

RESEÑAS

Carlos de Sigüenza y Góngora. *Primavera indiana*. Edición, introducción y notas por Tadeo P. Stein. Rosario: Serapis, 2015. 218 pp.

En la primera parte de la Introducción, dedicada a los datos biobibliográficos del novohispano Sigüenza y Góngora, desliza Stein la hipótesis más fuerte del estudio, que presenta a la *Primavera indiana* (1680) como estandarte del gongorismo novohispano; allí mismo radica la razón de peso de una nueva edición moderna de la obra.

En su libro *Petrarquismo peruano*, refiriéndose a la falta de ediciones adecuadas de los textos clave del periodo, Alicia de Colombí-Monguió cita las palabras de Rodríguez Moñino: “el papel del historiador, en tales circunstancias, podrá compararse al de un banquero que pretendiera movilizar su capital de negocios sin saber qué dinero posee ni dónde lo tiene guardado” (12), palabras que sin lugar a dudas siguen vigentes tanto en relación con el mismo petrarquismo como con el fenómeno que tendrá preeminencia en el periodo posterior: el gongorismo. De aquel catálogo gongorino del siglo XVII que propusiera Emilio Carilla en 1946, ninguna de las obras fue objeto de edi-

ción moderna y estudios, a excepción de “la perla caída en el mular”, el *Apologético* del cuzqueño Juan Espinosa Medrano, y de la obra de Juan del Valle y Caviedes, incluida aunque no gongorina, según los juicios ratificados por Carilla.

En el caso de Nueva España, la fortuna fue diferente. Quizás porque el controvertido epígrafe del *Primero sueño*, “imitando a Góngora”, puso tempranamente la atención retrospectiva en las apropiaciones que del cordobés hicieron los novohispanos, lo cierto es que al estudio de Carilla acompañan otros, por ejemplo el de José Pascual Buxó (*Góngora en la poesía novohispana*, de 1960), y *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución* (2013), de Martha Lilia Tenorio, quien historiza no sólo el movimiento, sino también la crítica sobre el mismo, se ocupa de definir “gongorismo” y precisa con firmeza sus alcances en Nueva España. Por otro lado, la labor inestimable de Alfonso Méndez Plancarte puso al alcance de todos las producciones poéticas de los *Poetas novohispanos* en ediciones, si no definitivas, muy fiables, y sus estudios sobre los mismos.

En esta misma línea puede ubicarse la nueva edición de *Primavera indiana*. Se trata de un poema

escrito, con claras reminiscencias de la poesía de Góngora, en la juventud del poeta; acaso ejercicio escolar jesuita, sugiere apropiadamente Stein, conociendo que uno de los pilares de la educación humanista son los ejercicios destinados a desarrollar las funciones mentales, que se basaban en una pormenorizada y honda absorción de los modelos, una imitación de los clásicos (entre los que calificaba Góngora, al menos en el Virreinato) que, complementada con los ejercicios más creativos, permitían una asimilación positiva y activa que se traduciría en propios y personales aportes.

El poema no había sido desatendido. Su autor, Sigüenza y Góngora, es de las figuras más acudidas del Virreinato de Nueva España: de diversísimos oficios (que van de astrónomo a limosnero) y enorme erudición, su obra, publicada en parte (raro portento por aquellos siglos) es variada y nutrida. *Primavera indiana* participa —y ésta es en gran medida la causa de su proyección— del guadalupanismo mexicano, siendo su *sujeto* las apariciones de la Virgen en el cerro de Tepeyac. Así, después de la edición moderna llevada a cabo en 1931 por Irving Leonard que favoreció nuevos acercamientos a la obra, señala Stein que “la Primavera indiana será pasto exclusivo de los historiadores, quienes examinan, sobre todo, el impacto del poema en la formación de la identidad criolla mexicana” (29).

La introducción, firmemente documentada en las fuentes, da cuenta de este derrotero, proponiendo sólidas relaciones, indi-

cando el concepto que da origen no al culto guadalupano (cuyos orígenes se remontan al siglo XVI), sino a la consolidación del mismo y su proyección en la política mexicana, que hace corresponder, según el quehacer tipológico, la Mujer vestida de sol del Nuevo Testamento a la imagen milagrosa formada por las flores del Tepeyac. Asimismo interpela la carga immaculista (cuyo contexto esclarecedor aparece explicitado) que conjuga Sigüenza y la particular interpretación de las apariciones de la Virgen de Guadalupe que propone el poema.

No obstante, la edición pone en juego un paciente trabajo filológico, felizmente considerado indispensable para una posterior valoración ideológica o de otro orden. Haciendo juego con otras ediciones (*Primero sueño*, Serapis, 2007, y *La octava maravilla* de Francisco de Castro, parte de su tesis doctoral inédita, UNAM, 2012) el investigador argentino reposiciona el poema en su tradición más estrictamente poética, afianzando los necesarios estudios sobre gongorismo virreinal. Es necesario entender el poema desde las coordenadas de su producción para evitar lecturas erróneas.

De esa manera, evidenciando un hondo conocimiento de la obra del poeta cordobés y de la tradición hispánica en general, Stein dispone la edición de manera cordial para el lector: después de una primera presentación del poema entero con las variantes anotadas (el cotejo se realiza con la rara edición de 1668; la presente se basa en la más conocida de 1680: los pormenores se explican en la “Introducción”) se despliega en una segunda sección el

aparato de notas, orientado a disminuir la distancia –por incompreensión– entre lector y texto. En el caso de los textos áureos esta distancia es muchas veces abismal y determinante de una interrumpida, errónea o superficial lectura: las dificultades son de diversa índole: léxicas, sintácticas, literarias, contextuales (referencias ideológicas, culturales, artísticas), eruditas. El cuerpo de las notas adopta el formato de *Góngora y el Polifemo*, de Dámaso Alonso. A cada octava, presentada por separado, sigue su paráfrasis esclarecedora; a continuación, las notas sobre los versos que, cuando es necesario, despliegan hipérbatos difíciles, aclaran cultismos, figuras retóricas, alusiones mitológicas, astronómicas, históricas y literarias, ofreciendo posibles lecturas de lugares anfibológicos, remedando, asimismo, los propios comentarios de Salcedo Coronel a la obra gongoriana. Un párrafo final, en algunos casos, agrega observaciones o aclaraciones generales sobre el pasaje: a veces lecturas alternativas, a veces filaciones de género, alusiones veladas que competen a la octava entera, etc. A este aparato de notas sigue una reproducción fotográfica de esa rara *editio princeps* de 1668, ubicada en la John Carter Brown Library, para completar esta verdadera edición definitiva de la *Primavera indiana*.

Así, con rigor filológico, sin argumentos ligeros ni afirmaciones no justificadas en la obra; con gran erudición y sin empacho de emitir una duda, se nos acerca a los lectores una obra difícil y ardua de manera placentera, además de un

certero ejercicio de edición y anotación de textos gongorinos novohispanos.

Julia Sabena
CONICET, Argentina

Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, eds. *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/Vervuert y Bonilla Artigas, 2015. 240 pp.

Que las reglas que sirven para hablar sirvan para escribir: propuesta por *El Cortesano* de Castiglione en 1528, resultó –tras la traducción al español de Boscán, en 1534– una de las ideas que, si hizo posible y discutible la obra Garcilaso de la Vega y su modernidad poética, también terminó –en los siglos XVIII y XIX– formando parte de las consignas fundamentales de los manuales de cartas que insistían en que éstas, que no eran sino un diálogo entre ausentes, debían escribirse “como si estuvieseis en una conversación”. A ello, rápida pero bellamente, se opuso Pedro Salinas, señalando que la carta no debía ser “una lugarteniente del diálogo”, pues –justamente– configuraba una relación distinta: “un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos recuerdo, imagen, alma”. La reciente publicación de *Cartas de Lysi*, nombre tan misterioso y poético como lacónica la función que lo describe sin revelarlo (*la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz*), vuelve a poner en circulación, y por partida doble,

estos asuntos de la voz, de la letra y del hacerse o volverse presente de ambos: por un lado, sombra terrible de Sor Juana, esa escritora —aquí— en la letra ajena; y por otro, esa letrada sin obra que —*en correspondencia inédita*— desvela un vínculo y un sentido fundamental del espacio literario novohispano, una tercera dimensión.

Editadas —y halladas— por las investigadoras Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, especialistas en literatura latinoamericana del periodo colonial, las cartas de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (1649-1721), condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, quien fuera virreina de Nueva España (México) entre 1680 y 1686, permiten no sólo acercarse a un personaje central pero poco iluminado por la crítica literaria y los estudios históricos, como es la mecenas y amiga de Sor Juana, motor de la publicación de su obra y letrada de fuste, sino también a un mundo intelectual y afectivo cuya historia y más cotidiana sensibilidad encuentran en este libro un claro y definitivo punto de partida. Se trata de dos cartas escritas por María Luisa desde México: la primera, y más extensa, data de diciembre de 1682, es decir apenas dos años después de establecidos en Nueva España con su marido, Tomás Antonio de la Cerda, y va dirigida a su prima, la singular María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro; la segunda, de julio de 1687, más breve y en alguna medida más personal, va dirigida a su padre, Vespasiano Gonzaga y Urbino, y da cuenta y noticia —entre otras cosas— de la vida que tanto

ella como su marido llevan en México una vez que los nuevos virreyes, Melchor Antonio Portocarrero y Laso de la Vega y su mujer Antonia Ximénez de Urrea y Clavero, han asumido el cargo y los salientes se aprestan a abandonar definitivamente las tierras americanas. Apenas dos cartas que, si vislumbran un continente (una cartografía) todavía sin explorar, trazan completo el arco americano de María Luisa: de su llegada a su partida, de letrada española a mecenas novohispana.

