

RESEÑAS

Luis Fernando Restrepo. *El Estado impostor. Apropiaciones literarias y culturales de la memoria de los muisca y la América indígena.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2013. 186 pp.

En *El Estado impostor*, Luis Fernando Restrepo analiza cómo ha sido representado el pueblo muisca en textos coloniales, decimonónicos y contemporáneos. Este recorrido empieza con la *Recopilación historial* de fray Pedro de Aguado (1570); examina obras de tema indígena de los siglos XIX y XX; y termina con un apéndice dedicado a los proyectos de “reconstrucción del pueblo muisca” (157) que desarrollan en la actualidad las comunidades indígenas de la sabana de Bogotá. Para Restrepo, las representaciones de los muisca se han limitado a las imágenes de la conquista, con lo cual se ha desconocido la presencia y vigencia de este pueblo a través de la historia de Colombia. Por tal razón, la pregunta que el autor trata de responder es: “¿Por qué la literatura no ha sido capaz de pensar a los muisca más allá de la conquista?” (15).

Restrepo propone que la incapacidad de la literatura y de la cultura hegemónica de pensar a los

muisca más allá del contexto de la conquista se debe, en gran medida, a que no pueden concebirlos “como colectividad histórica por fuera del Estado y la ley” (16). Así, las representaciones sobre este pueblo se han limitado a retomar dos momentos de su historia: “el del origen de su civilización y el de la época de mayor desarrollo de su Estado, esto es, la confederación de los grandes cacicazgos de finales del siglo XV” (16).

De acuerdo con Restrepo, la literatura retoma estos dos momentos porque son, “por un lado, el límite entre la naturaleza y la cultura que establece la ley y, por el otro, la concepción occidental (hegeliana) de la historia, en la cual el Estado es la expresión máxima del progreso social” (16). A través de este estudio, Restrepo observa la representaciones de los muisca desde una perspectiva estética, epistemológica y política. Por ello, el libro trasciende el plano regional y nos invita a reflexionar sobre los límites del saber occidental, la manera en que se ha abordado la memoria andina, el papel histórico del Estado y la violencia que lo funda.

El Estado impostor está dividido en dos partes: la primera, va desde el siglo XVI al XVIII; y la segunda, desde el XIX al XX. En los capítu-

los I y II, Restrepo hace una lectura de la *Recopilación historial* (1570) de fray Pedro de Aguado; la “Historia del Nuevo Reino de Granada” (1601) de *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos; las *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias occidentales* (1627) de fray Pedro Simón; *El carnero* (1639) de Juan Rodríguez Freyle y la *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (1688) de Lucas Fernández de Piedrahita.

En su estudio sobre estos textos, Restrepo observa “la contradictoria apropiación del pasado muisca por parte de los historiadores coloniales” (30) y argumenta que aunque dichos historiadores incorporaban el pasado muisca a sus textos, no daban cuenta de él, sino que lo usaban para exaltar la gesta y los logros militares imperiales, para justificar la violencia de la conquista y para silenciar el sufrimiento de los indios (Capítulo I). Para Restrepo, el proyecto de los historiadores coloniales seguía una “política de la memoria orientada hacia el futuro” (36), cuyo objetivo final era la instauración completa de un orden cristiano que sólo era posible a través de la eliminación de la memoria andina. Por ello, en la representación del pasado indígena que intenta la historiografía colonial prevalece la negación y supresión de la memoria subalterna, mientras que se privilegian las historias producto de la visión cristiana e imperial.

Pero los historiadores coloniales no sólo trataron de representar la memoria muisca, sino también intentaron “dar forma y sentido al traumático pasado de la conquista, contener el recuerdo de la violencia

colonial y detener la expresión del dolor causado por la presencia española en América” (55). Precisamente, Restrepo estudia la representación de dos eventos traumáticos: los tormentos y las muertes de los caciques Sagipa y Aquimín (Capítulo II). Para Restrepo, la brutalidad de la ejecución de estas muertes debilitaba el proyecto fundacional de la conquista y empañaba “las gestas militares y espirituales” (50) de la misma. Por eso, los historiadores coloniales recrearon las escenas de dolor vividas por Sagipa y Aquimín para conjurar el pasado de tortura y aniquilación de los indígenas. Sin embargo, Restrepo afirma que dichas narraciones fracasaron en su intento de silenciar la memoria incómoda de las muertes de los caciques, pues para él los proyectos historiográficos ya estaban minados desde adentro por la implacable violencia colonial que simultáneamente despliegan y encubren.

Más tarde, Restrepo estudia la manera en que los letrados se apropiaron del pasado muisca para reflexionar sobre la ley y el Estado. Para ello, Restrepo analiza el caso de don Diego de Torres (el cacique de Turmequé) y la *Comedia nueva* de Fernando de Orbea (Capítulos III y IV). El autor propone que don Diego de Torres es una figura muy importante porque expresa la posición ambigua y las tensiones del sujeto ante la ley. Aunque don Diego de Torres reconoce el poder de la Corona “al adoptar la posición de cacique cristiano” (73), en sus textos él también cuestiona los abusos de poder de los encomenderos, manifiesta su rechazo a la violencia colonial y, en cierto modo, expresa

un duelo ante ésta. Restrepo va más allá de la reconstrucción historicista y presenta al cacique de Turmequé como una figura primordial para “la aún incompleta labor de la descolonización de la memoria” (78). Para Restrepo, el cacique es una conciencia que retoma el pasado indígena para –más allá de hacer un lamento melancólico– reclamar por los indios del presente y cuestionar la legitimidad del Estado hispánico.

Restrepo cierra la primera parte de su libro con el estudio de la *Comedia nueva: la conquista de Santa Fe de Bogotá* (siglo XVII o XVIII) de Fernando de Orbea y propone que, de forma mucho más ambigua, este texto también trata el tema de la legitimidad del poder. La obra gira en torno a dos historias de amor: la primera, la de Tundama (guerrero indígena) y Amirena (infanta de Popayán); y la segunda, la de Gonzalo Jiménez de Quesada (Mariscal español), Palmira (princesa de Calambás) y su traicionado esposo, el rey Osmín. Las historias funcionan como una “guía de conducta” (96) que invita a la audiencia a ser más cauta frente a las apariencias y a la seducción de la belleza, son usadas para representar el “Requerimiento” y para legitimar la violencia de la conquista. Para Restrepo, aunque la Comedia afirma la razón imperial y promueve la visión cristiana, la puesta en escena de la violencia hace aún más evidente las contradicciones del poder imperial y su pretendida legitimidad.

En la segunda parte de *El Estado impostor*, el autor indaga la manera en que la élite decimonónica colombiana usa el pasado muisca para imaginar la nación y entender la

autoridad del Estado (Cap. I). Por una parte, el pasado indígena de la nación es idealizado, éste se representa como una edad de oro y los muisca son retratados como los más cultos, los más pacíficos, los menos salvajes entre los indígenas de América. Por otra parte, las élites del XIX usaron el pasado andino para reflexionar sobre asuntos tales como el nuevo orden político, la razón y los límites del Estado, la irracionalidad del nacionalismo y el discurso religioso. En esta reflexión, la imagen del indígena es la del salvaje y está asociada con los peligros que amenazaban a la nueva república. Además, aunque las élites trataron de integrar lo indígena al discurso nacional, en la práctica, dichas élites despreciaban a los indígenas y campesinos de la época (108), y relegaron a un segundo plano su libertad y ciudadanía.

Hacia el final del texto (segunda parte, Cap. II) Restrepo estudia la obra de artistas plásticos como Rómulo Roza (con la escultura Bachué, 1925) y Luis Alberto Acuña (cuya obra va desde 1930 a 1957); grupos culturales como los Bachués (1930); instituciones culturales como el Museo del Oro (fundado en 1939) y compositores como Guillermo Uribe Holguín (autor de la ópera *Furatena*, compuesta entre 1940 y 1945). En esta parte de *El Estado impostor*, Restrepo centra su análisis en el siglo XX y estudia las tensiones surgidas entre el indigenismo cultural y el contexto político de Colombia.

Restrepo afirma que el indigenismo cultural y literario se concebía a sí mismo como un proceso de inclusión capaz de transformar al

Estado. Sin embargo, en la práctica éste no logró resolver las “iniquidades sociales y culturales” (125-126) del país. Restrepo argumenta que el indigenismo tomó el pasado precolombino y lo representó acorde a los parámetros estéticos de las élites, evadió la violencia de la conquista, eludió la explotación minera y las traumáticas políticas de modernización impuestas por el gobierno de Colombia a principios del siglo XX. Al rehuir de los anteriores problemas, el indigenismo llevó a cabo “un proceso político que hace del pasado un objeto útil al Estado” (129). Por medio de este proceso, el arte contribuyó a la construcción de una memoria digerible del pasado indígena y facilitó su transformación en un bien dentro del mercado, en un patrimonio que ayudaba a proyectar “una imagen prehispanica de Bogotá y Colombia para atraer el turismo extranjero” (132). El indigenismo, entonces, se apropió del pasado indígena y lo transformó en una “memoria dócil y lucrativa” (127).

A través de todo su estudio, Restrepo observa que el proyecto del Estado (ya sea la Corona española, las élites del XIX o el Estado de derecho moderno) de integrar y representar a las comunidades indígenas, es siempre fallido, pues éste sólo intenta subyugar y domesticar la diferencia. El Estado, entonces, es un impostor que suplanta el pasado precolombino por un pasado indígena cómodo que legitima su autoridad, hace borrosa la violencia que lo funda, y profundiza la marginación de las comunidades indígenas hasta el presente.

El Estado impostor no sólo hace un recorrido amplio, complejo y juicioso por la literatura colombiana de tema indígena. Éste también es un texto que promueve la reflexión sobre la representación de las comunidades indígenas en Colombia y que circula tanto dentro como fuera de los círculos académicos. Por un lado, *El Estado impostor* recibió el Premio Alfredo Roggiano de Crítica Literaria 2014. Por el otro, varios ejemplares del libro fueron entregados a distintas autoridades tradicionales indígenas de Colombia, gesto que busca ampliar el diálogo entre la academia y las comunidades indígenas del presente.

El texto de Restrepo también contribuye significativamente a los debates sobre raza, nación, violencia y Estado del mundo contemporáneo. Restrepo dialoga con autores de distintas disciplinas para proponer una crítica a la violencia y a la política actual. Para él: “En nuestra época, el uso de la violencia se justifica en nombre de la libertad y la seguridad de las llamadas sociedades democráticas” (63) y la oposición entre salvajes y civilizados aún guía, tanto las políticas de seguridad nacional, como el sentido de justicia universal.

Otro de los aportes de *El Estado impostor* es que nos permite reconocer y contextualizar la literatura de tema indígena en Colombia desde una perspectiva ética y política. Al respecto, Restrepo señala que ésta “ha tenido un menguado y tardío reconocimiento, en la historia de la literatura tanto nacional como latinoamericana” (127). El poco reconocimiento a la literatura colombiana de tema indígena se debe,

entre otras razones, a que la historiografía colombiana ha recuperado el pasado andino privilegiando la visión hispanista y las valoraciones que la élite colombiana tiene de la sociedad. En el gesto de invisibilizar la literatura de tema indígena se reproduce la violencia política y económica del país. Por eso, lo valioso de la propuesta de Restrepo también reside en que muy pocas veces se reconoce y analiza la literatura de tema indígena en Colombia y, menos aún, se incluye al país dentro de los estudios relacionados con el problema de la representación de las comunidades indígenas. Para demostrarlo, sólo basta con dar una rápida mirada a los estudios desarrollados en países como México, Guatemala, Bolivia, o Perú.

Finalmente, podemos decir que *El Estado impostor* no sólo sienta una postura crítica después de la que ya no es posible pensar a Colombia por fuera del problema de la representación de las comunidades indígenas. También –y más importante aún– se está tratando de invertir la manera en que en Colombia el tema de la representación de la diferencia ha sido obliterado por un hispanismo recalcitrante, obturado por una razón colonial imperante, sustituido por una memoria impostora que trata de opacar la violencia que funda la nación, que trata –a través de un multiculturalismo superficial– de sosegar la culpa causada por inequidades aún vigentes.

Ingrid Eliana Luna López
University of Notre Dame

Mabel Moraña. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. 202 pp.

El pensamiento del filósofo, etnógrafo y sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) ha dejado toda suerte de marcas en el desarrollo de muy diversas áreas de las humanidades y de las ciencias sociales de América Latina. Hacer un rastreo de esas huellas no es una tarea simple: sus casi cuarenta años de labor académica y política tuvieron variados recorridos para desembarcar en la región, no sólo por la diseminación de sus ideas en traducciones que muchas veces cruzaron el continente en zigzag, sino también por las instancias y por las formas en que su obra fue incorporada en diversos debates teóricos e ideológicos. El presente libro de Mabel Moraña rastrea cómo la obra de Bourdieu proveyó, gracias a su rigurosidad metodológica y teórica, un modo novedoso y flexible de aproximarse a la constitución de los espacios culturales y los conflictos sociales desde un modelo que lo alejaban de la vulgata del marxismo (45-46). Traducidos y leídos en la región desde fines de la década del 60, los trabajos de Bourdieu han sido insoslayables y, por eso, libros como el que aquí se nos ofrece son de capital importancia para entender cómo evolucionaron vocabularios, conceptos y códigos de referencia que hoy conforman una suerte de lengua franca en el universo académico latinoamericano.

Leer *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América*

Latina también implica hacer un viaje sobre la historiografía de la crítica (sociológica, cultural) en la segunda mitad del siglo XX, no sólo por los itinerarios que el mismo texto elabora, sino por la complejidad de la biblioteca en donde viene a insertarse. El texto pertenece a una larga tradición latinoamericana de volúmenes que reflexionan sobre cómo se difundió el pensamiento de distintos estudiosos europeos y estadounidenses, como es el caso de los conocidos trabajos sobre Gramsci, Tocqueville o Krause por sólo nombrar algunos ejemplos. (Así, *La cola del diablo: itinerario de Gramsci en América Latina*, de José Aricó; o *Tocqueville, la democracia en América y Sarmiento*, de Alejandro Dussaut; o *Los krausistas argentinos*, de Arturo Roig, entre muchos otros). Esa reflexión, tal y como demuestra el libro de Mabel Moraña, está muy lejos de la didáctica del manual. Aunque el libro no se adentra en los orígenes del pensamiento bourdesiano, nos permite visualizar parcialmente no sólo cómo el mismo evolucionó, sino también cómo fue interpretado y apropiado por los intelectuales de este lado del Atlántico. Pero además, hace posible reconstruir los cortes, las selecciones y las múltiples interpretaciones hechas en función de glosar un mundo cultural caracterizado por la heterogeneidad, por los desfases temporales de lo social, y por la complejidad de un universo académico que muchas veces ha quedado a merced de los vaivenes de políticas nacionales contrarias al libre desarrollo de las ideas.

