

## **RESEÑAS**



**Jorge Chen Sham (Ed.). *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*. León, Nicaragua: Editorial Universitaria UNAM-León, 2010, 219 páginas**

El presente volumen, editado por Jorge Chen Sham, ofrece una serie de artículos sobre la obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero, prácticamente la única autora que ha escrito para la escena en la Nicaragua de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI. Se puede considerar como complemento del volumen anterior *De casas, ángeles y lobos: la novelística inicial de Gloria Elena Espinoza de Tercero*, editado en el 2007.

Las obras analizadas por los diversos participantes son *Espinas y sueños*, *Desesperación*, *Stradivarius*, *Noche encantada* y *Sangre atávica*. Los autores concuerdan en señalar algunas constantes temáticas y estéticas en la obra de Gloria Elena Espinoza de Tercero: el conflicto interno del ser femenino en la cultura patriarcal, la violencia verbal y física ejercida sobre las mujeres por el machismo (la denuncia de la violencia, tanto física como simbólica, está muy presente en todas sus obras dramáticas); el carácter meateatral de sus propuestas escénicas, en las que los paratextos (prólogos, epílogos y didascalías) juegan un papel importante; el empleo de diversas estrategias paradójicas de anulación de niveles dramáticos (es el caso, por ejemplo, del empleo de la metalepsis...).

Muchos de los procedimientos estéticos que utiliza Gloria Elena Espinoza, íntimamente ligados a las propuestas lúdicas de la cultura postmoderna, superan esta última intencionalidad autorreferencial, ya que en sus textos se incorporan diversas problemáticas de la subjetividad femenina en un contexto social patriarcal, en ocasiones de evidentes connotaciones latinoamericanas. En sus obras dramáticas, la reflexividad y la metateatralidad postmoderna no se encuentran al servicio de la disolución del sujeto en juegos lingüísticos. Por el contrario, los procedimientos metateatrales le permiten expresar la dimensión humana y ética del sujeto, específicamente del femenino. Así, por ejemplo, la incorporación textual de la figura de la Autora, en *Noche encantada*, se encuentra al servicio del comentario sobre la condición existencial del ser humano. El nivel dramático ‘superior’, ocupado por la figura de la Autora, comenta el nivel intradieгético, con lo que se desmonta o elude cualquier ilusión de referencialidad y de verdad transcendental.

Jorge Chen Sham realiza una introducción a su obra dramática en “La ‘objetivación creadora’ de Gloria Elena de Espinoza”. Destaca la constante presencia de personajes femeninos caracterizados por una subjetividad traumática, ya que viven situaciones de sufrimiento y degradación. Distingue las siguientes constantes en su dramaturgia: conflictos psicológicos en espacios cerrados, búsqueda para trascender el trauma existencial a través de diferentes formas de salvación, la intertextualidad y la transmedialidad (aporte de las últimas ‘innovaciones’ tecnológicas en las indicaciones para la puesta en escena) y, por último, la metateatralidad y la reflexión sobre el lenguaje.

Una de las más relevantes aportaciones del volumen procede del artículo de Wilfried Floeck, quien en “Metadrama entre juego teatral y compromiso ético”, analiza todos los

procedimientos metateatrales presentes en los textos dramáticos de Gloria Elena Espinoza de Tercero, procedimientos que de manera más o menos detenida también revisan algunos de los contribuyentes del volumen. Las modalidades de metadrama investigadas por Floeck son la temática, la ficcional, la de tendencia épica, la discursiva, la figural y la adoptiva. Floeck no deja de recalcar constantemente la funcionalidad de las aportaciones metateatrales en la exploración de la mujer como sujeto social.

Nidia Palacios, en “La representación de la mujer en tres dramas de Gloria Elena Espinoza de Tercero”, realiza una lectura desde las teorías del género. Analiza el monodílogo *Desesperación*, donde una mujer reflexiona sobre su vida, anclada en valores consumistas, *Espinas y sueños*, sobre la violencia intrafamiliar y el incesto, y *Noche encantada*, sobre una escritora que sufre la crisis de la página en blanco y habla de la creación *poética* en términos de posesión corporal ejercida por una entidad femenina ambigua (el personaje habla de ‘Ella’). Recordemos que en la historia de la crítica literaria (por lo general, escrita por hombres), como destacan Gilbert y Gubar en su texto clásico *La loca del desván*, han dominado las metáforas de la paternidad literaria a la hora de caracterizar el proceso creativo. Considero que Gloria Elena, como bien se destaca en un par de contribuciones del presente volumen, aporta creativamente una metáfora femenina alternativa.

Isidro Rodríguez Silva, en “El intertexto como tejido dramático y planos distorsionantes en Espinas y sueños”, analiza la presencia de diversos intertextos, sobre todo del dinero (*Poderoso caballero es don Dinero*, de Quevedo, y la *Canción del oro*, de Darío), del diablo, y del ángel. Asimismo, explica la incorporación del Autor en la diégesis como intertexto usado en diversas ocasiones en el teatro del siglo XX (como sucede también con *Asesinato frustrado*, de Alberto Ycaza). Alberto Rodríguez, en “El sentido dialógico de la soledad en *Desesperación*”, también emprende un análisis intertextual. Con acierto vincula este monólogo a la tradición de los diálogos espirituales con la divinidad, en especial la conversión de Saulo, que renace en Pablo, y la historia de Samuel. De hecho, la onomástica es muy importante en esta obra, ya que la protagonista, que sufre una conversión al tomar conciencia del vacío de su vida, dedicada hasta el momento al consumismo, se llama Paula Samuel.

Como ya hemos dicho, la dimensión social y existencial de la mujer en la sociedad patriarcal es el tema de la mayor parte de las contribuciones. José Ángel Vargas, en “Humor e intencionalidad irónica en *Stradivarius*”, se aleja de este tipo de análisis y considera otra arista de la producción dramática de Gloria Elena Espinoza, la humorística. Vargas analiza, en *Stradivarius*, que trata un conflicto familiar por una herencia, diversos procedimientos cómicos, como son las actitudes hipócritas de los personajes o la deformación de sus rasgos físicos (caricaturización). El uso de la ironía es el segundo gran procedimiento humorístico de la obra. La ironía es, entre otras estrategias, quiebre de expectativas, y por lo tanto, mecanismo deformador, como sucede en *Stradivarius* con diversos personajes.

Luis A. Jiménez, en “El monólogo metapoético en *Noche encantada*”, y Shirley Montero Rodríguez, en “Metateatralidad e intimidad creadora en *Noche encantada*”, analizan la dimensión metadramática de este último texto. Montero Rodríguez, particularmente, utiliza el arsenal teórico-metodológico de la semiótica de la comunicación, donde distingue la figura de Gloria Elena (autora empírica), el personaje de la Autora y el personaje diegético de Virginia.

Por último, Jorge Chen, en “La representación del Descubrimiento/Conquista en *Sangre atávica*”, analiza la construcción de la verosimilitud literaria, frente a la veracidad histórica, como parte de las revisiones postmodernas de la historia latinoamericana, de las

que participa Gloria Elena Espinoza en esta obra. Se trata de una obra estructurada a partir de dos niveles diegéticos (el conformado por el Dr. Buitrago y Mariana Sansón, quienes, convertidos en personajes, emprenden un viaje en el tiempo que les permite ver y evaluar diversos hechos de la historia nicaragüense, como es el caso del régimen colonial y el papel que el obispo Valdivieso y el conquistador Pedrarias Dávila ocuparon en este último). Se puede complementar este artículo con el análisis que realiza Nidia Burgos de este mismo texto dramático, desde la estética simbolista. Su artículo lleva por título “La micropoética de Sangre atávica”.

Como podemos ver, todos los contribuyentes concluyen que las *estrategias autoficcionales* de las propuestas dramáticas de Gloria Elena Espinoza de Tercero no están al servicio de la postmodernidad lúdica, éticamente relativista, sino que respaldan la dignidad existencial y social de la mujer nicaragüense y, por ende, latinoamericana.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**Wilfried Floeck. *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz (Eds.). Hildesheim: Georg Olms, 2008, 260 páginas**

En este interesante libro se reúnen catorce ensayos críticos del connotado hispanista alemán Wilfried Floeck, quien fue presidente de la Deutscher Hispanistenverband entre los años 2003 y 2007. La publicación obedece al deseo de rendirle homenaje, con ocasión de su cumpleaños 65, y constituye una segunda parte del libro *Estudios críticos sobre el teatro español*, de la editorial Francke, con el que se le había homenajeado cinco años antes.

El libro comienza con el artículo “Pirandello, Unamuno y Jacinto Grau o el yo amenazado”, dedicado a explorar las relaciones intertextuales entre Pirandello, Unamuno y Jacinto Grau, y señala que la presencia del pirandellismo, que implica “[...] la aceptación de la relatividad radical del conocimiento humano, [...] la imposibilidad de una definición clara de la identidad humana, [...] la desaparición de las fronteras entre ficción y realidad, arte y vida [...]” (13), puede rastrearse claramente en la obra de los dos escritores españoles, pero con ciertos matices que implican particularidades a la larga notables. Luego aparece el artículo “¿Del teatro de director al teatro de autor? El teatro español después de Franco”, sobre el teatro español después de 1975, que puntualiza las relaciones de las producciones teatrales con la vanguardia histórica y analiza la revalorización del teatro que se operó tras la muerte de Franco. Resulta sumamente interesante la evolución señalada por Floeck que ha ocurrido en el teatro español más reciente, el cual, después de haber pasado por una época claramente dominada por el teatro de director, en donde este ejercía un control sobre el texto dramático y lo convertía prácticamente en un pretexto para el montaje, parece haber regresado, aunque con algunas diferencias, al teatro de autor.

