudio, Calvillo se refiere a tres antologías: 1) *El surco y la brasa* (1974), en la cual se traducen poemas de épocas, tradiciones y lenguas distintas: además de textos ingleses, franceses e italianos, incluye desde cantos de amor de Egipto hasta poemas nahuas, indígenas brasileños, japoneses y bengalíes; 2) en *Cuadernos de traducciones* (1984) se trasladan al español poemas en inglés, francés, alemán, portugués, griego moderno, latín, italiano, así como en ruso, provenzal y rumano; 3) *Traslaciones* (2011), se dedica sobre todo a textos ingleses y franceses, aunque incorpora uno que otro texto representativo en lituano, finés, maya, sueco, persa y húngaro.

En definitiva, este monográfico ofrece una plasmación jerárquica y una propuesta (re)legitimadora de un modelo canónico colonial: lo europeo en su mayoría para América y España. De esta manera, se ratifica un modelo canónico latinoamericano que durante el siglo XX se consolidó con base en la lengua y los valores de las culturas colonizadoras.

La significativa no apertura ni inclusión de otras prácticas literarias no eurocéntricas en el canon ofrecido por el monográfico llevan a cuestionar, asimismo, el carácter *iberoamericano* pretendido. Dicho carácter se supone por la mera consideración del texto épico portugués y la referencia de Calvillo sobre los textos brasileños en *El surco y la brasa*, no porque se haya estimado en los capítulos el análisis de una cantidad significativa de textos en lengua portuguesa de ambas orillas del Atlántico.

Así pues, se puede reafirmar que este canon (re)construido parte de la significación de la lectura de determinados textos concebidos convencionalmente y reconocidos internacionalmente como literatura europea, culta, clasicista y, por consiguiente, por qué no, racista.

Por otra parte, el valor de una producción literaria es continuamente (re)producido por actos de evaluación explícita e implícita, entre ellos las traducciones y el consumo. Por eso, los intereses del canon propuesto por el monográfico claramente responden al intercambio cultural-mercantil: la necesidad y oportunidad de las (re)traducciones, sobre todo para Latinoamérica, en zonas de publicación y mercados editoriales tradicionalmente sólidos como México y Argentina (Buenos Aires), también Chile, Paraguay y Uruguay; pero sin olvidar en España el mercado barcelonés, madrileño y valenciano. A tales intereses económicos, pues, se han abocado traductores españoles, mexicanos, argentinos, chilenos, hispano-musulmanes, estadounidenses, colombianos y cubanos, según dejan ver los estudios compilados.

Lo anterior lleva a reflexionar si el temor que los editores señalan con respecto a los estudios trasatlánticos en la introducción se habrá materializado en alguna medida en el monográfico. Siguiendo a Abril Trigo, aquellos advierten que el carácter transatlántico de algunos estudios puede prestarse a pretensiones hegemónicas del intercambio entre España y América hispánica, la geopolítica de los gobiernos españoles y los intereses de sus transnacionales, de modo que los convertiría en un nuevo tipo de hispanismo tradicional encubierto. Con lo anotado hasta el momento, se puede afirmar que en el monográfico se presenta cierto hispanismo tradicional y eurocentrismo moderno: ambos comparten el carácter hegemónico colonialista, tras el intercambio cultural de *lo universal*.

En definitiva, los capítulos del monográfico de Zaro y Peña, sin duda, enriquecen el estudio sobre lo político, traductológico, cultural y comercial de las traducciones, a medida que también evidencian un carácter autofágico del canon universal más que iberoamericano, pues invitan a que dicho canon continúe *consumiéndose* (gastándose y satisfaciéndose) al postular ciertas identidades antiguas y modernas en el horizonte de la modernidad/colonialidad. En este sentido, el canon iberoamericano de clásicos universales hacia el cual se orienta este monográfico continúa el solipsismo de las tradiciones académicas y pedagógicas al preservar ciertos valores sociales dominantes y tradicionalmente asumidos.

Sirva esta compilación de estudios, pues, para cuestionar el valor colonizador que los análisis en traductología contribuyen o no a continuar. Para reflexionar si las traducciones y sus estudios son otras formas más, que *la cultura universal* tiene para representarse y comprenderse a sí misma.

Ronald Campos López  
Universidad de Costa Rica

**Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié (Eds.). *Ventura Pons. Una mirada excepcional desde el cine catalán*. Madrid: Iberoamericana, 2015, 357 páginas**

Este cuidado volumen antológico, abundante en fotogramas a color, inicia con un emotivo agradecimiento y contextualización del libro a cargo del propio director, donde habla de su experiencia y su concepción de su trabajo.

Inicia “La herencia de los bárbaros: fragilidad de la memoria y lucidez trágica en *Amic/Amat* (1998) y *Forasters* (2008) de Ventura Pons”, escrito por Joan Ramon Resina. Se dedica justamente al estudio de esos filmes desde conceptos teóricos como la historia según Vico o el tiempo cíclico de Eliade. *Amic/Amat* se centra en la pugna homoerótica y académica de un profesor mayor y su alumno intensificada con la muerte inminente del primero. En *Forasters*, adaptación de la novela *Bearn* de Llorenç Villalonga sobre la decadencia de la aristocracia mallorquina, el regreso a cargo del heredero adquiere una revelación suspendida. Si en *Amic/Amat* se depositaba la memoria en un heredero autóctono, en *Forasters* la tradición se salva depositándola en un heredero exógeno. Para Resina, en ambos filmes la familia es el núcleo social que se descompone y divide sus elementos que giran en torno a una identidad y un sentido histórico remoto. Lo que parece que hay en común en las dos películas es la conciencia trágica del tiempo y la dialéctica entre caducidad y continuidad. El autor concluye proponiendo la resistencia de unas estructuras de conducta más tenaces que las representaciones individuales de los sujetos y que los orígenes raciales o culturales.

Andrés Lema-Hincapié, en su trabajo “*Eros* como evento crítico: *Amic/Amat* de Ventura Pons”, vertebra su trabajo, rico en referencias filosóficas, a partir de una vinculación del concepto griego del *eros* en el *Simposio* de Platón, los versículos místicos del *Libro de amigo* y *de Amado* de Ramon Llull y la obra dramática *Testamento* de Josep Maria Benet i Jornet en relación con el filme mencionado. Para lo anterior aborda las acepciones de los conceptos *eros* y *crisis*, seguido de inmediato de su operatividad en dos secuencias en el filme, la inicial y la de clausura con sus diferencias que, a pesar de ser una misma, entraña la diferencia condensada en la última. Un apartado posterior entra a analizar la película en relación con los antecedentes culturales. De la crisis entendida como juicio o determinación nueva, Lema-Hincapié lo asocia con el hijo que hará padre al estudiante. Este acto abre un nuevo horizonte de abandono del

amor pero también de *charitas* sucedida por mediación del profesor como eco profano de Lull. Y en cuanto al eros como fuerza divina y de trascendencia ético estética, las cuatro obras intentan reducir a la mera carnalidad erótica la práctica pedagógica mediante la recuperación de una de las formas centrales del *eros* pedagógico en la Grecia antigua. Gracias a ello el estudiante podrá reconciliarse con los demás fuera del egoísmo y el dolor.

Por su parte, Ibon Izurrieta desarrolla su artículo “Identidades performativas como espacios de activismo político en el cine de Ventura Pons”, donde plantea un sentido del espacio discursivo del *catalanisme* a través de la construcción visual, espacial y cartográfica de Barcelona en el cine del director. Destaca un especial interés en categorías ideológicas en tanto espacio posthomofóbico, con la realidad de la vida homosexual normalizada como cualquier relación heterosexual, evitando la arenga política y la narrativa ideológica. Lo evidencia en *Amic/Amat* pero en especial en *Food of Love*, donde propone la arquitectura barcelonesa como internacional, posthomofóbica y postespañolista. Otro filme que permite superar la categoría espacial es la de mapa cognitivo, según se aprecia en *Barcelona [un mapa]*, a través de referencias a planos específicos y urbanos como los de Sagrada Familia incluyendo la discusión sobre la identidad sexual a partir de la práctica del *cross-dressing*. Para Izurrieta, el mapa cognitivo y el significado no verbal performativo, así como los diálogos dramatizados –en particular *Un berenar a Ginebra* sobre la biografía de la escritora catalana Mercè Rodoreda– conforman los intereses de la obra de Pons: la identidad contestataria y progresista de una España *queer*.

