

ROCÍO QUISPE-AGNOLI. *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

En las últimas tres décadas, el texto de Guamán Poma de Ayala (1550-1616), *Nueva corónica y buen gobierno*, se ha transformado en una obra primordial para entender la perspectiva y la ideología del hombre andino sobre una realidad que resultó trastornada por la presencia europea durante la época de la conquista y colonización. En 1908 dicho manuscrito de 1179 páginas se encontró en la Biblioteca Real de Copenhague de Dinamarca y en 1936 se publicó la primera edición facsímil en el Instituto Etnográfico de París. Al principio el manuscrito no llamó la atención a los estudiosos andinos, pero en 1974 la impresionante tesis doctoral de la especialista estadounidense Rolena Adorna, sentó las bases para la apreciación crítica de esta compleja crónica. Casi una década después, Mercedes López-Baralt publicó *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala* (1988). Posteriormente, Adorno y López-Baralt co-editaron *Guamán Poma de Ayala: the Colonial Art of an Andean Author* (1992).

En *La fe andina en la escritura*, Rocío Quispe-Agnoli actualiza los estudios que se han publicado en las últimas décadas acerca del autor y de la *Nueva corónica y buen gobierno*. La crítica peruana reexamina las “posibles identidades y otredades” latinoamericanas y utiliza los estudios postcoloniales para reivindicar tanto a los sujetos subalternos como a sus herencias andinas (20). Quispe-Agnoli, al enfocarse en el paso de los códigos visuales andinos –el *tocapu* (tejido), el *quipu* o la *yupana*– a la escritura alfabética para interpretar el poder hegemónico imperial de la escritura, logra analizar la *Nueva corónica* dentro del discurso postcolonial. La obra guamanpomiana no representa simplemente una narración desde “el otro lado” sino que se constituye como un texto fundamental de las letras hispanoamericanas para los estudios coloniales actuales. Quispe-Agnoli destaca

la contribución de Guamán Poma al crear un nuevo discurso de sus tradiciones y presentar la riqueza de los elementos andinos a través de la apropiación de la escritura europea. En esta línea reflexiva la autora dialoga con los andinistas más destacados de nuestro tiempo como Maureen Ahern, Walter Mignolo, Sara Castro-Klarén, Raquel Chang-Rodríguez y Rolena Adorno, entre otros.

La fe andina en la escritura consta de cinco capítulos. En cada sección, la autora explica el entrecruzamiento comunicativo de las culturas andinas y europeas que se inicia cuando se aprovechan y se reapropian los elementos de la tradición oral y gráfica nativas. De acuerdo a Quispe-Agnoli, este resultado ofrece un texto que expone una manera de estudiar la producción cultural hispano-andina a través del análisis de la semiótica discursiva dispuesta en las sociedades amerindias pre- y post-hispánicas. Por un lado, *La fe andina en la escritura* destaca los diferentes y eficaces métodos de la comunicación amerindia que desafían al sistema de la escritura europea. Por otro, registra la evolución y práctica provechosa de la fusión del sistema andino y el europeo en el Nuevo Mundo.

En *La fe andina en la escritura* se distinguen las últimas investigaciones de nuestra década que actualizan los temas de la identidad y la otredad latinoamericana más relevantes en la *Nueva corónica y buen gobierno*. Según Quispe-Agnoli “la obra del cronista andino se ha constituido en icono de la cultura peruana y andina”, además de convertirse en “un punto de intersección de las discusiones actuales sobre las herencias coloniales, las otredades del sujeto occidental con el que se identifican idealmente los sectores dominantes de la sociedad criolla peruana” (38). El primer y segundo capítulos se enfocan en la situación actual del Perú, donde todavía existen movimientos postcoloniales originados en el período colonial cuyo propósito es reconocer a los grupos subalternos históricos e ideológicos que poseen voz y esperan ser reivindicados en nuestra sociedad. Al valerse de la escritura, el libro de Guamán Poma representa ese modelo primario que evidencia los límites de las tradiciones andinas para denunciar las condiciones violentas de su gente. Asimismo, la *Nueva corónica y buen gobierno* tiene una gran relevancia por presentar la riqueza de la escritura alfabética y la imagen dibujada de la sociedad andina, a través de la cual puede denunciar y remediar esa violencia producida durante la colonización.

Quispe-Agnoli analiza la contribución del escritor amerindio, al manifestar que su obra se beneficia del sistema del alfabeto europeo al emplearlo como medio de comunicación de la tradición andina y convertirlo en un género discursivo totalizador dominante que incluye la función persuasiva; de hecho, el autor de la *Nueva corónica y buen gobierno* consideró a la escritura como el espacio ideal para expresar mi denuncia, dolor y crítica ante la separación de sus rasgos tradiciones nativas. El discurso profético apocalíptico que integra el sermón le permite al cronista asociar eficientemente la realidad andina porque “uno de [los recursos

retóricos del discurso del sermón] consiste en la necesidad de un agente externo que lo complete desde afuera” (76); no sucede lo mismo con otros autores ya que al suspenderse en el nivel semiótico de la escritura, el discurso andino es absorbido por el sistema dominante, perdiendo su propia voz.

En el capítulo tres se analiza este impacto del fenómeno de la escritura y su reparación con otros escritores de la época medieval a la colonial. De esta manera, Guamán Poma se pronuncia como un sujeto de la escritura en la construcción de su identidad textual y la otredad, confirmando su idoneidad como productor de textos andinos. Quispe-Agnoli además señala que el autor manifiesta la tensión que surge entre el destinatario y el emisor de la obra donde se expone un mensaje “en la construcción del sujeto ‘autor’ y en la constitución, mediante la exhortación constante, de los sujetos ‘lectores’” (95). En la *Nueva corónica y buen gobierno* el cronista andino se fusiona con su lector colectivo, europeo y amerindio, resultando la alteridad del sujeto en conjunto.

A través del capítulo cuatro se define el fetichismo de la grafía en el mundo dominante lo cual explica el impacto que tiene la técnica de la escritura en las culturas nativas americanas. Se cuestionan aquí los trabajos que explican las dicotomías entre la oralidad y la escritura. De acuerdo con Quispe-Agnoli, el texto amerindio presenta una semiosis colonial, ya que el “yo andino propone objetos equivalentes de su cultura (literalidades amerindias) e hibridiza el objeto del otro” (144). Además, este capítulo indaga detalladamente en los modos en que la escritura alfabética se convierte en la principal herramienta del poder hegemónico y de la práctica ideológica. Entre los múltiples aportes teóricos que emplea la autora peruana, se presentan frecuentes referencias a Mignolo, en particular a su concepto de las hermenéuticas pluritópicas. Desde esta perspectiva mignoliana, Quispe-Agnoli investiga el doble efecto de la escritura: asimilación y resistencia. Su investigación principal se concentra en la problemática apropiación de la escritura en el mundo andino (170-72) y también en la aparición de imágenes visuales como los dibujos de Guamán Poma, *quipus* y *tocapus* que sugieren literaturas alternativas (193-205).