Se encuentran en este libro dos artículos, “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX” y “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad”, dedicados a ver las particularidades del teatro español y portugués de la posmodernidad, que postulan un distanciamiento bastante importante de esta producción con respecto a la supuesta apoliticidad y falta de compromiso ético de algunos posmodernos. Un

artículo más, “El sistema teatral en Portugal”, pone el énfasis en un recorrido por la trayectoria del teatro portugués, que a pesar de estar lejos de la española en cuanto a tradición, presenta en la actualidad rasgos interesantes debido al relevo generacional de los autores, la nueva afluencia de público, la formación de gentes de teatro y un relativo apoyo estatal a la producción dramática. Floeck también puntualiza, en “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, la diferenciación que ha propuesto la escena española actual en relación con la producción de dramas históricos, que parecen apuntar más a un rescate de la retrospectiva en el abordaje del pasado que a un interés en cuestiones propiamente históricas. El artículo pretende caracterizar lo que se ha llamado por parte de Sanchis Sinisterra “teatro de la memoria”, que está especialmente dedicado a la rememoración de la guerra civil y la posguerra; se estudian a fondo cuatro obras teatrales: *Las bicicletas son para el verano* (Fernán-Gómez), *El álbum familiar* (Alonso de Santos), *¡Ay, Carmela!* y *Terror y miseria en el primer franquismo* (Sanchis Sinisterra).

El trabajo de las dramaturgas españolas y portuguesas contemporáneas se revisa tanto en términos generales, en “Mito e identidad femenina. Los cambios en la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX”, “¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas contemporáneas” y “Entre locura y transgresión: el convento, lo imaginario y la brujería como espacios femeninos en el drama histórico español a finales del siglo XX”, como en tres ensayos críticos dedicados a la obra particular de autoras recientes, en “Pérdida y búsqueda de identidad en el teatro de Yolanda Pellín”, “Hacer memoria a la antigua. Memoria y búsqueda de identidad femenina en Polifonía, de Diana Paco Serrano” y “O reino contemporáneo é o reino fragmetário: Luísa Costa Gomes y la renovación del teatro portugués contemporáneo”; con ello, Floeck consigue tanto retratar el panorama teatral relacionado con femineidad como profundizar en la obra de autoras que exceden el interés por los asuntos de género e incursionan en problematizaciones más integrales.

Finalmente, dos artículos, “Entre encuentro intercultural y confrontación. La Conquista en el teatro mexicano del siglo XX” y “Realismo mágico y mestizaje cultural en la Trilogía colonial, de Hugo Argüelles”, vuelven sus ojos hacia el teatro mexicano que ha traído a colación el conflicto de la conquista y de la creación de una cultura mixta.

El libro demuestra un conocimiento profundo por parte del profesor Floeck del panorama teatral contemporáneo en tres países, con especial énfasis en el teatro español. La línea de cuestionamientos principal que une estos artículos es la reflexión en torno a la identidad en el mundo posmoderno, leída en la producción dramática. Sin duda, el autor se afianza en su liderazgo en el mundo de los hispanistas; a sus aportes personales como crítico se unen este tipo de libros de homenaje muy merecido.

Alí Viquez  
Universidad de Costa Rica

**José Ismael Gutiérrez (Ed.). *Identidad y simulación: Ficciones, performances, estrategias culturales*. Valencia: Editorial Aduana, 2009, 233 páginas**

Este volumen colectivo tiene como finalidad el abordar las nuevas realidades del travestismo en el espacio cultural actual de nuestras sociedades mediáticas y transculturizadas. Una introducción enjundiosa desemboca en verdadera reflexión de balance, como la que

firma el editor del volumen. Reconociendo esa particularidad animal de adaptarse al medio a través de la vista, olfato u oído, lo que en lenguaje científico se llama “cripsis” (9) o también mimetismo animal, estos cambios o adaptaciones para engañar a sus depredadores o a sus víctimas se ven desde la perspectiva de la simulación. Este es ejemplo retomado por Severo Sarduy, para subrayar la anamorfosis de la mariposa y la del travestismo masculino, la del camuflaje de la máscara (11) y el simulacro, no tanto como copia del modelo, sino la que acaba con la referencialidad y se asume como objeto desnaturalizado de la representación. Este *simulacrum* mediático y de tercer orden es el que plantea Gutiérrez en el espectáculo moderno: “Analizar la representación de la máscara en el arte abre todo un abanico de posibilidades visuales en las que su imagen alcanza una lectura plural” (12). De la “mascarada” a la farsa y la ficción, el camuflaje está al orden del día en el espectáculo de la “realidad teatralizada” o en esa realidad disfrazada, encubridora. Y el primer campo de su ejercicio ha sido ponerse en el borde de la realidad y de la ficción (apariencia versus realidad), aquí en donde para Gutiérrez el engaño de la imagen y el de la existencia se encuentran, pues la citación de palabras ajenas, en el encubrimiento con ellos, problematiza el juego de la alteridad y el de las representaciones de la identidad sexual.

Arturo Delgado Cabrera inaugura el libro con su trabajo “El travestismo en la ópera o la extrema ambigüedad de las tésituras vocales” (35-71). En tanto representación compleja desde el punto de vista de su semiosis, el disfraz siempre estuvo a la orden del día y la primera de ellas fue la voz humana; pero la adopción de la convención a finales del siglo XIX de la tésitura de los cantantes acorde al tipo de papeles que cantaban, no se ajusta a la aparición de los castrati y a los orígenes de la ópera. En tanto varones emasculados, su presencia en las escenificaciones musicales de la corte papal pasa luego a la ópera, en donde el portento de sus voces enloquecerá al público. Delgado se interesa por el recurso del disfraz o el cambio de identidad en la ópera, cuando por imperativos de conquista amorosa se hace “el cambio de sexo, lo que refuerza la ambigüedad de la situación” (47) y el juego de sus tésituras; resalta sobre todo la *opera buffa* en la que Mozart abre con su inigualable paje Cherubino en *Le nozze de figaro* (1786), adolescente y travieso joven que debía ser intrepredado por una joven mujer. Otro ejemplo lo encuentra en *Fidelio* (1814) de Beethoven, en donde Leonora, vestida de hombre con el nombre de Fidelio, se ha infiltrado en la cárcel para salvar a su marido Florestán y debía ser cantado por una soprano dramática de amplia voz. El recurso del disfraz para enfatizar aspectos cómicos aparece también en óperas de Rossini y, aunque se ha enfatizado la función de los castrati (y actualmente de los contraltos), aparecen también óperas en donde el papel masculino es concebido para una voz femenina; Delgado pone los casos de *I Capuleti e i Monteschi* (1830), de Bellini, en donde Romeo debe ser una mezzosoprano, o el de *Die Fledermauss* (1874), de Strauss, en donde el príncipe Orlofski, fumando pipa y con bigote, se le confiaba a una mezzo.

Por su parte, José Ismael Gutiérrez se decanta por una visión panorámica de los disfraces y los intercambios de género (femenino/masculino) para plantear una tipología del travestismo en “Festejando la subversión: andares de la experiencia transgenérica y del disfraz” (73-117). La articulación de la identidad sexual está en el imperativo máximo de Gutiérrez, para quien ética y política se convocan aquí: “Entre las subversiones que más aclaman los sujetos alternos confinados a los márgenes se halla la necesidad de autodiseñarse una apariencia física contraria a las reglas” (74). La vestimenta no es algo accesorio, representa a la persona en tanto es la encrucijada de sus voliciones y de nuestra imagen individual. El travestismo convoca, según

Gutiérrez, la utopía de “la autorreflexividad, manipulación y metamorfosis” (75), porque hace creer en la posibilidad de que, en ese nuevo rostro, se puede hallar otra existencia, otra identidad. Remodelar su cuerpo sexuado es táctica de una máscara asumida y representada, de tal manera que el travesti masculino lo hace símbolo de su realidad excentrada y exagerada porque hiperboliza, en su caso, las marcas de ser mujer (77). Sin embargo, presentando la tipología de Alejandra Zúñiga, Gutiérrez señala la importancia de analizar y observar las diferentes posibilidades de encuadramiento social y los motivos para encubrirse, pero que son útiles para estudiar las marcas del travesti y sus maniobras dentro de una gama de posibilidades y estrategias. De ahí la necesidad de cuestionar, en primer lugar, el estereotipo de identificar el travestismo como solamente una práctica masculina y la de asociarla con la homosexualidad, para plantear esos ámbitos en los que son aceptados, por ejemplo, el de la fiesta popular y el del carnaval, con su noción de regeneración vital y la subversión de lo oficial. Un último elemento llama la reflexión en Gutiérrez y es la asociación del travestismo con el ser hermafrodita en su afán de mimetizarse “en la apariencia del contrario biológico y cultural” (97), con el fin de exorcizar el binarismo de términos irreconciliables y la restauración de plenitud original, ya sea con una androginización de la mujer para subrayar sus rasgos masculinos, ya sea en una efebización del modelo de belleza en el hombre para caracterizar la suavidad corporal.

Ángeles Mateo del Pino analiza una de las estrategias propias del travestismo como forma de comunicación literaria en “Travistiendo la verdad en busca de la mentira. La escritura de Mario Bellatin” (119-162). Al abordar la configuración semiótica de la ficción en tanto mentira, Mateo del Pino se hace eco de esa problemática que alimenta el debate literario occidental desde que se dio a conocer la poética aristotélica en el siglo XVI. Si “la mentira [es] como la fuerza imaginativa de la que se sirve la literatura” (120), su tarea es indagar y explorar otros mundos posibles, al punto de que el escritor la traviste. El caso del mexicano-peruano Mario Bellatin, le permite a Mateo del Pino mostrar la autoconciencia escritural de quien descentra la escritura en una estrategia orientalista y la pone en los bordes de la realidad y de la ficción, a partir de la inclusión de textos suple/complementarios como notas de pie de página, fotografías, agenda y notas. Mateo del Pino pone varios ejemplos. Destaca la novela *El jardín de la señora Murakami* (2002), en donde la protagonista Izu, joven historiadora del arte, escribe un ensayo sobre el coleccionista de arte Murakami, quien urde una venganza atroz contra ella hasta convertirse en su esposa; la narración está acompañada de múltiples notas aclaratorias sobre aspectos de la cultura japonesa e incluye además un epílogo autoral en donde se invita al lector a completar la historia. Otro ejemplo lo ofrece la novela en forma de ensayo o de biografía con el título de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), en donde el diseño del catálogo biográfico sobre Nagaoka, acompañado de un álbum de fotografías y de dos narraciones sobre la nariz, permiten trazar el proceso vital de este escritor nipón. Sirvan de marco comprensivo estas dos novelas para observar en la producción de Bellatin la magia y el desconcierto autoconsciente de explorar en unas historias emplazadas en culturas distantes otras significaciones posibles y la apariencia de encubrir la realidad con máscaras fictivas y unos procedimientos que descentren, descontextualicen y enmascaren en lo extraño y diferente.