Otro aspecto de la dimensión teatral en la obra cinematográfica del director catalán la ofrece Carlos-Germán Van der Linde en “Las tablas del teatro como un detrás de cámaras: teoría estética y respeto agonal en *Actrius* de Ventura Pons”. Hay ideas sugestivas como el ilusionismo teatral de Pons –como en planos contrapicados, el poco movimiento de cámaras o el predominio de planos fijos y frontales–, pero sin abandonar o negar la gramática fílmica. Ello se refuerza con la presencia diegética de un teatro de juguete de cartón, que apunta al tópico del teatro en el teatro, como sinécdoque del teatro y al mismo tiempo al contenido mismo por el carácter metafórico que entraña. Su análisis recupera ideas como que a través de sus actrices Pons las representa como géneros-forma del drama según los griegos: la tragedia y la comedia. Van der Linde apoya su argumentación en ejes teóricos como el *agón* (lucha) y la *paideia* (educación).

Nina Molinaro aborda otra película de la fructífera carrera de Pons en “Aparecerse siempre (no) es aparecerse: Ventura Pons, Sergi Belbel y los fantasmas de *Morir*” desde un acercamiento de lo fantasmal y donde las apariciones cumplen un propósito remediador que guía la acción. Las apariciones fantasmagóricas abundan y se multiplican en el cine de Pons con base en el antecedente teatral de Belbel que asimismo compartió el director en los orígenes de su carrera. El trabajo es básicamente un análisis estructural de una película organizada en seis episodios con dos escenas cada una (“Morir” y “O no morir...”) donde juega con la idea de la posibilidad de la muerte que sufren distintos personajes: un motorista accidentado, un heroinómano, una niña que se atraganta, un enfermo... todos interconectados entre sí en una historia común donde los fantasmas desempeñan un papel clave, pero encerrados en las mentes y los discursos.

Una de las películas españolas más rupturistas de Ventura Pons fue su opera prima, el documental *Ocaña, retrato intermitente* (1978), que destacó en festivales prestigiosos como Cannes y Berlín, lo que lleva a que haya tres estudios se dediquen a su análisis. Los tres

comparten la alusión a la fijación del retrato (fotográfico) que contrasta con la intermitencia aludida en el título y en el medio (cinematográfico).

El primero, de sugestivo título, “‘La que miente cuando besa’: el primer plano metonímico en *Ocaña, retrat intermitent*”, de William Viestenz, parte de la metonimia como afinidad entre el montaje de la película y el deseo identitario del protagonista. El autor propone que el rostro del artista (que titula la película) es el punto de partida de la diégesis del filme, con su retrato como provocación de la memoria reconstruida a través del travestismo, el teatro de la calle, la España negra... Desde el primer plano, Pons enfatiza el esfuerzo del artista por derrumbar demarcaciones estables, con lo que la técnica del filme es un cómplice brillante en el tema. El documental oscila entre espacios públicos y privados de Ocaña, enfatizando la contigüidad entre las dos dimensiones que para Viestenz anima un movimiento metonímico que forma identificaciones con objetos contiguos, como las *performances* públicas o el espejo de su habitación de alta carga simbólica. Este análisis es posteriormente enlazado con el análisis de la letra de la canción que entona Ocaña, “Soy la que no tiene nombre”, y con los fetiches católicos que también proceden a partir del funcionamiento metonímico.

Scott Ehrenburg, en “Construcciones de espacios y de temporalidades *queer* en *Ocaña, retrat intermitent*” plantea que los conceptos de tiempo y espacio *queer* de la película son esenciales para entender el salto histórico en España después de la dictadura franquista, además de discutir temas sobre la identidad, la performance de género y las vidas subculturales *queer* durante la Transición. Ehrenburg aborda la película desde el concepto de la sutura en los cambios de plano que estructura unidades emocionales o conceptuales en vez de entrelazarse siguiendo una trama lineal en consonancia con la canción de amor en *over*. En cuanto al espacio y tiempo *queer*, el autor lo vincula con la erotohistoriografía (el espacio y tiempo), donde la forma *drag* de Ocaña remite a una manola andaluza. Con ello, Ocaña se remonta a otro momento histórico de beligerancia sangrienta (la dictadura franquista) y otro espacio (la Andalucía de García Lorca del cual el artista lee sus poemas), si bien se asume más como artista que como *drag*. El autor comenta pasajes concretos de la representación de Ocaña donde convergen formas de relación entre distintos discursos y temporalidades, como la procesión de Pascua que canta en agosto.

El último de los ensayos sobre la película es “*Ocaña, retrat intermitent: hacia la autonomía sexual en la España de las Autonomías*” de Darío Sánchez González, que estudia la negociación de identidad ligada a la represión desde el género y la pertenencia nacional. Del género lo liga con el vestuario que Ocaña viste, donde la ropa no es solo un elemento represor sino que resalta la ambigüedad porque cuando lleva ropas femeninas, no oculta rasgos masculinos como el pene, los vellos del pecho o la musculatura de brazos, siendo como una representación del ideal femenino de forma imperfecta. La empatía de Pons sobre Ocaña se muestra también en que lo integra en la vida cotidiana no como monstruo sino como artista. De la autonomía referida en el título, Sánchez González ve la película como un ataque al proyecto político de nación, decantándose por las identidades catalana y andaluza, como el apego al folclore religioso del sur.

Posteriormente aparece “Una piedra parlanchina y un gnomo perverso: Quim Monzó y Ventura Pons en *El perquè de tot plegat*” de Conxita Domènech, donde estudia las relaciones entre la película y el libro de relatos. Más allá de un recuento de diferencias, la autora articula un discurso a partir de las evocaciones de ambos textos para comentar su estructura. Con base en ello, Pons realiza una lectura propia, adecuada a su cine, manteniendo elementos de



Monzó, como los marcos, donde se presenta el conflicto de cada uno de los episodios que rescata. El filme mantiene, como el texto, la soledad y los problemas de comunicación entre hombres y mujeres bajo el marco –aun cuando la acción se desarrolle en espacios cerrados– de la ciudad, un elemento que Pons, a diferencia de la abstracción de Monzó, concreta. Domènech incluso sostiene que Barcelona es el *theatrum mundi* de Pons. Y aunque Monzó no testimonia la ciudad, en este filme y en el resto de la cinematografía hay una recuperación del espacio urbano de Barcelona. Como parte de Catalunya, también la lengua catalana es incorporada, como con los comienzos sencillos del *pa* que termina expresando la piedra hasta la enumeración especializada de las setas catalanas. En su filme, Pons incorpora también lo fantástico como forma de interpretar la absurdidad monzoniana. Y sobre todo, catalaniza los festejos, las comidas y las costumbres de los relatos con elementos identitarios.

Quim Monzó es también autor de otro relato adaptado por Pons que trata Susanna Pàmies en “La reescritura visual de Quim Monzó según *Mil cretins* de Ventura Pons”. En ella el director muestra mayor libertad formal en la estructura narrativa donde matiza la pesadumbre trágica de Monzó a lo satírico y estructura su película en una parodia de los fenómenos narrativos convencionales: introducción, nudo y desenlace. Además, a diferencia del libro, donde las narraciones no tienen relación, el protagonista de una historia aparece como secundario de otra, como había sucedido en *El perquè de tot plegat*, *Carícies* o *Morir (o no)*. El carácter hilarante de la película es parte de una visión más cómica de la existencia humana en Pons que suaviza la cruda realidad de Monzó, en parte también porque adapta otros seis relatos de textos literarios anteriores que transmitían mayor ligereza y jovialidad. Otra sección posterior del filme está dedicada a parodias de relatos infantiles y mitos cristianos. El hilo conector de Pons está dado por la adición de un personaje que es creador y guionista. En definitiva, las modificaciones del director residen en una lectura desde la comicidad, el tratamiento caricaturesco de personajes y acciones así como de la inserción de un personaje cohesivo, que para Pàmies forman parte del universo de valores del cineasta.