Y es en la carta a su prima la duquesa de Aveiro donde aparece —por primera vez en las plumas de Europa— sor Juana, joven aún en su fama, pero ya definitivamente fascinante. La condesa de Paredes celebra la llegada de una carta de su prima que marca el inicio de su correspondencia con el Viejo Mundo: “pues, desde que salí de Madrid, no había recibido otra”; y así se dedica a responderle extensa y detenidamente, “pues —escribe— no puede haber para mí mayor alivio de la soledad”. La carta, con una soltura destacable, va articulando no sólo variados, sino medulares asuntos: los indios y sus rebeliones, las misiones religiosas a California y a China, las medidas políticas tomadas por su marido el virrey para ordenar la situación interna y fronteriza, pues también los piratas asolan las lejanas tierras del Rey. Pero todo esto, no sólo no le impide a María Luisa descubrir a su prima las sospechas de su embarazo o que efectivamente entre las indias “hay muchas viciosas” aunque —comenta, sin cambiar el tono— “como entre todas las católicas”, sino que todo esto y todo aquello es relatado

de una forma tan singular como sólo un personaje de su condición podría, es decir, sin poder separar nítidamente lo público de lo privado. De esta manera, el pleito recientemente ganado por su prima para conservar el ducado de Aveiro –y que María Luisa comenta *entre nos*– se enlaza en igual medida con el penoso divorcio en ciernes de María de Guadalupe y con la separación política de los reinos de España y Portugal. Y así también, el cotidiano gusto por visitar a “una monja que hay san Jerónimo que es rara mujer”, se torna –años más, cartas menos– la piedra basal no sólo de una amistad duradera, sino de la publicación y difusión intercontinental de la obra de Sor Juana, una monja que –como detalla en su carta María Luisa– ya ilustra toda una mitología popular: criada “en un pueblo de cuatro malas casillas de indios” llega a la ciudad y, con “ingenio grande” y “ciencia sobrenatural”, la encandila y pasma.

Las cartas, en versión facsimilar, paleográfica y modernizada (121-188), van precedidas por una “Introducción” (9-13), que da cuenta del periplo del hallazgo y de los manuscritos mismos, y por un muy exhaustivo y riguroso estudio dividido en dos capítulos: “Proveniencia, contexto y contenido de las cartas” (17-46) y “María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: su vida, su época” (47-98). Estudio que no sólo enriquece la edición con un nutrido “Apéndice” (189-218) documental que lo consolida históricamente con ilustraciones (firmas, sellos y retratos) y textos varios (cartas del marqués de la Laguna, la nómina de los pasajeros que viaja-

ron a América con la condesa de Paredes y su marido, poemas de Sor Juana y de María Luisa), sino que organiza –con hipótesis precisas y un rastreo cabal de fuentes diversas– un campo de investigaciones poco explorado por la crítica sor-juanina y prácticamente inexplorado en lo que hace a la figura de María Luisa. Pues no sólo la virreina abandona el deslucido y neoplatónico espacio de “amigamante” de la obra y vida de sor Juana, configurándose como puntal de dicha obra y vida en términos históricos y literarios, sino que esa vida y ese vínculo, y el que –vía María Luisa– las reúne con la duquesa de Aveiro y luego con las monjas portuguesas de la Casa del Placer, permiten vislumbrar toda una red de mujeres letradas y políticamente activas (que se remonta, sin ir más lejos y como detalla el estudio, a la abuela de la virreina, consejera de Felipe IV) que cuestiona, si no desafía, ciertos presupuestos que la historiografía y la crítica literaria extendieron sobre ese sector de la vida cultural de la Contrarreforma.

Facundo Ruiz

Universidad de Buenos Aires /
CONICET

Odi Gonzales. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia indígena.* Lima: Pakarina, 2014. 176 pp.

Este libro investiga las condiciones de producción, fuentes, circulación de temas y relaciones intertextuales de la “Elegía Apu Inka Atawallpaman”, un poema quechua

que lamenta la muerte del Inca Atahualpa y cuyo origen, según Gonzales, parece remontarse a la época colonial temprana en el Perú. La muerte del Inca metaforiza la pérdida del dominio inca en el Tahuantinsuyo, el sentimiento de abandono y orfandad que el hombre andino experimentó en estas circunstancias y la esperanza de retorno del orden inca prehispánico que también formó parte del ciclo de Inkarrí. Gonzales parte del análisis de las variaciones textuales de la “Elegía” desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el presente con el objetivo de demostrar la hipótesis principal de su estudio: [según Gonzales](#), la “Elegía” fue escrita por un indio o mestizo letrado a fines del siglo XVI y no en los siglos XVIII o XIX, como han sugerido otros estudiosos de la literatura quechua (Arguedas, López Baralt, Ortega). De esta propuesta se desprende la configuración del tema de la muerte del Inca como una manifestación de resistencia ante la colonización española, lo cual caracterizaría a la “Elegía” como “primer documento de la resistencia inka.”

El estudio se organiza en cinco capítulos y dos anexos con las transcripciones que José M. Benigno Farfán y José María Arguedas hicieron de la “Elegía” en 1942 y 1955, respectivamente. Ofrece también en el primer capítulo, “Comunidad de hablantes”, su propia transcripción y traducción del poema quechua con comentarios comparativos a las ediciones existentes (26-33). Este capítulo también introduce tres elementos de su producción: (1) la posible historia del

texto oral y sus escrituras, (2) la posible fecha de creación en el siglo XVI y (3) su comparación con otros textos coloniales andinos que trataron el tema de la muerte del Inca. La discusión de estos tres aspectos de la “Elegía” se desarrolla con información adicional en los capítulos 2, 3 y 4. El objetivo del capítulo 5 es señalar la persistencia del tema principal del poema quechua en el imaginario andino y su reescritura en una variedad de géneros textuales y artísticos durante el siglo XX (poesía, relatos orales, teatro, cine y artes plásticas). A continuación comento la aproximación que hace Gonzales a cada uno de estos elementos de la “Elegía”, su contribución y temas pendientes de desarrollo o estudio.

En su capítulo introductorio, el autor plantea la hipótesis [de](#) que la producción de la “Elegía” no pudo ir más allá de la segunda mitad del siglo XVI. En la historia de posible producción de este poema anónimo, Gonzales indica la imprecisión de su fecha y estudia los registros musicales del mismo a principios del siglo XX en Pisac y Calca (Cuzco), sus transcripciones y copias hechas entre 1938 y 1947 y una traducción al inglés de Mercedes López-Baralt de 1980. Esta búsqueda de registros del siglo XX continúa en el segundo capítulo, “Harina de otro costal”, con la descripción de la recopilación que Jesús Lara hizo de la *Tragedia del fin de Atawallpa* en 1957. A pesar de los problemas que este proceso ha planteado para la validez de la versión de la *Tragedia*, Gonzales anota aquí correspondencias entre este texto y la “Elegía” que confirman, en su opinión,

que el autor de la última fue un letrado andino que conoció otros documentos con el tema de la “Elegía”: el “Documento de Chayanta” (1871), el texto de San Pedro, el texto de Santa Lucía, la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* del cronista Arzanz del siglo XVIII, y el texto de Toco (*Ollantay*) que aparece citado en la novela *Valle* de Mario Unzueta. Si bien el tema de la muerte del Inca ha persistido en el imaginario andino desde el siglo XVI, la variedad genérica de estos textos no se aborda en este libro, lo cual podría ayudarnos a comprender la naturaleza de las variantes literarias más allá del tema.

Otro punto en el que se concentra este libro es la búsqueda de un autor individual de la “Elegía” en el siglo XVI. La reflexión sobre este individuo que Arguedas identificó como un indio letrado y Gonzales como un mestizo letrado, conduce a una discusión de sus posibles características en tanto sujeto híbrido, aculturado, intercultural y probablemente bilingüe. Es posible que Gonzales insista en esta búsqueda para revelar una conciencia de autoría como Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega a principios del siglo XVII. Ambos hablaban castellano y quechua, y tuvieron conocimiento de géneros textuales europeos para escribir sus respectivas crónicas. Al mismo tiempo, este libro provee información para pensar que su tema circuló a través de diferentes soportes de registro y memoria oral andinos hasta que, finalmente, un individuo lo utilizó para escribir un texto con la estructura del *planctum* medieval (López Baralt).