En la introducción al volumen, Moraña señala la importancia de ubicar a Bourdieu en el imaginario crítico de América Latina dado que temas clave en el debate de los últimos treinta años se realizaron en buena medida con nociones desarrolladas en sus trabajos, tales como campo cultural, autonomía, doxa, habitus, la relación entre los distintos espacios de producción cultural, etc. Sin embargo, esta localización en un mapa más bien denso de lecturas y articulaciones ideológicas nunca había sido hecha de manera sistemática. Así, la autora propone rastrear el uso de esas tesis y al mismo tiempo, hacerlas dialogar con sistemas conceptuales producidos por teóricos latinoamericanos cuya obra a la vez discute y complementa la visión del sociólogo francés al ofrecer la perspectiva de realidades muy diferentes a la de los grandes centros del capitalismo.

Antes de iniciar el análisis central del volumen, Moraña rastrea algunos de los principales conceptos y textos elaborados por Bourdieu y su relación con la obra de otros pensadores y críticos en el capítulo "Pierre Bourdieu: francotirador de la cultura". Debe subrayarse que este texto no intenta leer la obra de Bourdieu en el espacio de los debates académicos del Primer Mundo, aunque aparecen algunas referencias a esas discusiones. Las relaciones con la obra de Foucault, Weber, Bachelard o Rancière están esbozadas a grandes rasgos y otras discusiones importantes (como fue el caso de Luhmann) apenas si aparecen mencionadas: esa rápida genealogía tiene relación con la lectura de los capítulos que si-

guen, y con las discusiones al interior de la crítica cultural en América Latina. En poco menos de veinte páginas, el capítulo hace un acotado recorrido por problemáticas que fueron centrales en la obra de Bourdieu, pero que también fueron capitales en los espacios periféricos a los que alude el título del volumen: desde su interés por las prácticas (y no por la praxis) que hacen a los entramados de la cultura considerando también los universos que no habían estado en la mira de disciplinas tradicionales, pasando por el desarrollo de una metodología que contemplara la transformación histórica, para llegar a la crítica de la propia actividad académica que aparece en *Homo academicus* (1984) y a las intervenciones políticas de su autor en la última etapa de su vida. Aquí, Moraña señala con gran claridad la voluntad de Bourdieu por generar una sociología de la sociología afincada en lo particular y capaz de abrir la posibilidad de una intervención crítica sobre la realidad.

El siguiente capítulo, “Bourdieu en la periferia”, explora las lecturas de Bourdieu en figuras tan diversas como Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Fernando Ortiz, Roberto Schwartz, Rafael Gutiérrez Girardot, Antônio Cândido, Jesús Martín Barbero, Nelly Richard o Antonio Cornejo Polar. La división de las siete secciones del capítulo es tanto geográfica como temática, y analiza cómo y por qué esos pensadores se volcaron a la obra de Bourdieu, seleccionando aquello que les permitía avanzar en sus propias reflexiones, debatiéndose contra las limitaciones que su teoría

imponía, y generando nuevos caminos en la búsqueda de cruces productivos para desentrañar las relaciones entre poder, cultura e identidad, entre muchas otras cuestiones. Este es, a mi parecer, el aporte central del libro de Moraña: sintetiza las preguntas centrales de la discusión de la crítica cultural en América Latina desde los años 70 a la luz de sus búsquedas y aportaciones teóricas. En este sentido, las lecturas de Bourdieu no fueron casuales: aún en las lecturas más opuestas a su perspectiva, pueden rastrearse las mismas inquietudes que atraviesan su obra. La preocupación por la cultura como espacio de poder simbólico, por la educación como maquinaria de reproducción social, por la existencia de un campo intelectual con un archivo, puede leerse en toda suerte de textos y revistas publicados desde mediados de los años 70 y refleja la capacidad movilizadora del aparato conceptual bourdesiano. Más aún: en esas lecturas, los críticos latinoamericanos antes mencionados logran completar la renovación del aparato teórico con que se pensaba la región desde su propia interioridad que se había iniciado a fines de la década del 50.

En el último capítulo, “Cuestionamientos y rescates”, Moraña sopesa el legado de esos debates. Ya en el capítulo anterior, algunas reflexiones apuntaban también al intenso debate académico Norte/Sur que se da en torno a la lectura de la obra de Bourdieu, tema que se retoma en función de dirimir las diferencias y distancias de los debates que marcaron la década de los 90. Aquí, con todo, el eje está puesto

en la historia de las ideas en América Latina. Dice Moraña que la incorporación de Bourdieu al pensamiento crítico latinoamericano no fue una mera importación de ideas, sino que fue posible dadas las propias preocupaciones de grupos intelectuales interesados en “la materialidad del producto simbólico y sus relaciones con el entorno histórico y geo-cultural como con las diversas formas que va asumiendo el poder político, la estructuración de la sociedad civil y el mercado cultural...” (175). El énfasis no es caprichoso: subraya la existencia de un espacio de intercambio y de diálogo con una identidad propia y con problemáticas sociales y culturales específicas. Así, el capítulo retorna sobre lo que podrían llamarse los espacios ciegos de la obra bourdieusiana (por ejemplo, su aparente mecanicismo, su mirada sobre el capitalismo, preguntas en torno a los mecanismos de cambio social, o cuestiones derivadas de la heterogeneidad étnica) y que tanto críticos norteamericanos como latinoamericanos y españoles han encontrado discutibles por razones muchas veces encontradas. Lo que el capítulo rescata es la capacidad de la metodología de Bourdieu para “la comprensión de la función del intelectual y los procesos de transnacionalización de producción del conocimiento” (189) que marcó buena parte de las investigaciones de los últimos treinta años.

Sin ser extenso, *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina* es un libro intensamente complejo cuya lectura permite meditar en cuáles son los procesos de circulación, apropiación

y reconversión de propuestas teóricas pensadas para describir realidades muy distintas a las de América Latina. Para quienes se formaron al calor de esos debates, el libro ofrece una renovada perspectiva panorámica de una parte capital de la historia cultural de América Latina. Para quienes se acerquen al tema por vez primera, es una lección sobre cuáles son las exégesis necesarias para comprender los propios materiales con los que se trabaja.

Silvia G. Kurlat Ares

Investigadora Independiente

Andrés Lamas, Juan María Gutiérrez, José Rivera Indarte, Teodoro Vilardebó, compiladores. Colección de poetas del Río de la Plata. Edición, prólogo y notas de Pablo Rocca; transcripción paleográfica del texto de Valentina Lorenzelli. Montevideo: Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, 189), 2011. 436 pp.

Quien intente comprender, aunque sea en sus aspectos básicos, la historia del siglo XIX en el Río de la Plata, deberá necesariamente detener su atención en las empresas que se gestaron en torno a un concepto de libro singular: las *colecciones*. De hecho, fueron pocas las áreas del saber que no impulsaron con verdadero afán documentalista la edición de colecciones de toda índole, desde aquéllas que reúnen mapas y memorias históricas hasta aquéllas otras que agrupan constituciones y tratados. Esta práctica, estos *monumentos* no exceptuaron al

que sería uno de los pilares del nuevo orden: el literario o, mejor, *poético*.

La *Biblioteca Artigas* incorpora a su acreditado catálogo un título que contribuye, en este sentido, a trazar los itinerarios de la literatura rioplatense y, claro está, latinoamericana. La *Colección de poetas del Río de la Plata* ha sido una obra fundamental; pese a ello, sufrió una serie de desventuras que la mantuvieron inédita durante más de 160 años. Tanta espera, tantas sombras y malos entendidos finalmente fueron saldados y hoy este azaroso volumen ocupa su sitio entre los “Clásicos Uruguayos” (vol. 189).

La historia de esta inconclusa recopilación se remonta hasta la década de 1840. Por estos años, Montevideo se convierte en el reducto de la resistencia unitaria, esto es, de los opositores al gobierno de Juan Manuel de Rosas que habían sido expulsados con violencia de una Argentina ensimismada en interminables luchas fratricidas. El grupo anti-rosista junto a otros exiliados europeos y la animada juventud uruguaya imprimen a la vida cultural montevideana una agitación que se refleja, especialmente, en la proliferación de publicaciones periódicas y trabajos literarios de variada índole. En este contexto, cuatro intelectuales rioplatenses gestan el ambicioso plan de reunir una vasta serie de poemas escritos por autores de ambas naciones. Así surge la *Colección de poetas del Río de la Plata*, promovida por los argentinos Juan María Gutiérrez (1809-1878) y José Rivera Indarte (1814-1845) y los uruguayos Teodoro M. Vilarde-

bó (1803-1857) y Andrés Lamas (1817-1891).

Como parte de las labores, se recoge el material y se compone un *Vocabulario* que complementa la obra con la glosa de términos auxiliares en la percepción del poema y en el conocimiento de sus autores. Con todo, el grupo se disgrega y Lamas se queda solo; pese a lo cual sigue trabajando con empeño hasta 1845, año en que se interrumpe la actividad constante y más enérgica. “Sin embargo, el *Vocabulario* presenta numerosas intervenciones que remiten a hechos ocurridos en 1852 como fecha límite, lo cual demuestra que a ratos Andrés Lamas siguió agregando informaciones” (xlvi). Hasta bien adentrado el siglo XIX, el mismo Lamas hace las averiguaciones del caso para imprimir la *Colección* en París, pero por razones difíciles de precisar, permaneció inédita.

Esta relación de los acontecimientos que aquí se extrae es minuciosamente narrada por Pablo Rocca en su lúcido y documentado prólogo. A más de ello, ensaya una serie de respuestas a tácitos interrogantes que vigorizan el estudio a la vez que incitan la curiosidad lectora. Recapitulo algunos de estos ejes.

¿Por qué una colección de *poesías*? En esta época, es la poesía el género privilegiado: “Más que en un relato común, entonces imposible, depositaron en la poesía sus anhelos y expectativas mediante una operación ideológica que la convirtió en el lenguaje artístico más apto para amalgamar el carácter de un pueblo” (xi). “La poesía, de veta neoclásica y de fuente romántica en alto grado y número,

canta la historia patria, exalta los ideales, celebra las hazañas de sus jefes y hasta la crónica –seria o humorística– de la cotidianidad” (xi).

¿Qué tan antagónicos fueron en esta región neoclásicos y románticos? “[T]odos confiaron en que la poesía pronto iba a afianzar el carácter general, quizá hasta provocaría un intangible monumento a falta de cualquier otro registro (icónico y aun lingüístico) en la memoria de las generaciones” (xiii). Sin dejar de reconocer las diferencias formales, Rocca propone atenuar los alcances de la querrela entre neoclásicos y románticos, aunados ambos por la “urgida monumentalización del pasado” (xiii). Un buen ejemplo de ello es el *Concurso poético* de 1841, donde se presentan composiciones de tono romántico ante un jurado integrado mayoritariamente por representantes de la vieja guardia.

¿Cómo conjugar las literaturas nacionales en ciernes con la tradición rioplatense? En 1852 tiene lugar la batalla de Caseros, la cual marca la caída de Rosas y el inicio de un nuevo ciclo en la vida de ambas naciones rioplatenses. Rocca relaciona este hecho con la interrupción de la antología y postula una interesante hipótesis: “De manera elocuente en esa frontera de la historia detiene su marcha la *Colección de poetas del Río de la Plata*, que parece anunciarnos, con esa demarcación, la indivisibilidad de las dos literaturas hasta entonces” (xxi). Existió una serie de disputas posteriores que ha enfrentado a la crítica argentina y la uruguaya por la apropiación de tal o cual autor, tironeo que tiene por objeto a escritores anteriores a 1852 y que demuestra

“la problemática situación de las taxonomías que mucho tienen de anacronismo o de resolución *a posteriori* de los hechos” (xxv). Fuera de esta querrela están los poetas que pertenecen a periodo colonial (José Agustín Molina y Cayetano Rodríguez) y los de la primera hora republicana (Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Ramón Rojas, Rufino Varela, Florencio Balcarce, en parte Juan Cruz Varela). El autor expone que la mayoría de los escritores que forman la *Colección* nacieron en el actual territorio de Argentina, razón suficiente para que la crítica de ese país los tomara por propios, sin considerar que muchos se formaron en el oficio del otro lado del Plata. Expone el caso de Manuel Inurrieta, Miguel Irigoyen y Juana Paula Manso, quienes pasaron en el exilio montevideano “años decisivos de su vida, donde sus obras se difundieron tanto o más que en Buenos Aires”; Bartolomé Hidalgo, por su parte, es disputado por ambos bandos, en tanto nació en Montevideo y murió en Buenos Aires, donde publicó la mayor parte de su producción.

¿Por qué Lamas ceja en su empeño de publicar el volumen? Rocca abre el espectro de posibilidades en detrimento de una coyuntura única. Entre ellas, la publicación de la *América poética* (1846-1847), la soledad en que había quedado tras la partida de sus compañeros, el triunfo definitivo de la estética romántica y la relevancia de los cargos públicos que asumió Lamas por aquellos años (mismos que implicaron su alejamiento de Montevideo).

¿Cuáles son los nexos entre la *Colección de poetas del Río de la Plata* y

la *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez? El argentino exiliado, luego de abandonar Montevideo, se instala en Valparaíso, Chile, donde inicia la publicación en fascículos de la primera antología hispanoamericana. El cotejo de los dos textos permite a Rocca establecer ciertos vínculos, pero también algunas diferencias constitutivas. En primer término distingue los alcances de una y otra: mientras la obra montevideana se concentra en la producción local, la chilena abarca los ampliados márgenes de la América hispánica. Se señala como discrepancia la adscripción genérica de una y otra: mientras la *América poética* cuadra con el concepto de *antología*, no conviene a la *Colección* esta categoría; en todo caso, corresponde denominarla *recopilación*, en tanto no conlleva un estricto trabajo de selección.

¿Cuál es su signo estético? Tras advertir lo aventurado de analizar una reunión lírica a partir de aquello que ha sobrevivido, el prologuista ofrece al lector una serie de consideraciones generales sobre la obra. La más importante: “Con todo, de lo que resta se puede vislumbrar la afición por una poesía que reprueba toda forma que oscurezca el signo” (l).