La fe andina en la escritura concluye con un análisis agudo del discurso jurídico-legal, mediante cual los indígenas aprendieron a escribir porque estos seres del Nuevo Mundo constantemente necesitaban “expresar reclamos de derechos y denuncias de abusos” (207). La misma crítica subraya la concordancia entre “buen gobierno,” “buenas leyes” y “buena escritura.” El uso repetido del adjetivo “bueno” implica que existen ejemplos negativos (malos) de todos estos conceptos. Por ejemplo, la buena escritura se configura como remedio legal, mientras que la “mala escritura” causa daño y pérdida, produciendo “malas leyes” o leyes inhumanas y apoyando al “mal gobierno” abusivo. La utilidad jurídico-legal de la escritura fue reconocida por los sujetos coloniales desde los indígenas hasta los virreyes. No

obstante, según Quispe-Agnoli, Guamán Poma se distingue de los otros autores coloniales por su “forma de enfrentar la situación colonial desde puntos de vista diversos” (257). Es decir, en la *Nueva crónica y buen gobierno* “Guamán Poma acusa la falta de orden, el saber deficiente y entra en la esfera jurídica convirtiéndose en un sujeto jurídico” (258).

El epílogo de *La fe andina en la escritura* ofrece una autorreflexión sobre cómo una obra se aprovecha del poder de la escritura alfabética mientras que dignifica la alteridad andina subordinada. Quispe-Agnoli consagra al texto de Guamán Poma como una obra primordial de la literatura latinoamericana ya que sus características multifacéticas posibilitan interrogantes tanto coloniales como postcoloniales.

A pesar de que Guamán Poma de Ayala representa una figura principal en el estudio de las crónicas andinas coloniales, no es el único cronista que muestra la compleja relación (colonial y postcolonial) entre la escritura y la oralidad sino que forma parte de una serie de relatores americanos, mestizos e indígenas, se destacan que por sus testimonios sobre la otredad como Juan Vázquez y Juana Icha –por mencionar algunos. En este sentido, la investigación de Quispe-Agnoli se limita al texto guamanpomiano, relegando otras voces andinas. Este estudio podría complementarse con el análisis de los testimonios de otros sujetos andinos poco (re)conocidos y/o omitidos por los especialistas.

La fe andina en la escritura brinda una lectura nueva de la *Nueva crónica y buen gobierno*, no sólo escrupulosa sino también creativa. Aunque la presente investigación se enmarque dentro del campo de la crítica literaria, incluye componentes nativos de comunicación que repercuten hasta hoy día y representan temas valiosos para los estudios históricos, arqueológicos y antropológicos.

PABLO BRESCIA y EVELIA ROMANO, coords. *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM, 2006.

El ojo en el caleidoscopio, volumen compilado por Pablo Brescia y Evelia Romano, constituye la mayor aportación que se ha hecho en español a un tema que en la crítica de lengua inglesa es ya relativamente tradicional: el de los relatos vinculados entre sí en “ciclos”, “series”, “secuencias”, “compuestos” o “novelas compuestas”. Esos términos fueron los empleados en las tres últimas décadas del siglo XX, entre otros, por Forrest Ingram, Susan Garland Mann, Robert Luscher, J. Gerald Kennedy, Maggie Dunn, Ann Morris y Rolf Lunden. En esta ocasión, Brescia y Romano se inclinan por la noción de “integración” sugerida por Gabriela Mora como más apropiada para referirse a textos que oscilan entre la unidad y la diversidad en los confines del libro, sin que necesariamente tengan una disposición cíclica, haya una continuidad entre ellos o jueguen con el referente novelesco. Con el fin de ofrecer un panorama de lo que se ha dicho en Hispanoamérica sobre esta práctica literaria y esbozar un corpus, los compiladores, además de sus propias contribuciones, han incluido trabajos de quince críticos, algunos consagrados y conocidos por todos los estudiosos del cuento hispánico –Enrique Anderson Imbert, Seymour Menton, Luis Leal, Gabriela Mora y Lauro Zavala–, otros con una larga trayectoria en diversos campos –Wilfrido Corral– y algunos muy jóvenes, pero ya insoslayables en el escenario del hispanismo internacional –como Francisca Noguero. El libro se completa con una lista de “textos integrados latinoamericanos” mencionados en los artículos, así como una “Breve bibliografía sobre textos integrados en Latinoamérica”.

La introducción de Brescia y Romano sienta cabalmente las bases teóricas del proyecto y describe el conjunto, haciendo sinopsis puntuales y muy orientadoras de cada uno de los capítulos, pero, antes, advirtiéndonos que aunque el punto de partida de la discusión provenga de lo escrito en inglés “nuestro trabajo viene a aportar otra dimensión a esas investigaciones, que no sólo responde a una geografía distinta, sino a una concepción del mundo y la literatura que no puede sino ampliar el debate” (15). Uno de los aciertos del marco diseñado por Brescia y Ramos es, precisamente, evitar lo que llaman “definiciones propositivas” (8) –es decir, la prescripción, uno de los hábitos más incómodos de la teoría de los géneros antigua, que supondría, por cierto, un cierre epistemológico y no una ampliación. Al no postularse un concepto limitante de cuento o novela, los artículos siguientes tampoco se resignan a conservar o tratar de acomodarse a viejas categorías genológicas –o ‘teoría de los géneros’ como lo denominaría Philippe van Tieghem– y llegan, por eso, a cuestionar lo que la noción de género pueda tener todavía para lectores tradicionales de fuente de esencias. De dos maneras principales se observa el

antiesencialismo en esta colección: el énfasis de muchos participantes en el papel de la lectura –o los aparatos editoriales modernos– en la “integración” de textos y la relevancia que se conceden a ciertos marcadores sociales como la identidad sexual (*gender*) o las vivencias urbanas latinoamericanas para vertebrar las partes textuales. Tanto la lectura como las circunstancias materiales hacen de lo escrito una entidad maleable, sometida a las leyes de la historia.

Cinco secciones tiene el volumen. La primera, “Acercamientos teóricos”, recoge cuatro artículos, dos publicados previamente y dos inéditos, que sintetizan las principales disquisiciones sobre el tema en el ámbito hispanoamericano y ofrecen nuevas estrategias de análisis. Anderson Imbert y Mora son los pioneros que aquí encuentran acogida. En particular el interés de Mora por la lectura como agente “integrador” de cuentos será fundamental para los otros críticos de esta sección; Laura Pollastri, que se concentra en los conjuntos de microrrelatos, y Lauro Zavala, que presta atención a las relaciones de los “cuentos integrados” con las “novelas fragmentarias”, las “minificiones integradas” y otras modalidades narrativas.

“Tradiciones plurales de integración”, la segunda sección del libro, está constituida por tres artículos que estudian colecciones de cuentos en países específicos y con algunas reflexiones de corte historiográfico. Dos de los trabajos se dedican a México (Luis Leal, Russell Cluff) y uno a Panamá (Seymour Menton).