Otro artículo de aplicación es el que ofrece José Manuel Rodríguez Herrera con el título paródico de “Las mujeres las prefieren híbridas, más que rubias. La musa en las metáforas de creación literaria” (165-197). El cuestionamiento del estereotipo machista es evidente, cuando el estudio de tres escritoras norteamericanas del siglo XX, como son Sylvia



Plath, Hilda Doolittle o Denise Levertov, le sirven a Rodríguez Herrera para profundizar en la representación femenina de la autoría de las mujeres y el papel de la clásica figura de la Musa: “la inspiración, la figura de la musa, es siempre un sitio femenino, y por lo tanto debe encarnarse siempre en una figura de mujer, mientras que la autoría de la obra, al ser un sitio predominantemente masculino, ha de estar representada siempre por hombres” (168). Tamaña contradicción la que introduce Rodríguez Herrera cuando la figura autoral femenina es de reciente impronta y se confronta a esas representaciones ideadas por mentes masculinas; mientras que la mujer/musa es metáfora de paternidad literaria que ata a la mujer a la creación literaria diseñada por el patriarcado. Sugestivo y bien documentado es este trabajo, como los del resto del volumen por cierto, y la iconografía de la Musa desde el Renacimiento, asociada a unas jóvenes agraciadas, de color mármol y largas cabelleras, impondrá la relación del poeta con la musa, el objeto amado dentro de un acto de posesión amorosa. Así, el poeta crea y construye la belleza, tal y como sucede en el mito de Pígalión, en donde el escultor da vida a la mujer, a su imagen y semejanza (175). Las dudas a las que las mujeres creadoras se confrontan están planteadas en su naturaleza simbólica: “¿En qué términos ha de establecer su relación con la musa necesariamente dentro del patrón inamovible y omnipresente ‘mujer’/ ‘hombre’, lo que Judith Butler denomina ‘la matriz heterosexual’?” (177). Las respuestas pasan por estrategias andróginas y metáforas de gran hibridismo identitario; sin embargo, la figura de una musa masculina remite a un fracaso en Plath (186), mientras que Doolittle se vale de diosas femeninas en la tradición occidental para trazar la potencia femenina con gran imaginación lésbica (190) y Levertov se paraliza ante una musa metamorfoseada en una cerda que devora al poeta (192).

El último artículo, el más breve, se dirige a la figura propia del carnaval canario como lo es el *drag queen* en “Género y performatividad en la Gala Drag de Las Palmas de Gran Canaria: la lucha por la identidad” (199-229), de Gustavo Santana Jubells. Convertida en una pieza imprescindible ya del carnaval canario desde 1998, la “Gala Drag” se presenta como un escaparate turístico y festivo de la fiesta popular, aún más, en un objeto de exportación cultural y mediática. Santana Jubells cuestiona la sinonimia social que hace del *drag queen* un travesti y analiza la manera en la que esta práctica social se ha ido “normalizando” (210) por una opinión pública que no siempre la había asociado con esos cuerpos contruidos en los gimnasios, las plumas y las plataformas gigantes, mientras que la autenticidad y la subversión de los primeros certámenes habían perdido peso, para preocuparse más bien por la espectacularidad mediática que ha supuesto “el éxito en el concurso” (214). A partir de lo anterior, Santana Jubells introduce su reflexión sobre la tríada sexo/género/deseo, que no siempre concuerdan con el esquema heterosexual y que más bien producen extrañezas y confusiones. En primer lugar, señala cómo esos cuerpos, magistralmente trabajados en los gimnasios, juegan a ser mujeres y les gustan los hombres; la androginia aparece aquí de modo de que el sexo y el género fluyan para que no sea ni excluyente ni exclusivo, porque aquí el “género no es ya una expresión de esa esencia natural que sería el sexo, sino que el sexo es un efecto de la división social entre los géneros” (222). El fenómeno del *drag queen* (en masculino) proyecta un ejemplo de mecanismos de producción de la identidad de género, rompiendo esa causalidad entre sexo y género fundador de toda ortodoxia cultural.

En conclusión, se trata de un volumen interdisciplinario en donde, desde una perspectiva de la teoría de la cultura, un grupo de investigadores se pone a analizar un objeto cultural y lo desarrolla desde su propio saber disciplinario, para que salgan a relucir las estrategias

culturales sobre la construcción socio-histórica de la identidad sexual y la configuración del cuerpo. A todas luces, un libro que debe consultarse para quien desee profundizar en esta temática del travestismo y sus representaciones actuales.

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

**Eduardo Ospina. *El Romanticismo: Estudio de sus caracteres esenciales en la poesía lírica europea y colombiana (Introducción de Jorge Chen Sham)*. San José, Costa Rica: Editorial Promesa, 2010, 538 páginas**

Este libro supone una nueva edición del clásico estudio de Eduardo Ospina (1891-1965), proveniente de la tesis doctoral que presentó la Ludwig-Maximilian Universität-München en 1927. Este trabajo fue reeditado previamente en 1952, antes de su reedición más reciente en el 2010.

El volumen cuenta con una oportuna y útil introducción a cargo de Jorge Chen. En “La estética del Romanticismo y su depuración filosófica en Eduardo Ospina”, realiza un resumen sobre las principales contribuciones del Romanticismo al pensamiento filosófico occidental, y en particular al estético. Chen se refiere a tópicos como la teoría expresiva de la poesía, el lenguaje musical y emotivo al que aspiraban los poetas románticos o la poesía como revelación, aspectos que, asimismo, Ospina analiza en la poesía lírica colombiana.

El planteamiento de este libro nos demuestra que es un error tomar a rajatabla la afirmación de que el verdadero Romanticismo, en América Latina, es el Modernismo. De hecho, la clásica investigación de Eduardo Ospina nos demuestra que los principales tópicos de los tres grandes movimientos románticos europeos, el inglés, el alemán y el francés, se encuentran también presente en la lírica romántica colombiana.

El método de Ospina es identificar los principales tópicos de la lírica europea, con sus temas, visión de mundo y concepción trascendental de la existencia y, posteriormente, demostrar su desarrollo en la literatura colombiana. Como señala el autor, se trata de una aplicación de estos caracteres a la lírica colombiana. No recurre al biografismo, ni tampoco al clásico estudio de influencias, con lo que no cae en el positivismo, falla de mucha crítica literaria comparada de la primera mitad del siglo XX. Ospina discute las mismas ideas que M.A. Abrams, el gran teórico del Romanticismo, sistematizaría posteriormente en sus dos libros más importantes: *El espejo y la lámpara* y *Sobrenaturalismo natural*. En este sentido, de Ospina podemos destacar, como crítico literario, la modernidad de su pensamiento.

La tradición del Romanticismo inglés y alemán, basada en la relación entre el yo-lírico y los valores trascendentales, entre el sujeto (el yo-lírico) y el objeto (la naturaleza), es decir, el romanticismo panteísta, se encuentra claramente presente en el romanticismo colombiano. La crítica tradicionalmente ha negado la presencia de esta visión de mundo idealista en los países latinos. De hecho, siempre se ha dicho que el Romanticismo francés y español, de carácter medievalista, retórico, son los que acabaron determinando las características formales y los temas del Romanticismo en América Latina. Estos estudios han sido desafiados, en el caso del Romanticismo español, por Russell Sebold, quien certifica el desarrollo de los valores del romanticismo ya desde la década de los setenta del siglo XVIII.

Eduardo Ospina demuestra la presencia, en la lírica colombiana, de los temas del mejor Romanticismo, el alemán, con su metafísica, su alto nivel espiritual, su misticismo, sus abismos... En todo caso, Ospina también es consciente de las diferencias entre el Romanticismo alemán e inglés y el de los países latinos. Como señala el autor, los Romanticismos alemán e inglés están estrechamente unidos “con un cambio, con una verdadera evolución en las ideas de un grupo de escritores, y por eso era imprescindible indicar ese proceso hasta el estadio final, cuyo reflejo en la poesía le imprime su carácter romántico. En las románticas francesa y española no ofrece la historia ni un grupo de acción simultánea, ni una verdadera evolución ideológica en los individuos que se suceden cronológicamente. Por eso el análisis de estas dos románticas insiste especialmente en mostrar la correspondencia entre la poesía y la vida subjetiva de cada poeta” (62). Es decir, en Alemania y en Inglaterra se desarrollaron escuelas románticas, de las que careció el Romanticismo de los países latinos europeos.

En todo caso, Ospina identifica temas que pertenecen a los cuatro romanticismos (tanto al inglés y alemán como al francés y español), como son la aspiración a lo infinito, la religión, la historia medieval y cristiana, la naturaleza, el sentimiento del más allá, la melancolía, el amor o la patria. Seguidamente, Ospina expone su programa metodológico antes de iniciar su estudio de la lírica colombiana: “me propuse mostrar, ante todo, el carácter fundamental del romanticismo, que consiste en un nuevo concepto del arte, por el cual ya la poesía no quiere la imitación ajena como el arte renacentista y el pseudoclásico, sino la expresión directa de la vida actual, y, antes que nada, de la vida psicológica del artista. Eso aparecía primero viendo la correspondencia entre las alternativas de esa vida y las alternativas de la poesía; después recorriendo los diversos temas preferidos de los poetas románticos, que son sólo los que encierran de algunas manera un interés vital de la personalidad del poeta antes como hombre que como poeta; luego una mirada más reflexiva hacía notar la manera característica de ver y sentir las cosas de la vida, que suponen esos temas y que de hecho poseen los románticos, y, finalmente, deducíamos que esa manera de pensar y sentir se originaba de una concepción suprasensible de la vida en que intervienen muy principalmente los problemas psicológicos y metafísicos relacionados con la personalidad del artista como hombre” (211). Es decir, el enfoque de análisis es la génesis psicológica de las obras.