El equipo editor ha puesto en consideración estos puntos —muchos de ellos pasajes centrales de la historia material del volumen— a la hora de establecer los criterios ecdóticos. La recopilación poética que conforma el sustrato de la presente edición consta de 275 folios (encuadrados y aparentemente ordenados en el s. XX); la misma se complementa con los 85 folios del

Vocabulario. Este corpus supérstite revela una compleja trama (con poemas transcritos por copistas, provenientes de la prensa y manuscritos hológrafos). A fin de “respetar el proceso creativo contradictorio y entrecortado” y “preservar el estado original de los textos” (lxvi) se ha optado por la *edición paleográfica*.

El fruto de este cuidadoso y reflexivo trabajo queda a la vista. El lector contemporáneo hallará en la *Colección de poetas del Río de la Plata* los elementos necesarios para acercarse a uno de los capítulos menos explorados y más sugestivos de la literatura americana: nuestra poesía de la independencia.

Guadalupe Correa Chiarotti
UNAM

Nancy Fernández. *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014. 158 pp.

No es sencillo dar con lecturas que sean tan coherentes y tan consecuentes con un determinado paradigma teórico y crítico como lo son las de Nancy Fernández. Las claves de lectura a las que apela, las líneas de lectura que traza, no sólo atraviesan las diferentes partes y los diferentes objetos desplegados en *Poéticas impropias*, sino que remiten por caso a (y resuenan por caso desde) sus *Narraciones viajeras*, el libro que en 2000 dedicara a Saer y a Aira. Y es que sabemos que toda crítica literaria sólida postula, desde su misma práctica, determinada concepción de lo que es la literatura y determinada concepción de lo

que es leer (para discrepar, o para confrontar, se lo diga o no, con otras concepciones posibles). Pero esa premisa asume, en el caso de Nancy Fernández, una disposición tan constante, un tono tan compacto, una resolución tan subrayada, que hasta podría decirse que cada una de sus páginas puede llegar a funcionar casi como una especie de manifiesto.

Hay una fuerte presencia de la teoría y la crítica en *Poéticas impropias*: no están ahí tan sólo por el saber que puedan proporcionar, sino también por el saber que pueden ayudar a producir. La remisión a Roland Barthes, a Deleuze, a Foucault, supone más que una apoyatura, excede la función del suministro discrecional de conceptos; Nancy Fernández los convoca para así ponerles nombre a una sensibilidad y una competencia de lectura. De igual manera, las referencias a Nicolás Rosa constan para dar cuenta de una tradición y de una formación: menos para pagar una deuda, que es lo que suele decirse, que para acrecentarla con nuevos abordajes literarios.

Las premisas de Nancy Fernández respecto de la literatura, las que en *Poéticas impropias* le van a permitir ocuparse de Copi o de Arturo Carrera, de Juan L. Ortiz o de las escrituras argentinas más actuales, de Tamara Kamenszain o de Leónidas Lamborghini, se nutren de las coordenadas ya canónicas del postestructuralismo francés, por una parte, y por otra de esa heterodoxia argentina (y de sus ondas expansivas) que se llamó *Literal*. Por eso Fernández lee en procura de rupturas de límites, desvíos de la norma,

opciones de margen, labilidad de fronteras; lee poéticas del borde, reactualizaciones vanguardistas, transmutación de valores y redefiniciones de lo narrable; lee derivas, contingencias, devenires, travestismos, significantes en su materialidad.

Dos renunciaciones vehementes determinan el horizonte general en el que van a transcurrir estas lecturas críticas: renuncia a la “transparencia de la ilusión referencial” y renuncia a toda comunicación directa y clara. La literatura, o estas literaturas, responden a otra clase de afanes. Se desvinculan con toda intención de un principio de semejanza con alguna realidad exterior, para promover tanto mejor “cierto equívoco entre lo real y lo ficticio” o para “producir realidad” desde sí mismas. Si alguna clase de realismo se considera, ha de ser paradójico (como en Copi, en quien lo real es artificio), o reinventado (como en Aira, que no presupone realidades naturales) o desmarcado de sus convenciones clásicas (como en Leónidas Lamborghini, que a la vez recupera el legado de las vanguardias).

El exceso en la escritura, o bien la escritura en exceso, habilita (por caso, en Copi) un “gasto gratuito del sentido”, lo cual posibilita emanciparse del predominio de una finalidad comunicativa. Es lo que Nancy Fernández va a resaltar tanto en el neobarroco de Arturo Carrera como en *Literal*: la práctica significativa inscrita en la propia textualidad, para lograr “una palabra fraguada en la clandestinidad, resistente a la comunicación y a toda regla de aceptabilidad” (92).

Esta literatura que no refiere ni comunica, es decir que no lo hace de manera directa o prioritaria, designa, en su radicalidad, el tipo de perspectiva que Nancy Fernández decide solventar. Y es la que le va a permitir, en primera instancia, atesorar ese corpus que es canon y a la vez contracanon: en pleno *Literal*, Zelarayán; en la proximidad de *Literal*, Kamenszain; retomando, vía Lamborghini, a *Literal*, César Aira, y así siguiendo. Luego, con la misma determinación, es la que le va a permitir abrir discusiones, contrastar escrituras. Discusiones: una sección considerable de *Poéticas impropias* vuelve sobre la cuestión de la autonomía; lo hace remitiéndose a Adorno, a *Tel Quel*, a Andreas Huyssen; desde ahí entabla sus divergencias con la noción de postautonomía que Josefina Ludmer propuso e instaló como una provocación a ciertas ideas demasiado establecidas respecto de la literatura.

Contrastar: los realismos percutidos o desconcertantes le permiten a Nancy Fernández examinar de otra manera los realismos convenidos de la narrativa argentina de estos años, las rebeliones contra el imperativo de la comunicación le permiten resaltar la ausencia de fabulaciones crípticas en esas mismas narrativas; los desafíos a las reglas de producción y distribución del arte, sostenidos desde una voluntad de ruptura, le permiten advertir el acatamiento preponderante en estos tiempos.

Así estas *Poéticas impropias* alcanzan el sentido más potente de su tan esmerada composición de una tradición alternativa: la posibilidad

de ambicionar una visión diferenciada del presente y en el presente.

Martín Koban

Universidad de Buenos Aires

Elisa Calabrese. *Sábado. Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción Editora, 2013. 176 pp.

Elisa Calabrese es docente e investigadora en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, y ha sido profesora de muchas generaciones de estudiantes. Tiene una larga trayectoria en formación de recursos humanos; su vida académica ha sido y es profusa y también lo es su producción tanto en el ámbito nacional como internacional. *Sábado. Historia y apocalipsis* es su último libro, publicado en 2013. Se trata de un estudio que consta de algunas precisiones “Preliminares” y tres capítulos en los que el corpus básico está constituido por las novelas *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón, el Exterminador* (1974); además de los ensayos, *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (1968) y *La cultura en la encrucijada nacional* (1973), que son abordados sólo en tanto y en cuanto su relación con dichas novelas.

En el “Prólogo”, María Rosa Lojo, ensayista, escritora, crítica, investigadora y estudiosa de la obra de Sabato, hace hincapié en la reescritura de la tesis doctoral que Calabrese presentara en 1986 en la Universidad de Buenos Aires. Esto, que puede pasar desapercibido como un dato anecdótico, no lo es, en este caso. De ahí que la prologuista

lo califique como “un intrincado desafío”, puesto que Calabrese tomó decisiones a la hora de optar por publicar su tesis de doctorado después de 26 años. Así, dice Lojo que ha vuelto sobre los núcleos fundamentales de su doctorado para “revalidarlos y dialogar con ellos desde su actual perspectiva, sin incorporar a su análisis desde el tejido de las citas [...] otras lecturas posteriores de la obra de Sábato, aunque éstas no le sean desconocidas” (9). De tal modo, se aleja del género tesis para constituirse en el “ensayo académico decantado y sintético, que indaga en los ejes centrales de la escritura sabatiana y se detiene luego en algunos abordajes específicos” (9). Entre esas decisiones eligió no escribir un libro diferente, sino conservar la forma original, con algunas incrustaciones críticas actuales, lo que convierte a este estudio en un experimento crítico interesante. Esa dualidad nos presenta un discurso anclado en dos tiempos: 1986 (primer tiempo de la escritura), el análisis detallado, preciso y, 2011-2012 (es decir el tiempo de la re-escritura), el ensayo (en donde se explaya, se produce la deriva del sentido, arriba a otros hitos que le interesan, es evidente que ahí llega a expresar su subjetividad, el discurso se torna más fluido). Y lo que, a primera vista, podría aparecer como un inconveniente, resulta productivo en el sentido final que provoca este estudio. La intercalación del discurso de un tiempo en otro es evidente; hay huellas explícitas de la crítica argentina: “No creo oportuno, en este ensayo, dedicar demasiado espacio a estas cuestiones que en el mo-

mento de presentar mi tesis fueron imprescindibles” (137).

Justifica la elección de Sábato para su tesis en cuestiones atinentes a su vida (de ahí que parta de la *experiencia*). En efecto, eso es lo que se puede rastrear en todo el texto, reescribe lo que la ha cautivado e interesado, Sábato y su trilogía vienen a darle pie a Elisa Calabrese para desarrollar el mundo filosófico, religioso y mitológico en el que siempre indagó. Hay marcas de época en cuanto a formaciones imaginarias, en Argentina, interesantes también para una revisión de la crítica: Robbe-Grillet, Nathalie Saurraute, existencialismo/Sartre, objetivismo francés, *nouveau roman*, o novela de la mirada, escritor y su compromiso, relación literatura y sociedad, literatura y revolución, nacionalismo/cosmopolitismo, hombre y su circunstancia, universal situado. De manera tal que surgen conceptos de Sartre y del escritor como testigo de su tiempo (47-48) o cómo ubica en la novela social la noción de representación y la introspección intimista (43).

Desde otro ángulo, otros indicios que dejan huellas de sus lecturas personales: la relación con los gnósticos y la transmigración o las lecturas sobre filosofía oriental; el cruce entre la Historia y la simbólica del Mal aparece en el apartado: “El nazismo: el Mal concretado en la historia”: “El arte sería como otro modo de ver, el del profeta, y la ciencia, en tanto pretensión de reducir la imprevisibilidad de la vida, la irregularidad de lo humano a una geometría ideológica o despótica, sería un nuevo modo de oscuridad” (116). El cruce entre la Histo-

ria y el Apocalipsis, tal como lo anuncia el título del volumen, es una de las relaciones más relevantes. La extraña relación con la izquierda, en una experimentación de lo oscuro, el “yin” taoísta, el inconsciente del surrealismo y la nocturnidad del arte: la revuelta Arte (52-53). Este núcleo de significación remata al finalizar el Cap. II: “Tal vez la tragicidad de la novela sabatiana se funde en que este *gnóstico*, este *testigo* y este *profeta* sólo pueda atisbar ese posible destino de salvación, porque su mirada se posa en dar testimonio del horror de los tiempos finales” (los resaltados son míos, 121). Así, Calabrese sintetiza el trabajo sobre esos núcleos que desarrolla en varios apartados.

Por otro lado, trabaja con temáticas tabú como es la confrontación Sábato/marxismo y la analiza en profundidad. Relaciona el sistema de pensamiento de Sábato con el de Octavio Paz (autor rechazado por la crítica en los últimos años por su vuelco ideológico y su unión con el poder político mexicano) y justifica su forma de actuar (119). También se hace cargo de las críticas de las que fue objeto Ernesto Sábato en cuanto a sus posicionamientos políticos, por lo que hubo pocos críticos que le dedicaran atención durante años en Argentina.

Surgen cuestiones relativas a la teoría crítica, la autoficción (140) o ficcionalización de lo autobiográfico. Todo *Abaddón*...es, en ese sentido, un adelanto a la novela posterior, la de los 90, momento en el que aparece ese tipo de discurso; se intercalan cartas, ensayos, notas periodísticas, entrevistas. De modo tal que la figura de autor (como

tanto se escucha hoy en los estudios críticos) está sobre el tapete, se expone una ficción de la vida a través de documentos, algunos reales, pero todos bordean al sujeto autor, no lo opacan, por el contrario, lo ponen en cuestión y, desde ahí, la categorización tradicional *ficción* entra en conflicto. Calabrese subraya y pone énfasis en que no se refiere “a lo empíricamente autobiográfico sino a su ficcionalización que involucra a las máscaras del autor y sus desdoblamientos actanciales” (143). Se trabaja la novela como aproximación ficcional a la metafísica: “El riesgo de la ciencia [...] es haber llegado a un punto de peligro extremo; el camino de superación no es una regresión al oscurantismo, sino un acto de libertad para reintegrar al hombre escindido, tarea en la que para él, la novela tiene un rol fundamental” (142). Ése es el más allá de la función de la novela.

Se podría hablar de un palimpsesto; *Sábato. Historia y apocalipsis* lo es, en cuanto a incrustaciones de discursos de dos épocas de la trayectoria de Elisa Calabrese y cómo las huellas se dejan ver expresamente y por voluntad de la autora. Este trabajo invita a visitar la obra de Ernesto Sábato.

Aymar de Llano

Universidad Nacional
de Mar del Plata

Benito del Pliego, ed. *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013. 312 pp.

“El tiempo vendrá en que el destierro sea una patria” afirma ro-

tundamente el yo lírico de la argentina Ana Becció (*La visita y otros poemas* 40) en una de sus composiciones que con gran acierto incluye el profesor Benito del Pliego en su nueva entrega crítica: *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*, publicada recientemente por el Fondo de Cultura Económica. Esta obra proporciona una lúcida perspectiva –vocablo que del Pliego se afana en subrayar– (33) de aquellos poetas hispanoamericanos desplazados –cuyo lugar de enunciación ha cambiado su geografía física y simbólica– y tiene la gran responsabilidad de proponer nueve nombres. Su lectura se convierte así en el esbozo de una península necesaria y ciertamente inexplorada del continente de la historiografía literaria tradicional, al tiempo que es también patria compartida por las dos orillas.