De seguido continúa “Hacer visible lo invisible: subversiones de la masculinidad hegemónica en *El perquè de tot plegat* y *Carícies*” de Jennifer Brady, que expone las técnicas y temas que subvierten la noción hegemónica de masculinidad a partir de los procesos de percepción y conocimiento según la fenomenología de Merleau-Ponty. La autora reconoce tres momentos específicos al respecto en el cine de Pons: la torsión de conceptos tradicionales de masculinidades y procesos hegemónicos de percepción, la visibilización de lo tradicionalmente invisible y su transformación en un marco inestable, esto es, el que forma la base de la cultura catalana en su relación con España. Lo ilustra con el episodio de *El perquè de tot plegat* sobre la frustración de un hombre que intenta hacer que una piedra diga *pa* (padre). Estas relaciones filiales también se examinan en un episodio de *Carícies* cuando, en un espacio hermético, padre e hijo comparten el baño y comparan el tamaño de sus órganos genitales. Un último análisis lo dedica a una representación satírica de los deseos de una mujer. Lo invisible y la apertura hacia otros modos de estar en el mundo, de la percepción y la comunicación, se dejan ver en ambas películas.

El conocido profesor Àngel Quintana contextualiza la trayectoria de Pons en su artículo “Ventura Pons: una larga travesía por el cine catalán”. Inicia el recorrido con la Transición, que priorizaba la recuperación de la memoria cultural e histórica hacia la identidad colectiva del pueblo catalán como cine patrimonial. Paralelo a ello hubo otras películas rodadas con menos medios de producción que luchaban contra la represión sexual generada

por el conservadurismo religioso y la represión franquista entre las que destaca *Ocaña, retrat intermitent*, en su caso desde una necesidad de asumir la propia identidad sexual para recuperar la libertad colectiva. Luego Quintana aborda el devenir del cine catalán con miras a la consolidación de una industria cinematográfica a partir de comedias –y en este sentido aparece la primera película de ficción de Pons, *Què t’hi jugues Mari Pili?* (1990)– enmarcadas en un período de modernización correspondiente a la Barcelona preolímpica, donde el cine no forma parte de los planes por el impacto de TV3, la cadena autonómica catalana. Barcelona no encuentra ningún sistema de apoyo en una industria que es incapaz de constituirse. Con posterioridad se presenta una nueva corriente en el cine de autor que deserta de su propio imaginario para buscar nuevos territorios de creación en el extranjero. Pons, en cambio, no rompe con ningún imaginario sino que busca otros fuera del propio territorio catalán, creando otro modelo de cine catalán con inquietudes estéticas. En este período sus películas tratan sobre la comunicación, el afecto y las heridas sentimentales a partir de adaptaciones literarias. El cierre del artículo se refiere al momento de oro que vive el cine catalán en la actualidad.

“La mirada homoerótica en el cine de Ventura Pons: de *Ocaña, retrat intermitent* a *Ignasi M.*” es el texto de un especialista en el tema, Santiago Fouz-Hernández, donde postula la importancia de la mirada homoerótica y la centralidad estética y narrativa del cuerpo masculino en la filmografía del director catalán en el estudio de las dos películas separadas por 35 años. Fouz-Hernández estructura su trabajo en varios apartados, el primero de los cuales ahonda en las implicaciones del concepto homoerotismo y el énfasis en la mirada y en el punto de vista narrativo homosexual. Lo anterior convierte a *Ocaña...* no solo en un texto pionero en el contexto de la Transición española sino en la representación de la homosexualidad y la subjetividad gay masculina a nivel internacional con un impacto que perdura hasta hoy. Luego realiza algunas aproximaciones al cuerpo masculino –*letimotif* de Pons– a partir de los sentidos a lo largo de los filmes donde puntualiza la visualidad háptica que constituye una constante, como en la disección visual de un cuerpo joven visto por uno mayor, casi decrepito, como en el modelo griego. Continúa con la representación corporal masculina para destacar que Pons utiliza la cámara para acercar y al mismo tiempo alejar al objeto de deseo, para disfrutarlo sin complejos así como para mover a la reflexión sobre las políticas dominantes que regulan su representación. Por último, en el abordaje de *Ignasi M.*, el autor constata la evolución de la subjetividad homosexual en donde aspectos como la sexualidad en la edad madura y la vulnerabilidad del cuerpo ocupan el protagonismo.

Finalmente, María Delgado cierra el volumen con “A favor de los valientes: Ventura Pons y su cine de autor”. En este artículo se destaca el carácter autoral del director catalán: guionista, director y productor desde su compañía Els Films de la Rambla. Delgado estructura su aporte desde varios ejes en el cine de Pons: la escenificación del pasado a partir de un legado histórico como compromiso para comprender la sociedad catalana desde el franquismo y la transición, pero que al mismo tiempo se produce a partir de la imaginación y la evocación. Como otros autores cinematográficos, también resalta la importancia del paisaje: una Barcelona no turística ni pintoresca, con su arquitectura, la gente y las historias rodadas en lengua catalana de autores también catalanes y enmarcadas en emplazamientos puntuales –como la Sagrada Familia de Gaudí, la estación de Sans– en consonancia con los estados anímicos de los personajes. Precisamente la adaptación de obras dramáticas como parte de la sensibilidad teatral (y hasta metateatral) junto con la perspectiva de influencias internacionales de Pons (Bergman, Buñuel, Fassbinder, Visconti, entre otros) es otro elemento clave para un

acercamiento de la filmografía del director catalán. De ahí se deriva otro aspecto esencial en sus películas, que si bien son claramente locales, tienen proyección internacional que lleva a Delgado a proponer que la obra de Pons ha disfrutado de un perfil distintivo gracias a su rica infraestructura cultural. Finalmente concluye con que su cine es valiente y bello, que observa las experiencias de quienes son marginados, menospreciados o ignorados.

Carolina Sanabria  
Universidad de Costa Rica

**Teresa González Arce. *Hermenéutica del reconocimiento. La representación del autor en la literatura contemporánea*. México: Ediciones Eón, 2016, 213 páginas**

El presente libro está dedicado a las diversas modalidades de integración de la tradición literaria en la práctica literaria contemporánea de la segunda mitad del siglo XX y de los primeros años del siglo XXI. Muchos de los capítulos se dedican al análisis de la tradición del género de los retratos y de los autorretratos literarios, muy productiva en la literatura en español del siglo XX. Como se declara en la introducción, el objetivo del libro es “hacer evidente el proceso hermenéutico que ha dado lugar a las obras literarias, subrayando las huellas de su diálogo con otros textos y con las tradiciones que hablan a través de ellos. Las nociones de *autor* y de *tradición* tienen aquí un lugar preeminente ya que todos los análisis enfatizan el lugar que cada escritor ha ocupado con respecto a las tradiciones que lo han interrogado.” (en cursiva en el original) (10). El autor, en los diversos textos de los géneros literarios analizados en el presente libro, se integra textualmente en autorretratos, máscaras enunciativas y en otros procedimientos discursivos.

Los primeros tres capítulos se centran en el género del retrato, tanto en prosa como en verso, tanto de personajes míticos como históricos. El primer capítulo, “El viaje de los magos. Apropiaciones de un tema en Luis Cernuda, Jenaro Talens y Jorge Esquinca”, está dedicado al análisis e interpretación intertextual de un tema bíblico, el de los Reyes Magos, más presente en los evangelios apócrifos que en los canónicos. Es un tema bíblico regularmente tratado por la literatura infantil y, por último, por la historia de la poesía. Los tres poemas en español de los que se ocupa González Arce son “La adoración de los Reyes Magos”, de Luis Cernuda, “Soliloquio del Rey Mago”, de Jenaro Talens y “Enero: Journey of the Magi”, de Jorge Esquinca, textos que dialogan con el conocido “Journey of the Magi”, de T.S. Eliot. Precisa la autora de este estudio que estos poemas dan cuenta de un doble diálogo: “Por una parte, el de los poetas con el relato bíblico de la Adoración de los Magos, y por otra, el que cada texto poético sostiene con la tradición literaria.” (18). El segundo capítulo, “Artistas en blanco y negro. Retratos y autorretratos de Antonio Muñoz Molina”, analiza los retratos de pintores, fotógrafos y escritores en la obra de Muñoz Molina, escritor que, recordemos, ha incorporado desde el comienzo de su carrera el mundo de la cultura visual (la pintura ocupa un importante papel en novelas como *El invierno en Lisboa* o *El jinete polaco*). El tercer capítulo, “Señoras y señores. Caricaturas de Juan Marsé” se focaliza en los retratos literarios de políticos y personajes de la farándula –mujeres y hombres– que publicó este escritor catalán en la revista de sátira política *Por favor*, retratos que, en su primera publicación, antes de ser compilados, quedaron acompañados de las fotografías que los inspiraron. Son casos de éfrasis fotográfica, donde se procede a cierta caricaturización del ‘personaje’ público. Entre ellos se encuentran figuras como Adolfo Suárez, Jorge Verstrynge, Margaret Thatcher o Juan Pablo II.