A continuación, indaga la manifestación de temas como la conciencia ultrasensible del poeta, la naturaleza, la patria, el arte, el amor o el amor, constantes en cuanto problemáticas filosóficas en cualquier Romanticismo. Todas ellas presentes en la poesía lírica colombiana, en los ámbitos más generales del mundo externo (la naturaleza y sus manifestaciones más comunes, como el agua, los árboles), la proyección del alma sobre el mundo visible (el ser humano, el infinito), el mundo interior (el dolor, el recuerdo) y el mundo superior o místico (la religión, el destino humano). Los poetas líricos colombianos cuya producción se analiza son muchos. Podemos mencionar, entre los más relevantes, a José Asunción Silva, Rafael Núñez y José Eustasio Rivera.

El volumen está dividido en dos partes. La primera sección de la primera parte caracteriza la lírica romántica en cuatro tradiciones románticas europeas, la alemana, la inglesa, la francesa y la española. El llamado método histórico crítico, ya comentado, estructura su análisis. La segunda sección analiza la lírica romántica en la poesía colombiana, en las cuatro agrupaciones temáticas principales ya mencionadas en el párrafo anterior. Debe destacarse que no sólo se analiza el Romanticismo desde el estilo, sino también desde su visión de la vida y del arte.

La segunda parte se especializa en algunos temas principales de la filosofía romántica. Son cuatro: primero, el concepto romántico de arte; segundo, la concepción cristiana y griega de la vida, en su relación con el arte; tercero, la comprensión del cristianismo por los románticos; y cuarto, sus errores artísticos, morales. El cristianismo siempre ha sido una preocupación principal de los románticos, sobre todo de los alemanes, y en especial de la Escuela de Jena. Recordemos, también, que los románticos alemanes quisieron diluir las fronteras entre vida, arte y religión.

Esperemos, por último, que la oportuna reedición del libro de Eduardo Ospina permita revitalizar los estudios sobre el Romanticismo latinoamericano en Centroamérica.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**Karen Poe. *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, 249 páginas**

Este libro se ocupa del estudio de siete novelas decadentes ubicadas en el movimiento modernista decimonónico en Hispanoamérica. El enfoque gira alrededor de la sexualidad y el erotismo en estas obras, para elucidar barreras históricas y temáticas en la construcción de una ciencia sexual. El foco inmediato de la investigación se basa tanto en una ética como una estética del decadentismo, cuyas raíces se rastrean principalmente a Francia. De estos postulados se deriva la erótica desarrollada en estas novelas. Sin embargo, me extraña la ausencia del aporte sustancial al decadentismo europeo de Mario Praz.

Dividido en cuatro capítulos, en el primero se analiza, la imaginación erótica, partiendo de su origen y principalmente en el contexto histórico francés del siglo XIX. La investigadora utiliza una documentación científica detallada de la masturbación, la erotomanía (amor de naturaleza sensual o sexual), la monomanía erótica y el uranismo; siguiendo el discurso médico y los diagnósticos de la época. A todo esto añade la pederastia, la sodomía y otros casos de inversión y perversión sexual que ya en aquellos tiempos entraban en el campo literario. Se enfoca también la teoría de la degeneración planteada por Max Nordeu, doctor que fue leído por los escritores hispanoamericanos, en especial José Asunción Silva. Karen Poe cierra la discusión con el fetichismo asociado a marcadores sensoriales.

En el primer apartado del capítulo uno se examina *De sobremesa*, de Silva. El discurso textual se escenifica a través de los diálogos de los personajes. La investigadora plantea la relación entre el protagonista José Fernández y los cuatro médicos que intervienen en el discurso narrativo, y con una valoración positiva de la perversión y la degeneración que se filtran en esta obra. Pone de relieve el homoerotismo que desarrolla por medio de la contemplación corporal masculina. Mediante la relación médico-paciente, en el discurso textual se prueba que los diagnósticos no llegan a curar las enfermedades anímicas. Ahora bien, lo que no se prueba a nivel textual es el referente anal planteado en este apartado.

El segundo apartado del capítulo cubre *El domador de almas*, de Amado Nervo, que se examina bajo la óptica de la *nouvelle*. El diálogo entre el protagonista “doctor”, luego conocido por Rafael, y el poeta Estevez da inicio al carácter homoerótico del texto que la investigadora sustenta con detalles descriptivos. En este análisis se explica convincentemente la androginia

cerebral que padece el héroe decadente. Como en el caso de José Fernández, en esta otra novela el discurso médico no resuelve los conflictos más imperantes del sujeto humano.

*La ciudad de los tísicos*, de Abraham Valdelomar, forma parte del último apartado del capítulo, que se realiza con una relectura novedosa de la obra. A diferencia de las dos novelas anteriores, en ésta no aparece la relación médico-paciente para así dar paso a la escritura del cuerpo enfermo, pero colmado de goce y erotismo. Poe hace hincapié en que los tuberculosos internados en Villa Helena son erotómanos, cuyo placer erótico momentáneo termina en una manifestación paródica que se mofa del ideal del amor romántico ante la cercanía de la muerte que los acecha.

En el siguiente capítulo se analiza nuevamente *De sobremesa* y *El oro de Mallorca*, de Rubén Darío, bajo la rúbrica del discurso autobiográfico tan común en el decadentismo literario, y en búsqueda de la interioridad. El eje de la elaboración teórica toma en consideración el modelo psicoanalítico, al igual que la muerte de Dios y, por ello, el sujeto se convierte en su propio padre en la construcción de la confesión y la invención del “yo”, carne del creador. La comentarista también reflexiona teóricamente sobre la novela autobiográfica al asociarla al duelo, señalamiento de nostalgia decadente que se abre al futuro, un acercamiento distinto a la narrativa retrospectiva característica del canon.

Con respecto a *De sobremesa*, Poe la cataloga como una autoficción (Silva / Fernández), que linda con un discurso confesional parodiado y escrito en forma de diario íntimo de estilo fragmentario. Ella constata que se caracteriza por su ambigüedad y su discontinuidad causadas por la inserción de ideas sobre el arte, el artista y otros tópicos de actualidad que suplantán la continuidad de la narración. En otro comentario crítico observa que, a diferencia de Rousseau, la confesión y la invención en el autorretrato de José Fernández desestabilizan la sinceridad autobiográfica debido a sus exageraciones y divagaciones. En la opinión de la autora, Silva coloca al protagonista dentro de la figura del *queer*, el contramodelo de la “heteronormatividad” burguesa. En el comentario final se esclarece el epitafio hallado por el personaje que aclara el episodio de la tumba de Helena, que él tan solo vio una vez. Esta imagen de la mujer representa la otredad del protagonista, la puesta en escena de un duelo imposible ante la muerte de Dios que signa el patrón autobiográfico de la novela antes de la premonición del suicidio de Silva.

La sección sobre *El oro de Mallorca*, novela inconclusa de Darío, se dedica inicialmente a la ambigüedad del texto, asociada al nombre del protagonista Benjamín Itaspes, lo mismo que el del propio autor nicaragüense. El hecho que el personaje es músico lo aproxima a la sonoridad lingüística que proclamaba Darío, identificación autobiográfica que lo vincula al ente de ficción. Esta propuesta también le permite a Poe elaborar minuciosamente el marco trágico del poeta nicaragüense que lo ubica en el estilo decadentista. Dentro de este fondo decadente, se examinan la sensualidad y la sexualidad que en la obra va paralela al exceso del alcohol, la comida y la belleza de cuerpo; en otras palabras, la economía libinal. De importancia autobiográfica en la obra dariana es su ubicación en Mallorca, en donde nace su hijo con Francisca Sánchez, que la investigadora conecta biográficamente con el duelo ante la muerte de otros pequeños hijos de Darío. Al mismo tiempo, ella trae a colación el tema de la fatalidad y el cuestionamiento de Dios, el ideario del “antihéroe” decadente que Itaspes / Darío representan.

El capítulo tercero abarca *El hombre que parecía un caballo* de Rafael Arévalo Martínez, y en el asedio inicial se investiga el origen parnasiano de la novela. Por medio del símil hombre / caballo, se deconstruye la inferencia corporal del protagonista en las visiones que el narrador relata. Poe aborda la trampa autobiográfica en función psi, apegándose a los

lineamientos de Michel Foucault. En la lectura crítica del relato sobresale también la trampa homofóbica, mediante la cual se tiende a ocultar la sexualidad y el erotismo homoerótico reprimidos de Arévalo Martínez. Al fin y al cabo, el narrador del texto no puede detener el dominio asolador de Eros en la mente del sujeto decadente.

El fracaso del “Eros decadente” constituye el meollo del último capítulo. Al lidiar con la perversión, Poe sostiene que ésta afecta de un modo u otro a los protagonistas de las novelas, colocados dentro del mal y lo degenerado, y vincula el tópico al erotismo griego y el romano, con énfasis en el tedio de la vida que, en gran medida, sufre el hombre después del acto sexual. De especial interés es el tratamiento del “amour Lacan”, planteado por Jean Allouch, crítico muy citado a lo largo del libro. Este concepto trae a colación el amor cómico, la androginia que se transforma en parodia en *El domador de almas* de Nervo, lo mismo que la aparición del amor cortés y el erotismo de la mirada homoerótica.

El examen textual de *Del amor, del dolor y del vicio*, novela que forma parte de *Tres novelas inmorales* de Enrique Gómez Carrillo, se centra en el deseo sexual femenino. Poe estudia el lesbianismo entre Liliana y Margarita, y cómo esta relación afecta directamente a Carlos y Robert, los dos personajes masculinos centrales. A diferencia de *De sobremesa* y *El domador de las almas*, en esta otra novela el relato no culmina con una relación sexual sino que, desde la perspectiva del falocentrismo, constituye una derrota del papel del sexo biológico que la sociedad occidental exige para exaltar el poder del macho y destronar el de la hembra.

Para la investigadora, *La raza de Caín*, de Carlos Reyles, ejemplifica el sincretismo entre el naturalismo que el personaje de Cacio representa y el decadentismo retratado en la figura de Julio Guzmán, el héroe decadente vicioso de vino y de opio. El amor adúltero de Julio y su amante Sara refleja el tedio y el incompleto desasosiego baudelairiano que entristecen los goces carnales de la pareja, lo que conduce al suicidio del personaje femenino, pacto que Guzmán no es capaz de realizar y termina acusado en la soledad de una celda. Este libro constituye un aporte originalísimo al decadentismo literario y a la novela decadente en el modernismo de Hispanoamérica. El análisis textual es convincente, además de la documentación exhaustiva, lo que hace de este estudio consulta obligatoria.