Gonzales cita la propuesta de López Baralt de que el espectáculo de la ejecución de Túpac Amaru I en la plaza del Cuzco, episodio recogido en la obra de Guaman Poma de Ayala de manera paralela a la muerte de Atahualpa, fue el germen de la “Elegía” (52). La propuesta de que las muertes de los incas en 1533 y 1572 originaron la producción de la “Elegía” permanece hipotética, ya que hace falta considerar un estudio detallado sobre el *planctum* medieval, la poética española del siglo XVI, y las canciones andinas de lamentación (en quechua pastoral y en la variante no pastoral) que registraron la obra de Guaman Poma, el Inca Garcilaso, la *Relación* de Titu Cusi Yupanqui, y otros cronistas españoles que no se mencionan. Al contrario, en lugar de buscar un autor individual bilingüe y letrado del siglo XVI que hubiera podido componer un canto quechua en el formato de un género poético europeo de larga tradición como la elegía, es bastante plausible, sobre la base de la evidencia que el estudio de Gonzales provee, que no haya habido un autor individual hasta tiempo después del siglo XVI.

Otro punto en el que insiste este estudio es la “oralidad innata” de la “Elegía”. Esto supone un autor letrado que tuvo la capacidad de integrar la tradición quechua colectiva y la tradición literaria europea. Gonzales habla entonces del “carácter polifónico” que caracterizaba a las prácticas del quechua runasimi. Sin embargo, la polifonía no es exclusiva del quechua, sino de la tradición oral, folclórica y popular en general, sea en los Andes, Euro-

pa u otras sociedades del mundo. El autor también comenta el título del poema en el capítulo 4 de su libro, “Un cantar de largo aliento”, y señala que fue añadido en el siglo XX con excepción del término “elegía” que se utilizó desde el siglo XVI. Sin embargo, este libro no ofrece un estudio de la “elegía” como género poético en el siglo XVI y su historia tanto en Europa como en América. Desde el punto de vista genérico y lingüístico, un estudio del poema quechua debería incluir correspondencias y diferencias con otros cantos andinos recogidos en quechua pastoral como los himnos que transcribieron Fray Jerónimo de Oré (*Symbolo Catholico Indiano*, 1598) y Juan Pérez de Bocanegra (*Ritual, formulario, e institución de curas*, 1631). Si se insiste en una escritura literaria de la memoria oral quechua y la coincidencia entre elegía europea y canto andino, se podría proponer más bien una “elegi-zación” del tema de la muerte del Inca.

Siguiendo con los ejemplos de análisis lingüístico que Gonzales provee, hay interesantes discusiones léxicas sobre mestizo-misti, ru-na, *ch'apu* (barbado). No obstante, su explicación del uso de “blanco” en quechua a partir del *Anónimo de Yucay* (1571) parece insuficiente. Gonzales señala que el hombre andino se dirigía a los españoles con el término “blanco” en quechua (97-99), pero hace falta aquí discutir el uso andino de “blanco” para referirse a aquéllos que no fueran peninsulares. Por lo tanto, el comentario del autor sobre “blanco sucio” no considera que, en el contexto de tradición española en que se usaba el término, “blanco” aludía a un

ideal de belleza, especialmente femenina, y no a una clasificación étnico-racial (99). Gonzales concluye, sin embargo, que las inconsistencias sobre el uso del color “blanco” pudieron deberse a que Ticona o Farfán incorporaron el término “blanco” en su transcripción del siglo XX, lo cual, contrariamente a lo propuesto por este libro, descartaría su uso en el siglo XVI.

El análisis comparativo que el autor hace de la “Elegía” y otros textos coloniales andinos a lo largo de los capítulos 1, 3 y 4 utiliza un método filológico de traducción y comparación de contenido. La *Relación de la conquista del Perú* (1570) de Titu Cusi Yupanqui; documentos del movimiento de resistencia *Taki Onqoy* (1565) y la subsistencia del mito de Inkarrí, y *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Guaman Poma de Ayala utilizaron la memoria oral andina como una de sus fuentes principales y compartieron actos discursivos indígenas en los cuales el tema de la muerte del Inca y su regreso se sugieren. El cuarto capítulo de este libro analiza el contenido del poema en cuya trama se distinguen etapas vitales del tema de la “Elegía”: presagios, traición y muerte, orfandad y lamento ante la pérdida del Inca, y la esperanza de su regreso. El tono mesiánico que comparten la tradición cristiana (el regreso de Jesucristo) y la andina (Inkarrí) corrobora, según Gonzales, la pertenencia de la “Elegía” al ciclo de Inkarrí así como su origen cultural dual. Enseguida, el autor propone que las intersecciones temáticas entre la *Relación* de Titu Cusi Yupanqui y la “Elegía” susten-

tan el surgimiento del poema quechua al mismo tiempo que los ideales del nuevo estado inca de Vilcabamba (43). Sin embargo cabe recordar que en su texto, Titu Cusi Yupanqui no alabó, sino rechazó al Inca Atahualpa y no lo consideró un inca heroico, sino más bien un usurpador del trono que le correspondía a su padre, Manco Inca. Gonzales también señala la incongruencia de Titu Cusi por convertirse en vasallo cristiano del rey español y por admitir a misioneros en su exilio (43-47). Este juicio sobre Titu Cusi no tiene en cuenta las lecturas que se han hecho de las múltiples negociaciones políticas y estrategias discursivas de este personaje así como de los otros incas de Vilcabamba en las ediciones de R. Bauer, C. Julien, L. Millones, N. Legnani y los estudios de J. Hemming, G. Kubler y J. A. Mazzotti. A pesar de su juicio sobre Titu Cusi (cuya copia más antigua data de principios del XVII y no de 1570), y sin considerar los tópicos lascasianos presentes en el texto, como señala Mazzotti en *Coros mestizos*, Gonzales coloca a la “Elegía” como un ejemplo del “discurso de la resistencia” al lado justamente de la *Relación* de Titu Cusi, el movimiento del *Taki Onqoy* y el mito de Inkarrí (45).

La idea de resistencia anunciada en el capítulo 1, un término que proviene de M. Lienhard, se utiliza también en el capítulo 3, “Texto y contexto” (87), y se desarrolla en el marco de la hipótesis de Gonzales: la “Elegía” es un texto colonial temprano que corresponde al ciclo de Inkarrí y, como tal, se puede considerar uno de los primeros do-

cumentos de la “resistencia inca”. Aquí el autor recurre nuevamente a la comparación entre la “Elegía” y las obras de Titu Cusi Yupanqui y Guaman Poma de Ayala. Dicha comparación confirma que estamos ante textos coloniales andinos de origen híbrido y comparten con el poema quechua temas de la memoria indígena. Además, la “Elegía” presenta innegables influencias de la tradición literaria europea como la copla de pie quebrado que el poeta medieval Jorge Manrique utilizara en su lamento poético frente a la muerte de su padre. La dualidad de fuentes y coincidencias temáticas hispano-andinas refuerza la idea de que su autor debió haber sido un indio o mestizo letrado que conoció ambas tradiciones.

El estudio de Gonzales culmina con “Laguna mental”, donde el autor repasa una serie de textos que recogen el tema de la “Elegía” y apunta, al mismo tiempo, la indiferencia de los poetas peruanos del siglo XX hacia este texto (143). A [las obras mencionadas](#) en los capítulos 1 y 2, añade la elegía quiteña “La muerte de Atawallpa” (1868); los testimonios quechua de Arequipa recogidos por R. Valderrama y C. Escalante en *La doncella sacrificada*; la pintura de L. Montero (1868), convertida en tema poético por A. Cisneros (1992); la serie pictórica de F. de Szyzlo (1963) quien se inspiró en la “Elegía” traducida por Arguedas; el poema “Canto coral a Túpac Amaru II” (1958) de Alejandro Romualdo; la obra de teatro y posterior película británico-americana *La caza real del sol* (1964 y 1969) que narran interpretaciones alternativas de la muerte del Inca, y

el documental *Llamellín y su fiesta patronal* (2007). Este repaso de una cantidad significativa y variada de manifestaciones artísticas del tema principal de la “Elegía” nos ayuda a comprender la vigencia del tema de la muerte del Inca y su esperado regreso hasta hoy. Este es el aporte más significativo del libro: la recopilación de varios textos en los que aparece el tema de la muerte del Inca a lo largo de casi cinco siglos que demuestran su actualidad en el imaginario andino y peruano más allá de los límites de la lengua o del género textual. No obstante, el crítico no incluye [ni](#) alude a otros textos escritos por autores españoles y mestizos del siglo XVI y XVII que recogieron esta historia. Igualmente, es necesario examinar con cuidado y en su contexto adecuado conceptos clave que se mencionan y se utilizan sin una definición exhaustiva como resistencia, poesía mestiza, elegía y poesía de lamento, y el mesianismo andino que no considera el sincretismo hispano/ cristiano-andino del siglo XVI.

Rocío Quispe-Agnoli
Michigan State University

William D. Carrigan y Clive Webb. *Forgotten Dead: Mob Violence against Mexicans in the United States, 1848-1928.* New York: Oxford UP, 2013. 304 pp.