Los siguientes tres capítulos del libro se centran en el género del autorretrato. En el cuarto capítulo, “Caminar sobre las aguas. La identidad inestable en la picaresca de Luis Landero”, se analiza *Retrato de un hombre inmaduro*, una de las últimas novelas de este escritor contemporáneo español: “Presentada como un retrato literario, esta novela –que es también un autorretrato, una falsa autobiografía y un conjunto de vidas ejemplares– toma la forma de un soliloquio en el que un enfermo terminal rememora su vida ante una mujer desconocida, posiblemente una enfermera del hospital donde se encuentra.” (69). Como vemos, este enfermo terminal, que protagoniza el acto de narrar, se puede entender alegóricamente como una reflexión sobre el acto mismo de la escritura, donde el escritor trata de convencer a su público, momentáneamente, de la veracidad de las ficciones –de las mentiras– que transmite. Recordemos, en este sentido, la definición que ofrece Samuel Taylor Coleridge de la ficción como suspensión momentánea de la incredulidad del lector. El quinto capítulo, “Homenajes y reflejos. Arreola en la tradición de la biografía ficcionalizada”, analiza dos textos de difícil clasificación del escritor mexicano José Arreola. Nos referimos a “Nabónides”, que alude al último emperador de Babilonia, y a “Epitafio”, dedicado al escritor francés del Renacimiento, François Villon. Son retratos que siguen de cerca el espíritu de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, obra publicada en París en 1896. La vida imaginaria es un género ficcional que encuentra precursores en Diógenes Laercio, Alberti y John Aubrey. El sexto capítulo del libro, “La construcción del yo en Luigi Amara, Vivian Abenshushan y José Israel Carranza”, se dedica a analizar los procedimientos de autorrepresentación empleados por tres ensayistas mexicanos nacidos en los años setenta. Nos referimos a *El peatón inmóvil* (2003), de Luigi Amara, a *Una habitación desordenada* (2007), de Vivian Abenshushan, y a *Las encías de la azafata* (2010), de José Israel Carranza. Se centra la investigadora “en la construcción de autorretratos literarios, es decir, en las descripciones físicas o morales por medio de las cuales las voces reflexivas de los ensayos se hacen visibles, convirtiéndose en figuras o personajes” (107).

Los siguientes cuatro capítulos están dedicados a textos que emplean diferentes recursos autoficcionales. El séptimo, “Procedimientos autoficcionales en Valeria Luiselli”, analiza la presencia de la autoficción y de la falsificación en *Papeles falsos* (2010), una serie de ensayos narrativos en los que la autora procede a emplear diversos procedimientos de figuración del yo. También se acerca a la primer novela de Luiselli, *Los ingravidos*, donde se presentan coincidencias entre la autora y el personaje protagonista. En esta última novela, la incorporación de procedimientos enunciativos y discursivos de la autobiografía, la biografía y el diario, permite jugar con los límites entre el discurso ficticio y el discurso fáctico. El octavo capítulo, “Dolor, placer y escritura ensayística. El proceso identitario en Rafael Argullol”, se ocupa de dos textos ensayísticos de este último filósofo. El primero de ellos, *Davalú o el dolor*, supone la reflexión de este escritor catalán sobre su lucha contra el dolor extremo provocado por una hernia cervical. En el primer ensayo “la objetivación por medio del dolor puede ser entendida como una manifestación de la necesidad de contemplación y de comprensión del yo que subyace en cualquier texto autobiográfico.” (145). El segundo texto ensayístico supone la rememoración de su primer encuentro con el desnudo femenino. Asimismo, “también debe entenderse como una especie de tratado sobre la experiencia estética como forma de conocimiento y una afirmación de la literatura como medio privilegiado de educación.” (150). Por otra parte, el noveno capítulo, “Ser (y parecer) escritor. El *Bildungsroman* paródico de Enrique Vila-Matas” se focaliza en *París no se acaba nunca* (2003). A través de distintas figuras o enmascaramientos, Vila-Matas noveliza su aprendizaje literario en el París de los

años setenta. Como destaca González Arce (160): “Puesto que la novela de Vila-Matas intenta ser una revisión irónica de sus años de aprendizaje, los términos del proceso de formación sufren una especie de inversión ya que, al menos en una parte del libro, el *llegar a ser* acaba por ser menos relevante que la voluntad de *parecer* implícita en el aprendizaje del joven escritor, quien asume explícitamente que la imitación es un paso necesario para convertirse en un verdadero autor” (en cursiva en el original) (160). El décimo capítulo, “Retrato hablado de un narrador. Realidad y simulacros en Ignacio Martínez de Pisón”, se ocupa de analizar una de sus últimas novelas, *El día de mañana* (2011), sobre un confidente de la Brigada Político-social, Justo Gil. Es una novela que establece un doble mecanismo. Por una parte, se establece un procedimiento orientado a situar los hechos novelados cerca del discurso histórico. Nos referimos a 17 soliloquios de otros tantos testigos que, ante un entrevistador implícito, relatan parte de la vida de este sujeto. Por otra parte, y a través del procedimiento de la puesta en abismo, se procede a desmostar este artificio historiográfico, de la entrevista.

*Hermenéutica del reconocimiento. La representación del autor en la literatura contemporánea* es un libro que se ocupa de las diversas modalidades de retratos, autorretratos y recursos autoficcionales en la literatura contemporánea latinoamericana y española. Combina un riguroso aparato conceptual con una argumentación fácil de seguir. En este sentido, es un libro que seducirá tanto a los críticos literarios de larga trayectoria como a los estudiantes que quieren formarse en el análisis e interpretación de textos literarios.

Dorde Cuvardic García  
Universidad de Costa Rica

**Daniel Attala y Geneviève Fabry (Eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Totta/ Fundación San Millán de la Cogolla, 2016, 614 páginas**

El libro vuelve sobre la necesidad de indexar, analizar e interpretar las relaciones fundamentales entre la Biblia y algunos periodos, grupos y autores en la literatura hispanoamericana. No se nos olvide que la Biblia y la mitología grecolatina son los grandes repertorios de recursos intertextuales y de motivos más importantes a la hora de señalar la productividad textual y la difusión de un patrimonio cultural en Occidente. Una ajustada “Introducción” (9-21) tiene la función de replantear su problemática en términos neutros de la “presencia de las Escrituras en la literatura hispanoamericana” (9), para que la noción de hipotexto retome toda su actualidad y vigencia por un lado y, por otro, no se convierta a la literatura en un “lugar teológico” (10) sino en ese punto de encuentro en el que arquetipos y tópicos nutren y alimentan una y otra. Es por ello que los editores son conscientes de la permeabilidad de la Biblia en los escritos “profanos”, para que dialoguen o critiquen (aunque hay posiciones intermedias) con lo sagrado y la divinidad y se muestre el rico y variopinto abanico de posibilidades de reescritura del texto bíblico.