La antología consta de un estudio crítico preliminar titulado “La metáfora del desplazado. En torno a los poetas latinoamericanos en España” (11-38), así como de una selección de poemas de cada uno de los autores escogidos. Un viaje, que el filólogo opta por abordar acertadamente con el equipaje de la naturaleza del lenguaje poético y las consecuencias que la deslocalización tiene en su articulación como eje predominante enriquece su aportación, ya que ésta pasa a ser susceptible de ser adscrita a varias ramas de la ciencia literaria: a la historia de la literatura, a la teoría literaria y a la literatura comparada, perspectiva de enorme rentabilidad esta última para el estudio futuro de la poesía escrita en español en el marco de la globalización. Para ello,

el espléndido estudio sobre el estado de la cuestión ya mencionado es completado con textos en los que Benito del Pliego desgrana los aspectos más sobresalientes de los poetas elegidos y que encontraremos como ventanas que podemos abrir gustosos antes de proseguir la travesía procediendo a la lectura de los poemas escogidos de cada uno de los autores incluidos: José Viñals (Córdoba, Argentina, 1930-Málaga, 2009), Isel Rivero (La Habana, Cuba, 1941), Ana Becció (Buenos Aires, Argentina, 1948), Mario Merlino (Coronel Pringles, Argentina, 1948-Madrid, 2009), Yulino Dávila (Lima, Perú, 1952), Magdalena Chocano (Lima, 1957), Mario Campaña (Marcelino Maridueña, Ecuador, 1959), Andrés Fisher (Washington, EEUU, 1963) y Julio Espinosa (Santiago de Chile, 1974).

La introducción propuesta destaca por el esfuerzo crítico que el profesor del Pliego realiza en la contextualización del estudio de la poesía de estos autores dentro del canon y que de forma voluntaria y asumiendo el riesgo decide situar en una fisura según él existente, en tanto se trata de discursos que evidencian la presencia de una realidad más compleja y que en el caso español es mayor aún si cabe debido a la existencia de la poesía escrita en otras lenguas –a menudo excluidas de los manuales–, así como aquella producida por mujeres, espacio con tendencia a ser silenciado por un patriarcado dispuesto a perpetuar la hegemonía de la voz masculina, salvo casos excepcionales, como la gallega universal, Rosalía de Castro. Efectivamente, la invisibilización de estos tres grupos ha

sido igualmente apuntada por la crítica más reciente. Precisamente, la poeta y crítica cubana Milena Rodríguez ha definido la situación de los escritores hispanoamericanos que viven en España como feminización (“Poetas transatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri, Ana Becciu, Isel Rivero”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 28, 112) mientras que el profesor del Pliego ha utilizado en otro de sus trabajos la expresión “inserción indiferenciada” (“Extranjeros en su lengua. Aporías críticas ante los poetas latinoamericanos en España”, *Galerna* 4, 180). De esta manera, este caso se erige dentro de la historiografía literaria contemporánea como representativo, tal y como Benito del Pliego señala lúcidamente, ya que según el intelectual Edward Said, el siglo XX se ha convertido en un periodo caracterizado por grandes desplazamientos de población: “España, lejos de haber escapado al proceso subrayado por Said, se ha convertido en uno de los casos más llamativos para el estudio de los movimientos masivos de personas” (14).

Asimismo, desde un punto de vista poético, estos textos se erigen en espacios privilegiados por el lugar de enunciación del que emerge su voz; tal y como explica el propio del Pliego adscribiéndose a la reflexión de Homi Bhabha: estos autores cambian “no solo la lógica de la articulación sino el topos de la enunciación” (*Extracomunitarios* 31). El autor de la antología propone así una hilera de términos con los que guiar nuestra lectura de los imaginarios brindados y que él mismo utiliza provechosamente en los bre-

ves textos críticos que dedica a cada uno de estos nueve poetas –todos ellos precedidos por una bio-bibliografía– y entre los que cabe destacar: la hibridación, la negatividad o apófasis, la espacialidad multiforme, la noción de identidad discutida en cercanía con las nociones de lo corporal, la sexualidad y la nacionalidad. Efectivamente, según el antólogo, estos poetas comparten una dinámica común que se concreta en todos los niveles del lenguaje poético creado, pues estos se hacen visibles a partir de cierta negación. Otro de los signos más sobresalientes que bien merecen el reconocimiento al esfuerzo realizado por Benito del Pliego en el estudio crítico preliminar es la exposición de una nómina de autores hispanoamericanos desplazados en España cuya obra el filólogo madrileño conoce bien y que tiene como punto de partida un sendero inicialmente transitado hace más de medio siglo por el peruano Antonio Claros (1939-2006) quien se instalara en España en 1958, o Gastón Baquero (1916-1997) cuya llegada de su Cuba natal se produjo tan sólo un año después de la de Claros. A ésta se suman en las décadas posteriores los autores antologados que no hacen sino evidenciar la pluralidad y la riqueza de un elemento clave de nuestro patrimonio del español para entender quiénes somos: el decir poético que lejos de dividir genera subjetividades que son puentes entre las diferentes culturas.

Alejandra M^a Aventín Fontana
Universidad Carlos III, Madrid

Ángeles Mateo del Pino, edición, estudio preliminar, notas y bibliografía. *Ángeles maraquetros. Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas.* Buenos Aires: Katatay, 2013. 464 pp.

Éste es un libro referencial para entender el universo del barroco, no sólo en lo literario, sino en lo artístico, en lo filosófico y en su proyección cultural. Ya el estudio preliminar de la editora, Ángeles Mateo del Pino, es un profundo y esclarecedor ensayo sobre el neobarroco, con la peculiaridad de que la autora se llena del espíritu que emana de esta estética y enfunda su texto en el equipaje del exceso neobarroco. La profusión de datos es abrumadora, y no hace más que demostrar su abanico de conocimientos en el terreno de los estudios culturales.

Tras el estudio-prólogo-tratado, inicia el primer bloque, “Barroco y neobarroco”, un texto imprescindible de uno los *alma máter* de la eclosión neobarroca, que por primera vez se publica en español. Roberto Echavarren, autor, junto a José Kozler, de *Medusario*, publicado en 1996 como una *Muestra de poesía latinoamericana*, está en la esencia misma de ese movimiento, pues esta obra relanza a una serie de autores que se presentan con la premisa de ir en contra del monopolio de idearios homogéneos y contra el totalitarismo en todos sus órdenes: es un estilo de vida.

Mario Cámara ofrece, en “Deslecturas del barroco: crítica y controversia de una anomalía brasileña”, el devenir que ha llevado el

barroco en la cultura de Brasil. Cámara señala dos momentos y tres autores cruciales para la revisión de este barroco: el Modernismo paulista de los años 20 del pasado siglo, con la figura de Mário de Andrade como especial baluarte; y la polémica suscitada en los últimos 80 entre João Adolfo Hansen y Haroldo de Campos.

“Reinaldo Arenas, ¿escritor neobarroco?”, se titula el interesante trabajo de José Ismael Gutiérrez. Uno de los puntos más atractivos que nos ofrece es la explicación de la distopía en *El mundo alucinante*, como resultado de una posición de Arenas ante las siniestras realidades que vivió y le tocó sufrir.

Severo Sarduy es un hito del neobarroco. Partiendo de sus supuestos teóricos sobre la yuxtaposición entre postmoderno y neobarroco, la profesora Nanne Timmer va a llevar a cabo una exposición a tres bandas en “Lo neobarroco en el cambio de siglo: lecturas sarduyanas y narrativa cubana contemporánea”. Para ello establece un agudo diálogo entre tres obras: *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo; *El pájaro: pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela; y *Sibilas en Mercaderes*, de Pedro de Jesús.

La deformación paródica hasta convertirse en carnalesca es una constante en la retórica de la ironía que maneja el neobarroco. Jorge Chen Sham lo saca a la luz en “El neobarroco y la enajenación del burócrata en *El emperador Tertuliano y la legión de los superlimpios*, de Rodolfo Arias”. Chen Sham examina con suma atención los intersticios de la narración de Rodolfo Arias y,

en efecto, halla los mecanismos de la parodia.

Paula Siganevich abre el segundo bloque, “Del neobarroso al neoborroso rioplatense”, con “Cambios, derivas y transformaciones del neobarroco rioplatense”. Realiza la autora un interesantísimo debate analítico entre dos pilares del neobarroso: *Fuera de género*, de Echavarren, y *La boca del testimonio*, de Kamenszain.

Precisamente, sobre la obra de Tamara Kamenszain se va a centrar Enrique Foffani en su estudio “La lengua suelta. *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain”. Foffani se mete en la piel de la escritura de Kamenszain y da cuenta, con una soberbia capacidad interpretativa, avalada por un poderoso bagaje teórico, de esa tremenda experiencia que la escritora hace poesía.

“Coda final de Osvaldo Lamborghini: *Las hijas de Hegel*” es el título del texto de Jimena Néspolo, dedicado a un autor que se convierte en *mitografía*, en un escritor maldito. Néspolo coloca sobre el tapete los mecanismos de creación que el autor dispone en *Las hijas de Hegel*. La disrupción de su estilo entra en relación con el sentido de lucha contra los horrores de la violencia en la sociedad argentina.

El profesor Fernando Moreno escribe el sugestivo estudio “La escritura eflorescente de Marosa di Giorgio”. Técnicas como la brevedad, la expansión, la dispersión, la aglomeración..., son vistas con esmero en esta completa diagnosis que lleva a cabo Fernando Moreno que no obvia, entre la profusión y la exuberancia, la parodia.

“Neobarroco en la loca geografía” se titula el tercero de los apartados del libro. Lo inaugura Macarena Areco Morales con “Decir no diciendo: neobarroco, palimpsesto e intimidad en *Los vigilantes* de Diamela Eltit”. Es muy relevante la dinámica de ocultamientos y clarividencias, derivando todo ello en una lengua neobarroca, una escritura palimpséstica y una narrativa de la intimidad.

Zenaida Suárez, en “*La Nueva Novela*. Retazos neobarrocos en una obra de todos los tiempos”, plantea cómo el no-lenguaje, o anti-lenguaje rupturista de Juan Luis Martínez Hölger en *La Nueva Novela* es un paso más allá en la estética del neobarroco hasta hacerse acreedor de una denominación distinguible: el neobarroco.

La extraordinaria figura de Pedro Lemebel es el centro de atención de María A. Semilla Durán en “Los límites del neobarroco: Pedro Lemebel y la insurrección estética”. Semilla Durán se detiene en *Adiós Mariquita linda*. El riguroso trabajo de Semilla Durán desvela la búsqueda de Pedro Lemebel hacia sí mismo, como si se tratara de la búsqueda de una isla en la atropellada sociedad que repudia.

Javier Bello se adentra en la pugna entre la represión y el intento de liberarla a través de la literatura en “Entre narciso y mundo, la ‘voca’ como dispositivo neobarroco. Resistencia y proyección en *voca*, de Simón Villalobos Parada”. El crítico define muy bien el significado de esta obra que fluye entre el decir y el ocultamiento.

El último bloque del libro, “Transbarroco, *mise en scène* y *atrez-*

¿o”, va más allá de la literatura escrita para presentar otras manifestaciones culturales de índole neobarroca. El primero de los trabajos expresa perfectamente esa traslación del neobarroco a otras lindes culturales. Ángeles Mateo del Pino hace un pormenorizado ensayo en “*Performatividad homobarroca: Las Yeguas del Apocalipsis*”. Mateo del Pino, además de dar a conocer unas alumbradoras páginas sobre el concepto de la *performance*, lleva a efecto un recorrido por las *performances* de Las Yeguas del Apocalipsis, con pleno lujo de detalles e interpretaciones críticas.

“Neobarroco transfronterizo en México: El Lupón”, de Gloria L. Godínez Rivas, es un relevante trabajo antropológico sobre el barroco y su proyección en México. La apropiación por el pueblo de las imágenes religiosas constituye, en su formulación transformadora y libertaria, frente a los dictados de la institución eclesíastica, una prueba del barroquismo insertado en la cultura americana.

La gastronomía es otra de las facetas culturales que son tratadas en este libro por medio del atractivo capítulo de Nieves Pascual Soler, titulado “El barroco y el neobarroco culinario”. A partir de los estudios culturales y de una revisión semiológica de la cocina, encuentra la autora elementos neobarrocos en la gastronomía de la deconstrucción.

Cierran el libro el cine y la música ensamblados en “El carnaval neobarroco: pop, bolero, mambo y musical kitsch en las películas de Almodóvar”, de José Rodríguez Herrera, que traza de modo certero

las marcas neobarrocas que se condensan en la filmografía almodovariana.

Francisco Juan Quevedo García
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

Paolo de Lima. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A Study of Poets and Civil War in Peru*. New York: The Edwin Mellen Press, 2013. 501 pp.

El poeta Paolo de Lima estampó hace algunos años los siguientes versos: “De regreso a Toulouse, un día, Cernuda halló el camino/ para expresar en poesía cierta parte de aquello/ que no había dicho hasta entonces” (Paolo de Lima, *Al vaivén fluctuante del verso*, 2012, 84). Pienso que en este poema podemos encontrar una clave de lectura para aproximarnos a su reciente libro de ensayos titulado *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A Study of Poets and Civil War in Peru*. Como se puede notar, los versos cifran el derrotero de una poética: escribir sobre lo que aún no se ha dicho. Si trasladamos este imperativo poético dentro de las exigencias formales para la investigación —el poeta-ensayista— orienta su saber instrumentado hacia una zona del conocimiento literario todavía con mucho que decir: la poesía peruana de la violencia política.

Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992) se compone de una extensa y sistemática introducción, dos minuciosos apartados y dos detallados apéndices donde se podrá encontrar información sobre los poetas, sus poemas analizados y

algunos manifiestos poéticos complementarios. Como se podrá advertir, la organización formal expresa el esfuerzo de su autor por diseñar una totalidad cuya estructura no deje suelto ningún contenido. Sus quinientas y un páginas, pienso, expresan esa intencionalidad.