Los linchamientos en Estados Unidos son generalmente asociados en contra de los afroamericanos en la era denominada como “Jim Crow laws”. Sin embargo, este libro devela un episodio oscuro en la historia estadounidense demos-

trando, a través de reportes periodísticos de la época, los linchamientos en contra de mexicanos o sus descendientes en el suroeste americano. Estos asesinatos eran motivados por prejuicios raciales y en algunos casos también como estrategia para eliminar a competidores económicos. Los asesinatos en su mayoría eran realizados por hordas de ciudadanos; en otros casos, por los encargados en mantener la paz pública. El libro además ofrece el primer inventario detallado de 547 mexicanos linchados durante ocho décadas de violencia, hasta la última víctima, Rafael Benavides, en 1928 en Nuevo México.

En el primero de los cuatro capítulos, titulado “Manifest Destiny and Mob Violence against Mexicans”, los autores revelan que las dos causas principales de los linchamientos eran por asesinato (en 303 de los casos) y por robo (97); explican además que para muchos anglosajones el fin de la guerra entre México y Estados Unidos significó la realización del “Destino Manifiesto” y la utilización del oeste americano para sus propios intereses. Otro factor importante fue la debilidad y lentitud del sistema de justicia que en varios casos funcionaba como pretexto para realizar ejecuciones fuera de la ley, además de que mandaba un mensaje al resto de la comunidad mexicana. En California, la animadversión hacia los mexicanos tenía como estrategia alejarlos de las minas durante la “fiebre del oro”. En este capítulo también se detalla la infame “Guerra de los carruajes” (Cart War) de 1857 que consistió en una serie de ataques en Goliad, Texas, en contra

de convoyes mexicanos donde cerca de 70 personas fueron asesinadas, muchos ahorcados y despojados de sus pertenencias. Tal vez el sentimiento antimexicano después de la guerra se puede resumir en esta nota de un veterano de la guerra entre Estados Unidos y México publicada en el *Stockton Times*: “Mexicans have no business in this country. I don’t believe in them. The men were made to be shot at, and the women were made for our purposes. I’m a white man—I am! A Mexican is pretty near black. I hate all Mexicans” (52). El libro también relata el caso de un mexicano de “clase alta” que fue acusado de robo de ganado en el “Islip’s Ferry” que lleva a la ciudad de Stockton, pero que fue salvado por el aval de un amigo anglosajón.

El capítulo 2, “Judge Lynch on the Border” compara los linchamientos de afroamericanos y mexicanos: los primeros eran asesinados por violaciones a las normas sexuales y por asesinato en porcentajes muy similares (37.3%) mientras que los mexicanos eran ejecutados en su mayoría por asesinato (61.1%) y por cuestiones sexuales sólo en 2.4%. Las razones de la disparidad se deben a que la construcción del género en el siglo XIX estereotipaba a los mexicanos como una raza “femenina” porque se les negaba los atributos de honor, honestidad y lealtad del macho anglosajón. En este capítulo también se ilustra el impacto del linchamiento de Juana Loaiza, que mató a un hombre australiano que quería abusar de ella en su propia casa, que habitaba con su marido. Juana fue sentenciada a la horca y enfrentó el castigo con la

cara en alto y sin arrepentirse por defender su honor. Ella misma se alació el cabello y se puso la soga al cuello diciendo “A-diós señores” (70). Frederick Douglass hizo mención a este episodio señalando que si Loaiza hubiera sido una mujer blanca, hubieran vitoreado su valor.

En este capítulo también se explica por qué muchas veces los mexicanos eran linchados en grupos y los afroamericanos individualmente. La razón reside en que se consideraba el robo como un crimen perpetrado en grupos, mientras que las violaciones sexuales eran por lo general un crimen individual. Además, explican los autores, que se prefería la horca como método de castigo porque se pretendía mandar una advertencia a los miembros de ese grupo. También hubo casos de ejecuciones llevadas entre mexicanos, sobre todo en el estado de Nuevo México, o de mexicanos ejecutando a anglosajones (con la aprobación de la comunidad) cuando se intentaba ajusticiar el asesinato de otro mexicano. En efecto: “The lynching of White men by White mobs for the killing of Mexicans is an important story that underscores the great variations that took place in the practice of vigilantism and lynching in the United States, but such episodes were rare exceptions” (96).

En el capítulo 3, “Mexican Resistance to Mob Violence” se explica que la existencia de una clase media mexicana significó una oportunidad para organizar cierta resistencia. Menciona el caso del asesinato de Antonio Ruiz en 1856 en manos de un policía que fue exonerado por la justicia, lo que provocó

una reacción violenta de la comunidad mexicana. Pero la resistencia más factible sería la ejercida por bandidos como Joaquín Murieta, uno de los bandoleros más importantes de la época. Fue acusado de abigeato y como resultado asesinaron a su medio hermano y violaron a su esposa. Otros bandidos importantes fueron Tiburcio Vázquez y Juan Nepomuceno Cortina, que en 1859 atacaron Brownsville al grito de “¡Mueran los gringos! ¡Viva la República Mexicana!” (109).

El último capítulo, “Diplomatic Protest and the Decline of Mob Violence”, registra la lucha por los canales diplomáticos de Manuel de Zamacona, Matías Romero y Manuel Téllez para promover los derechos de los mexicanos y detener los linchamientos. Estos esfuerzos no verían su fruto hasta entrado ya el siglo XX y los linchamientos de Raymondville que fueron los últimos de su tipo. Además, como en el caso del linchamiento de Francisco Arias y José Chamales en Santa Cruz, California, en 1877, la Secretaría de RREE no investigó los hechos porque habían nacido en Estados Unidos (Chamales nació a 300 yardas del puente donde fue colgado) y Arias había nacido en 1832 cuando California todavía era territorio mexicano.

Las estimaciones de víctimas de linchamientos en el suroeste se calculan entre los miles, aunque los autores del libro se ciñen únicamente a los reportados en los periódicos. Es de suponerse que en regiones alejadas muchos casos no fueron obtenidos. La mayoría de los casos se sitúan en Texas (232) y en California (143) seguidos por

Nuevo México (87) y Arizona (48) donde hubo mayor concentración de personas y periódicos más solidificados. Los autores establecen también una conexión con los vigilantes contemporáneos como los “Minutemen” que se apostan en la frontera entre México y Estados Unidos para “salvaguardar” la nación americana. Este libro sitúa históricamente los conflictos de raza y migración que tuvieron su origen en la segunda mitad del siglo XIX y siguen tomando lugar en la frontera entre los dos países. En efecto: “Anglos have seldom situated contemporary anti-immigrant violence within a larger historical framework, a limited perspective that allows the actions of vigilantes to be dismissed as aberrant behavior rather than an expression of brutal racial bigotry rooted in American political culture” (177). Reconstruir esta realidad histórica puede facilitar la cicatrización de las profundas heridas que han tomado lugar en la frontera entre México y Estados Unidos, que muchas veces son entendidas como un fenómeno contemporáneo relacionado con la migración o la seguridad fronteriza. Este monumental libro rescata las historias de mexicanos que fueron víctimas de linchamientos y nos hace entender que la violencia anti-mexicana de milicias o por parte de policías hacia inmigrantes no armados tiene una larga vena histórica.

Martín Camps
University of the Pacific

José Carlos Rovira y Eva Valero Juan, eds. *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013. 526 pp.

El proceso de aproximación a los mitos en la literatura latinoamericana implica evocar una infinidad de aspectos. El libro empieza ubicándonos en los espacios históricos de América: narraciones que se entrelazan con las ruinas y la tradición de Chichen Itza, “las Plazas de México, Teotihuacán o a las de Cuzco” (10). Existe una fuerza indiscutible de la oralidad, una huella patente no sólo para el pasado prehispánico, sino para nuestro presente multilingüe y rico en cosmovisiones. En honor a la diversidad de definiciones y enlaces que los mitos pueden ofrecernos, el libro presenta un enfoque interdisciplinario al abarcar distintos periodos históricos y geografías. Es importante mencionar que este volumen tuvo su origen en las ponencias del “III Congreso de Mitos Prehispánicos en la Universidad de Alicante: Homenaje a José María Arguedas en el centenario de su nacimiento”, realizado en el año 2011, y con ello resaltar lo necesario de encuentros fructíferos como éste. La introducción, a cargo de José Carlos Rovira, interpela al lector sobre la persistencia del mito en la tradición latinoamericana y su funcionalidad desde el periodo colonial mediante su recopilación en las crónicas de los conquistadores españoles, pero a su vez para contrarrestar opiniones foráneas, como hace el Inca Garcilaso. Asimismo, se nos re-

cuerda que el mestizaje religioso y el proyecto evangelizador cristiano se valen de mitos como el de Quetzalcóatl para justificar la conquista así como también buscan reemplazar identidades y credos americanos por vírgenes y santos católicos. El libro divide los artículos principales en dos partes: la primera dedicada al periodo colonial y la segunda a la literatura contemporánea. Adicionalmente se cuenta con un anexo de ponencias varias que no se ajustan a esta clasificación.