Luis A. Jiménez  
University of Tampa

**Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (Eds.). *Mario Vargas Llosa: Perspectivas críticas*. México D.F.: Porrúa/ Tecnológico de Monterrey, 2010, 365 páginas**

Reúne este volumen una colección de estudios críticos sobre el escritor Mario Vargas Llosa; un brevísimo prólogo introduce el volumen, sin que haya una presentación de las grandes líneas o de la perspectiva crítica de los ensayos reunidos. La importancia y la significación de Vargas Llosa para la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX es innegable en la constitución del Boom y de sus líneas maestras, pero su ponderada presencia y su vigencia actual se encuentra en lo que me parece un destello crítico de los dos editores del volumen cuando afirman lo siguiente: “[l]os infortunios del individuos y de la sociedad dejan unas marcas indelebles en la memoria del lector [Vargas Llosa]” (9), ante este teatro de la comedia humana y las transformaciones vertiginosas que el vendaval de la Historia ha traído en el tránsito hacia el nuevo milenio.

El trabajo de Guillermo Lescano Allende, con el título de “Elogio de don Rigoberto: un estudio sobre el erotismo en Mario Vargas Llosa” (13-50), abre el volumen, haciendo esa distinción sometida a lo histórico entre pornografía y erotismo. Con esa conciencia de enmarcarse en la tradición libertina, el escritor se resiste a las falacias que la cultura burguesa ha afianzado y un personaje como don Rigoberto “se refugia en el arte y el erotismo” (24) para vivir la vida de forma hedonista y extremadamente individual. Una visión subversiva y anticonformista, como en los libertinos dieciochescos, acompaña al protagonista de *Los cuadernos de don Rigoberto*, cuyo pensamiento (cartas) y gustos (biblioteca) dan cuenta de su sentido del placer y del principio sibarita que erotiza el lenguaje y los objetos de su mirada insaciable. En esa misma línea, Elizabeth Sánchez Garay, en “La pasión perpetua de Vargas Llosa por *Madame Bovary*” (51-80), se interesa por la reflexión en torno a la libertad creadora que se desarrolla en este ensayo, pues se elogia la apertura temática desde el punto de vista del escritor y la construcción de su mundo ficcional. Tomado como clave metaliteraria, Sánchez Garay pondera el método de escritura que ve Vargas Llosa en Flaubert, para ofrecer un “orden mental tan sólido y complejo que contenga en sí mismo el desorden del mundo” (58). Así, remitiendo a Italo Calvino, explica el modelo ficcional de Vargas Llosa en la metáfora del cristal; en su “diseño definido y calculado” se proyectan las múltiples potencialidades del universo caótico, cuyas repercusiones conducen a esa “autonomía” de la obra y del lector, cuando la técnica dominada y consciente difumina las intervenciones autorales en procura de esa ilusión de la libertad y la ligereza en el estilo.

Por otra parte, “La transgresión y la venganza en *La ciudad y los perros*”, de Pol Popovic Karic (81-106), observa el juego de interdependencias que se configuran en el universo cerrado de un colegio dominado por reglas avasalladoras. Las venganzas y las alianzas que buscan los cadetes están marcadas por una sistemática de víctimas/victimarios, la cual traduce el escalonamiento de la tensión y el contagio psico-social que permiten analizar el paroxismo del poder y sus exacciones (93); de esta manera, el orden jerárquico y el social se cuestionan en un texto que hace de la búsqueda de culpables y de traidores el mecanismo más conspicuo de una sociedad degradada y en crisis. En el artículo “Vargas Llosa: esquema de algunas ideas” (107-148), Wilfrido H. Corral intenta recentrar la figura de Vargas Llosa en el campo ideológico de la intelectualidad latinoamericana, más proclive a no diferenciar “entre filosofía como sistema y la opinión como consigna” (116) y lo es así porque, la mayoría de las veces la cuestión ideológico-partidista se impone, acota Corral, en el espacio de la ciudad letrada. Para Corral, la dinámica de la globalización y de las redes culturales transnacionales hoy en día, la caída del Muro de Berlín y los regionalismos americanos por otro, conducen a Vargas Llosa en su ensayística a seguir interpretando su papel como novelista e intelectual dejando claro, su reivindicación de la libertad y la crítica a una “izquierda ilustrada”, todavía obsesionada por la dependencia y el colonialismo cultural (123).

Ahora bien, en “Desplazamientos políticos del discurso sentimental en *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa” (149-180), Oswaldo Estrada se interesa por esta obra publicada en 2006, en donde la representación de la relación amorosa irrumpe para que Estrada interprete esta historia en clave simbólica de la nación, “como metáfora de un Perú políticamente enfermo, inestable y aferrado al sueño inalcanzable de pertenecer a otra realidad” (152). Se trata de un amor que a su protagonista, Ricardo Somocurcio, se le escapa tormentosamente y dedica décadas buscándolo, para reafirmar esa constante vargallosiana de que la escritura inventa realidades estéticas, nacidas de “la experiencia individual y un ámbito social específico” (153). Regresar al Perú de los cincuenta y trazar las experiencias sentimentales (amatorias) de un

protagonista que avanza por la historia peruana de la segunda mitad del siglo XX, son calas que vuelven a proyectar la novela de iniciación y de aventuras dentro del proyecto narrativo del peruano y su crítica a la cuestión nacional. A la luz de lo anterior, Maynor Freyre vuelve sobre su trilogía mayor, a saber *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* en su artículo “Mario Vargas Llosa y sus novelas ejemplares *tres en raya*” (181-210). Se trata de un artículo que aporta poco y que, más bien, retoma la cuestión diegética para explicar estas obras señeras en la producción del peruano.

Más enjundioso es el trabajo de Miguel Gabriel Ochoa Santos con el título de “Cuerpo, dominio y escritura: *La fiesta del chivo*” (211-245). La noción de cuerpo, que se vuelve central en las ciencias sociales, se presenta en Vargas Llosa cubriendo el espectro de la imaginación erótica, o del cuerpo fragmentado y lacerado por el poder absoluto. A este último se dedica Ochoa Santos, en una novela que analiza los mecanismos de represión/castigo en la reconstrucción de la historia de Urania Cabral, de su “cuerpo mancillado, vaciado de deseo sexual y erótico” (221). La fractura no es solo diegética, sino simbólica en la reconstrucción del trauma de la posesión violenta de la niña a manos del dictador Trujillo, para que luego se despliegue todo un sistema de servilismo y de aniquilamiento de la conciencia crítica en los cuerpos violados de las mujeres. Pero lo más interesante en la novela es la equivalencia simbólica entre el cuerpo físico del dictador que se va atrofiando sexualmente hablando y la caída de su régimen; el cuerpo “grotesco” como lo denomina el crítico, comienza a degradarse para observar la decadencia de su poder dentro de “una estrategia de carnavalización irónica” (237). También Claudia Macías Rodríguez se dedica a analizar esta novela en “El tiranicidio y San Tomás en *La fiesta del chivo*” (247-280), con el fin de observar la presencia de la Iglesia Católica y sus relaciones con la dictadura. Sin embargo, el aspecto que más interesa es la manera en que puede justificarse la muerte de un dictador; a la luz de la teoría de los atropellos del príncipe, el “tiranicidio” es único remedio que posee la sociedad para acabar con un poder injusto; para ello la novela se hace eco de las propuestas que, al respecto, habían desarrollado Santo Tomás de Aquino y Juan de Mariana en contra del gobernante que se convierte en “bestia furiosa” (262) y en el cual anidan tanto el oprobio como el mal. Macías Rodríguez es de una gran minuciosidad para demostrar esta justificación teológico-política con la que Vargas Llosa predispone al lector en contra de la figura del dictador.

Pasamos luego a dos trabajos de corte general y panorámico. En el primero, “Poética de la figura femenina en la obra de Vargas Llosa” (281-314), Elvire Gómez Vidal observa la representación de la mujer en su novelística; de este modo, observa su inclusión periférica, plana y limitada y su oposición estereotipada entre mujeres de mala vida y mujeres decentes (285). De Teresa, la mujer ángel salvadora del jaguar en *La ciudad y los perros*, pasando por Hortensia, la musa por la que comienza la debacle en *Conversación en La Catedral*, a Urania, la verdadera protagonista que, ultrajada, rememora la gran enajenación de una sociedad para saldar sus culpas y contrarrestar sus demonios, Vargas Llosa asigna, ahora sí, una función primordial a un personaje femenino, recuperar la historia y vindicar en su destino personal el colectivo; pero vuelve, según Gómez Vidal, a este papel “ideal y subjetivo” de la mujer, cuando en *Las travesuras de la niña mala*, esa musa que inflama y fantasma Ricardo Somocurcio, es divinidad o figura mítica (312), inspiradoras y emanaciones del amor y de la escritura. Por su parte, Eduardo Parrilla Sotomayor, en “La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa” (315-363), pone la búsqueda utópica en el motor ideológico de la representación de la Historia. Según el crítico, la utopía posee dos grandes direcciones en nuestro imaginario occidental: a) la festiva y carnavalizadora, la que promueve la liberación provisional, y b) la disidente y milenarista, la que justifica la liberación en el juicio final y reivindica un nuevo orden (319). En la encrucijada de



ambas corrientes se haya Vargas Llosa, para quien las utopías milenarista desde *La guerra del fin del mundo* se convierte en una obsesión que atraviesa su interpretación de la Historia y a la que vuelve con personajes como Flora Tristán y Mayta, con el fin de que, en la reconstrucción de la historia de los personajes, se vislumbre su fracaso existencial y político.