La sección “Género (narrativo) e integración textual” compila artículos metodológica y temáticamente heterogéneos cuyo único vínculo es el enfoque en un autor o una obra específica: *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges (Marta Gallo); varios títulos de Juan José Arreola (Sara Poot Herrera); *Variaciones en rojo* de Rodolfo Walsh (Marta Morello-Frosch); *El naranjo* de Carlos Fuentes (Linda Egan); y *Trafalgar* de Angélica Gorodischer (Malva Filer).

“Género (sexual) e integración textual” es la sección acaso más original y asimismo la más homogénea desde el punto de vista del rigor crítico con que se hacen lecturas de *Cuentos malévolos* de Clemente Palma (Gabriela Mora), “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela (Francisca Noguerol) y *Canon de alcoba* de Tununa Mercado (Iraida Casique), obras en que se identifican como principios integradores, respectivamente, el diálogo de la estética decadente con la misoginia; la constitución de un sujeto femenino mediante la inversión de códigos patriarcalistas transmitidos por la narrativa oral; y el deseo manifestado en desafío a esquemas a la vez genológicos y sexuales.

“¿Nuevas integraciones o viejas discusiones?” cierra el volumen con una heterogeneidad similar a la señalada en la tercera sección, aunque aquí las posturas suelen dialogar con referentes sociales que iluminan las estrategias de integración en el plano de la escritura. Nádía Batella Gotlieb sugiere, por ejemplo, que la diversidad de los textos tiende a organizarse en ciertas obras de Clarice Lispector

gracias, sobre todo, a una manipulación consciente de la función autorial, mucho más importante que las repeticiones temáticas o compositivas; Evelia Romano plantea, por su parte, que el museo constituye un espacio heterotópico y estructurante en la obra de Cristina Peri Rossi; Wilfrido Corral reflexiona sobre la injerencia de la ciudad como instrumento cohesionador más allá de su aparición como asunto en libros de Javier Váscquez y Leonardo Valencia; y Pablo Brescia, finalmente, observa que lo urbano en dos jóvenes cuentistas mexicanos resulta ser una falsa pista de integración que no hace más que demorar –intensificándolo– el descubrimiento de integraciones definitivas que se producen en un “espacio literario”, en gran medida metanarrativo, cuyo propósito es compensar los “inacabamientos del mundo”.

En conjunto, podría aseverarse que los artículos compilados por Brescia y Romano hacen un inventario de todos los mecanismos de integración textual posibles en los dominios del discurso (donde se propicia la comunicación directa o diferida entre autor y público), del libro (como símbolo y también como objeto material, resultado de decisiones editoriales) y el de lo social (en un amplio sentido, que incluiría la sociedad literaria tal como se manifiesta en fenómenos intertextuales). Quedarían por discernir, sin embargo, algunas cuestiones que estos trabajos no han tenido oportunidad de abordar. Una de ellas sería la validez del término “género” aplicado a los “textos integrados”. Para enfrentarse a este problema haría falta un aparato teórico que sopesara las distinciones tradicionales entre “tipos”, “modos” y “géneros” propiamente dichos –empleo un vocabulario que reaparece desde Goethe hasta las postrimerías del xx– y se preguntara si no habría que recurrir a categorizaciones menos cerradas que permitieran compendiar la indeterminación y virtualidad de *opera aperta* que parece requerir la especie de intertextualidad que este volumen estudia. En efecto, el “área genérica intermedia” –formulación certera que debemos a Brescia-Romano (8)– esbozada por los “textos integrados” recuerda menos los efectos de un tipo, un modo o un género –aquí me atengo a la acepción que da Alistair Fowler a dicha tríada en su libro *Kinds of Literature*– que a lo que a falta de otra denominación, por el momento, podríamos llamar una *formación genológica*, un conjunto de señales que fuerzan al lector a meditar sobre el problema del género sin obligarlo a sacar una conclusión: ¿estaremos ante un texto de partes emancipables o ante un todo cuyas partes solo tienen una autonomía superficial? ¿Qué debe primar como fuente de significado: la independencia de cada narración o la macronarración que produce la suma de todas ellas? Un primer paso para enfrentarse a semejantes retos hermenéuticos sería comparar los cuentarios o los microcuentarios (que son “libros de cuentos” conscientemente estructurados), adicionalmente, con el gran modelo que ha supuesto para ambos, sin duda, el cancionero o el poemario —desde la época de los trovadores occitanos, aunque no descarto precursores más remotos como las *Silvae* de Estacio, verdadera hazaña de

concordancia de lo disperso. De hecho, tengo la impresión de que pocos elementos debatidos en *El ojo en el caleidoscopio*, desde las más simples reincidencias argumentales hasta las irónicas tematizaciones de la figura autorial, carecen de antecedente en los poemas líricos o épicos “integrados”.

Otro asunto en que sería útil reflexionar de ahora en adelante, por las lúcidas entrevisiones de una “ciudad [hispanoamericana] imaginada” (Corral 481) y un “[ficcionalizado] inacabamiento del mundo” (Brescia 535) como herramientas de articulación libresca en colecciones narrativas, es la posibilidad de algún vínculo entre la marcada preferencia por los “textos integrados” que parece haber en Latinoamérica, según se desprende de este volumen, y vivencias características de su cultura. Toda práctica literaria interactúa de una u otra manera con la sociedad que la circunda y en muchos casos se producen homologaciones entre ellas. Cabría considerar hasta qué punto la tensa dialéctica de lo uno y lo diverso de los relatos (des)integrados tiene que ver con una identidad regional donde las experiencias de fragmentación o discontinuidad coexisten con lo que Mariano Picón-Salas veía como un “poderoso sentimiento de afinidad familiar” que va desde el Río Bravo hasta la Patagonia. Por otra parte, tendríamos que preguntarnos si las divisiones innegables y radicales que caracterizan a las sociedades latinoamericanas pese a la cohesión propuesta por la “comunidad imaginada” de cada una de sus nacionalidades no estimulan también el experimento con lenguajes que desafían las nociones usuales de integración o desintegración.

Más allá de suscitar tales indagaciones, una de las virtudes de un libro como éste es que nos recuerda que no todo está perdido para los estudios literarios en medio de las leyes de mercado que han ido implantándose desde los círculos universitarios norteamericanos. El asunto abordado por Brescia, Romano y los colaboradores del volumen lejos está de la estrechez de oferta y demanda que en los últimos años parece haberse adueñado de los temarios de conferencias, libros y revistas, en que la discusión “meramente” literaria, a duras penas compaginable con la ansiedad de estar en el *cutting edge*, no suele generar demasiado capital simbólico convertible en el capital clásico de los cargos, los ascensos y las becas. En ese sentido, *El ojo en el caleidoscopio* es un proyecto profesionalmente valiente, que descuella en un panorama editorial cada vez más monocorde llamando la atención hacia la importancia de darle cabida a una curiosidad y un gusto eruditos que prescindan de seguras recompensas gremiales. Las casi quinientas páginas de esta compilación indican que todavía es posible cierto entusiasmo letrado que no recalque la urgente “aplicabilidad” del conocimiento. Esa falta de utilidad inmediata, si hemos de creerle a Pierre Bourdieu, es, no obstante, lo único que le garantiza al campo de producción cultural la autonomía desde la cual puede realmente acumular una autoridad intelectual que, a su vez, le permita intervenir en otros campos,

incluso el político, cuando sea necesario. Trabajos como el de Brescia y Romano, en fin, contribuyen a mantener cierto perfil colectivo de estabilidad profesional. Su valor es ya apreciable, pero solo podrá juzgarse del todo en algunos años, una vez que quede claro si el multidisciplinarismo compulsivo de hoy en departamentos originalmente definidos por los estudios literarios obedece a una genuina exigencia de investigación o a una conveniencia administrativa particular de las instituciones de enseñanza estadounidenses confundida –no sería la primera vez– con intereses universales.