La primera parte empieza con una interesante reflexión de Martín Sozzi: ¿cómo la historia asume sus mitos? En referencia a la zona andina, Sozzi señala que “las versiones sobre el surgimiento de los Incas difieren según quiénes las brinden dentro del incario” (35). Para ello se enfoca en el proyecto político del Inca Garcilaso, quien en los *Comentarios reales* construye una historia de los Andes vinculada con la providencia: es decir, presenta a los incas como civilizadores de la región y por tanto le da sentido histórico al mito: “la elección de la leyenda permite organizar una narración de la historia Inca” (42). Esta historia mítica llega a ser tan poderosa que a pesar de la existencia de versiones contemporáneas de Garcilaso que se oponen a esta tesis (por ejemplo la obra de Sarmiento de Gamboa), parecería imposible quebrar el imaginario construido por el Inca y hasta el día de hoy es su propuesta la que reina la currícula de las escuelas americanas.

El artículo de Víctor Sanchis se refiere a otros usos de los mitos en la colonia: en este caso para justificar la conquista del virreinato de

Nueva España. La historia del regreso de Quetzalcóatl es aprovechado por los conquistadores debido, en palabras de Sanchis, a su concepción circular del tiempo. Hernán Cortes vinculó al dios azteca con el rey Carlos V, siendo la invasión europea “camuflada” como el regreso de la antigua deidad. Este proceso, indica Sanchis, no es más que una continuidad de lo que ya hacía Europa en el renacimiento al apropiarse de los mitos griegos, sólo que para el caso del Nuevo Mundo. Intelectuales como Francisco Cervantes de Salazar en su *Crónica de la Nueva España* rescatan el imaginario de América para el reino español.

En el trabajo de Mercedes Serina hay una mención a los grupos Tayronas y Chibchas y la todavía inicial recopilación contemporánea de sus mitos. En el de Ligia Rivera, invocando al ya fallecido Octavio Paz, reafirma que los mitos no sólo cuentan un pasado remoto, sino que también describen el origen de nuevas situaciones y creencias; para ello explora la constitución de la creencia de la Virgen de los Remedios en México. Más adelante tenemos el artículo de Mar Langa Pizarro que propone una deconstrucción de los mitos sobre mujeres, e invita a cuestionarnos cómo en la América colonial se transformaron historias de violaciones y abusos “en fábula con tintes románticos” (93) acallando que no todas las mujeres recibieron a los conquistadores pasivamente, sino que varias lucharon contra ellos.

La segunda parte del libro ofrece un trabajo comparativo de Stefano Tedeschi entre la poesía pre-

hispanica y la de Miguel Ángel Asturias, Ernesto Cardenal y Jorge Salamea. En ellos hay un deseo de inclusión de la poesía indígena en la literatura universal, pero en este proceso transcultural de reactualización Tedeschi señala que “los dioses y los mitos de origen prehispánico ya nada tienen que ver con la fuente originaria para proponerse como mitos contemporáneos” (128). Estos cuestionamientos avivan un largo debate sobre la figura de Asturias y su manejo de la herencia originaria de su país. En su artículo, Astvaldsson vincula dos tradiciones que comparten una misma inquietud: tanto el poeta guatemalteco-k’iche’ Hernesto Ak’abal en analogía con el andino José María Arguedas reclaman que para debatir sobre la identidad es necesario que se “tome en cuenta el punto de vista y la epistemología de dichos pueblos” (138). Ambos son autores que narran experiencias desde la otredad y la transculturación.

Esta segunda parte del libro, como bien señala la introducción de Rovira, también incluye textos de antropología literaria como el de Tanya Gonzales y de mitos transatlánticos como el artículo de Héctor Gómez Navarro. El texto de Eva Valero explora la tradición decimonónica del romanticismo peruano y su rescate del periodo inca para reivindicar una mitología nacional. En ese momento en el que era necesario crear discursos fundacionales en América Latina aparecen interlocutores como Ricardo Palma con sus *Tradiciones peruanas* y Juan de Arona con *Cuadros y episodios peruanos*. El estudioso Martínez-

Acacio persigue el mito de los Hermanos Ayar hasta los inicios del siglo XX en la obra de Abraham Valdelomar para señalar a este autor como el pionero (¿o culpable?) de la idealización de los incas. Helena Usandinzaga, quien ha investigado ampliamente la obra de Gamaliel Churata, interroga: ¿qué tipos de mitos aparecen en el *Pez de oro* y cuál es su relación con las fuentes? El universo de Churata es tan difícil de explorar, y Usandinzaga propone una cartografía para analizar su iconografía, el bestiario andino utilizado por Churata y la presencia de la Pachamama como centro de su obra dentro de un espacio-tiempo aymara. Así, Churata “propone que se busque un nuevo sentido político, una regeneración de la historia” (286). El artículo de Hernando Masal también acompaña la exploración del *Pez de oro* refiriéndose a ella como obra altamente experimental y recordándonos una alegoría del mismo Churata que “llama ‘retablo’ a su intento, aludiendo a una forma artística popular andina” (301). Kugel y Elías García trabajan con textos más recientes. El primero se aproxima al “malinchismo” en el siglo XXI mediante una novela de Xavier Velasco, y el segundo propone a *Rosario Tijeras* como continuadora de la tradición de deidades y leyendas femeninas presentadas como sicasias del mismo modo que La Llorona y la Malinche (322).

Este libro es una refrescante aproximación a los debates sobre la vigencia de los mitos en las discursividades de hoy. La lectura de los textos aquí compilados nos lleva a repensar en cómo son asumidas la

historia, la geografía, la identidad y la enunciación en la América Hispánica y, desde ahí, promover una satisfactoria deconstrucción para un contexto de nuevos ciclos narrativos.

Américo Mendoza-Mori
University of Pennsylvania

Mabel Moraña. *Churata postcolonial*, Lima: CELACP, 2015. 262 pp.

Para quien ha sufrido cierta soledad ocupándose de Gamaliel Churata desde los años 90, el libro *Churata postcolonial* de Mabel Moraña proporciona hoy la nítida sensación de una comunidad científica consolidada alrededor del autor. Marco Bosshard, Miguel Ángel Huamán, Helena Usandinzaga, Juan Zevallos Aguilar, Elizabeth Monasterios, Mauro Mamani, Yazmín López Lenci, Guissela González Fernández, Riccardo Badini y otros dialogan en el texto con la autora que lúcidamente traza el balance del discurso crítico sobre Churata, pone en relación su propuesta literaria con los aportes teóricos contemporáneos y abre nuevas posibles rutas de interpretación. Ubicar a Churata, por tantos años cancelado del circuito literario por parte del pensamiento hegemónico, en el centro del debate crítico contemporáneo sigue siendo una operación revolucionaria, sobre todo si el autor es enfocado, como lo hace Moraña, desde una perspectiva que transita de lo postcolonial a lo decolonial.

El Perú es un país que tiene una “tradición decolonial” *ante litteram*: empieza con Guaman Poma

de Ayala y llega a Gamaliel Churata pasando por José María Arguedas, se propaga a Oscar Colchado y otros, y se traslada a la Amazonía con César Calvo. Si experimentar y resemantizar el lenguaje es una necesidad para los autores nacidos en países que han sufrido la colonización y la imposición de códigos expresivos foráneos, Churata opta por la hibridación lógico-sintáctica y por una semiosis de su discurso anclada en el universo cultural aymara y quechua. Su operación cultural que va de los años 30 con la dirección del grupo literario vanguardista *Orkopata*, hasta los 60 con la publicación de *El pez de oro* en 1957 y la redacción de *Resurrección de los muertos* (publicada en 2010) y de sus obras todavía inéditas. Se califica, por lo tanto, como precursora de las actuales tendencias teóricas forjadas en la respuesta latinoamericana al debate postcolonial. Ya Juan Zevallos Aguilar ha evidenciado la crítica de Churata a la colonialidad del saber, del ser y del poder en su reseña a *Resurrección de los muertos*, publicada en el n. 76 de esta misma revista. A pesar de su relevancia dentro de la obra de Churata, la lucha epistémica no es la única vía trazada en su trabajo. Como bien lo explica Moraña, el autor puneño es proyectado hacia el futuro. Pasajes audaces del campo biológico al psicológico, del gen a la semilla y al alma humana son utilizados en *El pez de oro* y *Resurrección de los muertos* para demostrar la forma de percibir la muerte en el mundo andino como inexistente o sencillamente como una forma de cambio. Un sentido holístico y de consanguineidad del ser humano

con las otras manifestaciones de la naturaleza recorre toda su obra. Hoy que, ya desde hace más de treinta años, la producción cultural indígena en forma de textos bilingües, la más veces poéticos, es un hecho y se configura como un fenómeno que pone productores y destinatarios frente a retos inéditos, Churata indica la vía de la renovación del aparato hermenéutico y el reto de pensar un real contexto transcultural. Principios de reciprocidad con los entes culturales y los animales, el reconocimiento de un “código natural” en que sistema de pensamiento y ecosistema coliman son rasgos comunes que emergen de la producción cultural indígena a la cual hoy tenemos acceso: Churata desde sus textos ya vislumbraba esta ruta. Además, como releva justamente Moraña, sus obras apelan fuertemente a la performatividad, reinsertando en tal forma el código oral y colectivo dentro del mismo texto. Ya Miguel Ángel Huamán (1994) había observado cómo los textos de Churata se normalizan en la expresión verbal, pero no es sólo la voz que entra en el texto, sino una cantidad de recursos que recuerdan las estrategias teatrales.