La “Introducción” es el apartado donde Paolo de Lima explica los fundamentos hermenéuticos que orientarán su acercamiento analítico a la producción poética de Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos (o los “Tres tristes tigres”) y Domingo de Ramos, Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas (o los “Kloaka”). Es importante destacar que en esta sistemática introducción se proponen tres premisas de trabajo que se relacionan entre sí. La primera plantea comprender la poesía como un tipo de discurso en cuya estructura lingüística y metafórica se pueden encontrar huellas sobre las expresiones de la violencia política que la sociedad peruana vivió entre 1980 y 1992. Entiéndase que no se plantea la poesía como espejo que refleja los acontecimientos históricos; se concibe, más bien, en la línea de Aristóteles, que ella es mucho más reflexiva que la historia por cuanto se mueve en la dimensión de lo posible. Es decir, antes que los hechos y los discursos de la historia formen parte de los enunciados poéticos, experimentan un proceso de simbolización y resemantización que les hace resituarse su significación en otro contexto. Precisamente esta idea matriz anticipa la segunda y tercera premisa que, si resumimos su contenido, proponen reconocer el discurso poético como

aquel territorio donde se cuestionan los procedimientos criminales que los agentes subversivos operan para la destrucción del Estado; así como es el espacio donde se devela la violencia estructural alentada desde la institucionalidad, y garantizada por las diversas tecnologías del poder estatal. Por ello, se plantea que el análisis de este recusamiento poético se realizará desde las coordenadas de la sociocrítica porque –recordémoslo– atienden al conjunto de elementos contextuales que configuran el horizonte de producción del texto poético. Escribe de Lima: “fiel a mi preocupación sociocrítica, leo la poesía como escritura que está, a su vez, inserta y en diálogo con su contexto sociohistórico, que en determinados casos sirve para comprender la amplia significación de los poemas” (25). Esta precisión operativa no significa que el interés esté marcado por la demostración de un programa metodológico. Lo suyo no es someter a prueba algunas poéticas de la lectura que se realizaron a propósito de la poesía peruana de la década de los 80 (aunque exista un repaso por las formas de leer poesía desde la década del 60). Tampoco introducir alguna “novedad” metodológica para el análisis del discurso poético sobre la violencia. De hecho asume la poética sociológica para introducir progresivamente algunos argumentos-fuerza que fueron desarrollándose en los escritos de, entre otros, Homi Bhabha, Edward Said, Edmond Cros, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Slavoj Žižek, Martín Lienhard, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini. Es-

te es el pensamiento crítico del que se echará mano como apoyatura argumental al momento de explicar cada uno de los elementos que caracterizan y componen la representación poética de la violencia política. Las premisas de trabajo sumariamente explicadas en la introducción expresan con nitidez que el objetivo fundamental es reconstruir y explicar no sólo el funcionamiento de los mecanismos poéticos de representación sobre la violencia, sino también la multiplicidad de sentidos que éstos desencadenan.

El primer apartado, titulado “Tres tristes tigres”, se compone de tres capítulos, cada uno de los cuales desarrolla el análisis de una selección de poemas de Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos. Propone Paolo de Lima –siguiendo las reflexiones de Montalbetti y Mazzotti– la necesidad de ensanchar la perspectiva crítica sobre la producción poética de los años 80 para poder comprender que ésta no es una prolongación mimética de las poéticas del 60 y 70; sí, más bien, un conjunto de escrituras que se enriquecen del legado de la tradición poética post década de los 50, y la transforman creativamente. Por ello, cuando analiza los poemas de Mendizábal (entre otros: “Chica esta mañana amanecí”, “Día de los muertos, 1983” y “Pucayacu”), precisa que el sujeto poético descentrado experimenta un profundo desencanto existencial, político e ideológico motivado por un contexto de represión y violencia extremas; es decir, la voz poética deja claramente expresada su diferencia con respecto a otras voces poéticas cuyo

optimismo ideológico se dejaba oír (intermitentemente) en décadas anteriores. También enuncia el sujeto poético en versos agresivamente lapidarios: “que los chicos feroces se metan su política al culo/ y su poesía al culo/ y que el mundo al revés se les atragante para que dejen de gritar” (344); o en otro poema, se hace evidente la pérdida de la dignidad de la muerte y su correspondiente banalización: “las noticias son menos tristes ahora porque ya nos/ acostumbramos/ a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario” (346). Es cierto, anotará de Lima, que existen en la poesía de los años 80 huellas de la poética de la década del 60; por ejemplo, el tratamiento narrativo del poema y el coloquialismo. No obstante, también se opera en cada poema alguna ruptura con esta tradición. Los tópicos comentados lo señalan, y con ello el análisis busca proponer conocimiento más allá de los lugares comunes que la crítica observa en términos de influencia e imitación.

En el segundo capítulo aborda la poesía de Mazzotti. Son analizados, entre otros, los poemas: “Dante y Virgilio bajan por el infierno” y “19 de junio/ la muerte en los penales, 1986”. Se percibe que en éstos es frecuente encontrar a un tipo de sujeto poético que atraviesa por un proceso de “desmembramiento”. Este proceso de desarticulación estaría comunicando, a otro nivel, el profundo desencanto frente a las instituciones encargadas de velar por la vida. Es cuando comprendemos que las tecnologías de los aparatos de represión del Estado ponen en marcha sus máquinas sur-

tidoras de muerte. La poesía de Mazzotti develaría esta andadura tanato-política. En el poema “19 de junio/ la muerte en los penales, 1986”, la voz poética enuncia: “¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, pedañitos/ de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados!” (367). Para de Lima, en este poema de Mazzotti no hay sombra de duda respecto del lado de quién se ubica el sujeto poético: “se identifica plenamente con las víctimas, optando por la desaparición del sujeto poético como una víctima más de la masacre perpetrada por las fuerzas reaccionarias” (144). Aquel sujeto poético desmembrado, entonces, es el que sufre sobre sí el accionar de la tanato-política; su cuerpo, o lo que queda de él, es territorio por donde se comienza a reconstruir la memoria crítica sobre las atrocidades del Estado. El poema se constituye en dispositivo ético donde confluyen múltiples referencias a la literatura y la historia occidental; el sujeto poético resulta atravesado de distintos tiempos y conciencias. El llamado ético que hace el poeta apunta, así, hacia una reinención de la razón política.

El tercer capítulo es una aproximación a los poemas de Eduardo Chirinos. Se atiende, además de otros poemas, a “Propiedad transitiva”, “Se desmorona la pared” y “Lima revisited”. El poema se posiciona como lugar de reivindicación de la locura, la libertad y lo lúdico; y como discurso que recusa los discursos de poder. Por ello, de verso a verso, si hay algún elemento que se va cuestionando es el discurso político e ideológico. En “Poema para Groucho, el de los bigo-

tes”, se lee: “Compañero Groucho: / Tú no tienes carnet del Partido/ y dudo francamente que seas militante/ pero mi hermana (la mayor)/ no vio ninguna de tus películas/ porque creía que eran de socialismo” (383). Además del guiño lúdico del título, el poema avanza por el terreno de la desacralización de ciertos tótems ideológicos. El poema cuyo extenso título es: “De cosas que nos enteramos en conversaciones/ Historias de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)”, plantea para de Lima “una abierta denuncia respecto a esas muertes tempranas. Para Chirinos las muertes de los tres poetas son en realidad asesinatos implícitos” (180). Reparemos en esta idea última porque parece que el autor introduce un punto de inflexión que otorga a la violencia no sólo dimensión política, sino también signo de la condición humana.

La gramática poética que comparten estos autores se articula en el modo como estructuran su lenguaje. Cada uno de estos poetas rompe con la linealidad discursiva y el tratamiento homogéneo del tiempo y el espacio. No obstante, son poetas cuyo sistema expresivo se mueve en la tradición culta. La presencia de una considerable cantidad de referencias culturales hace que la poesía sobre la violencia local trascienda a un universo mayor: la condición humana en contextos de violencia. Por ello, en más de un verso se encontrará como subtexto el llamado ético (ciertamente, infra-político) para no dejar que avance la tanato-política del Estado, ni para dar tregua al accionar violentista de los grupos subversivos.

La segunda parte se compone de tres capítulos en que se estudia la obra de la agrupación poética Kloaka, formada en 1982 e integrada por Domingo de Ramos, Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz-Rosas. Se destaca que la agrupación adoptó una actitud antidisciplinaria, marginal y de una radical crítica social. A nivel de propuesta poética esto se tradujo en el uso de variados y contradictorios registros discursivos. Cuando Paolo de Lima analiza la poesía de Domingo de Ramos (los poemas: “Banda nocturna”, “Su cuerpo es una isla de escombros” y “A la hora del pay”) advierte la predilección por revelar el mundo suburbano. El sujeto poético que se modela pertenece al mundo marginal, tiene las marcas propias de su registro idiomático (coloquialismo juvenil y dicción del habla popular urbana) y su imaginario despliega el universo simbólico de los asentamientos humanos y pueblos jóvenes. El poema “Banda nocturna” ilustra estas ideas: “Estoy despierto/ entre los edificios/ entre las calles/ y bocacalles/ entre los cerros y basurales/ deambulando con tu imagen impregnada en mi mente/ (y tú Sarita eres como un rockanrol en mi pecho/ oliendo a pasta que consume mi banda pensando en ti/ en el cielo que le ofreces por una monedas)” (396). El capítulo que se le dedica a la poesía de Róger Santiváñez analiza doce poemas (entre estos: “Lima”, “Homenaje a Ernesto Che Guevara” y “Guerra”). Reparemos en el último poema: “¿Qué es guerra? preguntaste ¿Siempre no hemos estado/ en es? ¿En qué, ah? decía como acariciándome el rompeolas/

en el que magnificó sus días y escondió su inocencia” (427). La interrogación poética permite redondear aquello que señalábamos anteriormente, que la idea de violencia acompaña a la especie humana. Es más, el orden de la cultura se organizaría en función de quién monopoliza la tenencia legal de la violencia. En esa línea comprendamos también las escenas que se vinieron explicando a propósito de la violencia en poemas anteriores, y ello porque no en todos se hace evidente la violencia política, lo que sí se percibe es, sostiene Paolo de Lima, que “siempre ha habido una guerra entre los explotados versus los explotadores” (292). Esta idea de violencia queda definida con el poema que se analiza en el último capítulo. El título es “Amalia/ foto-poema de amor lumpen”, de Dalmacia Ruiz-Rosas. El inicio es por lo demás expresivo de la idea que se mencionó: “Madre violencia/ tú haces grandes cosas que nosotros no entendemos/ y aunque todos oyen tu voz/ no pueden detenerte” (434). Esto es: un tipo de violencia como fuerza positiva y asociada a las transformaciones para bien del ser humano (“grandes cosas”); y otra visión negativa de la violencia (que es la que venimos explicando) según la cual ésta incentiva muertes, desapariciones, torturas y otros tipos de abusos de poder.

Resaltábamos al inicio el esfuerzo formal por disponer estructuras para que los contenidos no se escapen, y se pueda tener una explicación global de la poesía de la violencia en la producción poética de “Los tres tristes tigres” y “Kloaka”. Ciertamente la extensión de las pá-

ginas cumple con el cometido de cercar la explicación del objeto de estudio y tener un conocimiento referencial del corpus seleccionado. No obstante, la explicación del tópico de la violencia no queda del todo definida. Entiéndase que el texto de Paolo de Lima es bastante minucioso en la reconstrucción del contexto social, político y cultural que enmarca la producción poética estudiada. Más de uno habremos envidiado su manejo y articulación de las fuentes no sólo históricas, sino también poéticas, no hay duda. Pero cuando es el momento de conducir aquellas estructuras contextuales; aquellas huellas ideológicas y biopolíticas, para penetrar e iluminar el entendimiento del poema, como que cierto saldo contextual no logra aprovecharse dentro de la economía de la interpretación.

Planteábamos al inicio que uno de los versos de Paolo de Lima portaba una clave de lectura en el sentido de indagar sobre lo que aún hay mucho que decir: la poesía peruana de la violencia política. La explicación de las principales ideas-fuerza que realizamos sirve para confirmar que sí se ilumina el saber sobre la poesía de la violencia, pero al mismo tiempo, como cualquier otra paradoja del pensamiento, se deja cierta sombra. Noble propósito el que consigue *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A Study of Poets and Civil War in Peru*, de Paolo de Lima: servir de obligatorio para indagar por aquellas zonas oscuras.

Javier Morales Mena
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Francine Massiello. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2013. 320 pp.

Francine Massiello nos presenta aquí una muy novedosa manera de enfrentarnos al texto poético. En efecto, acostumbrados como estamos a una lectura audiovisual, la prestigiosa crítica y teórica de Berkeley empieza en la primera línea de su *Introducción* al libro que comentamos advirtiéndonos que se trata de una aproximación al revés; es decir “la forma en que la poesía se dirige a sus lectores” (9). Menuedo desafío, en el que tomará una función primordial la “experiencia física” (9) o lo que será lo mismo: “el poema nos alcanza como apelación al cuerpo, a los cinco sentidos” (9). Y más claro todavía, Massiello declara el foco de su interés: “el modo en que nuestro cuerpo en su totalidad es estimulado en su encuentro con el poema” (9). En este punto tocamos el meollo de su propuesta: la plasticidad de la materia y el sentido del tacto. Propuesta revolucionaria sin duda, ya que ¿cómo es posible leer un poema con el tacto?

Obviamente no es el contacto de nuestras manos sosteniendo el libro o nuestros dedos recorriendo las letras impresas (o sobre la pantalla si se quiere), sino porque la *operación* del poema apela al tacto. Para comprender esto, tenemos que viajar hasta Aristóteles, quien en *De Anima* afirma que el tacto es el sentido primario, la percepción corporal como equivalente a la vida: *siento por lo tanto existo*. Entonces, lo que aquí se está implicando es

una participación total y simultánea de los cinco sentidos en la lectura, los cuales podríamos resumir en uno solo: el tacto, ya que debido a la materialidad de las cosas nosotros *tocamos* no sólo con el tacto, sino también con la vista, el oído, el olfato y el sabor. Francine Massiello apela a Susan Stewart —una de sus principales fuentes de inspiración según consigna—, quien plantea que el tacto se siente a través del movimiento (condición *sine qua non* de nuestra existencia), se siente el ritmo —que es movimiento por supuesto— y es dicho movimiento el que hace posible el *con-tacto* entre nosotros y el poema. Lúcidamente, Massiello convoca a Vallejo y su famoso verso trilceano “costa aún sin mar” para explicarnos cómo aún sin entender lógicamente tal aseveración, podemos tocarla, ya que más allá de su imposibilidad geográfica en la realidad, existe en la dimensión verbal del poema, aunque su significado escape a la palabra; lo *tocamos*.

De este modo, es la materialidad del texto lo esencial en este planteamiento. Las palabras son sonidos y los sonidos son formas del aire. Y “el sonido, para alcanzar un significado, exige rozarse con otros sonidos” (10) expresa nuestra autora, “La letra en contraste con otras letras” (11). Igualmente están las cesuras que producen los silencios de un poema y sus encabalgamientos. Allí dice Massiello “aprendemos a tocar la materialidad del poema” (10) porque primero es la voz —ondas sonoras— las que organizadas por el poeta crean “la ilusión mimética” (11) en las formas gráficas —las letras— diseña-

das o escritas sobre la página. Con esta evidencia —la forma del texto— podemos palpar su estructura, aunque tenga “la levedad de unas cortinas de gasa movidas por la oscilación del viento”, escribe Massiello en una línea que por sí misma entraña poesía.