University of Connecticut

MIGUEL GOMES

RITA DE MAESENEER., *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

La hispanista Rita De Maeseneer, catedrática de la Universidad de Amberes, quien ha dedicado la mayor parte de su labor de erudición a las literaturas de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, ha hecho un aporte significativo al estudio de las letras antillanas con la publicación de su obra *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. El libro consta de tres capítulos dedicados a explorar las letras dominicanas a la luz de tres énfasis recurrentes en la creación literaria de las Américas. El primero y más largo, “La Hispaniola en la brega con el pasado” (23-119), examina la obsesión criolla con la pesadilla de la historia. El segundo en secuencia y longitud, “La media isla en expansión” (121-187), escudriña la significación de los distintos espacios que habitan los personajes que desfilan por las páginas de los textos narrativos estudiados. Además de una breve “Introducción” (17-22) y una “Conclusión” más breve aún (229-233), un delgado tercer capítulo, “Quisqueya a ritmo de bolero” (189-227), destinado a dimensionar la presencia de la música popular, completa el volumen que nos ocupa.

Estamos ante una indagación crítica, afincada en un trasfondo histórico, de la escritura creativa vinculada a la experiencia dominicana, que se concentra en textos publicados a partir de 1980. Las dos décadas y pico abarcadas por la cronología aquí anunciada no intentan enmarcar la actividad literaria de una generación diferenciada. Ese trecho sirve más bien como encrucijada donde se traslapan figuras generacionalmente tan distantes entre sí como el polífrago Marcio Veloz Maggiolo, nacido en el 1936, y la narradora Rita Indiana Hernández, nacida más de cuatro décadas después.

A ese cruce generacional se añade la expansión del territorio literario transitado por De Maeseneer cuando en su análisis empalma la geografía cultural de la diáspora dominicana con la geografía telúrica de la población isleña. Su estudio lee, por ejemplo, la escritura de los dominico-americanos Julia Alvarez, Loida Maritza Pérez y Junot Díaz, en su evocación de una tierra natal campestre y provinciana, como antesala conducente a una lectura de las obras de escritores radicados en la sociedad dominicana como Pedro Antonio Valdez, Ángela Hernández, Aurora Arias y Rita Indiana Hernández. Nos hace ver a estos últimos como voces adversas a la lógica convencional de la representación del campo y la provincia que plasman una figuración compleja del espacio urbano de Santo Domingo, la capital del país. No entra la colega de la Universidad de Amberes en las implicaciones de los factores que distinguen a los unos de los otros, el hecho, por ejemplo, de que la literatura de la diáspora traída al análisis se escriba en inglés y venga de la pluma de gente formada escolarmente en Norteamérica, con la cosmovisión particular que se pueda desprender de dicha socialización. La ausencia de explicación justificadora da la medida del compromiso de la estudiosa belga con preceptuar el entrelazamiento de las geografías literarias tradicionales.

De ahí que, además del desbordamiento de territorialidades aquí descrito, la autora se valga de un marco comparativo forjado para comentar las obras de novelistas y cuentistas de otros países a partir de su vínculo temático con textos de los escritores dominicanos seleccionados. Así, se detiene en una consideración sostenida de las novelas *La fiesta del Chivo* del peruano Mario Vargas Llosa, *The Farming of Bones* de la haitiano-americana Edwidge Danticat y *Le peuple des terres mêlées* del poeta y narrador haitiano René Philoctète dentro del marco temático que suscitan los escritos dominicanos que han evocado la matanza de inmigrantes haitianos y residentes domínico-haitianos en las zonas fronterizas hacia el otoño del 1937. De igual manera, entran a colación relatos de las cuentistas puertorriqueñas Ana Lydia Vega, Magali García Ramis y Lizette Gratacós Wys para sondear, en contrapartida con un cuento del narrador dominicano José Alcántara Almánzar, la manera en que la imaginación literaria se ha aproximado a los “enyolados”, los viajeros, a menudo náufragos, que se lanzan a la mar en las precarias embarcaciones denominadas “yolas” desde la República Dominicana con destino a Puerto Rico, cruzando el riesgoso Canal de la Mona, con la esperanza de mejorar su condición material.

Estos señalamientos apuntan a la renuencia de De Maeseneer a circunscribir su pesquisa a los contornos nacionales, geográficos, lingüísticos o generacionales que la historia literaria convencional emplea para delimitar los universos textuales. De hecho, su indagación ni siquiera se circunscribe a los géneros de la escritura. Al comentar los textos dominicanos y extranjeros que evocan el genocidio del 1937, la

estudiosa salta de la palabra escrita a la imagen fílmica, trayendo a la discusión *El poder del Jefe*, el documental en tres partes sobre la dictadura trujillista realizado por el cineasta René Fortunato (80-86). Insuficiente crédito se da, por tanto, la autora cuando observa que su “acercamiento comparado confirma y cuestiona el concepto cada vez más diluido de literatura nacional que sobrevive en mi título” (231). Esa salvedad apenas recoge la magnitud de las innovaciones conceptuales que dan originalidad al aporte de su obra. Pues es la primera vez que se aplica un marco analítico tan desterritorializado a la escritura proveniente de la experiencia dominicana.

No menos novedoso resulta el hecho de consagrar la mayor parte de su lectura crítica a la expresión más reciente de una tradición literaria que a su vez padece de escasa visibilidad en el mercado literario internacional. Para De Maeseneer, una académica europea interesada en promover las letras dominicanas en el exterior, más predecible habría sido rubricar el corpus de la creación literaria de la población en cuestión destacando las figuras principales, los autores a quienes el consenso nacional otorga el rango de clásicos, es decir, escritores del talante de Manuel del Cabral, Juan Bosch, Aída Cartagena Portalatín, Hilma Contreras, Pedro Mir y Manuel Rueda, para citar sólo a unas cuantas de las plumas señeras entre los años treinta y la postrimería del siglo xx. De Maeseneer expresa inquietud por la precaria difusión de las letras dominicanas a nivel internacional. Su introducción hace acopio de ello, valiéndose de una valoración ofrecida por la narradora y ensayista venezolana Gisela Kozak Rovero, como bien podría haberse valido de cualquier otra de las tantas voces que se han pronunciado sobre la invisibilidad del arte literario dominicano. Ese reconocimiento, sin embargo, en nada merma la determinación de concentrarse en estudiar un muestrario selecto de textos escritos por autores vivos y en su mayoría jóvenes.