Mabel Moraña abraza los núcleos centrales del autor, reconoce su “desmontaje crítico total de la modernidad desarrollado desde una posición regional” y lo pone en relación con los fundamentos de la crítica literaria latinoamericana y con los contemporáneos. Cumple así con algo que quedaba pendiente, realizando una necesaria sistematización de un autor que no se deja fácilmente sistematizar. Con Churata se aprende que categorías

centrales en los estudios latinoamericanos como indígena y canon eran ya viejas en el momento en que él escribía, que el tercer espacio de Homi Bhabha sencillamente existe, sólo que es muy complicado y contradictorio, que la pregunta de Spivak habría que reformularla como “¿pueden los hegemónicos escuchar?”. Consciente de tal complejidad, Moraña no encierra al autor en una telaraña teórica, sino que lo abre a nuevas rutas interpretativas y después de su amplio recorrido alrededor del autor y sus conexiones con el debate contemporáneo, traza, en un apéndice final, una agenda crítica en la que esboza “30 claves” de acceso al universo churadiano como puente al futuro o base de discusión acerca de una propuesta literaria que sólo en los últimos años suscita un constante y creciente interés por parte de la crítica literaria latinoamericana.

Riccardo Badini
Università di Cagliari

Tatiana Calderón Le Joliff y Edith Mora Ordóñez, editoras. *Afpunmapu/ Fronteras/ Borderlands: Poética de los confines: Chile-México.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015. 292 pp.

Desde una perspectiva tradicional, hacer un estudio de la elaboración estética en la producción literaria de los migrantes mexicanos a Estados Unidos y de los migrantes mapuches a la ciudad chilena parece un tanto inaudito. La frontera de Estados Unidos, con sus muros y dispositivos de seguridad, fija

el límite de dos naciones con idiomas y culturas muy diferentes mientras la frontera materialmente intangible entre mapuches y chilenos, más las imposiciones hegemónicas a través de un colonialismo interno, permiten al mapuche entrar en un territorio ya conocido. Se trata de dos fronteras muy distintas, de dos historias donde incluso la miseria y el despojo adquieren un espesor diferente.

Sin embargo, dentro de un contexto transamericano y extranacional, confrontar la poética de dos tipos de migrantes resulta un desafío teórico que, en este libro, se cumple con éxito tanto por su excelente organización como por la calidad de cada texto incluido.

La valiosa introducción de Tatiana Calderón Le Joliff nos da a conocer el devenir de diversos discursos acerca de la frontera poniendo de manifiesto su hermetismo y permeabilidad en una aporía que engendra una pluralidad de significados oscilantes entre la apertura y el aislamiento. La frontera en sí, con sus férreos muros o aquellos muros invisibles en el caso de Chile, da origen a interesantes fenómenos de la hibridez, la heterogeneidad y la transculturalidad. Cruzar la frontera implica enfrentarse con el Otro y lo Otro desde una identidad fragmentada que aspira a rearticularse en un espacio ajeno y discriminatorio. Por lo tanto, la escritura del migrante, ahora inserta en un espacio intercultural, deviene en un proceso de búsqueda y autoafirmación, de negociaciones con la cultura dominante y apropiaciones que intervienen en los imaginarios oficiales.

Afpunmapu/ Fronteras/ Borderlands se divide en tres secciones: “Poética de los confines”, “Recorridos poéticos” y “Diálogos fronterizos”. En la primera sección, se incluyen ensayos críticos sobre la literatura de ambas fronteras en un diálogo que, a pesar de las diferencias, se interiluminan y ponen en evidencia, como la frontera misma en su carácter polisémico, una proliferación de discursos y estrategias textuales que corresponden tanto a una pluralidad expresiva como a diferentes nociones ideológicas y subjetividades en lugares e instancias diferentes.

Por razones de espacio, me limito a destacar la doble articulación del lenguaje que permite socavar la epistemología de los discursos monoculturales en posición hegemónica y la sutil manipulación de la dimensión acústica en el caso de la poesía de Leonel Lienlaf, donde lo sonoro produce un desplazamiento hacia la oralidad en el *ül* mapuche. A nivel espacial, por otra parte, en *Reducciones* de Jaime Huenún, se erige la comarca como lugar de resistencia y contratexto de la ciudad (emblema de la nación), mientras que en la narrativa de Rosario San Miguel se produce el cruce de fronteras textuales e intercambios culturales desde la periferia fronteriza de Ciudad Juárez.

En esta poética de los confines, las estrategias y negociaciones de la escritura infunden diversos movimientos y una heterogeneidad que desestabiliza la inmovilidad de los sistemas binarios. En este sentido, se destaca la escritura caleidoscópica de Ivonne Coñuecar elaborada a partir de la yuxtaposición de regis-

tros verbales y una nueva noción de la memoria que se engendran desde la periferia de una subjetividad lésbica e indígena mestiza en un devenir metaforizado por los vientos de la Patagonia.

Tanto “Recorridos poéticos” como “Diálogos fronterizos” ofrecen un valioso aporte testimonial acerca de la frontera desde la perspectiva de los escritores mismos. “Yo crecí pensando que las fronteras no existían”, declara Rosina Conde, criada en Tijuana, esa ciudad híbrida donde confluyen diversos lenguajes y culturas, mientras Yuri Herrera afirma que la ciudad fronteriza representa la disolución de cualquier identidad fija. El carácter lábil de la frontera modifica también la ritualidad que, como señala Jaime Huenún, está cruzada por elementos políticos, familiares y cotidianos que permiten dar cuenta de un modo de entender una realidad distinta de aquella sistematizada por los mecanismos del poder.

Afpunmapu/ Fronteras/ Borderlands abre un umbral significativo en la amplia bibliografía acerca de la escritura elaborada por escritores que llevan la huella contradictoria de la frontera. La experiencia traumática del desplazamiento, la fluidez de dos culturas móviles que se fusionan en instancias inesperadas y la intención política y creativa de dar voz al subalterno resultan, después de la lectura de este libro, los ejes que dan a luz una escritura prolifera en estrategias discursivas y rupturas.

Como todo libro valioso, deja también una reflexión. En este caso, acerca del contexto histórico

actual de migraciones masivas hacia Estados Unidos y Europa. Las luces deslumbrantes de la globalización en una exitosa economía neoliberal se opacan al paso de miles de inmigrantes que deben enfrentar no sólo lo Otro, sino también una identidad adscrita desde la perspectiva discriminatoria de una nación hegemónica. *Afpunmapu/ Fronteras/ Borderlands*, al incursionar en la poética de la frontera de contextos geográficos y culturales tan diferentes, señala una nueva ruta metodológica que, sin duda, tendrá una resonancia significativa.

Lucía Guerra

Universidad de California, Irvine

Sara Viera. *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2013. 304 pp.

Sara Viera, joven investigadora sanmarquina dedicada a los estudios y recopilaciones de testimonios andinos, nos presenta este valioso texto en el que recopila historias de vida, prácticas culturales, saberes de tradición oral y memorias múltiples del mundo afropisqueño.

El texto posee la siguiente estructura: un prólogo titulado “De la sabiduría hablada a la palabra humeante” a cargo de Mauro Mamani; la respectiva “Introducción” de la autora; así como el estudio preliminar, “Aproximación a la ‘tradición oral afropisqueña’”, el mismo que antecede a la presentación de los resultados del trabajo de campo, un corpus sistematizado de “Mitos, leyendas y relatos tradicionales”

con su respectiva bibliografía. Esta sección, la más extensa del libro y su eje central, se divide en diversos temas: “Brujas y curanderos”, “Calaveras”, “Carcachas”, “El diablo”, “Gentiles”, “Oro, huacos y entierros”, “Penas”, “Vida de las haciendas”, “Duendes”, “Costumbres y lugares de Pisco”. Finalmente, la autora ofrece “Anexos” fotográficos que constituyen un aporte visual de variada naturaleza, aunque incluye, sobre todo, el registro de espacios y testores.

El trabajo en su conjunto invita al lector a detenerse y escuchar las propuestas sobre cómo recopilar, los problemas que implica esta labor, así como la necesidad de sistematizar el corpus oral; eventos, todos ellos, que, de alguna manera, actualizan el ítem, siempre problemático, de la responsabilidad del *traductor cultural*.