El volumen se cierra con un artículo que debió situarse por orden temático con los otros trabajos dedicados a *Los cuadernos de don Rigoberto*. En “*Différance* en Mario Vargas Llosa: elogio de presencia y cuadernos de ausencia” (365-402), Guadalupe Martí-Peña recurre al punto de vista de una lectura deconstructivista y a los escritos de Derrida sobre el relativismo interpretativo. Al realizar tal cruce, el pensamiento y la escritura de don Rigoberto y su credo a favor de una utopía hedonista e individual, chocan con su posición de poner tal discurso en el centro de todas sus motivaciones ideológicas y “contiene[n] el germen de su propia contradicción” (376). Según Martí-Peña, se trata de una “empresa quijotesca” (379) en la que la libertad individual conduce al protagonista a enclaustrarse en los reductos de su propio encierro mental y espacial, denunciando así el papel opresivo de las ideologías y cayendo, de rebote, en esa misión utópica de fundar un nuevo centro en el que su subjetividad marque sus territorios imaginativos y los desplazamientos de la conciencia.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua

Miembro colaborador Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Manuel Rubín de Celis. *El Corresponsal del Censor*. Edición de Klaus-Dieter Ertler, Renate Hodab e Inmaculada Urzainqui. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009, 379 páginas**

La publicación de los repertorios completos de prensa periódica de los siglos XVIII y XIX debe ser una empresa necesaria en la configuración de las formaciones estético-literarias y de su irradiación en el campo cultural. Así, para la “cuestión palpitante” de la España moderna la edición completa de *El corresponsal del Censor* (1786-1788) viene a integrar otras empresas de este tipo para que contemos con ediciones actuales y revisadas de *El Censor* (1989, editado por José Miguel Caso González), *El Pensador* (1999, editado por Yolanda Arencibia), *La Pensatriz salmantina* (2004, editada por Inmaculada Urzainqui), *La Pensadora gaditana* (2005, editado por Scott Dale), o las ediciones de la prensa de Cádiz del periodo de entre siglos emprendidas por el equipo dieciochista de esa universidad. En primer lugar, se trata de llevar a cabo las funciones de transcribir, catalogar y revisar el corpus de periódicos, siguiendo criterios filológicos y editoriales que permitan la difusión y la conservación de este patrimonio que circuló en amplios sectores de la población, creó opinión tanto con sus ideas socio-políticas como en materia cultural y educó a un público receptivo y a veces también polémico y reticente.

En este caso, dentro del trabajo que realizan Klaus-Dieter Ertler, Renate Hodab e Inmaculada Urzainqui, cada uno firma y se dedica a un apartado específico de la útil introducción que acompaña esta edición. Comienza Klaus-Dieter Ertler con la parte dedicada a situar a *El corresponsal del Censor* dentro del género de la prensa moral, cuyo desarrollo en el siglo XVIII caracteriza su espíritu crítico y polémico. Sus prototipos ingleses son hartamente conocidos: *The Tatler* (1709-1711) o *The Spectator* (1711-1712), de Richard Steele y Joseph

Addison. La observación de la realidad y la función didáctico-moralizante son sus rasgos más conspicuos, para quien somete al circuito de lo público “la libertad de la expresión personal, las virtudes de la autodisciplina y la autocrítica pública” (15). Ertler traza el suceso europeo del ciclo de los *Espectadores*, cuya imitación debe verse dentro de ese éxito editorial alcanzado y la necesidad de emular a su modelo inglés.

En el siguiente apartado de la introducción, Inmaculada Urzainqui hace una biografía del asturiano Manuel Rubín de Celis (1743-1809). De formación militar y ligado a la administración pública en su cargo de contador de rentas en la provincia de Jaén hasta 1793, en León hasta 1804 y en Córdoba hasta su muerte en 1809, se sabe poco de su vida en la Corte y de su etapa en Turín como diplomático. Urzainqui reúne los datos que hasta este momento se tienen de su persona, los ubica en un contexto en el que destaca las dudas aún no resueltas sobre la posible paternidad de Rubín de Celis sobre el *Discurso sobre el modo de fomentar la industria popular* (Sancha 1789). Termina subrayando la significación de *El Corresponsal del Censor*, cuya publicación se prolonga desde abril de 1786 a junio de 1788, cuando abruptamente debe, a todas luces por motivos de censura, descontinuar su obra.

El tercer apartado lo firma Renate Hodab y se dedica a un análisis pragmático de esta publicación de carácter quincenal. Le interesa a su autora resaltar el sistema comunicativo del género epistolar utilizado por Rubín de Celis: un corresponsal de nombre Ramón Harnero se dirige al autor del renombrado periódico *El Censor*, con quien se entabla una comunicación epistolar ficticia y en la que intervendrán también otros lectores para hablar sobre cuestiones de la vida práctica. Para Hodab, tal circuito de comunicación ambivalente y complejo, está caracterizado no solo por el entrecruce entre lo público/lo privado (46), sino también por la aparición de un personaje como Harnero con doble cara, “aristocrático perezoso y superficial” (50) y su interés por la ciencia y la crítica de la xenofobia española. Contradictorio y paradójico, inestable así en sus ideas, representa Harnero las tensiones de la ilustración española, esas mismas que vemos en la profusión de lectores, venidos de diferentes capas de la sociedad, cuya finalidad es “integrar una multitud de perspectivas en su periódico” (52), pero que, a mi parecer, no llegan a un consenso y más bien dan la idea de una sociedad fraccionada y heteroclita. En cuanto a la técnica narrativa, Hodab le dedica solamente dos páginas; es una lástima que no haya desarrollado más este apartado en la que pudo haber analizado aspectos estructurales-narrativos y los procedimientos de estilización satírico-paródicos propios de este tipo de discurso.

Por su parte, las cartas están editadas de una forma esmerada y cuidadosa, con notas de pie de página que ayudan al lector, y que se acompañan al final del libro de sendos índices de obras y nombres propios citados en *El Corresponsal del Censor*, lo cual permite tener claridad de la red temática y citacional convocadas por Rubín de Celis. Este volumen también incluye el *Diálogo céltico transpirenaico e hiperbóreo entre El Corresponsal del Censor y su maestro de latinidad* (1786), que el asturiano publica el mismo año en que comienza su periódico. Su inclusión ayuda a tener un panorama completo de la cobertura ideológica que hace de la controversia, la polémica, la discusión y la confrontación, los signos ostensibles de un tipo de discurso que deja ver las tensiones y las contradicciones de la Ilustración española.

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica

Miembro correspondiente Academia Nicaragüense de la Lengua

Miembro colaborador Academia Norteamericana de la Lengua Española

**Vigñeron, Denis. *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*. Paris: Publibook, 2009, 634 páginas**

Como bien reza el título, el presente libro analiza el pensamiento estético español del primer tercio del siglo XIX, en sus relaciones, casi siempre muy cercanas, con la modernidad cultural europea de su tiempo. Los límites temporales se circunscriben, por una parte, a 1898, año del Desastre, es decir, de la derrota del ejército español en la Guerra con Estados Unidos, y 1931, año de la proclamación de la II República.

Se toma el concepto estético de la *España negra* como principio unificador del debate. En el marco de este plan argumentativo, la primera parte realiza un análisis arqueológico de esta idea, que ha vertebrado la imagen de la sociedad española tanto en artistas locales como extranjeros. De hecho, uno de los aciertos del libro es problematizar la condición de *cliché* o estereotipo que pueda tener esta idea.

La segunda parte está dedicada a la idea de la *España negra* en el pintor Darío de Regoyos, representante del impresionismo español, a contracorriente del academicismo español. Vigñeron destaca la génesis de su obra pictórica a partir de su relación con círculos de artistas europeos, sobre todo belgas (desde una fecha tan temprana como 1879), donde impera la sensibilidad hacia los paisajes sombríos e invernales. En esta época, finales del siglo XIX, emerge la estética de la *ciudad muerta* en la literatura y en las artes belgas, y Regoyos participa de este interés. Asimismo, Vigñeron se detiene en su participación en la bohemia parisina de Montmartre (un número importante de artistas españoles, entre ellos Santiago Rusiñol, contribuyó a la efervescencia cultural de París a finales del siglo XIX). También se detiene en su posición ante el arte académico español y su participación en la renovación del espacio artístico vasco y catalán. Asimismo, analiza con detalle la relación amistosa e intelectual de Regoyos con el escritor belga Émile Verhaeren. Ambos publicaron el libro *España negra* (1899), proyecto surgido a raíz de un viaje realizado por ambos en 1888 por tierras del País Vasco, la costa cantábrica, Madrid, Aragón y Castilla... Vigñeron no sólo ofrece un minucioso estudio temático, sino también una detenida descripción e interpretación de la génesis y recepción de este libro. Apareció primero en diversos números de la revista belga *L'Art Moderne*, bajo el título *Impressions d'artiste*. Años después se publicó en español. En esta última oportunidad, Regoyos no sólo participó como traductor e ilustrador, sino que contribuyó incluso con capítulos de creación propia. Además, se ocupó de establecer una homología absoluta entre texto e imagen. Se trata de un interesante caso de relaciones entre la pintura y la escritura: el libro ilustrado. Lamentablemente, fue escaso el eco de *España negra*, tanto en términos críticos, en cuyo medio desató una acerba oposición, como de debate y polémica intelectual (apenas se vendieron quince ejemplares en el momento de su aparición). De ahí la importancia del esfuerzo de Vigñeron y de otros investigadores que, en las últimas tres décadas, han procurado incorporar *España negra* al canon estético.

*España negra*, de Regoyos y Verhaeren, es una obra que busca combatir los estereotipos culturales sobre España legados por el Romanticismo. Desde los intereses estéticos del libro se describe la decadencia de los pueblos españoles, donde impera el abandono y la ruina, la omnipresencia de la muerte (visible en iglesias, cementerios y celebraciones religiosas), la penitencia y la beatería, el patrimonio, las canciones populares, la apreciación impresionista del paisaje... Vigñeron resume las elecciones estéticas de Verhaeren y Regoyos: lo fúnebre, melancólico y angustioso de la estética decadentista, el valor documental y experimental heredero del naturalismo, el realismo pesimista y patético, las reflexiones sobre la técnica

impresionista, las preocupaciones intrahistóricas... Se trata de una postura estética que prefigura el tremendismo.

En el tercer capítulo de la segunda parte, Vigneron se pregunta si *España negra* es una obra regeneracionista, en su redefinición o descubrimiento del paisaje. Su respuesta a la pregunta precedente es afirmativa: “La preocupación por el paisaje que Darío de Regoyos expresa en la España Negra sitúa al artista entre los intelectuales de la generación del 98” (207). Inicia el capítulo con un recorrido histórico por la evolución estética e ideológica de la pintura de paisaje, principalmente en España. Destaca, asimismo, la importancia de la Escuela de Barbizon (Millet, Corot) en la formación de la estética de Regoyos. Estéticamente, Vigneron considera que tanto Regoyos como Verhaeren tienen una aproximación wagneriana al paisaje, donde se cierne constantemente la muerte. Se trata de una descripción paisajística entre realista y simbolista. Adquiere importancia, sobre todo, el crepúsculo, momento en el que se recupera la autenticidad de la vida, así como el escenario de las ciudades muertas castellanas.