De la sección de “Agradecimientos” –en la que la autora invoca a varios escritores que le sirvieron de guías culturales, le hicieron llegar sus textos, le concedieron entrevistas o le brindaron orientación– se colige la importancia que ha tenido la investigación de campo para hacerle posible a De Maeseneer ensamblar las partes de su obra. También, en algunos momentos de su estudio, se trasluce una notable coincidencia, ya por influencia o por apriorística afinidad, entre su ideología literaria y la de algunos de los literatos de Santo Domingo con quienes ella trabajó durante sus viajes de pesquisa o su sostenida correspondencia con ellos. Nótese, por ejemplo, el criterio descalificador que emite sobre *Los que falsificaron la firma de Dios* (1992), novela escrita por Viriato Sención que evoca al régimen dictatorial de Trujillo y a su extensión democrática durante el gobierno venal de Joaquín Balaguer. Dice: “Como es sabido, el libro fue un éxito de venta en 1992 por razones extra-literarias: el gobierno de Balaguer le negó un premio que le había concedido

un jurado muy ‘respetado’. Por muchos méritos que se le hayan encontrado a la novela y por bien escritos que sean algunos fragmentos, tengo que confesar que no acaba de convencerme en su totalidad” (42). La causa que enarbola la estudiosa belga para dar cuenta de la popularidad alcanzada por la obra, las referidas “razones extra-literarias”, además de las comillas desmentidoras de la respetabilidad del jurado que en abril de 1993 le confirió a la obra el Premio Nacional de Novela que otorga anualmente el ministerio que entonces se llamaba Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, coincide con los juicios emitidos por la capilla que para la fecha adversó al laureado novelista. Se trata de una capilla compuesta por varios miembros de la minoría de literatos capitalinos que ha pululado en la palestra pública de la sociedad dominicana desde sus escaños en las instituciones privadas o estatales que fomentan la actividad artística a nivel nacional.

De esa manera, De Maeseneer une su voz a la del coro de literatos capitalinos que en su momento, pudiendo haber utilizado su intervención en el discurso público para repudiar la acción de la Ministra Jacqueline Malagón, quien, en aras de proteger al Presidente Balaguer de la caracterización poco halagüeña, discernible en el personaje del Dr. Mario Ramos, se negó a honrar el premio que un jurado literario había otorgado, prefirió invertir sus palabras en negarle a *Los que falsificaron la firma de Dios* calidad literaria o identidad novelística. Valdría considerar hasta qué punto la antipatía de los literatos por la novela de Sención no proviene de un resentimiento del tipo que propone Maryse Condé para explicar la tirria similar que suscitó el éxito arrollador de su novela *Ségou*: “los lectores regulares y los lectores nuevos que la obra cautivó descubrieron allí algo nuevo [...] La clase media, algunos intelectuales en las universidades, los supuestos escritores que no alcanzan a vender más de cien copias de sus libros en el curso de un año estaban tan envidiosos que quisieron conspirar contra *Ségou*” (*Callaloo* 12.1 [1989]:126).

No deja de resultar refrescante la firmeza con que De Maeseneer asume su condición de lectora con su gusto, su visión estética, su soberanía para escoger los flancos ideológicos con los que quiere alinearse y la facultad crítica que le asiste para juzgar la calidad de los textos, sobretodo en un momento como el nuestro en que el comentario literario a menudo queda reducido a una serie de fórmulas manidas empeñadas exclusivamente en determinar la medida en que la escritura interviene en la sociedad a favor de la causa política con la que pueda uno vincular al autor o a la autora. Así, aunque admita que sus “criterios de evaluación (tal vez demasiado esteticistas) pueden ser rebatidos”, no flaquea al avanzarlos, abriéndole paso en el cuerpo de su texto a los comentaristas cuyos juicios se asemejan a los suyos y relegando al estadio menos altisonante de la nota al calce los pareceres de interlocutores que difieren de ella (42-43).

En ese sentido, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea* tiene, entre sus múltiples cualidades loables, el don de la verticalidad. De Maeseneer dice

lo que realmente piensa sobre los textos que estudia y se atiene a las consecuencias. Consciente de su actitud ocasionalmente severa ante determinados textos, en su conclusión la estudiosa rememora su segundo encuentro con el fenecido escritor capitalino Enriquillo Sánchez, después de él haber leído un artículo de 2002 en el que ella señalaba algunas debilidades de una obra narrativa suya titulada *Musiquito: Anales de un déspota y un bolearista*, llevando al escritor a tildarla de “cuchillo en la auyama” (230). Aunque le asustara el epíteto cortante, “frase que contiene esta palabra tan dominicana [...] que quiere decir calabaza” y aunque la dejara “medio mediatubunda” su alegado “papel de mujer castradora”, no da evidencia alguna de haber alterado su lectura, complaciéndose en haber “procurado señalar que tal vez no es oro todo lo que reluce, pero tampoco está todo muy apagado. Al fin y al cabo, un encuentro puede conllevar un componente polémico” (230). Una literatura que se respete debe ser capaz de aguantar el filo flemático del bisturí crítico a la misma vez que se la intenta difundir internacionalmente para ponerla al alcance de un mayor público lector. Es evidente que De Maeseneer ha apostado a que la literatura dominicana contemporánea posee esa capacidad.

Syracuse University

SILVIO TORRES-SAILLANT

LAURA R. BASS y MARGARET R. GREER, eds. *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama*. New York: Modern Language Association, 2006.

Este volumen reúne el trabajo de veintisiete reconocidos especialistas que abordan un amplio abanico de cuestiones relacionadas con la interpretación de la *comedia* en la España de la temprana modernidad. Entre otros, los temas de sus contribuciones exploran la extraordinaria calidad del teatro de este período replanteando varios aspectos como el de las tradiciones teatrales, su creatividad, las implicaciones políticas y culturales, los porqués de su enorme éxito y el impacto internacional que el teatro español tuvo durante el siglo xvii. Más allá de este ambicioso programa de investigación, estos ensayos proporcionan valiosas sugerencias (probadas previamente, y con éxito, en la experiencia docente diaria) en términos de estrategias pedagógicas que pueden ser utilizadas para la enseñanza de la *comedia*.

Un prefacio al volumen pone en relación la función cultural de la *comedia* con “that of the movies in the mid-twentieth century and cinema and television today”(xii), enfatizando su impacto tanto en el Nuevo Mundo como en Europa. Cabe añadir, además, que la elección de “modernidad temprana” en lugar de “Siglo de

Oro” en el título del libro se debe a la intención de presentar este género no desde el punto de vista de las obras maestras que durante tanto tiempo han predominado en su estudio, sino en el contexto del diálogo entre la literatura y otras formaciones sociales, así como en las expresiones de esta última.