A la luz de lo anterior, en la identificación intertextual es necesario diferenciar, indican los editores, entre una relación de tipo puntual, entendida siempre como copresencia de un texto en otro según la definición de Gérard Genette, y una de tipo estructural, cuya función es la de servir de matriz u horizonte de sentido, la reescritura (15). La movilización de esta “enciclopedia” o de “paquetes maestros de la cultura” implica construir la significación en tanto un horizonte de expectativas para el lector; y la Biblia funciona de este modo, para que el lector se pregunte por la función que posee, ya sea como motivo o reconocimiento del arquetipo,

ya sea como relectura profunda, la cual debe tomar en cuenta los procesos de secularización de la modernidad y la persistencia de lo sagrado en tanto expresión de religiosidad popular, sincretismo o de espiritualidad ritualística. Todo ello hace este libro fascinante y que los trabajos sean compartimentalizados de una forma evolutiva.

La primera parte, “Del descubrimiento al siglo XIX: hitos” (23-222), reúne ocho trabajos. Juan Luis de León Azcárate, en su breve “La Biblia y el proyecto político-religioso de Cristóbal Colón” (25-35), se dirige hacia el sentido alegórico del *Libro de las profecías*, cuyo mesianismo insiste en la equivalencia entre la liberación de Jerusalén y la evangelización de las Indias por parte de los Reyes Católicos. El tono apocalíptico y escatológico se alían para predecir la parusía en la venida del Mesías (29), clave esencial en esa unión entre espada y cruz con la que se establecerá la colonización americana. Por su parte, Juan Francisco Maura emprende un trabajo sincrónico sobre un género tan radical como significativo de nuestra América en “La Biblia en los cronistas de Indias (Nueva España)” (37-50). De forma sucinta analiza la presencia de la Biblia en los “Cronistas mayores” o las crónicas del periodo primitivo como las de Cortés, López de Gómara, Díaz del Castillo, Cabeza de Vaca, Las Casas, Sahagún, Torquemada y Solís. En “El papel de la Biblia en la evangelización de los pobladores andinos (siglos XVI y XVII)” (51-71), Claudia Brosseder parte de la distinción entre una lectura dogmática y otra más libre con el fin de distinguir las adaptaciones catequísticas que, para la interpretación dogmática, debieron seguir curas y frailes. La piedra angular de este dispositivo lo encuentra en el jesuita José de Acosta y su concepción de que la idolatría de los indios debía erradicarse y, con esta finalidad, el acceso a la evangelización y a la Biblia estaba mediada por los doctrinarios y catecismos (55), siguiendo la prohibición del Concilio de Trento de que la Biblia debía ser siempre explicada al pueblo de Dios. El trabajo de Brosseder es de una rigurosidad tal que enfoca esos procesos de erradicación de la visión del mundo andino, de mitos cosmológicos de creación/destrucción, no solo en la necesidad de abjurar de una idolatría pagana, sino también en la implantación del modelo cristiano de la historia universal, tal y como ella analiza en Guamán Poma de Ayala (65). Por otra parte, Beatriz Aracil Varón estudia no solo el teatro catequístico o de evangelización cuya autoría no importaba tanto porque atendía a su finalidad pedagógica, sino también la expresión de un teatro criollo en Fernán González de Eslava y en Juan de Espinosa (sic) Medrano en “La Biblia en el teatro de los siglos XVI y XVII” (73-108). Se trata de un trabajo pormenorizado que da cuenta de cómo se abordan temas bíblicos dentro del calendario litúrgico de la Iglesia, de autos y representaciones con contenidos doctrinarios y catequísticos, para ocuparse de esas piezas edificantes que, en tiempos virreinales, tienen su mayor expresión en las misiones jesuíticas. Destacan las figuras de González de Eslava en la Nueva España con sus *Coloquios espirituales y sacramentales* (1610) y, en el Cuzco, la de Espinosa Medrano, quien compuso en lengua quechua un auto sacramental, *El hijo pródigo*; sendos autores son analizados por Aracil Varón tanto en su estructura como en los motivos y fuentes bíblicas.

Merece la atención especial el trabajo de Dardo Scavino con el título de “Sor Juana Inés de la Cruz o los tropos de la fe” (109-128), en donde el teatro alegórico y encomiástico se reúne en arcos triunfales y máquinas, para que los autos sacramentales tales como *El cetro de José* y *El divino Narciso*, sean expresión de un sincretismo cultural y de una lectura muy conspicua de la Biblia en tanto historia de la salvación en acontecimientos ocultos y ahora revelados. Por ello, Scavino relee esa aleación entre Narciso y los cultos aztecas, para que la revelación, de ese “ignotus deus” (114), se simplifique en un “ecumenismo” que ya anuncie

el advenimiento del Mesías y pondere la transición del dios Huitzilopochtli en sus sacrificios propiciatorios hacia la figura del Cristo, redentor, con arreglo a esa aspiración a la dimensión lumínica que representará ese retorno glorioso y triunfal sobre la Tierra (121). Es un “fuego inaccesible” que, reconvertido en la tradición trovadoresca hacia el *furor amoris*, se hará causa del deseo amoroso (123). Continúa Pablo Alejo Carrasco con la “Biblia y humanismo en los letrados coloniales del siglo XVIII: la *Historia antigua de México*, del jesuita Francisco Javier Clavijero” (129-152). Carrasco se sorprende de que un jesuita de mentalidad ilustrada escriba su texto “con un sostenido andamiaje bíblico de tintes medievales” (129). Así, siguiendo a Paul Ricoeur, plantea que toda escritura construye una narración que se configura siguiendo una trama, a la vez esta trama se vierte en un sentido dentro de una estructura de lectura. Para Carrasco, esta trama es la vértebra del intertexto bíblico, mientras que los componentes del mito cosmogónico le otorgan un sentido (134), que se manifiesta en las adscripciones al Génesis y al edén en tanto fundación, de un *illo tempore* que se autoriza bajo la autoridad del Génesis (137), para continuar con las tres eras, del diluvio, Babel y dispersión, en clara alusión al pueblo de Israel y al punto de llegada de los aztecas al Valle de Anáhuac. Tiene razón Carrasco en apuntar que se trata de un relato marcado por esa continuidad de la historia “inscrita en la verdad revelada” (142), con el fin de subrayar no tanto el entramado bíblico veterotestamentario como la lucha contra el demonio y la idolatría, degenerativa e infernal. La mala conciencia del criollo surge aquí en esa conciencia difractada de quien debe defender su “patria” frente a la mentalidad europea de la Ilustración.

Dos enjundiosos y exhaustivos trabajos cierran esta primera parte. El de Anne Kraume con el título de “La Biblia en la literatura de la revolución de independencia” (153-191) sorprende por el panorama ofrecido. Comienza con esa afirmación que la remisión a la Biblia debe interpretarse a la luz de las ideas políticas sobre la Independencia compaginadas al discurso religioso. Aquí “razón y fe” (155) cobran una gran actualidad para que ella revise el aporte de los jesuitas expulsos tales como Clavijero y el menos conocido Juan Pablo Viscardo y Guzmán en su *Carta dirigida a los españoles americanos* (1799), cuando aborda esa utópica patria americana en tanto tierra prometida (166). El grueso del artículo lo dedica Kraume a esa “pluma de combate” en torno a la independencia entre los que destacan el chileno fray Camilo Henríquez y su teatro político-sermonístico, el argentino Bernardo de Monteagudo con su *Diálogo entre Atawallpa y Fernando VII* (1809) y el venezolano Juan Germán Roscio con *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1815), cuyos argumentos teológicos le sirven para reforzar la importancia de la sabiduría y la razón por parte de los gobernantes, fundada en una lectura política de “Proverbios” (184). En “La Biblia en la narrativa femenina argentina de mediados del siglo XIX” (193-222), Hebe Beatriz Molina se centra en la emergencia de la mujer letrada y las ficciones de índole moral y aleccionadora según el modelo narrativo en boga, para que Juana Manuela Gorriti sobresalga con una autoridad discursiva fundada en una estructura taxativa de valores irreconciliables en las que no solo la transposición de pasajes sino también las citas de la Biblia permiten observar la forma sentenciosa, pues se moraliza la existencia en tanto peregrinación, de recompensas espirituales para la madre o para la víctima inocente. Analítica como argumentalmente, el artículo hace posible ver cómo la rica intertextualidad de la Biblia se articula en una narrativa que desea educar, mientras que en el anterior de Kraume, se articulaba en un debate sobre emancipación política americana.