La tercera parte del volumen se dedica a la obra y estética del pintor y escritor José Gutiérrez Solana. El volumen analizado, *La España negra*, publicado en 1920, encuentra una continuidad con la obra previa de Regoyos y Verhaeren, de título casi idéntico. Interesa destacar que Vigneron reflexiona sobre la visión estética de ambas obras, frente a las numerosas interpretaciones que se han ocupado de su dimensión política y social. Es interesante su análisis de una deplorable edición francesa de esta obra, realizada en 1965. La escasa fortuna editorial de la obra en España –producto de la dictadura franquista–, así como el contexto histórico, intelectual y artístico de su génesis, ocupan, asimismo, varias páginas de este estudio.

Vigneron realiza un análisis detenido de la recepción de la obra de este pintor y escritor a lo largo del siglo XX, donde destaca la defensa que le hizo Cela. Se ocupa, primero, del contexto histórico, intelectual y artístico que incidió en la génesis de la obra de Solana, pintor y escritor muy vinculado a la vanguardia madrileña. Cabe destacar la incorporación del famoso cuadro de Solana, *La tertulia del Café del Pombo*, al final de *La España negra*, que el mismo pintor comenta. El autor del presente estudio integra el análisis de esta pintura en la explicación de la red de relaciones artísticas de Solana.

Seguidamente, se detiene en la estética de *La España negra*. La dimensión social es preponderante en este libro antropológico, como es la crítica de los aparatos hegemónicos del Estado, la corrupción o la marginación social. Solana tiene una visión trágica de la vida española: le interesan los presidios, las ejecuciones, lo sórdido y lo tenebroso. Es un expresionismo que José Moreno Villa ha llamado *expresivismo*. La muerte, su principal preocupación, se comprende como fuente de la angustia del ser humano. La crueldad y la violencia encuentran en la representación de la corrida de toros, de los trabajadores y de la prostitución, tres centros de atención preferenciales. La muerte está tan presente que se manifiesta en el cromatismo (el negro, el amarillo, tan asociado a lo cadavérico) y en el paisaje, por ejemplo, en el sol implacable mortífero de la meseta castellana. *Heliofobia* y *claustrofilia* son términos utilizados por Cela para referirse a la semántica de los símbolos de Solana. Algunas descripciones de esta España sórdida son cercanas, incluso, a la pesadilla. Un papel muy importante en este sentimiento de angustia lo ocupan las máscaras, temática por lo demás muy presente en las estéticas de inicios del siglo XX (caso de James Ensor).

Al describir las festividades de los pueblos, le interesa a Solana representar el fanatismo religioso, desde un anticlericalismo que denuncia el atavismo teológico de los españoles. Representa, desde un subjetivismo pesimista muy acendrado, el primitivismo de la sociedad,

su ignorancia, brutalidad y miseria, antivalores que se pueden sintetizar muy bien bajo el concepto del adjetivo *carpetovetónico*. Todo este conjunto de representaciones conducen a una lúcida interpretación, por parte de Solana, del término orteguiano de la *deshumanización del arte*. Participa de este proceso a partir, no del arte abstracto vanguardista, sino de la representación deshumanizada del hombre, reducido a *cosa*. Frente a una visión reduccionista que ve en Solana a un simple representante del realismo grotesco, Vigneron defiende la creación interiorista de este pintor. La España negra de Regoyos tiene que ver más con una imagen social, con un proyecto de sociedad, mientras que la España negra de Solana procede más de la imagen pesimista del ser humano.

La cuarta parte analiza el pensamiento estético español de los primeros treinta años del siglo XX en relación con el europeo, cuando impera la polémica sobre la necesidad de que el arte español se integrara más en la expresión de las circunstancias sociales, propuesta de raíz orteguiana. De hecho, en el marco del debate sobre *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, surgieron en la literatura y el arte español de la época tanto tendencias deshumanizadoras (los *ismos* de las vanguardias más conocidas) como humanizadoras (el Nuevo Romanticismo). Los pintores de la España negra despiertan entre filósofos, críticos e incluso artistas todo un debate sobre la modernidad o antimodernidad del arte español, o debates sobre la europeización de España y sus prácticas culturales. Por ejemplo, según Vigneron, Ortega y Gasset “utiliza la pintura de Zuloaga como punto de apoyo a su teoría regeneracionista europea” (425). Este filósofo ve en las obras de los pintores de la España negra el análisis subjetivo de unas condiciones sociales que permitían reflexionar, desde una postura regeneracionista, sobre el problema de España. Vigneron también realiza un análisis minucioso de *La deshumanización del arte* y emprende un recorrido por sus principios estéticos fundamentales. Destacan, sobre todo, las ideas de Ortega y Gasset sobre la recepción del arte contemporáneo en el espectador de su tiempo.

Debe elogiarse el interés de este investigador francés por el *Nuevo romanticismo*, tendencia literaria que, posiblemente por su cercanía temporal con las vanguardias españolas, que se han consolidado en el canon, no ha recibido la merecida atención crítica que debiera. La Generación del 27, en este sentido, ha acaparado los manuales y los monográficos de la historia de la literatura española. El Nuevo Romanticismo es una propuesta que, como bien declara el autor en el capítulo correspondiente, busca rehumanizar el arte y la literatura. Su principal representante es José Díaz Fernández, quien contribuye a etiquetar esta tendencia estética mediante la publicación de un libro de ensayos, *El Nuevo Romanticismo*, a la que también llama *literatura de avanzada*. Propone una definición del arte y de la literatura donde se tome en cuenta la realidad social y política del país (478). Inmediatamente, Vigneron analiza *Ismos*, libro inclasificable y poco conocido de Ramón Gómez de la Serna sobre la historia de la recepción de las vanguardias europeas en Madrid (realiza un recorrido por los ismos de este escritor, entre otros, la *greguería*, el *charlotismo* o el *picassismo*).

Vigneron no sólo realiza un análisis textual de los libros clave del volumen (*España negra*, de Regoyos y Verhaeren, *La España negra*, de Solana, o *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset), sino que también explica con detenimiento la génesis y la recepción crítica de estas contribuciones de primer orden de la estética española del siglo XX. Así, en el ámbito de la génesis de estos textos clave, responde a las siguientes preguntas: ¿qué aportes estéticos ofrecen al estado de la estética en la España de la época?; ¿qué preocupaciones estéticas tenían sus autores en la época de la génesis de estos textos?

El libro cuenta con una sección de *Anexos* bastante sustanciosa. Incorpora textos injustamente desconocidos, relacionados con estos treinta años de estética española (una carta de James Ensor a Darío de Regoyos, un extracto del artículo de Ángel Ganivet sobre la inauguración del monumento al Greco en 1897, textos poéticos o ensayísticos de escritores dedicados a Gutiérrez Solana...).

Vignerón realiza una recuperación exhaustiva de textos, algunos de ellos muy poco conocidos (procedentes de periódicos y revistas, por ejemplo), de los propios artistas y escritores, donde comentan sus ideas estéticas. La contribución más importante del volumen es su voluntad de dar a conocer contribuciones estéticas españolas poco o mal estudiadas hasta ahora, entre otros motivos porque se las ha considerado, injustamente, como poco europeístas o universales.

*Dorde Cuvardic García*  
*Universidad de Costa Rica*

**Zavala, Magda. *Con mano de mujer. Antología de poetas centroamericanas contemporáneas (1970-2008). Investigación, estudio introductorio, selección de autoras y obras, notas y apéndices de Magda Zavala. Heredia, Costa Rica: Fundación Interartes, 2011, 524 páginas***

La *antología* es un indicador de la recepción (en este caso, crítica, especializada) que obtienen los textos a lo largo de la historia literaria. Si algún investigador o investigadora se propusiera realizar una historia de la recepción de un o de una poeta, de un grupo de poetas o de una corriente estética, y más considerando el caso del discurso poético, sería imprescindible analizar, como una de las principales fuentes documentales, las antologías existentes.

Las antologías adquieren importancia primordial en la difusión de la poesía, por cuanto muchos lectores, siendo minoritarios, acceden a este género desde la antología, y no desde poemarios independientes. Además, con la aparición de algunos de sus poemas en antologías se contrarresta la casi nula difusión de sus libros independientes. Este último problema, el de la ausencia de difusión, también es sufrido por las escritoras que se dedican a otra modalidad intimista como son los géneros de la literatura del yo.

*Con mano de mujer* es una antología de 'poetas', y no de poemas, cuya selección depende de una pertenencia temporal, no grupal. El criterio de selección fundamental se establece a partir de las mujeres que han escrito y publicado poemas y poemarios en Centroamérica desde la década de 1970 hasta la actualidad. En este sentido, se trata de una antología contemporánea, de poetas que, con sus excepciones, siguen practicando la escritura.

Interesa destacar los motivos que han decidido a Zavala a decantarse por el periodo 1970-2008. El primero de ellos es la ausencia casi total de antologías que se dediquen a este periodo. En cambio, existen varias antologías que ya se ocupan de las poetas centroamericanas de los primeros cincuenta años del siglo XX (34). Debido a la contemporaneidad del periodo representado, es decir, ante la cercanía del momento literario estudiado, su propuesta, con los riesgos concernientes a todo proceso de antologación, contribuirá, junto con otros proyectos, a formar y consolidar el canon de la escritura poética de las mujeres centroamericanas de las últimas décadas.

En segundo lugar, otra motivación para seleccionar este marco temporal estriba en que, a partir de los años setenta, nuevos sujetos sociales femeninos se han incorporado a la

práctica poética en Centroamérica (34-5). Esta última no se nutre sólo, pongamos por ejemplo, de mujeres que desarrollan una labor educativa. Mujeres de distintos orígenes profesionales, étnicos, etc., publican sus poemarios, muchas veces con ediciones pagadas por ellas mismas.