Así, en el estudio preliminar la autora nos conduce a Pisco. A partir de este lugar de enunciación nos presenta, en principio, a siete testores, a los cuales divide en dos grupos: 1) Sensión Rivas de Gamero, Gerardo Gamero Rivas y Juan Carlos Rivas Custodio; y 2) Julia Pozú Gamero, Joaquín Rivas, José Meneeses y Pedro Rivas Rodríguez. Básicamente, una familia consanguínea, en la que Sensión es la figura de autoridad, el sujeto autorizado para conducir las narraciones (“sabe contar”, “conoce historias”), ya sea por su edad (62 años) o por su calidad de hija del curandero. Los informantes contarán testimonios y tradiciones orales en dos momentos; el primero durante el 2003 y el segundo, tras 10 años, en el 2013. Lo interesante aquí es que tanto

Sensión como su hijo, Gerardo Gamero Rivas, de 35 años, narran la tradición oral afropisqueña con diferentes intencionalidades: la primera lo hace con “la necesidad de contar su verdad para que se sepa la vida y sufrimientos de los negros en las haciendas” (78); y el hijo, con la intención de incrementar el turismo en la ciudad, además de manifestar un afán histórico para mostrar su doble tradición como un sujeto afrodescendiente y pisqueño. Viera enfatiza que Gerardo Gamero, al igual que su madre, posee la capacidad y habilidad de contar historias; no obstante, se supedita a la autoridad de ésta, pues es la madre quien debe dar su consentimiento. Para la autora esto implica que al margen de la edad (pues suelen ser los mayores o “viejos” los informantes recurrentes), también un joven puede poseer el “arte de narrar”; en sus palabras: “Independientemente de la edad sí se puede encontrar entre los niños, jóvenes y adultos un buen conocedor de la cosmovisión, memoria y tradición oral en una ciudad. Por eso dialogamos con personas de distintos grupos etarios y no sólo con las más ancianas” (64). Por ello, no es casual encontrar a otros testores dentro de la referencia del libro. De manera peculiar a Juan Carlos Rivas Custodio de 20 años de edad.

Viera Mendoza, en el estudio preliminar, dialoga con ideas provenientes de distintas disciplinas: a) con los historiadores de Pisco, Castillo Negrón, Félix Pachas, Richard Franco, Óscar Flores Conislla, Manuel Guerrero Rodríguez; b) con novelistas como Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez,

Cronwell Jara, Mario Vargas Llosa; c) con estudiosos del mundo afro como Nicomedes Santa Cruz, Victoria Santa Cruz, Lucía Charún Illescas, José Campos Dávila, Leoncio Bueno, José Delgado Bravo, Abelardo Alzamora Arévalo y Jorge Arévalo Acha; d) con la investigadora sanmarquina Milagros Carazas Salcedo, específicamente con su texto titulado *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha* (2002); e) sigue la propuesta del corpus y la metodología de tradición oral de Víctor Vich y Virginia Zavala; y f) dialoga con categorías literarias y culturales propuestas por Stuart Hall, Doletz, Randall, Bajtin, Hobsbawm, Lienhard, Bruce Mannheim, Lotman, Hugo Achugar, Larrú, Carbonell, entre otros.

El libro es sugerente y explosivo por varias razones. Primero, Viera demuestra que una narración de tradición oral dialoga de manera inevitable con el testimonio, dando como resultado un discurso híbrido. En segundo lugar, la investigadora-editora organiza la recopilación en diez apartados temáticos con sus respectivas narraciones y titula a cada narración respetando el contexto de cada una de ellas. Nos presenta títulos con las diversas deixis de espacio: “San Andrés es la mata de las brujas en Pisco”, “En esta iglesia penan” y “Acá es chacra pe’ y siempre penan”. También, hace referencia a las deixis de tiempo: “En cualquier momento se puede encontrar entierros”, “Los gentiles vienen del tiempo de los Incas”. Inserta pronombres personales en los que coloca la voz de urgencia del narrador en primera persona “Yo lo he visto pe’”, “Mi

tío Alfonso nunca fue malo”, “Alguien lo estaba acompañando”, “Vimos un oro vivo”, “Yo vo’ a salir y tú vas a cuidarme mi casa”. Estos títulos son sólo una muestra de la riqueza textual, la responsabilidad y el trabajo sistemático del investigador-*traductor textual*. En ese sentido, *Desde la otra orilla* conecta la relación entre texto y contexto. En tercer lugar, las narraciones recopiladas muestran también el contacto con la cosmovisión andina y se puede, incluso, identificar algunas tradiciones orales andinas. En cuarto lugar, permite develar la interacción de múltiples voces, memorias y perspectivas que presentan una narración afropisquina compleja que deja huella en dos o más realidades. En quinto lugar, se evidencia que el mundo afrodescendiente o afroperuano es tan heterogéneo como el andino. Sexto, es un trabajo etnográfico que prescinde del cuestionario y apela a la interacción conversacional. Séptimo, incide en su papel de mediador o *traductor cultural* al proponer el trasvase de los relatos de naturaleza oral a la escritura sin descontextualizarlos; además de lograr establecer una relación de confianza con los narradores durante el *evento*. Octavo, nos presenta una actitud dinámica entre el narrador, investigador, transcriptor y editor. Y noveno, la autora es honesta y consciente al explicarnos el grado de apropiación y manipulación de los relatos, pues su intención es conservar y mantener la marca de las voces; las del autor-narrador y del autor-editor. Así, el editor organiza el corpus por temas y plantea la estructura lógica coherentemente “allí donde el dis-

curso oral presenta vacíos o frases ininteligibles” (83). Por tanto, la intervención del editor es inevitable para mantener la voz puesta en escena. Quedan claros, entonces, los diversos roles de la investigadora, quien nos presenta, además, los criterios de la edición en siete puntos: a) en la transcripción del material de audio a la escritura se deben respetar los localismos y los sonidos onomatopéyicos; b) el relato oral se produce dentro de un contexto conversacional y aunque presenta dispersiones, intercambios de un relato a otro, el editor debe separar los temas, relatos acorde a sus detalles; c) se debe eliminar de manera precisa y necesaria las muletillas y el exceso de reiteración de la conjunción ; d) el editor debe “interrumpir” las narraciones con comas explicativas, paréntesis y corchetes para justificar la coherencia textual y el sentido lógico del relato; e) se usa paréntesis, corchetes para explicar los ademanes, posturas de los narradores; mientras que las comillas se usan para diferenciar la voz del narrador de las otras voces y de los personajes, dado que el narrador toma la palabra o imita lo dicho por otro. En ese sentido, el uso de los signos de admiración representa las entonaciones y el énfasis de la voz que el narrador otorga a determinadas frases; f) en la edición final, se elimina la intervención del investigador, excepto si ahonda en el tema para asentir, ratificar algún saber y/o articular alguna respuesta; y g) los títulos de los relatos van acordes a la voz y decir de los afropisquinos, al tema, a la identidad del narrador y a la interacción conversacional.

Sara Viera, desde la literatura, es un referente importante para los estudios de tradición oral y testimonio del mundo andino y afropisqueño. No olvidemos que en el 2012 publicó su provocador ensayo titulado *Entre la voz y el silencio. Las hijas de la diosa Kavillaca*. Y en el 2014 sustentó la tesis *Memoria, diálogo y simbolismo en la tradición oral de Pisco* para optar el grado de Magíster en Literatura en la UNMSM. Invitamos a los lectores a ser parte de la interacción conversacional de las tradiciones orales y testimoniales del mundo andino y afropisqueño.

Edith Pérez Orozco
Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

José Gabriel Valdivia. *Mariano Melgar. Antología esencial. Arequipa: Editorial Aletheya, 2015. 136 pp.*

El periodo de la emancipación en la historia peruana revela una textura por demás compleja. Las expresiones literarias de tal contexto están imbricadas de manifestaciones heterogéneas, supeditadas, muchas veces, tanto al plano ideológico y político como al estético de entonces.

Uno de los autores que mejor subvierte el sistema letrado oficial, a principios del siglo XIX, es Mariano Melgar. Su obra canaliza el enclave neoclásico con el cual se formó y revela el sustrato imaginario de su origen criollo, ya como entidad escindida de la realidad colonial. La consolidación, además, de Melgar como representante de

una causa liberal que se ostenta, en los albores de la república peruana, no es gratuita, ni responde a intereses plenamente románticos. Significó la construcción de un personaje cuya imagen simbólica servía para justificar acciones y realizar suturas en la generación que heredó la independencia.

En 1878 se publicó *Poesía de don Mariano Melgar* (Lima/Nancy, Francia), edición que reunía la producción poética hasta ese momento difundida en diversos diarios de la ciudad de Arequipa y Lima, así como de inéditos que conservaban la familia y amigos, a la cual se insertará *Carta a Silvia*, difundida en Ayacucho en 1827 por primera vez y una *Noticia Biográfica* escrita por José Fabio Melgar. Es innegable que este libro ha servido de fuente de consulta para las demás muestras editoriales de la obra de Mariano Melgar, las cuales se han realizado a lo largo del siglo XX. Digamos que se trata de una obra canónica junto a la que realizó la Academia Peruana de la Lengua en 1971, *Poesías completas*. Esta última no sólo considera la edición de 1878 en su totalidad, sino que añade los aportes de Pedro Rada y Gamio e inserta una serie de textos que incluso tenían la sospecha de ser apócrifos o de no pertenecer a la autoría de Melgar.

Estas dos publicaciones modelaron el discurso lírico del “poeta de los yaravíes”; por otra parte, se llevó a cabo un trabajo de adecuación hacia el sistema culto de las creaciones originales de Mariano Melgar. Ello sólo se pudo percibir al descubrirse los manuscritos, hoy conocidos como Cuaderno 1 (Ben-

venuto) y Cuaderno 2 (Corbacho), que ofrecieron nuevos indicios sobre la obra melgariana, tanto en el nivel formal y editorial como en el nivel discursivo del texto.