La segunda parte, “Del Modernismo al siglo XX: grandes tendencias” (223-454), la más voluminosa contiene siete artículos de gran alcance y desarrollo. José María Martínez

Domingo comienza con “La Biblia en el modernismo: el gran código y la crisis finisecular” (225-254), en donde la función de ese código del mundo cultural y libresco ha de insertarse en la secularización y la crisis del hombre moderno. De esta manera, el regreso al paganismo grecolatino o la crisis de la fe son procesos reversibles del mismo malestar cultural. Es más, Martínez Domingo subraya que la preocupación por la religiosidad popular o lo demoníaco cobran relieve junto a la separación Iglesia-Estado o al pluralismo religioso, al tiempo que la figura de un Jesucristo mesiánico y la crisis apocalíptica se apoderan de los imaginarios de una escritura que ve, en la *femme fatale*, tales como Salomé o Herodías en el Antiguo Testamento, ejemplos del temor a la sensualidad desbordada. En “La Biblia en la poesía posmodernista” (255-298), Víctor Gustavo Zonana se interesa, sobre todo, por las poetas del Cono Sur: Mistral, Agustini e Ibarbourou, aunque hace un excursus por el mexicano López Velarde y el argentino Fernández Moreno, en los que analizará citas y alusiones a la Biblia. Más sistemático es el análisis de las poetas; en Agustini hace hincapié en la representación de la serpiente para abordar el espacio de visiones y de sensualidad, protagonizado por la rebeldía y la admonición de la *femme fatale* (273); mientras en Storni, sobresale el arquetipo de Eva, para expresar tanto la rebelión del ser humano como el hastío de la mujer ante las máscaras del amor. Por último, en Mistral, señala la importancia de ese diálogo que teje la poeta chilena con la Biblia, ya sea por la “riqueza de pasajes, las formas de citación y la imitación de géneros bíblicos” (286). Continúa Geneviève Fabry con “La Biblia en la poesía hispanoamericana posterior a las vanguardias” (299-323), en donde su abordaje cubre tanto parcelas discursivas como poetas; por ejemplo, en el nicaragüense Cardenal destaca su remisión al Psalterio veterotestamentario, en el argentino Gelman su elogio al “Cantar de los cantares”, en el mexicano Pacheco la sabiduría de “Job” y “Eclesiastés”, y en el chileno Hahn su imaginario apocalíptico. Su comentario sobre la importancia del mito de la creación y de las figuras del Génesis es solamente un esbozo, cuando la nostalgia del paraíso o de figuras como Adán, Eva o Lot preocupan a más de un poeta y daba para más profundización. El apartado dedicado a Cristo, centro de la esperanza escatológica, merece destacarse por la profundidad analítica y la atención teológica mostrada.

Por otra parte, en “Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense” (325-363). Cecilia González aborda la relación entre ficciones de tipo apocalíptico y la angustia escatológica de un final que “se ha vuelto inmanente y perpetuo” (360), porque ya no está relacionado con una historicidad sino que se vuelve una obsesión mítica. En la narrativa del Río de la Plata encuentra esta referencia a catástrofes y desastres dentro de una crisis permanente y ella los asocia al ámbito de la dimensión mítica como a esos miedos y angustias en donde lo sagrado y lo profano, al decir de Eliade, se yuxtaponen para que la búsqueda de señales converja en el secreto de las revelaciones ocultas y necesarias de descifrar; su corpus enfocado en Arlt, Onetti, Marechal y Sábato le permite establecer relaciones intertextuales de gran coherencia en un artículo bien argumentado y sólido. Se trata de uno de los mejores del volumen. Geneviève Fabry firma un segundo artículo dedicado a dos figuras representativas del canon latinoamericano en “De la narrativa del medio siglo al Boom: los casos paradigmáticos de Asturias y Carpentier” (365-388), con un recorrido por las obras más representativas de ambos escritores. Ella advierte la primacía que, dentro de la concepción de lo real maravilloso, se otorga al mito y a la reformulación de la experiencia histórica, integrada y releída a partir de un lenguaje eminentemente bíblico. Federico Zurita Hecht realiza un vistazo panorámico a un macrogénero en “La Biblia en el teatro del siglo XX” (389- 422); se trata de un trabajo general que marca ciertas tendencias y las agrupa según categorías históricas y pasa revista,



en una argumentación apretada a un elenco de obras y autores; lo mismo realiza Claudio Maíz en “Ensayo hispanoamericano, modernidad y ‘sentimiento de lo sagrado’” (423-454), pero interesa destacar que él sí parte de una hipótesis de trabajo y de lectura en torno al desarrollo de un género que, con la Modernidad y la secularización de la cultura (426), se erige en cuestionamiento de la tradición y exalta la verdad del método, mientras la Biblia, histórica y tradicionalmente fuente de la “verdad revelada”, entraría en serias y polémicas discrepancias con el género emergente. Así, la figura del escritor que se rebela y enarbola su estatuto de demiurgo creador con *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) le permite abordar una línea interpretativa del ensayo latinoamericano en torno a la dicotomía paraíso/infierno, de donde deriva esa obsesión por del mito adámico o el de la caída (438) frente a una recuperación del edén y la visión apocalíptica de cuestionamiento a la realidad latinoamericana.

La tercera parte del libro, “Del siglo XX al siglo XXI: telas de un mosaico incierto” (455-577), reúne nueve trabajos en poco menos de 120 páginas. En “La Biblia en la obra de César Vallejo” (457-473), Carmen de Mora reconoce que la presencia de la Biblia es esencial en su lenguaje poético, para que surja en *Los heraldos negros* (1918) una tensión ostensible entre el cuestionamiento o no de la divinidad, mientras que, tanto en *Poemas humanos* (1923-1938) como en *España, aparta de mí este cáliz* (1939), el arrastre del credo marxista choca con una “retórica propia del lenguaje bíblico” (464) y con la fascinación por la figura crística, respectivamente. Nada nuevo se plantea en estas afirmaciones que podrían ser mejor acompañadas de un análisis detallado de los poemas para observar el funcionamiento textual. En “Jorge Luis Borges y la Biblia” (475-500), Daniel Attala se separa de la crítica tradicional que llega a la biblia borgesiana a través de la Cábala y de lo judío y más bien quiere evitar este reduccionismo al enfocarla dentro del nacimiento del cristianismo en donde se mezcla platonismo, pitagorismo y gnosis. A pesar de su agnosticismo confesado, Borges se interesa en la Biblia y en ella en tanto epítome del Libro (485), al mismo nivel que la enciclopedia y la biblioteca (489). Selena Millares, en “Un intertexto insólito: La Biblia en la poética de Pablo Neruda” (501-510), confirma lo que otros críticos han visto, que la presencia de la Biblia se realiza a partir de motivos y arquetipos sobre el génesis y el apocalipsis (503), que encuentra desarrollados sobre todo en el *Canto general*. También, apenas un esbozo de crítica sobre la presencia en otro autor es el de Lucero de Vivanco en “Imaginario bíblico en la narrativa de José María Arguedas” (511-524), quien retoma dos cuentos claves, “Los escoleros” (1935) y “El sueño del pongo” (1965), para luego plantear algunas ideas sobre *Los ríos profundos* con la preeminencia de los motivos de la sal y la peste, *Todas las sangres* con el planteamiento del juicio final y figura de Caín, además de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* con la figura de la víctima sacrificatoria y el mesianismo.