En una palabra, este libro puede considerarse “una fenomenología del poema” (12) es decir una lectura materialista mediante la cual la literatura atraviesa nuestro cuerpo arribando a nuestros centros de dolor y de placer. Siguiendo a Adorno, Massiello explica que la poesía representa la transformación de la materia hasta que ella es una voz y simultáneamente transforma la materia en el alma y el cuerpo de quien lee, ya que cuando descubrimos la voz del poema estamos listos para escuchar nuestra propia voz, la cual se hace palpable. En ese instante, estamos en condiciones de contrastar dicha experiencia con la de la realidad: nos inmiscuimos en el contexto. Definitivamente verificamos la “material inmaterialidad” (13) de la poesía cuyos efectos concretos y específicos en el cuerpo crean el *inescape* de Gerard Manley Hopkins (“all beings are expressions of their own singular, intrinsic form”, según Ange Mlinko [263] en *Poetry*, junio del 2014), debido a que la poesía representa “algo más que el significado usual de las palabras en la página” (13). Esto es *magia*, el poder mágico de la letra; como si observáramos, contraviniendo a Saussure, una relación no-arbitraria entre significante y significado: la *chora semiótica* de Kristeva, “sonidos que eluden la posibilidad de ser capturados por el entendimiento

habitual” (14), según explica Masiello. En esta aparente contradicción se sitúa la autora, cuya posición es dual. El benjaminiano efecto aurático, ritmo somático (corporal) que rechaza ser constreñido por la lógica, nos desemboca en la *epifanía* de la percepción. Su perspectiva es mágica aunque sus condiciones son perfectamente materiales.

La voz poética, al enseñarnos a escuchar, nos coloca en una dimensión ética. Si como los barrocos del siglo XVII nos quedamos absortos, metidos en la herida (alusión masielliana a Caravaggio) necesitamos salir hacia lo que nos hemos perdido de afuera –un tiempo y un lugar–, “registrar los sonidos de los otros” (15). Esta interacción entrena, sin duda, una posición ética y finalmente política. Pero ojo: Masiello inmediatamente nos aclara que no se trata de la poesía politizada, la cual nos condujo a lo que nuestra autora con gracia llama “el engaño estético” (17) de los 60 y 70, cuando “pensábamos que la revolución nacería del trabajo de la literatura y el arte” (17); pesadilla que empezaría en los 30 con la asunción del *realismo socialista* bajo el gobierno de Stalin. Más modesta, más real –más material, diríamos– es la actual propuesta de Masiello. Plantea ella que “podemos ver en la poesía *otra* manera de hacer política: cuando abre un camino para llegar a considerar al otro” (16). Se trataría de una mutua entrega intersubjetiva, “una forma de contacto que, a partir del texto literario, puede animar nuestro espíritu de compromiso” (17). Y más rotundo: “éste es un libro acerca de los ritmos de lo social en tanto éstos se en-

cuentran imbricados en el texto literario” (18).

Concebido sobre un corpus moderno de autores y textos, todos los capítulos del libro se ocupan de la poesía, básicamente argentina, pero también chilena, aunque buscan una perspectiva transnacional y auscultan cierta narrativa en interacción con la poesía de hoy. Masiello define su trabajo como “una incursión en la sustancia del género poético” (18). Estudia poetas de los años 50 y 60 fijando estrategias que interpelan la voz y la visión, y penetra en la manera en que la memoria está definida por el sonido y el espacio; tema fundamental para la poesía de la generación del 80, es decir, aquella surgida después de la dictadura argentina, cuyos miembros “cambiaron el rostro reciente de la literatura en la Argentina, sino en América Latina” (19). Según ella, en esta generación verificamos “la base corpórea del pensamiento creativo” (19) a través de los ritmos de la respiración, los registros del tacto y la fricción de unos sonidos con otros, configurando lo que esta obra plasma como “el verso hecho cuerpo” (19). Dicha herencia fue recibida por los poetas del 90, quienes insisten –vía los aspectos performativos de la voz– en la violencia ejecutada contra los cuerpos y contra el poema, suprimiendo la autenticidad del Yo para dejar expresarse a los objetos del entorno. Cabe destacar la angustia de estos poetas por la herencia de la dictadura, que aunque no fue vivida en carne y hueso por ellos, se manifiesta como duelo o nostalgia. Su reflexión es, entonces, política y alude a la oprobiosa consecuencia

de las leyes del mercado, el adormecimiento de la conciencia bajo el poder de los medios de comunicación de masas, y las emociones congeladas, o sin rumbo, de la memoria.

Para llegar a la poética de Leónidas Lamborghini, en el primer capítulo, Massiello nos conduce a través de un sugerente planteamiento acerca de *la voz*. Nosotros nos esforzamos por conocer el rostro que está implicado en la voz. Para esto, la autora nos recuerda que la palabra *persona* aludía en la antigüedad a la voz detrás de la máscara; “por lo tanto, todo uso de la voz debe ser considerado como una performance” (22). De este modo, a la manera de la vanguardia de los años 20, debemos ir más allá de la sintaxis convencional para configurar el significado por las vibraciones del ritmo y no tanto por la lógica establecida. Inhalamos los sonidos y “los registramos con la cadencia de nuestro propio ritmo de respiración” (23), afirma Massiello: “nos convertimos en una caja de resonancia” (23). Una vez realizada dicha apropiación, estamos en condiciones de imaginar “una subjetividad en la voz del otro” (23) y lo que es más importante: “un cuerpo hablante que ni es previsible ni está bajo el control de la ley” (23). Se trata, entonces, de una “ética de la lectura” la que propone Massiello ante la poesía de Lamborghini, “un escritor radicalmente experimental” (34).

Massiello empieza mencionando *Las reescrituras* (1996), *Tragedias y parodias* (1994) y *carroña última forma* (2001) para incidir en la parodia, la desintegración de lenguaje y “la

escenificación de los orígenes de la voz, el jadeo y la respiración” (35). Una inquieta poética del shock y de la risa. Leónidas Lamborghini trabaja con los residuos del canon y de la vida urbana. Así se comprende que haya sido un estímulo para poetas actuales (Fabián Casas y Martín Rodríguez son los citados por nuestra autora); es decir, trabajando la voz poética para ponernos en toque con el sonido. Se trata de la musicalidad del lenguaje, cuyo objeto sería mostrarnos que es en la forma donde reside el significado y no en lo que llamamos contenido en la poesía. La literatura –si se nos permite la expresión– se convierte en una fábrica corpórea de producir voces. Acto físico. Resumida por Massiello como el cruce de tres ejes de voces (el presente perceptual de la voz más las locales voces universalistas sobre el tejido de tradición popular) la poesía de Lamborghini ausculta las sobras, lo residual, el exceso de detalles. El poder de la voz migrante impulsa una *conexión somática* entre el poeta y el lector, produciendo una transformación ética: la respiración y la palabra son una especie de *punteo* entre todos. Y sin embargo, el poeta nunca deja de ser –Machado *dixit*– alguien que *habla consigo*, en principio, pero cuyo decir resuena perfectamente en nosotros: “Como el que va hablando/ solo/ por la calle/ tratando de entenderse”, Lamborghini cierra.

Diana Bellessi (1946) y Amelia Biagioni son las poetas escogidas por Massiello para continuar su exploración. Y lo hace a través de la *poesía reunida* de ambas. Podemos así “reconstruir la figura del autor a partir de nuestra lectura” (76). La

pasión de nuestra estudiosa queda demostrada hasta el punto en que en un momento llega a decirnos “Llevamos el lápiz a la página para entrar en diálogo con el texto (¡quizás para acuchillarlo!) (78), con lo cual ella desea expresar la profundidad de su compromiso como lectora e intérprete de la poesía: “se trata de una experiencia carnal; nos abrimos al cuerpo del otro y el otro a nosotros” (79). Nos abrimos a cuchillazos, cabría agregar para estar al nivel de su radicalidad. Pero al final, Massiello nos reconforta con esta hermosa frase: “El poema logra cristalizar a manera de emblema un instante de mi historia personal” (79), y entonces se habrá cerrado el círculo de la lectura, cuando lo que hemos leído del otro ya es nuestro y nos pertenece *de profundis*. *Tener lo que no se tiene* (2009) es el libro de Bellessi sobre el que Massiello hará un paneo general. Incluye once poemarios que cubren más de treinta años. Destaca su capacidad para una “constante renovación de energía poética” (83). Viajes, orientalismo, su familia, las culturas indígenas, el amor lésbico, la naturaleza, son temas sobre los que gira esta poesía. *La edad dorada*, *Mate cocido*, *La rebelión del instante* –todos libros bellessianos después del 2002– se centran en la escucha de las voces populares. Su última colección aquí estudiada, *Tener lo que se tiene*, que titula el volumen recopilatorio, ausculta las voces de la pobreza, tan latinoamericana, para llevarnos al refugio del campo pacífico donde entregarse a una reflexión ética. De allí comprendemos el interés crítico de nuestra autora respecto a esta notable poeta argen-

tina capaz de haber configurado una singular belleza conceptual, por lo demás toda un *Ars Poetica*: “Sí, es verdad que la poesía está/ simplemente ahí y no tendida/ como una reina sino en constante/ transformación de eso que miramos/ sí, cualquier cosa en la irrazonable/ materia yendo del tormento hacia/ la dicha y al revés, como el copo/ inmaculado de esas flores/ desgajadas del cénit y ahora” (Diana Bellessi) (87).

Cierra este capítulo, que es el tercero, una incursión en Amelia Biagioni, argentina de los años 40. “La solitaria, la poeta apartada del mundanal ruido” (89), nos informa Massiello refiriéndose a una fama torremarfilesca que no es tal, como lo demostrará más adelante. Pasa por sus títulos más importantes desde *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957) y luego *El Humo* (1967) y *Las cacerías* (1976) hasta *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995), exponiéndonos el proceso de deconstrucción de esta poesía, ante el cual comprobamos que en Biagioni “se busca el sentido a través de la urdimbre, se cuentan los nudos y se traza el diseño que nos ofrecerá el tejedor” (91). Materia y tacto entonces, palpar y probar aunque “su placer está en poder descifrar el entramado de los hilos más que apropiarse de la tela entera” (91). Las fibras, diríamos, del cuerpo de la poesía: “Oh tenebrosa fulgurante, impía/ que reinas entre cabala y quimera,/ oh dura poesía/ que hiciste mi imprevista calavera” (91).

En los capítulos subsiguientes, Massiello estudia una amplia gama de temas, poetas y libros de impor-

tantes poetas de nuestra tradición actual. Desde la lejana Gabriela Mistral, se aproxima a Joaquín Giannuzzi y Juan L. Ortiz; pasa por Bellessi de nuevo (este libro propone transversalmente su penetración), las chilenas Soledad Fariña y Eugenia Brito, reunidos en el ámbito de lo *Natural*, lo que nos es explicado a través de unas líneas que cito aquí: la obra de estos poetas “a través de su diálogo con la naturaleza demuestra la multiplicidad de sentidos que cada objeto vivo evoca, compagina el artificio y la verdad, establece una tensión constante con respecto a la identidad y la máscara” (97). En realidad, la pregunta final siempre será ésta: ¿Quiénes somos los latinoamericanos?. Examinemos brevemente la propuesta del gran Juan L. Ortiz en relación con la pregunta: “Sueño para lo mío con una poesía de pura presencia, de resplandor casi, sin *forma*, o con la muy fluida o aérea de los estados interiores –armonía y visión” (104). ¿Cómo conjugar identidad/máscara latinoamericana con algo *sin forma* en poesía? ¿Será que los latinoamericanos aún carecemos de una *forma* que nos defina como tales? Estimulantes suscitaciones como ésta ofrece, a cada paso, el libro de Francine Massiello.

Finalmente el libro avanza sobre la poesía de Hugo Padeletti, pero antes quisiera citar unas líneas que me parecen iluminadoras: “Los poetas reproducen el efecto de la inmediatez del paisaje sobre los cuerpos y las voces, subrayando las perspectivas abigarradas que conforman nuestro mundo” (109). Aquí Massiello estaría dando la hora sobre una muy bien dirigida in-

terpretación del neobarroco actual. Aquellas *perspectivas abigarradas* de la voz del cuerpo crean la experiencia poética frente a la realidad, dejándonos construcciones verbales no ajenas a la tensión barroca, renovada por el elaborado diseño de un nuevo l-e-n-g-u-a-j-e entre los más visibles poetas latinoamericanos del instante presente. Volviendo a Padeletti y su llamativa poética de la percepción, podemos comprobar en su libro *Limonas* no sólo el cuestionamiento de “el orden de las cosas” (119) y “el mundo material de los fenómenos” (119), sino que esto produce “el encuentro de las miradas como si fuera la creación del mundo” (120), el cual depende “del movimiento primario de la luz” (120). Es decir, la aliteración fonética transmite la sensación de belleza inesperada a la contemplación del poeta y al transcurrir del tiempo en su guerra contra la sombra: “Cuando el limón reposa/ en el plato de loza/ Lo modela la luz (Padeletti)” (121).

El libro prosigue con incursiones en la poesía argentina de los 80 y 90. Variedad de nombres y estilos, entre los que destacan Mirtha Rosenberg, María del Carmen Colombo, Susana Villalba, y María Negroni; Viola Fisher, Lola Arias, Beatriz Vignoli y Karina Macció, respectivamente. Luego viene Luisa Futoransky con un espacio particular. Y cierran Martín Gambarotta, Fabián Casas, Martín Rodríguez y Guillermo Saavedra. En estas postimerías Francine Massiello define así su proyecto: “Quiero proponer una teoría de la lectura somática que acoja la respiración, el sonido y la forma. Una vía para encontrar un

punto de contacto entre nuestros cuerpos y el cuerpo del poema, de modo que la voz, el ritmo, el acento y el oído estén totalmente involucrados” (219). Y el círculo se completa con esta declaración: “Leer a partir de los sentidos, como he tratado de demostrar, lleva a la posibilidad de esta conciencia ética” (234). Sin duda una actitud de *Resistencia* que la lleva a sostener: “Quizás, a partir de la otredad de todos, podamos iniciar un debate sobre las democracias del futuro” (253). La poesía tratando de conjurar lo que vendrá. La cita queda abierta para la conversación que nos propone, con brillantez, Francine Massiello.