La primera de las dos amplias partes en las que Laura Bass y Margaret Greer dividen su libro gira en torno al tema de los “Materials,” dedicando una especial atención a las ediciones más útiles, a los estudios eruditos y a las herramientas que pueden apoyar la docencia y que abarcan un amplio espectro que va desde los libros ilustrados al cine, pasando por valiosos sitios web relacionados con la *comedia* no sólo sobre textos y erudición, sino también sobre aspectos tan interesantes y relevantes como, por ejemplo, el que nos ofrece una detallada reconstrucción virtual del famoso teatro de la modernidad temprana madrileña, el Corral del Príncipe, y los recursos relacionados con las artes dramáticas tanto de Latinoamérica como de España.

La segunda parte del libro, mucho más larga que la anterior, lleva por título “Approaches,” y se presenta dividida en seis secciones muy bien concebidas. La primera de ellas, “The Past in the Present: Historical Frameworks and Visual Contexts,” se abre con un trabajo de Melveena McKendrick que reflexiona sobre la necesidad didáctica de establecer un puente que permita hacer frente a la división diacrónica que separa la *comedia* del siglo xvii del estudiante del siglo xxi. Citando conceptos a todas luces fundamentales y claves como el del honor, la *limpieza de sangre* y la figura de la *mujer varonil*, McKendrick advierte la presencia cultural duradera de la *comedia* a través de las centurias y la necesidad de los profesores de ofrecer antologías relevantes al respecto. En este sentido, la crítica se pregunta, “What was Wonder Woman in the 1980’s ‘in her satin tights, fighting for her rights’ but an archetypal *mujer varonil* (masculine woman), simultaneously unruly and seductive?” (38). En “Between Ideals and Pragmatism: Honor in Early Modern Spain”, Renato Barahona, basándose en estudios históricos, aborda el tema del honor no como algo que uno posee o pierde (junto con las terribles consecuencias que esto conlleva y que la *comedia* presenta tan a menudo), sino como una “tangible commodity that can be quantified, repaired and partially restored” (39). A pesar de que su investigación se centra en la región vasca, el autor señala aspectos importantes, como la consideración de que la historia y su representación a través de la ficción normalmente difieren. Igualmente, advierte el hecho diferencial dado por las variaciones regionales, igual y normalmente también significativas. Frederick A. de Armas, por su parte, en “A Woman Hunted, A City Besieged: Spanish Emblems and Italian Art in *Fuenteovejuna*,” muestra cómo la poesía y la pintura iban inexorablemente de la mano en tanto que disciplinas relacionadas, hasta tal punto que el estudioso califica este fenómeno como “writing for the eyes”, el cual

encuentra su fuente de inspiración en los jeroglíficos, la literatura emblemática y las artes de la memoria. Por medio de la referencia a las figuras mitológicas en la tentativa de Flores de reescribir la historia en esta pieza dramática, Lope desmitologiza el mito de los Reyes Católicos de una forma efectiva.

Enrique García Santo-Tomás estudia la referencia espacial en “Early Modern Geographies: Teaching Space in Tirso de Molina’s Urban Plays,” ilustrando “how the experience of space is connected to ideas of religion, economy, and sexuality” (53), y la apreciación entusiasta de Tirso de un Madrid como un espacio dinámico y complejo. “Costume and the Comedia: Dressing Up *El vergonzoso en palacio* in the Classroom” es la contribución que Laura Bass dedica al estudio de los contextos visuales. Centrándose en el estudio del disfraz como elemento crucial para el teatro, observa que “no playwright in the Spanish Golden Age better understood the power of transvestism than Tirso” (66), ofreciendo para ello ejemplos de identidad travestida y de sus implicaciones. En el ensayo de Carmen García de la Rasilla, “Teaching Golden Age Theater through Filmic Adaptations,” se afirman los valores pedagógicos del cine a partir de la interpretación de dos producciones fílmicas recientes sobre *El perro del hortelano* y *La vida es sueño*.

Mary Malcolm Gaylord encabeza con su “How to do Things with *Polimetría*” el epígrafe “Language, Theory, and (Teaching) Philosophy.” En su trabajo, Gaylord enfatiza la importancia de estudiar la métrica de la *comedia*, un rasgo compositivo que revela, “how its speaking subjects were allowed to voice, or to threaten, the values of their historical community” (84). A continuación, “The *Comedia* and the Theatrical Imperative,” de Edward H. Friedman, ofrece una lista (histórica, crítica y teórica) de palabras y temas claves, celebrando la polisemia de este género como algo “intriguingly vague, and its playwrights intriguingly ambivalent” (91). Características, éstas, que cuentan por su reto cautivador para cada nueva generación. En “Unanswering the Question: A Course on Golden Age Plays by Women,” Teresa S. Soufas discute un curso sobre cinco mujeres dramaturgas –Angela Azevedo, Ana Caro, Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez y María de Zayas– que ella misma desarrolló. El curso no sólo incitó a los estudiantes a explorar la construcción de género en la *comedia*, sino que también contribuyó a su profesionalización al tener que escribir una comunicación que posteriormente fue sometida en una conferencia profesional. El artículo de Manuel Delgado, “Toward an Understanding of Moral Philosophy and the Theme of *Desengaño* in Calderón”, proporciona una perspectiva filosófica sobre la *comedia*, argumentando que para apreciar obras como *La Vida es sueño*, *El mágico prodigioso* o *El príncipe constante*, necesitamos entender la filosofía moral de Calderón de una forma más completa y que se concretiza en un sistema ético que Delgado enlaza con la obra de Levinas.

La sección dedicada a “Theater, History, Practice, and Comparative Contexts” se inicia con el artículo de Bruce Burningham, “Placing the *Comedia* in Performative Context,” el cual centra su atención en la teatralidad inherente de las obras del Siglo de Oro y en el ligero contacto que los estudiantes estadounidenses tienen con las representaciones de teatro, dado que su formación está basada en la televisión y el cine. Ratifica esta falta de familiaridad con el teatro empujando a sus estudiantes hacia una actuación activa, así como también al análisis textual e histórico-cultural. Vincent Martin, en “On Teaching Non-*Comedia* Festive Drama of Early Modern Spain,” extiende la apreciación de la comedia por parte de los estudiantes enseñando *teatro breve* (especialmente *jácaras*, *mojigangas* y *entremeses*), así como también *autos sacramentales* en un curso que lleva por nombre “Fiesta y Teatro.” Por si fuera poco, además de la discusión sobre el *teatro breve*, Martin proporciona un ejemplo de ello con *Las carnestolendas* de Calderón, que presenta con un resumen de cada una de las seis escenas en inglés, un glosario de términos útiles y, además, una muestra de preguntas de comprensión para orientar el estudio. La siguiente colaboración es la que firma Susan L. Fischer con el título de “Reinventing Texts in a New (Historical) Context: Spanish *Comedia* and Shakespeare”. En este ensayo se proporciona al lector una perspectiva comparada sobre el drama producido en la Inglaterra y en la España de la Modernidad temprana, tanto en el momento de su producción como del presente. Invitándonos a la reflexión a partir de la relación que establece entre obras españolas e inglesas, ésta se acompaña de una serie de útiles sugerencias interdisciplinarias que se refieren al contexto social y político de cada una de las obras. En “*Comedia* and *Comédie*”, Leah Middlebrook proporciona una dimensión adicional al estudio comparado a través de la observación del valor añadido que ofrece el leer obras españolas y francesas como *Le Cid* y *Las mocedades del Cid* “en diálogo” una con la otra, especialmente dado que “Spanish and French theater “developed hand in hand with the early modern State”(134). Finalmente, James Mandrell redondea esta sección con “*Don Juan* in 3 Acts: Seduction Across Time and Space”. Señalando la duradera y maleable naturaleza de la figura mítica, Mandrell traza su evolución en manos de filósofos como Kierkegaard, Marañón y Ortega y Gasset, así como también con Tirso y Walcott como representantes del reino de la literatura.