Apenas también un breve comentario es el artículo de José Carlos González Boixo con el título de “Referencias bíblicas en Rulfo” (525-532); plantea un afirmación que debe tomarse siempre en cuenta en el análisis de estos casos: “las referencias bíblicas expresadas o pensadas por los personajes no son fruto de la erudición del autor, sino exponente de la religiosidad como elemento fundamental en la concepción vital” (526), delimitación pertinente para analizar esa presencia del mito del infierno y del pecado en la axiología de los personajes. También Carla Fernandes se decanta por un solo autor en “Arraigo en la Biblia, historia errante en la obra de Augusto Roa Bastos” (533-544) y se interesa, en primer lugar, por el profetismo y el lenguaje visionario que retoma en *Hijo de hombre* (1960) del libro de “Ezequiel” (536), mientras que en *Yo el supremo* (1974), Roa Bastos parafrasea el discurso profético y el arquetipo de los patriarcas

para enaltecer al dictador. “Alusiones a la Biblia en la narrativa de Gabriel García Márquez” (545-551) es escaso e insuficiente para abordar la problemática planteada por Kristine Vanden Berghe sobre el narrador colombiano, mientras que Víctor Gustavo Zonana firma un segundo artículo, esta vez sobre una poeta de una voz lírica espléndida en “La Biblia en la poesía y en la poética de Olga Orozco” (553-566). Queda claro la impronta que tiene la Biblia en su poesía y en su concepción del mundo, para que no solo las apropiaciones de símbolos e imágenes como la transposición de sus géneros más conspicuos sea pertinente en su apelación y reclamos a la divinidad. El último artículo del volumen es de Jacques Joset y se dedica a ese conflicto que se descubre en el narrador colombiano con un anticlericalismo confesado; se trata de “La filología contra la Biblia (Fernando Vallejo y *La puta de Babilonia*)” (567-577), en donde las críticas a la Iglesia Católica en tanto institución se sirven de una explicación filológica tanto de los evangelios sinópticos como los apócrifos, a la hora de realizar un estudio de cristología, bien sólido y argumentado por parte de Vallejos.

Para finalizar, es de un gran interés el “Índice de citas bíblicas”, con él se cierra el libro, el cual da cuenta de la profusión y variedad de citas comentadas en este libro pionero.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Academia Nicaragüense de la Lengua

Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Philippe Rabaté y Hélène Tropé (Eds.). *Autour de “Don Quichotte” de Miguel de Cervantès*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, 205 páginas**

En forma de una introducción-síntesis, “La fortune de *Don Quichotte* en France et la célébration à Paris du quatrième centenaire de la publication de la *Deuxième Partie* (1615-2015)” (7-24), los dos editores parten de esa temprana recepción positiva que tuvo ultrapirineos la “Primera Parte” del texto cervantino. Matizando las cuestiones de la geopolítica entre los reinos de España y de Francia, el año de 1615 ve aparejados sendos matrimonios reales que favorecen la penetración y el intercambio cultural de la cultura española, así como la creciente fascinación por su literatura, en cuya visión Cervantes se posiciona con el aporte de su *Quijote*. La declaración de intenciones del prólogo autoral de 1605, siempre en relación con la parodia de las novelas de caballería, es tomada en serio por los lectores franceses quienes aceptan la parodia y el carácter anacrónico del caballero andante; mientras que la aparición de la traducción de la “Primer Parte” en 1614 por César Oudin lanzó el éxito de un libro que es interpretado desde su “verve satirique et la *vis comica*” (13, las cursivas son del texto). Hay que ubicar en este gusto por “las cosas españolas”, la traducción francesa de la “Segunda Parte” en 1618, realizada por François de Rosset, al tiempo que Rabaté y Tropé recensan reelaboraciones del texto en literatura, en danza, teatrales y cómicas durante el Gran Siglo Francés, para pasar rápidamente al siglo XX y a la importancia que el hispanismo francés otorgó a Cervantes y a su *Quijote*, en donde no pueden faltar dos nombres claves, Jean Cannavagio y Augustin Redondo, con quienes los contribuyentes del volumen dialogan académicamente. Este breve posicionamiento por la historia de la recepción cervantina en Francia sirve de acápite para introducir propiamente los trabajos del volumen, dedicados, no todos, a la “Segunda Parte” en ocasión de las efemérides del 2015.

Dividido en tres secciones, la primera, “L’intertextualité” (25-90), reúne trabajos sobre las fuentes textuales y su nueva integración en Cervantes. Comienza con “De l’épisode taurin à la porcine aventure (*Don Quichotte*, II, 58 et 68): une nouvelle approche” (27-35), de Augustin Redondo, quien parte de la estrecha relación entre estas dos aventuras; en estas don Quijote cae al suelo y fracasa, con lo cual Redondo subraya la construcción coherente de estos dos episodios con tonalidad burlesca del héroe, cuyo ancestro mítico sería Hércules (29). Redondo insiste en la construcción paródica de ambos episodios, en donde, humillado y confrontado a la presión de sus heroicas aventuras que ha oído relatar, ahora se enfrenta a la amargura de la derrota. Por su parte, Luc Torres y Hélène Tropé, en “*Don Quichotte* de Cervantès (1605-1615) au miroir de *Palmerin d’Angleterre* de Francisco de Moraes (Tolède, 1547-1548)”, se detienen en las relaciones con este libro de caballerías (37-53). El ciclo de los Palmerines debe mucho al artúrico y al *Amadís de Gaula*; pero poco estudiado en sus similitudes y diferencias en materia caballeresca con Cervantes, Torres y Tropé subrayan procedimientos convergentes, tales como las alternancias de una narración que no se termina o las analepsis que revelan la identidad de un personaje *a posteriori* (43), para luego analizar la recurrencia de varios motivos caballerescos, por ejemplo, la decapitación, el cuerpo sin vida o el cortejo fúnebre, así como la barca encantada. Los dos críticos terminan su artículo estableciendo una estrecha relación entre *Quijote* II, 12-14 y el capítulo 18 del primer *Palmerín* a través del tópico del “pleito de damas”.

En “Pastoralia en el *Quijote*: las bodas de Camacho” (55-62), Isabel Lozano-Renieblas vuelve su mirada a una posición genérica del género pastoril, abierta genéricamente y de variedad temática, con arreglo a un rescate de “su dimensión cómica para la ficción verosímil” (56). Lozano Renieblas apunta que las dos tradiciones de la pastoril, la culta y la popular, se incardinan en el epitalamio, esas canciones entonadas frente al tálamo, dentro del cual debe ubicarse el episodio de la Bodas de Camacho, para que Cervantes incluya con la burla de Basilio, canciones de la tradición fescenina, de tono burlesco, pasadas de tono, “con un peculiar elogio de los novios que distorsiona la retórica del epitalamio” (57), para luego invertir tanto la descripción de los festejos como ponderar el engaño y la opulencia del dinero que todo lo compra y, de este modo, terminar en esa broma de engaños y burlados con el que acaba el ritual final. Por su parte, en ““Que está ya duro el alcacel para zampoñas”: melancolía y defeción en la clausura del *Quijote* de 1615” (63-71), Juan Diego Vila analiza el capítulo 72 desde la perspectiva del duelo y la recapitulación del fracaso de las aventuras a la luz de la Arcadia. Domina en el caballero andante “la conciencia de crisis por un acontecimiento pretérito no controlable” (65), lo cual genera el reconocimiento de su propia limitación y la melancolía que embarga la perspectiva evaluativa de la propia vida. Se trata de un artículo de una gran profundidad analítica, que expone al caballero andante ya consciente de su muerte frente a la imagen de una “Troya” abrasada y en ruinas. Dos trabajos más incluye esta sección; el primero, de Philippe Rabaté, “Figures du temps dans *Guzmán de Alfarache* et dans *Don Quichotte*” (73-82) vuelve sobre una relación intertextual obligada, cuando Guzmán, en torno al relato de vida y a su carácter retrospectivo, enarbola la construcción narrativa de su identidad bajo el signo de una experiencia difractada, que Rabaté encuentra de igual manera en don Quijote. Sugerente su propuesta, pero no hay ninguna comparación textual que sea convincente. El segundo, firmado por David Alvarez Roblin, “La riposte de Cervantès à Avellaneda dans le *Don Quichotte* de 1615: leçon d’écriture ou dialogue?” (83-90), reformula la famosa polémica

entre ambos autores más allá del terreno del proyecto autorial, con el objetivo de repensar términos como “venganza” o “ajuste de cuentas” entre escritores y proponer otros como la reacción explícita, cuando toma prestado del otro al personaje de Álvaro Tarfe en el capítulo 72, o cuando en el capítulo 52, Cervantes invierte el retrato desfavorable de Teresa Panza, ofrecido por Avellaneda, cuando la hace una mujer de moral dudosa.