Róger Santiváñez
Temple University

Marco Thomas Bosshard. *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013. 441 páginas.

En su ya clásica *Teoría de la vanguardia* (1974), el alemán Peter Bürger postuló que restaurar el puente entre vida y arte, que el arte burgués había deshecho, fue el proyecto principal de las vanguardias históricas. En *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (1994) la norteamericana Vicky Unruh empieza a leer las vanguardias latinoamericanas desde esta perspectiva. *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas* de Marco Tomás Bosshard continúa esta lectura, encaminándola por un nuevo sendero teórico, temporal y geográfico –los

tres puntos más controvertidos del estudio de las vanguardias–. Es el primer texto, que sepamos, que estudia el modernismo norteamericano bajo el mismo signo de las vanguardias latinoamericanas, proponiendo un vínculo fuerte, simultáneo y recíproco, entre ambas corrientes artísticas. Es así que este texto no meramente constituye la contribución más reciente al debate inacabable sobre el alcance y legado de las vanguardias, sino un aporte ineludible a éste.

La monografía consta de cuatro capítulos, a su vez seccionados por temáticas. El primer capítulo, “Introducción. Definiciones, precisiones y modelos del arte de vanguardia entre Europa y las Américas”, teje una genealogía crítica híbrida que va desde Wilhelm Worringer al dúo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, pasando por las venas de José Ortega y Gasset, José Carlos Mariátegui, Renato Poggioli, Peter Bürger, Julia Kristeva, los estudios postcoloniales, y otras aproximaciones teóricas, en busca del mejor modelo crítico. Este capítulo delinea el programa de reterritorialización crítica de las vanguardias que se quiere seguir en la monografía. En este aspecto, es destacable la novedosa búsqueda de un punto de contacto, y creatividad crítica, entre los teóricos clásicos de la vanguardia (Worringer, Ortega y Gasset, Poggioli, Bürger) y el pensamiento crítico y cultural de la segunda mitad del siglo XX –el que nace en parte gracias al fracaso del optimismo vanguardista, especialmente del Futurismo–. No obstante, el lenguaje hiperteórico de los apartados XI y XII de este capítulo, don-

de el autor delinea la reterritorialización teórica que desea efectuar, puede resultar ilegible para un lector no especializado, exclusivamente interesado en un panorama crítico de las vanguardias.

El segundo capítulo, “Fantasmagorías”, reúne una treintena de escritores (como Vladimir Maïakovski, André Breton, Miguel Ángel Asturias, Gamaliel Churata, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, por nombrar sólo seis) bajo los temas de “Exotismo y erotismo”, “Virilidad y vanguardia”, “Civilización y barbarie”, y “Romances y romanticismos”. Estos temas apuntan a lo que se lleva diciendo desde hace ya un buen tiempo: que —en el caso hispanoamericano, por ejemplo— el paso del modernismo a las vanguardias no constituyó una ruptura tajante, súbita y definitiva, sino hubo un puente entre el pasado y el presente. Por ello encontramos los mismos temas, pero ahora en un nuevo registro (desterritorialización). De estos temas, hay que resaltar el de “Virilidad y vanguardia”, porque apunta al carácter misógino tanto de las vanguardias como de la crítica vanguardista, donde casi nunca se toma en cuenta la ausencia de la mujer como artista, escritora, poeta o voz poética. Sólo aparece como objeto de la mirada del artista. Que Bosshard reconozca que las vanguardias fueron un movimiento artístico viril, bélico y misógino se debe a la lectura que hace de éstas desde la perspectiva de Julia Kristeva.

El tercer capítulo, “Antropologismos”, igualmente reúne una treintena de escritores (como Carlos Pellicer, Antonin Artaud, Cons-

tance Lindsey Skinner, César Vallejo y Julio Correa, por nombrar sólo cinco) bajo los binomios de “Poetas y chamanes”, “Ritmo y raza”, “Presencia y performatividad” y “Lenguas y lenguajes autóctonos”. Mientras que los temas del capítulo anterior apuntan a lo que podríamos llamar la primera vanguardia, los de este capítulo apuntan a lo que deberíamos llamar la segunda vanguardia. La primera vanguardia rompió los moldes formales del arte burgués, pero siguió en cierto sentido, la misma vena temática. La segunda vanguardia reconoció que la primera vanguardia no había alcanzado una liberación total del arte burgués. Muchos poetas de la primera vanguardia, como Vicente Huidobro y el Pablo Neruda de la *Residencia*, por ejemplo, aún no extendían un puente entre su entorno y su obra. No efectuaron una desterritorialización y reterritorialización del arte. Éstos se adentraron por lo que Mihai Grünfled ha llamado la vena del subconsciente, por el mundo de “Fantasmagorías”, por la geografía de la psique. En contraste, los poetas de la segunda vanguardia se adentraron por lo que el mismo crítico ha llamado la vena social, por su geografía humana.

Los apartados del tercer capítulo apuntan a los papeles sociales que los poetas asumieron (“Poetas y chamanes”), las preocupaciones que tuvieron (“Ritmo y raza”), el papel que pensaron debió tener la poesía (“Presencia y performatividad”), y las propuestas lingüísticas que se formularon (“Lenguas y lenguajes autóctonos”). Estos temas en conjunto apuntan a lo que quiere señalar el título del capítulo

(“Antropologismos”), o sea: *La reterritorialización de lo humano*. El carácter principal de esta reterritorialización es la desterritorialización absoluta, o sea la liberación del arte de la mimesis. Esta desterritorialización toma un carácter descolonizador: librar el arte de su bagaje colonial para reterritorializarla en su suelo autóctono. Este es el gran aporte que Bosshard hace al estudio de las vanguardias desde los estudios postcoloniales.

Tomando todo esto en cuenta, habría que reclamar la ausencia de poetas antillanos en una obra que pretende elaborar una teoría global de las vanguardias americanas. La vanguardia antillana (la poesía negra de Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y Manuel del Cabral, por nombrar sólo tres poetas negristas) se inscribiría dentro de la segunda vanguardia ya que compartió con ésta las mismas preocupaciones rítmicas, raciales, performáticas, lingüísticas y, sobre todo, sociales. La ausencia de la vanguardia antillana se explica por la predilección que manifiesta el autor por lo indígena. Este es el riesgo más grande que corre la obra cuando pretende una reflexión teórica sobre las vanguardias americanas. Pues, por un lado, lo indígena americano ya no es (ni nunca ha sido) una realidad aislada, y por el otro, es imposible comparar lo indígena del sur con lo del norte, especialmente tomando en cuenta sus experiencias coloniales disímiles. Es el mismo error que se comete cuando se trasplantan los estudios postcoloniales a suelo nuevo sin tomar en cuenta las diferencias entre el punto de partida de los estudios postcoloniales y su

aplicación a nuevas realidades.

Es en el cuarto y último capítulo, “Conclusiones: Hacia una teoría de las vanguardias americanas”, donde Bosshard formula su apreciación teórica de las vanguardias americanas. *In nuce*, esta teoría consiste en el siguiente postulado: “el arte vanguardista [...] *siempre* se correlaciona con desterritorializaciones absolutas que conectan el campo estético con el campo antropopolítico a través de reterritorializaciones verticales” (405). Estas palabras resumen la estética de la segunda vanguardia. Para reiterar lo que se dijo en el resumen del tercer capítulo, la acción vanguardista, como descolonizadora, es doble: primero, libra el arte del bagaje colonial (desterritorialización), y después lo restaura a su suelo original (reterritorialización). Esta teoría resume muy bien el optimismo y la nostalgia de los cuales se alimentaron hasta las vanguardias más vanguardistas: optimismo en el poder del arte para cambiar el *status quo* de las cosas políticas y humanas; nostalgia de un pasado, como todo pasado, irre recuperable. De ahí el aparente fracaso material de las vanguardias, que, sin embargo, siguen inspirando nuevas tendencias artísticas.

En resumen, *La reterritorialización de lo humano* aporta una nueva apreciación teórica de las vanguardias americanas, llevándolas más allá del campo teórico, temporal y geográfico dentro del cual la había contenido la crítica canónica. Por ejemplo, mientras que la mayoría de la crítica limita las vanguardias al ya conocido período interbélico 1916-1936, Bosshard las extiende

hasta los 50, y con mucha razón, pues en zonas periféricas, como Bolivia y la República Dominicana, por ejemplo, hubo tendencias vanguardistas hasta muy tarde. En el caso del Caribe, André Breton recién fue invitado a Santo Domingo en los 40 por los vanguardistas dominicanos. Volviendo a la obra de Bosshard, estamos ante un aporte ineludible al debate interminable sobre el alcance y legado de las vanguardias literarias de ambos polos del hemisferio. Lo único que hay que observar son dos asuntos. En este libro el lenguaje hiperteórico (especialmente de los apartados XI y XII del primer capítulo y del último) puede intimidar al lector no especializado. La ausencia de la vanguardia antillana debilita el carácter globalizante de su reflexión teórica.

Miguel A. Valerio

The Ohio State University

Rubén Darío. *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Rodrigo J. Caserani, editor. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2013. 335 pp.

Rubén Darío. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Graciela Montaldo, editora. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. 391 pp.

En cierto modo, llama la atención que se haya tenido que esperar prácticamente hasta el centenario de la muerte de Rubén Darío para ver publicada una selección de sus crónicas de viaje. Sin duda esto se debe a la perma-

nente trascendencia historiográfica de su obra en verso, de sus manifiestos estéticos o de su prosa más lírica, pero, como contraste, también hay que mencionar que numéricamente las crónicas constituyen casi dos tercios de su obra y que, dentro de éstas, las crónicas de viaje conformarían casi la mitad. Y aunque todavía falta una monografía actualizada sobre esta dimensión de sus escritos, también debe recordarse que resulta casi imposible encontrar un volumen colectivo que no contenga al menos uno o dos trabajos que no se refieran al cosmopolitismo físico o cultural de Darío. Dos recopilaciones relativamente recientes, como la de Ángel Esteban (2007) o la de Rocío Oviedo (2013) son sólo un botón de muestra de estas lecturas o hacercamientos críticos, y que es algo que lleva cumpliéndose incluso desde los homenajes inmediatamente posteriores a la muerte del poeta. El reciente despertar de los enfoques transatlánticos y el interés por las trayectorias itinerantes de los escritores del subcontinente, con recopilaciones como la de Carmen de Mora (2012), no han hecho más que consolidar esa lectura de su obra y vindicar de nuevo a Darío como otro de los principales referentes de la literatura latinoamericana.

Además de constituir una feliz coincidencia, cada uno de estos volúmenes presenta interesantes méritos propios. Así, la edición de Rodrigo Caserani incluye algunas crónicas desconocidas o inéditas hasta ahora, procedentes de la etapa rioplatense del autor de *Los raros*. Por su lado, Graciela Montaldo

propone una lectura y una tipología de este grupo de crónicas tan útil como certera. Obviamente, las dos selecciones coinciden también en vincular la crónica de viajes con la modernidad y el espacio urbano. Caserani, con una atención a la dimensión textual del corpus, trata de mostrar cómo la escritura de la crónica es un intento de formalizar o controlar el espacio urbano moderno, que tendería a la dispersión y al caos, y que podría resumirse como una combinación de museo y de bazar. Como en poesía, en la prosa de sus crónicas urbanas, Darío habría aplicado también el marco de los “paisajes de cultura” que comentó Pedro Salinas, ya que el Darío viajero es también un lector y la lectura es principalmente un hecho reglado. Por esta vinculación con el lenguaje y el estilo modernista, la crónica se convierte también en un espacio de reflexión sobre la poética del *fin de siècle*, tanto a nivel individual como a nivel gremial, y así en un texto convergente con los manifiestos meta-poéticos.

Por su lado, Graciela Montaldo insiste más en la zigzagueante biografía de Darío, con sus vaivenes transatlánticos y sus encuentros y desencuentros con una modernidad caracterizada por la heterogeneidad y los claroscuros éticos o culturales. Como escritor transatlántico Darío habría resultado una especie de mesías que por una parte habría redimido el provincianismo mental y estético de las literaturas hispánicas de ambos lados del océano y por otra habría conseguido materializar la unificación y modernización de la escritura de España e

Hispanoamérica. Las tres perspectivas desde las que Darío lee los espacios de sus viajes serían la geopolítica y cultural, la consideración de la ciudad como archivo y como experiencia, y su consideración como espectáculo. La primera proporcionaría a Darío una lectura transatlántica tanto personal como comunitaria o cultural y también su percepción de una modernidad desequilibrada, con progresos, pero también con amenazas; la segunda resucitaría en él su culturalismo libresco y le haría rescatar, a modo de museo literario, las diferentes categorías identitarias radicadas en el pasado artístico. Finalmente, la condición de “espectáculo” de la ciudad moderna sería una de sus notas propias y originales frente a la ciudad decimonónica y por ello sería necesariamente contemplada por el escritor finisecular de forma diferente al escritor realista o al romántico, pues se trata de un espacio ya distinto, el de la agitación nerviosa del que habló Georg Simmel, caracterizado por el protagonismo de las masas, y por la prioridad del ocio y las formas de sociabilidad multitudinarias.

Estas concepciones del viaje en ambos editores conllevan una selección de textos que presenta importantes coincidencias y también significativas divergencias. Así, Caserani divide su selección en tres partes: el viaje moderno (miradas urbanas), el viaje ilusorio (la ensoñación modernista), y el viaje estético (programas darianos). La primera de esas secciones, la más coincidente con la selección de Montaldo, está a su vez dividida en otros tres apartados, el primero

dedicado a las ciudades americanas, el segundo a los contrastes y disonancias de la ciudad moderna, y un tercero exclusivamente a París. Por su lado, Montaldo hace una selección más transversal, siguiendo las tres categorías lectoras que explica en su introducción y que a mi juicio quedan suficientemente confirmadas en su operatividad. Su selección se completa con un escueto índice de los viajes de Darío.

Aunque, por tratarse de antologías, no pueden considerarse ediciones críticas propiamente hablando, ambos trabajos se han esforzado por ofrecer unos textos limpios y fiables, cotejando las primeras apariciones de cada crónica, tanto en la prensa escrita como en volúmenes orgánicos. De todos modos, en el caso de Montaldo quizá deberían haberse añadido algunas notas explicativas más y haber trabajado un poco más cuidadosamente la parte historiográfica, para haber evitado errores como los referidos a la biografía de Francisca Sánchez, a la que Darío conoció realmente en Madrid y que tampoco fue su segunda esposa. Por su lado, la edición de Caresani es especialmente rica en notas explicativas o filológicas, aunque algunos lectores podrán cuestionar la inclusión de textos metapoéticos en una antología de este tipo, sobre todo si se entiende el concepto de viaje en su sentido más geográfico. En cualquier caso, en ambas selecciones estos son detalles menores comparados con el resto de los aciertos particulares y su aportación conjunta. La presentación de un corpus en parte inédito y que en su totalidad permite leer a Darío de

forma más sincrónica, más ajustado a lo que histórica y cuantitativamente fue su producción literaria y periodística, hace de ambas ediciones una lectura ciertamente obligatoria.