La sección dedicada a “Cross-Cultural Approaches” se inaugura con la contribución de José Cartagena-Calderón titulada “Lope de Vega and the Matter of America”, en la cual aborda la posible viabilidad de una aproximación comparada para el teatro de los siglos XVI y XVII en España y Latinoamérica. A manera de pauta ofrece diversas e importantes ideas para su curso, a la vez que una lista de textos a considerar, como, por ejemplo: *La conquista de México* de Zárate para el estudio de México, *Amazonas en las Indias* de Tirso y *La aurora en Copacabana*

de Calderón para los dos tratamientos de Perú, *La bellígera española* de Turia y *Arauco domado* para Chile y, para el Brasil, la pieza de Lope *Brasil restituido*. El trabajo de Frederick Luciani, “An Approach to Teaching Drama Within Colonial Spanish America”, persigue cambiar la actual situación en la que “colonial drama is insufficiently represented in courses taught, in spite of its richness—both aesthetic and political.” Ofreciendo como muestras tangibles de ello la loa para *El divino Narciso* de Sor Juana, el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* y la *Tragedia del fin de Atahualpa*, Luciani subraya la necesidad de leer tales obras a partir de las “complicated fusions of thought and representation that the colonial situation produced and the intriguing assimilations and identifications that occurred across races, classes, and peoples”(165). En “Staging Captivity: Cervantes’ Barbary Plays”, María Antonia Garcés hace hincapié en la originalidad de la producción cervantina del “teatro experimental” y de su identidad como “the first playwright in 16th-century Spain to stage the plight of Christian captives in Barbary”(166). “Teaching Race and the Performace of Whiteness in *El valiente negro en Flandes*, by Andrés de Claramonte”, que es la contribución de John Beusterein a este volumen, muestra las lecciones a aprender de piezas como ésta para una mejor comprensión de la relación de la raza con el imperialismo. Los estudiantes interpretan esta obra, y, a partir de entonces, la analizan a base de un número de perspectivas variadas, incluyendo debates culturales contemporáneos sobre “white privilege,” antisemitismo y sexualidad.

El artículo de Cory Reed, “Teaching the *Comedia* to Nonmajors: Golden Age Drama in a Cultural Studies Context,” ofrece valiosas ideas como por ejemplo que a través de la combinación de la lectura de la *Numancia* de Cervantes y *Devastation of the Indies* del padre Las Casas con discusiones sobre la leyenda negra, el ensayo de Octavio Paz sobre Sor Juana y *Culture and Imperialism* de Edward Said, los estudiantes aumentan su capacidad comprensiva de las complejidades de la cultura y la sociedad de la España de la modernidad temprana.

La siguiente breve sección, “Embodied Pedagogies,” la abre A. Robert Lauer con su “Trials: Teaching the Spanish Baroque *Comedia* in the 21st Century”. El profesor Lauer ofrece una bienvenida alternativa al concepto de la unicidad de la *comedia* que pone a sus estudiantes en relación con la relevancia del género. Proponiendo lo que él califica de “complete, eclectic, and functional methodology”, enfatiza, entre otras cosas, la importancia de las actividades de grupo en la clase, como, verbigracia, la puesta en escena de la sala de justicia por los demandantes y acusados, quienes debaten la habilidad para reinar del príncipe Segismundo, basándose en la evidencia de *La vida es sueño*. Las cuestiones perennes, conflictos y acciones por medio de los que se caracteriza la política y la responsabilidad de Segismundo hablan de forma igualmente poderosa a una audiencia del siglo XXI

que a una del siglo xvii. Otros elementos los proporcionan Dale J. Pratt y Valerie Hegstrom en la colaboración que titulan “Mentoring Environments and Golden Age Theater Production.” El estudio y la puesta en escena de obras dramáticas por parte de los estudiantes se ve aumentado como resultado de una categoría pedagógica innovadora que ellos llaman “graduate student mentors”, y consiste en el trabajo intenso de un estudiante graduado con un grupo de cuatro o cinco estudiantes subgraduados. La representación y las actividades escolares y críticas del grupo se ven igualmente enriquecidas a partir de su participación en el “Chamizal Festival” anual.

El epígrafe final, “New Technologies,” lo inicia el trabajo de Diane E. Sieber, “The Digital *Comedia*: Teaching Golden Age with New and Emerging Technologies.” Indicando el amplio espectro de recursos, desde el correo electrónico hasta los sitios web interactivos, pasando por la inmediatez de las salas y las modelaciones tridimensionales, Sieber demuestra cómo estas nuevas posibilidades proveen suplementos excelentes para las discusiones de clase. Finalmente, Matthew D. Stroud contribuye al tema de la reflexión tecnológica en el contexto de la pedagogía de la *comedia* con “The Closest Reading: Creating Annotated Online Editions.” El desarrollo de la ediciones anotadas, que conlleva una ardua tarea, resulta ser una experiencia gratificante para los estudiantes, dado que les conduce a una comprensión y entusiasmo mayores ante este material.

Colectivamente, este conjunto de ensayos proporciona una gran y variada riqueza de elementos en muchas e importantes dimensiones de la *comedia* del Siglo de Oro –su comprensión, enseñanza y apreciación. Este volumen es, indudablemente, un valioso recurso para la enseñanza de la *comedia*, a la vez que una muy bienvenida adición a la serie de monografías de la MLA bajo el título de “Approaches”.

DORIS SOMMER. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. José Leandro Urbina y Ángela Pérez, trads. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

DORIS SOMMER LEE, *MARÍA SE RESISTE*

Foundational Fictions: The National Romances of Latin America (University of California Press, 1993), de Doris Sommer, ha sido uno de los textos críticos más citados en los diez últimos años (casi veinte años) a la hora de intentar interpretaciones de la producción narrativa de América Latina. Sin embargo, por paradojas inherentes al orden cultural y académico, sólo ahora este libro imprescindible puede ser leído en el mismo idioma español en que fueron escritas la mayor parte de las novelas de las que se ocupa.

Para Sommer, según consigna en su “Prefacio”, *Ficciones fundacionales* es el resultado de “una urgencia simultánea de pertenecer y de poseer” (11), con lo que emprende una arqueología emocional de su producción crítica, a la luz de su propia experiencia como judía polaca emigrada desde niña a los Estados Unidos. Otra motivación de orden racional es también propuesta por la autora, como contrapeso a su “anhelo erótico que se anuda a otro de carácter nacional” (11). Y esta se refiere a la relación problemática de los novelistas del *Boom* (García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, etc.) con sus respectivas tradiciones narrativas nacionales.