La segunda sección, “L’élaboration d’une nouvelle poétique” (91-149), comienza con el artículo de Michel Moner, “Étude d’un «paratexte verbal»: les paradoxes de l’encadrement du récit du Captif (*Don Quichotte*, I, 37-42)” (93-101), quien apunta que el relato del Cautivo es un “*récit de paroles*” (94, la cursiva es del texto), contado en estilo directo por su protagonista a un auditorio que se reúne de sobremesa y cuyas marcas deben precisar el modo y el funcionamiento del discurso a través de *verba dicendi*. Ruy Pérez toma todas las precauciones pragmáticas para enmarcar su relato y realizar comentarios finales, todo ello conduce a poner sobre el tapete el tópico de la emulación de la historia con las tensiones de una diégesis plagada de detalles y de elementos extraordinarios y que el propio personaje califica por ello de “peregrinos”. Continúa Marina Mestre Zaragoza con su artículo muy general y sin apoyo textual sobre “Le rôle du rire dans le *Don Quichotte* de Cervantès” (103-111). Ella hace un recorrido por la teoría de la “catharsis comica”, que extrapola del Pinciano, y formula la risa a partir de esa “distance que le spectateur ressent par rapport au personnage qui subit le malheur” (106) para ejemplificarla en la primera salida del personaje. Mucho más enjundioso y atenido a la Segunda Parte es el artículo de Isabelle Rouane Soupault, “L’aventure en chambre: don Quichotte et la duègne Rodríguez, le personnage en question” (113-122). El dormitorio o la alcoba cobra toda su importancia espacial para que sea, según ella, el lugar propio de “la topographie domestique”, cuya función está dada por el sustantivo utilizado por Cervantes, el “apósito” (113). La alcoba de don Quijote en su estancia entre los Duques está marcada por doña Rodríguez, quien en el capítulo 48 funciona como una intrusa más. Este marco le permite a Rouane Soupault acumular las marcas de una reclusión/invasión de ese espacio “personal”, ya sea desvirtuado por las farsas eróticas, ya sea metamorfozando en sus relaciones sinecdóticas con la noción de “cuerpo” dentro de una semántica del vestir/descubrir (119).

Por otra parte, en “Las leyes en el *Quijote*, de 1605 a 1615” (123-130), Susan Byrne parte del episodio de los galeotes y reconoce que se centrará en este con un breve excurso a la Segunda Parte, lo cual me parece, aunque justificativo, fuera del foco de la temática principal de este libro. Byrne se interesa también por la semántica entre la “fuerza” con la que el Rey somete a los galeotes y “alzar fuerzas” en tanto modificación del credo caballeresco por parte de un personaje que se da a la tarea de escuchar las apelaciones de los galeotes y los libera para enfocar una justicia distributiva, que en el *Quijote* de 1615 se planteará en término de una “conmutativa” (130). Lástima que Byrne no se haya centrado en este aspecto que apenas lanza al final. Bénédicte Torres retoma el concepto de la “víctima expiatoria” de René Girard en su artículo “Enjeux de la violence dans *Don Quichotte* de Cervantès” (131-139). Ella hace la siguiente precisión con el fin de analizar la semántica de la palabra violencia, cuya oposición plantea la función restaurativa (y por lo tanto parte de una situación legítima y de conformidad ante la ley) o la destructiva (se resuelve como un fenómeno compensatorio para volver a un equilibrio perdido). La posición desarrollada por Girard aborda esta última, de modo que también Torres retoma el episodio de los galeotes y ve en su desenlace a un don Quijote víctima de la violencia por parte de quienes ha liberado previamente. El concepto de víctima expiatoria (135) es reutilizado para observar la dinámica

contradictoria de la empresa caballeresca: al defender a los pobres y desvalidos acarrea una violencia que se quiere reparativa, pero genera una de tipo destructiva (135). Para terminar esta “Sección”, José Montero Reguera vuelve sobre el episodio del Caballero del Verde Gabán, más concretamente al diálogo con su hijo, para reflexionar sobre el género de la poesía, se trata del artículo “Elogio y defensa de la poesía por Cervantes: capítulo final (*Don Quijote*, II, 16 y 18)” (141-149). Montero Reguera desea releer estas circunstancias del elogio de la poesía en clave biográfica, para que en su final promueva “una reivindicación del propio Cervantes como poeta” (141), no solo a partir del diálogo que mantiene con el del Verde Gabán en II, 16, sino especialmente con don Lorenzo, su hijo en II, 18. En resumidas cuentas, se plantea tanto la causa final o la finalidad del arte, la causa instrumental en donde se pregunta por los instrumentos más adecuados para conseguir o llegar a esta finalidad, así como la causa eficiente, que dilucida sobre el papel del artista en tanto poeta y valoriza el proceso creador.

La última sección del libro, “Dire, voir et recevoir: Le monde de Don Quichotte” (151-195), presenta todo un programa heurístico a partir de los tres verbos; su perspectiva se orienta hacia las acciones y visión de mundo de los personajes. Jean Canavaggio también se dedica a un episodio ya abordado anteriormente por otros participantes del volumen en “Don Quijote entre burlas y veras: la aventura de los galeotes” (153-163). Canavaggio propone analizar I, 22 desde esa perspectiva de la reversibilidad que hace de don Quijote la víctima de quienes ha liberado previamente. Utiliza para ello esas dos perspectivas sobre la justicia que el texto confronta en el par Sancho Panza/Don Quijote, con el fin de desmontar cualquier *intentio auctoris*. Más bien, ofrece fijarse sobre la parodia y el engaño/desengaño que desencadena el actuar del caballero andante y las palabras embusteras y mendaces de los galeotes; se trata de un “discurso capcioso” que alterna palabras del juez benévolo y unas respuestas de doble sentido por parte de los galeotes, marcando de este modo ese desfase entre los dichos y los hechos (161). En esa misma línea, en “Tranca, retranca y trancazo. La doble intención en los diálogos del *Quijote*” (165-173), José Manuel Martín Morán visualiza el “conflicto con la palabra ajena” (165) y el doble sentido que introduce, al discurso referido o reproducido, según la terminología de M. Bajtín, frente a las intenciones hostiles y burlescas de los personajes. Se trata de una palabra bivocal, que Martín Morán visualiza en relación con las destrezas que el cortesano debía ensayar a la hora de discurrir y de hablar. Martín Morán establece una tipología basada en la reducción o en el aumento de semánticas con una intencionalidad pragmática que produce siempre conflictos y desfases en los interlocutores del discurso.

Por su parte, según Mercedes Alcalá Galán en “Retórica visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*” (175-181), el humor invade las relaciones entre el texto y su potencial iconográfico, el cual programa ilustraciones e imágenes icónicas a lo largo del tiempo (175). Alcalá Galán parte de ese desarrollo que la cultura visual ganará a partir de las teorías ekfrásticas, los tratados de pintura y la emblemática, con el fin de analizar un breve ejemplo en la Segunda Parte en II, 71, cuando se aborda la célebre frase del pintor de Úbeda, lo cual me parece insuficiente para sacar conclusiones satisfactorias. En esa misma línea, José Manuel Lucía Megías se interesa por las representaciones iconográficas que genera el texto en “*Tan al natural y propio como le pintan en su libro*: de las primeras representaciones iconográficas de los siglos XVII y XVIII” (183-194). Si bien es cierto, el género le proporciona ese estímulo necesario al texto cervantino para ser reconocido como exponente del género a partir de su particular comicidad (186), el éxito editorial que representó catapultó un renacer de los libros de caballería, para lo cual Lucía Megías retoma

las traducciones francesas y sus ilustraciones/grabados que muestran no solo la comicidad de los personajes sino también la hilaridad de las situaciones (192). No encontré una explicación pertinente del título en su argumentación. Cierra el volumen Jesús Pérez-Magallón con el artículo “Cervantes en el tiempo de la crisis de la conciencia europea” (195-202), el cual tiene el objetivo de abordar la recepción del texto cervantino en esa Europa de transformaciones y de crisis de la conciencia, que significa el periodo entre siglos del XVII al XVIII.

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