En tercer lugar, a partir de los años setenta, ocurre una diversificación de tendencias estéticas en el espacio literario centroamericano, y las mujeres, asimismo, se incorporan a estas propuestas y las enriquecen (35).

Y, en cuarto lugar, estrechamente relacionado con el tercero, a partir de los años setenta se produce no sólo una diversificación de propuestas, sino también una ruptura estética (estilística) e ideológica (temas y motivos) frente a momentos previos (35). Este es el propósito principal que tiene Magda Zavala para publicar una antología dedicada a este marco temporal: es preciso visibilizar un campo literario caracterizado por una creciente innovación estética e ideológica, frente a los tradicionales valores femeninos expresados por las mujeres en prácticas poéticas previas. Esta es la visión que, sobre el cambio en la historia literaria centroamericana, ha desarrollado Magda Zavala en la presente antología.

Las antologías, sobre todo cuando su marco temporal se extiende por varias décadas, cuentan con una propuesta periodizadora. Es un objetivo que cumple Magda Zavala en parte del estudio introductorio, de clara orientación historiográfica, al establecer los marcos temporales de las corrientes estéticas de la poesía de mujeres. Además, propone los principales intereses temáticos de cada una de las corrientes representadas, con la identidad de la mujer como principio rector. Hasta los años setenta se encuentra vigente la poesía del lamento. A partir de este momento, se da una ruptura y surge una poesía conversacional que recupera la palabra cotidiana, la poesía de la izquierda erótica (es decir, la simbiosis entre revolución política y sexual), hasta llegar a propuestas más actuales, en ocasiones opuestas, como es la reconciliación con el sexo masculino o, por contrapartida, el rechazo más frontal, en la llamada poesía de la ira, frente a las estructuras patriarcales.

El título de la antología es en parte metafórico y en parte descriptivo: *Con mano de mujer. Antología de poetisas centroamericanas contemporáneas (1970-2008)*. La parte descriptiva del título expresa, sobre todo, el género poético compilado, la autoría y el marco temporal y geográfico. También incorpora un enunciado metafórico, *Con mano de mujer*, que habla de la condición manual de la escritura femenina, de la labor íntima y solitaria que siempre supone su ejercicio. Las manos ocupan un lugar muy importante en el imaginario tradicional de la mujer, pero aparece, en todo caso, en el título que nos ocupa, una resignificación. Con la mano ya no se cuida al bebé o se prepara la comida, sino que se asume la escritura, muchas veces reivindicativa.

Es una antología *panorámica* (se busca la mayor inclusión posible de escritoras contemporáneas en actividad) y de tipo *sectorial*, ya que es una antología de mujeres. No se utilizan criterios temáticos discriminadores restringidos, como el de poesía femenina o el de poesía feminista. Es una antología que, más bien, tiene por propósito contribuir a dar a conocer, a otorgar mayor difusión, a la mujer poeta centroamericana y a su producción textual, sea del tipo que sea su compromiso ideológico y estético. El objetivo principal no es difundir una o varias corrientes determinadas, porque, como ya dijimos, el principio organizador no son los poemas, sino las poetisas y el espacio geográfico, social y cultural al que pertenecen, Centroamérica. En este último aspecto, es una antología supranacional. Se incorpora la producción de Panamá, con lo que se superan antiguas exclusiones históricas. Si la inclusividad debe ser el principio rector de toda antología de mujeres, también lo deberá ser en términos geográfico-culturales: 15 son

las poetas antologadas procedentes de Costa Rica; 14 de Nicaragua; 9 tanto de Guatemala como de Honduras, en cada uno de los casos, 7 de El Salvador y 6 de Panamá. Es, en cierta medida, una antología plurilingüe, no por la incorporación de poemas en inglés, sino por la integración de esta última lengua en el español actual coloquial, mediante procedimientos estilísticos de poetas de origen afrocaribeño.

Con pertinencia destaca Zavala en el estudio introductorio, que las circunstancias públicas y privadas que hacen posible la escritura y la difusión de la escritura de las mujeres son muy diversas. Mientras algunas mujeres comienzan a publicar muy jóvenes, otras publican a una edad más avanzada, en el mismo momento cronológico que las primeras. Es cierto, y más para el caso de las escritoras centroamericanas, que enfrentan diversos obstáculos sociales, el hecho de que experimenten la *ansiedad de la autoría*. Como proponen Sandra Gilbert y Susan Gubar, la escritora buscará desprenderse de la ansiedad que le impide escribir, en una sociedad que ve la escritura femenina como una rareza o enfermedad. En estas condiciones, las predecesoras no suponen una competencia por vencer, sino un modelo por seguir. Así responden Gilbert y Gubar al modelo masculino de la *evolución literaria* propuesto por Harold Bloom, definido por el principio de la *ansiedad de la influencia*. El crítico de Yale especifica que la dinámica de la historia literaria surge de la certidumbre del escritor de superar a sus precursores, a sus predecesores, de sus intentos por superar a los padres literarios (a quienes ‘matará’ para contar con una escritura propia).

Si superan la *ansiedad de la autoría*, las mujeres podrán tomar la pluma y escribir sobre su experiencia. Esta situación, pasar del silencio al ejercicio de la palabra, nos recuerda la recomendación que Virginia Woolf le planteaba a la joven escritora, simbolizada por Mary Carmichael, en el ensayo *Un espacio propio*. Según Woolf, la vida de las mujeres anónimas que han trabajado para sostener una familia (mujeres que cualquier escritora podrá encontrar en las calles de las grandes ciudades), nunca ha sido relatada en la historia de la literatura. Para cambiar este estado de cosas, el silenciamiento de las experiencias de las mujeres, propone a la escritora, Mary Carmichael, que pierda la ansiedad ante la escritura, que salga a la calle y se encargue de expresar artísticamente la diversidad de la subjetividad femenina.

Una de las causas directas que ha provocado en las escritoras la *ansiedad de la autoría* es la crítica literaria tradicional (llámese periodística, académica), que, como explica Zavala, asumía prejuicios de género. En otras palabras, las mujeres, en Centroamérica, no sólo han debido conquistar un *espacio propio* para escribir, sino también para quedar incorporadas en el espacio canónico construido por la crítica literaria. Para contrarrestar esta situación, uno de los propósitos de Zavala, al desempeñarse como antóloga, se encuentra en visibilizar a las poetas de más reciente aparición (34).

Al ser una antología de escritura contemporánea, tiene vocación de constituirse en vía para la formación y consolidación del *canon*. Magda Zavala tiene la virtud de explicar en el estudio introductorio los vínculos entre antología y canon y explicar los desafíos de muy diverso tipo que encara el trabajo de una antóloga. Uno de ellas es la difícil disponibilidad de la información requerida para elaborar la compilación (determinada por la distancia geográfica, por la dificultad de ubicar a las escritoras, etc.). La disponibilidad, como Magda declara, ha determinado la elaboración de los índices de autoras que aparecen en la antología. Opta por una lista muy extensa, para incorporar la mayor cantidad de poetas. Lamentablemente, y esto sucede con toda antología, la decisión de extender el número de poetas limita la cantidad de poemas dedicados a cada una. No importa esto último, si llega a obtenerse un grado óptimo de



representatividad. Si, en el marco de la constitución de un canon literario, podemos hablar de autores y obras consagrados, aceptados y propuestos (Ruiz Casanova 2007: 149), la antología de Magda Zavala integra tanto a poetas *aceptadas* como *propuestas*, con lo que se convierte en un documento futuro que determinará, junto con otras fuentes, la evolución de la historia de la literatura de mujeres en Centroamérica.

¿Qué relación tiene la antóloga, Magda Zavala, con las escritoras antologadas? Es una relación tan cercana que convierte parcialmente a esta compilación es una auto-antología, ya Zavala pide a las escritoras el envío de poemas inéditos para que participen en el proyecto editorial. Procede, en ocasiones, a elegir una preselección de los poemas autorizados por las mismas autoras. Ya señala Ruiz Casanova en su texto *Anthologos: poética de la antología poética* (2007: 96) que, en el caso de las antologías de poetas vivos, “sus decisiones determinan en parte significativa el conjunto que se presenta y se lega a la historia”. Esta es una táctica democrática en el proyecto de construcción del canon poético, ya que este último no depende sólo del criterio del antólogo/antóloga, sino que es compartido, dialógicamente, con las propias escritoras. De hecho, son 23 las poetas que han enviado cartas y poemas a Magda Zavala. Magda se desempeña, parcialmente, en la función del *antólogo-editor*, es decir, en definición de Ruiz Casanova (109), el “antólogo de poetas pero no de los textos, labor ésta para la que delega en los propios poetas”. En estas condiciones, la autoría de la antología es dialógica. En última instancia, como declara Ruiz Casanova (94), “el antólogo individual no deja de ser más que el último y provisional eslabón de una larga cadena temporal de selecciones, antologías y autorías previas, amén de ser él mismo, además, lector de otras antologías poéticas de igual o de distinto alcance que la suya”.

¿Qué funciones cumple el estudio introductorio preparado por Magda Zavala, además del establecimiento de una periodización de la poesía de mujeres de los últimos treinta años, ya señalada? En primer lugar, revela una alta conciencia de los procedimientos, principios y problemas que se utilizan y se presentan en la preparación de las antologías. Es el caso, por ejemplo, de su crítica del concepto de generación, término historiográfico que, aunque ha sido ampliamente criticado en las últimas décadas en la crítica y la teoría literaria, suele utilizarse sobre todo en la preparación de antologías poéticas y en los manuales escolares. Zavala demuestra la falta de pertinencia de usar este concepto, el de generación, como criterio pertinente en la preparación de una antología de poetas mujeres. Los criterios que permiten comprobar la existencia de un agrupamiento generacional en el caso de los escritores masculinos no suelen darse en la escritura femenina. La escritora está obligada a vivir en un aislamiento cultural que le impide establecer relaciones personales con otras escritoras y escritores, uno de los principios para la definición de la generación literaria, así como la dificultad para contar con una formación común, otro de los principios para su constitución.

En otras palabras, a las mujeres centroamericanas les es más difícil establecer un campo literario propio que, esperamos, sea más fácil de consolidar a partir de este momento y en las próximas décadas, con la importante contribución de este libro.

Dorde Cuvardic García  
Universidad de Costa Rica