El éxito literario, comercial y mediático que tuvieron los novelistas del *Boom*, se convierte en la principal razón para volver a leer desde Europa y los Estados Unidos, las novelas latinoamericanas más destacadas del siglo XIX, un poco para desmentir la “orfandad” literaria que estos se atribuían. El rechazo de sus antecedentes literarios llevó a Sommer a formular las cuestiones que constituyen el eje central de estos ensayos: “¿Qué era lo que había –me preguntaba– en ese tipo de ficción latinoamericana programática y obviamente obsoleta que tanto obsesionaba a los del *Boom*? ¿Qué lastre de hábitos narrativos, qué premisas subyacentes pesaban en ella como para explicar este rechazo tan rotundo?” (18).

Las experiencias previas de Leslie Fiedler y de Benedict Anderson, son reconocidas por Sommer como antecedentes importantes para su investigación. Sin embargo afirma que los resultados de Anderson, al revelar “las continuidades entre la construcción de una nación y las comunidades ilustradas que se formaron en torno a los periódicos y las novelas” (22), no se aplican a la lectura de la novela tradicional latinoamericana. Esta ausencia de teorías y metodologías válidas para nuestras circunstancias, conducen a Sommer “a localizar el elemento erótico de la política, para revelar cómo los ideales nacionales están ostensiblemente

arraigados en un amor heterosexual ‘natural’ y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX. La pasión romántica, según mi interpretación, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos”... (22). Muy seguramente aquí radica la principal hipótesis que sustenta la arquitectura de *Ficciones fundacionales*: las novelas tradicionales latinoamericanas del siglo XIX intentaron llenar, como necesidad de las nuevas naciones, el vacío de historia y se propusieron como la historia deseada. Para sustentarla recurre primordialmente a ideas de Andrés Bello, Bartolomé Mitre y José Martí, en torno a la relación entre novela e historia, elemento que se convierte en uno de los grandes aciertos del libro, al leer las novelas latinoamericanas a la luz del pensamiento de la región y no desde perspectivas formalistas / estructuralistas, que se presentan insuficientes para dar cuenta de estos fenómenos.

El término “*foundational fictions*” parece haber sido tomado por Doris Sommer del trabajo de Stuart F. Voss, en su trabajo “*The Gente Decente in the Latin American Foundational Fiction and Historical Reality: Some observations*” (LASA, dic., 1989), citado en su libro; aunque su actual marca significativa deba ser asociada ineludiblemente al éxito de lectura que le diera el libro homónimo que se reseña. El término en cuestión le sirve para relacionar al grupo de novelas latinoamericanas estudiadas, entre las que se encuentran: *Amalia* (1851), del argentino José Mármol (cap. III); *Sab* (1841), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (cap. IV); *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), ambas del brasileño José de Alencar (cap. V); *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs (cap. VI); *Martín Rivas* (1862), del chileno Alberto Blest Gana y *El Zarco* (1888), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano (cap. VII); *Enriquillo* (1882), del dominicano Manuel de Jesús Galván, *Cumandá* (1887), del ecuatoriano Juan León Mera y *Tabaré* (1888), del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (cap. VIII); *La Vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos (cap. IX) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de la también venezolana Teresa de la Parra (cap. X).

Nos interesa particularmente asistir a la lectura que se hace de *María*, en el capítulo VI: “El mal de *María*: (Con) fusión en un romance nacional”. En este texto Doris Sommer parte de un intento de ubicación de la novela de Isaacs junto a las de sus contemporáneos latinoamericanos. Por su final trágico se emparentaría quizás con *Francisco* (1839), del cubano Anselmo Suárez y Romero, y con *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Pero esta vía de interpretación es abandonada prontamente por Sommer, que propone un nuevo subconjunto de novelas latinoamericanas “extensas” [...] “repletas de complicadas intrigas y luchas extrapersonales”, en el que incluye otra novela canónica cubana: *Cecilia Valdés*

(1882), de Cirilo Villaverde. Pero tampoco aquí parece encontrarse espacio para *María*, al negar la existencia en ella de “una competencia persistente por el poder erótico” (228).

Hasta aquí las resistencias de *María* parecen llevar a la avezada lectora por un laberinto de ensayos y errores. Laberinto que se profundiza en otra reagrupación de los elementos del sistema narrativo que emplea, esta vez exteriorizando casi el desespero lector y aleccionando a Jorge Isaacs por no haber enterrado en su novela “la esclavocracia semifeudal de Efraín, heredada de un orden oscurantista y colonial” (230). Esta vez el pez nos parece definitivamente huido a través de la no muy tupida red que Sommer en algún momento había pedido en préstamo al Dr. Johnson.¹ Pero como *María* se resiste y Sommer no depone su intento ante esta novela colombiana que no le sirve como ficha en ninguno de los juegos metatextuales en que ha intentado iniciarla, la saca entonces del contexto en que se habría propuesto actuar y la aísla con *Atala*, de Chateaubriand, clave ofrecida obsequiosamente por el propip Isaacs en su novela y agradable “en una primera lectura” –al decir de Benítez-Rojo– al paladar de Sommer. Con esta nueva ficha “robada” se siente más segura para volver al juego de reorganización de novelas latinoamericanas escritas por lectores latinoamericanos de novelas europeas y estadounidenses. Sin embargo en un primer orden de conclusiones para Sommer... “la novela no es fundacional sino disfuncional al demoler cimientos y cancelar proyectos en una crisis insoluble; es una representación del fracaso que funda cierto tipo de identidad peculiar, una identidad basada en la nostalgia de un pasado coherente, reproductivo y estático” (234).

Las resistencias del texto llevan a la autora de *Ficciones fundacionales* a intentar una explicación desde la biografía política e ideológica de Jorge Isaacs y especialmente desde su condición de descendiente de padre judío. Se empeña entonces en hacer una lectura étnica de *María*, la cual, aunque posible, no resulta suficientemente argumentada en este caso, lo que en nuestro parecer pone en crisis el modelo teórico-crítico con que Sommer había intentado leer las novelas latinoamericanas mencionadas. Ella tiene asido su cordel, tejido con válidas emociones, coherencia teórica, experimentadas e insistentes formas de lecturas, entre otras inteligentes fibras que hacen aún imprescindible sus miradas críticas; pero quizás, como a otros “pescadores”/“cazadores”/“recolectores” que se han venido a estas tierras o a estas agua, con su cordel teórico-metodológico “*made in Europa and/or USA*”, le falla por momentos a Doris Sommer su habilidad para administrar los agujeros de su propuesta en *Ficciones fundacionales* y la flexibilidad

¹ ... “era una red en la acepción que el doctor Samuel Johnson le otorga al vocablo, es decir, un sistema de agujeros asidos por un cordel” (27).

de la mano que guía el cordel para lograr enlazar duraderamente el ramillete de novelas latinoamericanas del siglo XIX que se ha propuesto leer.

Universidad Nacional de Colombia

KEVIN SEDEÑO GUILLÉN