José M. Martínez

The University of Texas-Pan
American

Francisco García Jurado y Roberto Salazar Morales. *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2014. 158 pp.

F. García Jurado, profesor de Filología latina en la Universidad Complutense, y R. Salazar Morales, investigador de Literatura comparada en la Université de Paris IV-Sorbonne, abordan la obra borgiana a la luz de recuerdos homéricos y virgilianos que, a modo de palimpsestos, delinean surcos por los que transitan muchas de las creaciones del autor de *El Aleph*.

En este estudio, breve pero sustancial, sus autores comienzan por señalar la relación de Borges con las llamadas lenguas clásicas; así pues recuerdan que Borges no sabía griego, sí, en cambio, latín, lengua que había aprendido durante sus estudios secundarios en Ginebra y Mallorca, pero que, con los años, fue olvidando. Pese a ese olvido, de manera constante y silenciosa, versos latinos emergen conformando una suerte de cuenca semántica que alimenta parte de su imaginario poético. En ese sentido, cabe recordar que Borges, en tres ocasiones, consigna “mis noches están

llenas de Virgilio”, lo que revela que los hexámetros del poeta manutuanos alientan como *background* en su mundo de ficción. Frente a ese trasegado latín quedó en el poeta una suerte de nostalgia con la que, en ocasiones, parece regodearse.

Respecto de Virgilio, el presente volumen nos habla de la memoria viva de ciertas frases y versos de la *Eneida* sobre los que Borges discurre de manera significativa; así *fuit Ilium* (II 325), *lacrimae rerum* (I 462) o *dis aliter visum* (II 428) que, en el poeta, funcionan a modo de hipotexto o texto subyacente. Del conocido hexámetro *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (VI 268) Borges puso énfasis en el logrado efecto de su doble hipálage mediante la cual sus paradójicas sinestesias dibujan una distorsión lingüística de insospechados efectos estéticos.

En cuanto al vínculo de Borges con Virgilio, ponemos de relieve la referencia a la primera *Bucólica* virgiliana, cuya lectura en años juveniles dejó en el escritor una huella mnémica que reaparece con frecuencia en sus creaciones; así, por ejemplo, se la ve en el uso singularísimo que suele hacer el poeta del adjetivo “lento” –de compleja y polisémica resonancia– en recuerdo del conocido *lentus in umbra* con que Virgilio caracteriza a uno de sus pastores (*Buc.* I 4). Tal estudio, de lograda exégesis filológica, aporta posibles filones de análisis a la hora de considerar la actitud de Borges frente al hecho literario.

“Borges y la traducción de Homero” encara la cuestión de la traducción pensada no de manera mecánica o literal –lo que resultaría sólo letra muerta–, sino como un

palimpsesto que atesora entre sus líneas textos previos que dinamizan múltiples posibilidades creativas. La traducción, concebida de ese modo, lejos de ser vista como una mera trasposición, cobra vida al ser reactualizada. Esa circunstancia se explica en la medida en que Borges no la entiende como el trabajo sobre un texto fijo e inmutable “ya que el texto traducible es, a su vez, un texto cambiante y dinámico” (146), con lo que el nuevo texto despliega un abanico de posibilidades que inspira otros textos. De ese modo, “la traducción no sería más que la propia literatura, la incesante literatura”.

En otro orden, al abordar la cuestión de “la superstición de la inferioridad de las traducciones” (I 5), García Jurado destaca como epígrafe un comentario muy significativo que Borges apunta en su *Autobiografía*: “Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción”.

Salazar Morales plantea que el bardo ciego, personaje ideal y autor de una obra ideal, se impone como “el catalizador del concepto mismo de literatura en la obra borgiana y, por lo tanto, una de las bases de su teoría de la traducción” (51), ya que, mediante la ficción “Homero”, Borges nos ofrece una literatura “que se toma a sí misma como objeto [...] y donde las autoridades literarias se vuelven personajes de la propia literatura de Borges” (51). Así, pues, cuando, a la manera de Marcel Schwob, recrea vidas de escritores, éstas intervienen en sus propias ficciones, logrando de ese modo “un texto de marcado carácter metaliterario” (55), tal lo que se

advierte por ejemplo en dos de sus ficciones, “El Inmortal” (primer cuento de *El Aleph*) y “El Hacedor”. En “El Inmortal”, cuya historia está narrada en primera persona, Borges echa mano del recurso griego de la *anagnórisis* o “reconocimiento”; en cuanto a la segunda, amparado en las *Vidas imaginarias* del citado Schowb, la historia es contada por un narrador heterodiegético y extradiegético. Siguiendo a Gérard Genette los autores destacan en estos relatos el uso de la metalepsis, viejo recurso alejandrino —ya usado por Luciano de Samosata— consistente en que la presencia de los autores en los textos no es sólo nominal, sino que éstos operan como testigos de su propia historia; con ello se quiere dar rostro a una persona “que la historia literaria ha transformado en una abstracción total” (59).

En la tercera parte, entre otras cuestiones abordadas en este trabajo, García Jurado nos habla de “la mano de Virgilio como metonimia de un autor” y de la *Eneida* que, de manera soterránea, alienta en la obra borgiana. Sus autores proporcionan también pautas de análisis útiles para entender la estética de la expresión y de la recepción respecto del mundo poético de Borges.

Los autores distinguen con claridad la diferencia entre una fuente textual y un palimpsesto. La primera apunta a textos fijos e inmutables; el segundo, en cambio, remite a una apropiación y asimilación, en ocasiones inconsciente, de textos que operan como bagaje dibujando un texto mental, nacido éste de una suerte de memoria afectiva. Tal lo que sucede con ciertos versos de

Virgilio o de Homero o, más específicamente, de hexámetros virgilianos que la fragilidad de la memoria atribuye a Homero (en cierta ocasión Borges puso de manifiesto esos deslices en una de las *Norton Lectures*). Esa mixtura nos da cuenta de una peculiar manera de creación literaria siempre abierta, proteica y polisémica.

El problema de la traducción no es concebido como el mero trasvasamiento de un material poético de un idioma a otro, sino, en obediencia al carácter dinámico de la lengua, como una forma de literatura móvil y cambiante como la vida misma.

Tal manera de interpretar la traducción por parte de Borges permitió a los autores orientar este trabajo en cuatro direcciones: 1º, la recreación de un autor como manera de traducir su obra; 2º, la elección deliberada de ciertos textos como apertura a pluralidad de versiones; 3º, cuestiones críticas referidas a la idea borgiana de la traducción; y 4º, de qué manera la relectura de una obra se transforma en una nueva forma de traducción. Así, pues, Homero o Virgilio son el resultado de las diferentes exégesis y lecturas de sus textos, por lo que cada traducción supone una nueva obra ya que parte de miradas diferentes que reactualizan y modifican el original.

Hugo Francisco Bauzá
Universidad de Buenos Aires

Bruno Carvalho. *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro (From the 1810s Onward)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. 240 pp.

A Praça Onze é um endereço crucial na mitologia do Rio de Janeiro. Ela está no centro de *Porous City*, uma história cultural do Rio de Janeiro entre os séculos 19 e 21. Bruno Carvalho parte do Segundo Reinado, quando a Praça Onze ainda era o Largo do Rocio Pequeno, na área do Mangue adjacente ao Campo de Santana. Esta era a zona a separar a Cidade Nova da Cidade Velha —que incluía a importante Rua do Ouvidor. A Cidade Nova, escreve Carvalho, “played a crucial role in foundational narratives of Brazil as ‘the country of carnival’ and as a ‘racial democracy’” (x). Ao longo de seu estudo, ele examina essas narrativas contrapondo mapas cartográficos aos mapas cognitivos —especificamente as interpretações da cidade letrada— do Rio através dos anos. Desta forma, ele ecoa o esquema de espaço projetado versus espaço representado do francês Henri Lefébvre. É desse contraste —e da fusão— de linhas e percepções do espaço que surge o palimpsesto urbano de *Porous City*.

Estabelecida por D. João VI em 1811, a Cidade Nova do primeiro capítulo, “At the Center of an Imperial Capital”, é identificada com os grupos sociais marginais que ali viviam: os escravos libertos e os fugitivos, mulatos, imigrantes do norte do país e do exterior, especialmente os ciganos. Analisando *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Al-

meida, Carvalho se detém especialmente nas menções aos ciganos do local, raras na literatura sobre o Rio. O romance de Almeida olha as tradições ciganas, e a vida cultural da Cidade Nova em geral, com uma intimidade inédita para um representante da cidade letrada, fazendo uma mediação entre centro e periferia que outros intelectuais assumiriam ao longo do século seguinte

No Capítulo 2, “A Master on the Periphery of a Periphery” (uma brincadeira com o título do famoso ensaio de Roberto Schwarz), três contos de Machado de Assis —“Um Homem Célebre”, “Um erradio”, “Uns braços”— servem de guia para a Cidade Nova do Segundo Império. Em situações e personagens como o misterioso e carismático flâneur de “Um erradio”, Machado “charts a city that no longer merely matches or reproduces the mental maps of an elitist contemporary public” (68).

“Beyond the Belle Époque” lê a modernidade nos trópicos por meio de flâneurs de carne e osso. O episódio que serve de referência temporal às narrativas deste capítulo é a reforma do Rio pelo prefeito Pereira Passos (1902-06), que destruiu grande parte do centro da cidade. Aqui, Carvalho começa realizando um resgate valioso: o diário de viagem de João Pinheiro Chagas, o futuro primeiro-ministro de Portugal. Em *De Bond: Alguns Aspectos da Civilização Brasileira* (1897), Chagas produz um instantâneo do Rio, inclusive da região do Mangue, poucos anos antes da destruição de cortiços e favelas na área da Cidade Nova sob o argumento higienista. O outro flâneur do capítulo, o jor-

nalista João do Rio, descreve as festas e as práticas religiosas da periferia carioca para os leitores de elite. Seus textos criam uma imagem exótica do outro, que vivia “ali” nos arredores da cidade letrada. Finalmente, Lima Barreto, assume a posição de crítico das reformas de Pereira Passos e da estrutura sócio-política do Rio ao mostrar em sua obra como os discursos exóticos sobre a Cidade Nova, construídos a partir do topo da pirâmide, “influenced its everyday life by producing or perpetuating biases” (98).

O quarto capítulo, “Afro-Jewish Quarter and Modernist Landmark”, começa com uma oportuna apreciação da grande comunidade de judeus ashkenazi que se estabeleceu na região da Praça Onze do Rio na virada para o século 20. Os judeus da Cidade Nova estabeleceram ali uma rica troca cultural com os representantes da Pequena África no Rio. Evidências dessa troca cultural surgem na figura do empresário Isaac Frankel, que criou o grupo Oito Batutas, integrado por Pixinguinha entre outros –a primeira banda multirracial a tocar na área nobre da cidade. Por fim, o capítulo detalha mudanças urbanas que puseram a Praça Onze mais próxima da zona boêmia da Lapa na década de 1910. Àquela altura, o Mangue era a zona do baixo merecimento do Rio. Aqui, Carvalho fecha um círculo de influências ao descrever não só as miseráveis prostitutas da Cidade Nova, mas também as obras de Vinícius de Moraes, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e outros que elas inspiraram.

Em “Writing the ‘Cradle of Samba’”, acompanhamos a transformação do samba em música definidora da nação na década de 1930, por meio da máquina de propaganda do governo de Getúlio Vargas (1930-45). Como Carvalho explica, “racial mixture, previously feared and condemned, became increasingly valued” (136). O novo discurso põe a Praça Onze de vez no meio do imaginário brasileiro. É neste ponto que *Porous City* realça a velocidade vertiginosa com que novas camadas vêm sendo adicionadas ao palimpsesto da cidade do Rio. Numa rápida sucessão, vemos o descolamento entre música, dança e ponto geográfico depois que o rádio inaugura efetivamente a era da cultura de massa; a mitificação da Praça Onze como o berço do samba nos estudos do médico Arthur Ramos; e a culminância do projeto modernizante do Rio com a inauguração, em 1944, da Avenida Presidente Vargas, flanqueada por construções de inspiração nazifascista. Neste novo mundo, não há mais espaço para a Praça Onze. Ela é demolida e o berço do samba transformou-se exclusivamente num símbolo.

Este símbolo, por sua vez, revela a dissonância entre a propaganda do governo Vargas e o segregacionismo embutido em seu projeto modernizante. O sexto capítulo, “‘It’s (Mostly) All True’”, começa por registrar como compositores da época encontraram formas criativas de driblar a censura e mostrar essa contradição em suas músicas. Alguns desses artistas iriam participar da empreitada fracassada que foi o documentário

inacabado de Orson Welles, *It's All True* (1942). Welles é o mediador da vez entre as duas pontas do Rio binário. O diretor ficara fascinado pelo Carnaval do Rio e pela aura mítica da Praça Onze, sendo demolida à época. Dos relatórios sobre música e cultura produzidos para o filme de Welles, Carvalho tece um retrato que confirma a função aglutinadora da Praça Onze no cenário cultural da cidade.

O capítulo final descreve o que restou da Cidade Nova como símbolo e espaço geográfico entre o fim do século 20 e o início do 21: “the Cidade Nova became central to particular lettered cartographies, but was largely obliterated from actual cultural geography” (202).

Em princípio, o foco exclusivo na Cidade Nova para um estudo que se propõe a resgatar a história cultural do Rio parece um exercício reducionista. Entretanto, como Carvalho bem expõe ao longo de *Porous City*, a complexa e fluida teia de relações socioculturais –do samba malandro à burguesa Bossa Nova– que tornam o Rio de Janeiro uma matriz identitária do Brasil nunca foram tão nítidas como na história daquela praça no fim do mangue.

Maurício Sellmann Oliveira
Dartmouth College

Este
número 80
de la *RCLL* se terminó
de imprimir en el mes de diciembre
del 2014 en los talleres gráficos de
Cushing- Malloy, Inc.,
Ann Arbor,
Michigan,
USA