La obra *Mariano Melgar/ Antología esencial* que ha publicado José Gabriel Valdivia se detiene en estas “sutilezas” y las cuestiona, actualizando así la trascendencia poética de uno de los escritores que, mediante su obra, alteraron los símbolos de la ideología colonial desde un enclave social emancipatorio, ya por demás significativo.

Dada la coyuntura del bicentenario del fusilamiento de Melgar el 2014, el libro acierta al señalar la necesidad de una discusión sobre la relevancia de su *hacer* y de su icónica presencia en el imaginario del Perú actual. Como bien señala Valdivia en la presentación de la antología, su propuesta nace de los trabajos realizados por Antonio Cornejo Polar, sobre todo de la selección que realizó en 1975, y de otro del propio Valdivia que data de 1997 (Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa), donde participó como responsable de la selección y del aporte crítico.

Sin soslayar la importancia, en su real dimensión, de las antologías antes señaladas, así como de aquellas que se han producido a lo largo de la época contemporánea, en esta no sólo se corrigen yerros o se hacen observaciones pertinentes para una mejor lectura y asimilación de los rasgos retóricos de la producción poética de Mariano Melgar, sino que estamos ante un volumen que busca significar un aporte para las futuras generaciones, sobre todo desde Arequipa.

El libro, al ser una “antología esencial” reúne lo más representativo de la obra melgariana. Según la tabla inserta en el apéndice, y que sirve de guía para los lectores profanos, estamos ante 45 composiciones en donde se consolida la imagen del poeta, refrendando aquellas donde se percibe el carácter reflexivo (las fábulas) y la impronta lírica (los yaravíes, elegías).

Como se sabe, Mariátegui denominó a Melgar como “el primer momento peruano”; y dada la implicancia de la frase, que ha sido interpretada desde varios ángulos, la inserción del “prócer y poeta” ha ido de la mano también de otras repercusiones, sobre todo ya a nivel literario, en donde se perfila una resemantización de la atmósfera textual de las composiciones de Mariano Melgar, por cuanto configuran a un sujeto que se encuentra mediado por referentes no sólo del contexto criollo, hegemónico y letrado, sino del escenario cultural andino con el cual se conecta de forma tangencial, a través de las fábulas. José Gabriel Valdivia anuncia, con esta obra y sin mayores sofisticaciones, un ingreso distinto y pertinente a la obra poética de uno de los escritores con los cuales se irradia el sentido de la nación como prefiguración y referencia de espacios, en donde el discurso no sólo es subjetividad y crisis del sistema real, sino creencia y continuidad de lo que heredamos los peruanos.

Juan Yujra

Universidad Nacional
de San Agustín, Arequipa

Alicia Ríos. *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Nuevo Siglo, 2013. 213 pp.

Alicia Ríos explora de manera paralela la entronización de Simón Bolívar como referencia simbólica unificadora de los imaginarios nacionales y latinoamericanistas y los diversos posicionamientos intelectuales y artísticos en relación con este fenómeno a lo largo de los siglos XX y XXI.

A partir de la reunión simbólica de los restos de Manuelita Sáenz y Bolívar, así como de la exhumación de este último, televisada y narrada por el entonces presidente venezolano Hugo Chávez en 2010, la autora detecta una conciencia histórica caracterizada por la presencia obsesiva del líder independentista y por estar petrificada en las gestas épicas del siglo XIX. De allí que, en realidad, lo que subyace en este libro es una preocupación ética sobre los usos y abusos de la memoria. Desde las primeras páginas, Ríos nos conmina a considerar una memoria que tenga en cuenta la importancia del olvido, no como borramiento del pasado, sino como cuestionamiento de sus usos oficiales en el presente. Sería posible, así, una suspensión o descarga de las certidumbres o verdades absolutas con las que se han configurado nuestros imaginarios nacionalistas: “querría proponer que la historia, una vez leída/recreada/analizada, además de *recordar* nos podría ayudar también a *olvidar*. Este esfuerzo

permitiría pensar lo que hemos sido –irremediamente unido a lo que se nos ha narrado/representado–, a partir de un grado cero: sin culpas/responsabilidades, esperanzas y errores del pasado; permitiría vernos de una manera ‘diferente’, que tal vez posibilitaría por fin ‘otros caminos’” (22). Esta apertura del olvido está concatenada a una historia crítica capaz de problematizar las representaciones del pasado. Ríos se vale de la tipología propuesta por Friedrich Nietzsche –historia monumental, de anticuario y crítica–, para identificar un vasto corpus que va desde ensayos de carácter antropológico, historicista y psicoanalítico, hasta obras literarias y visuales.

En la primera y más extensa parte del libro, “El culto a Bolívar en Venezuela”, se expone una genealogía de trabajos que se inicia con los textos academicistas del siglo XX elaborados por Germán Carrera Damas (1973), Yolanda Salas (1987) y Luis Castro Leiva (1991); y se continúa en el siglo XXI con los libros de corte más ensayístico de Elías Pino Iturrieta (2003), Manuel Caballero (2006), Tomás Straka (2009) y Ana Teresa Torres (2009). Dos elementos llaman la atención en estas obras: su publicación en momentos de crisis de los proyectos nacionales venezolanos y cierta dificultad por encarar el tema fuera de los marcos heroicistas, belicistas o incluso moralistas que han caracterizado el culto bolivariano. Esto último es particularmente visible en los análisis de Ríos sobre las obras de Pino, Caballero y, en menor medida, de Carrera Damas. A lo largo del examen de

este corpus se muestra, además, una tendencia a perder de vista la complejidad dinámica de dicho culto; bien sea por imprecisiones conceptuales (Caballero, Straka), bien porque la mirada se concentra en el propio pasado (Carrera Damas, Castro Leiva, Pino, Caballero, Straka), o bien porque se pierden de vista aristas significativas del fenómeno como la social (Torres) y la popular (Pino, Caballero).

En el siguiente capítulo de esta primera parte, la autora desarrolla una discusión teórica acerca de la naturaleza de los nacionalismos. Su discusión es enriquecida por los aportes de Renan, Chabod, Hobsbawm, Seton-Watson y García Canclini. El núcleo conceptual, sin embargo, se desprende de la contraposición entre las propuestas de Benedict Anderson y Michael Billig; una contraposición en la cual Ríos opta por la propuesta del segundo. Billig entiende el nacionalismo como una ideología y cuestiona la idea de la nación simplemente como el producto de una “comunidad imaginada”. Su concepto de “nacionalismos banales” resulta útil para concebir un nacionalismo menos sujeto a la cultura letrada. Lo banal estribaría en aquellas manifestaciones nacionalistas que son casi invisibles en nuestra cotidianidad. De este modo, se comprende que el bolivarianismo permea todo el tejido social sin que sus actores tengan que ser conscientemente activos de ello.

En el último capítulo de esta primera parte nos adentramos en los modos en que el chavismo ha resignificado el culto bolivariano mezclando sus diversos elementos

“dominantes”, “residuales” y “emergentes” (Raymond Williams). El “ideario socialista bolivariano” radicaliza la centralidad de las luchas independentistas del XIX y posiciona a Chávez como el heredero directo del legado de Bolívar en el imaginario nacional. Este fenómeno desestima cualquier otro legado histórico previo o que medie entre ambas figuras. Por un lado, entonces, asistimos a un “Estado de exclusiones” de todo aquello que no se considera parte de las reivindicaciones pendientes desde el XIX y, por el otro, se propone un Chávez que se va constituyendo como el “significante vacío” (Laclau) a ser llenado por aquellas reivindicaciones que sí resultan legítimas. Sustentado en el imaginario belicista de las luchas de emancipación, la razón populista chavista entiende el modo de hacer política como una eterna coyuntura confrontacional contra los que quedan excluidos del significante vacío-Chávez.

En el primer y segundo capítulos de la segunda parte se revisan brevemente *La isla de Robinson* (1987) de Arturo Uslar Pietri, *Manuel Piar, candillo de colores* (1987) y *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero. Sin embargo, el foco analítico está concentrado en las novelas *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez y *El Gran Dispensador* (1983) de Manuel Trujillo, ya que tienen como figura central a Bolívar. A contracorriente de la mayoría de los estudios sobre la obra del colombiano, Ríos sostiene que la supuesta humanización del héroe es, en realidad, una estrategia narrativa “tramposa” en la que se reconstruye su

imagen grandilocuente. No habría en *El general* ningún cuestionamiento del personaje por lo que estaríamos frente a una historia monumental y de anticuario. Por el contrario, *El Gran Dispensador* sí tendría una intención cuestionadora al exponer las características y eventos más oscuros de Bolívar, sin embargo, el afán totalizador de Trujillo atendería contra el desarrollo general de la narración.

En el tercer capítulo, la autora cambia de registro y comenta la pintura *Utopía* del chileno Juan Domingo Dávila —reproducida a través de postales en 1994— y el filme *Bolívar soy yo* (2002) del colombiano Jorge Alí Triana. Asistiríamos aquí a producciones culturales en las que además de reconocer las historias *monumental* y *de anticuario*, hallamos una historia *crítica*. Mediante la representación de un Bolívar travesti, “vulgar” y de rasgos indígenas en *Utopía* y, de otro delirante, alucinado y destructivo en *Bolívar soy yo*, se exponen dos maneras de despetrificar la memoria del nacionalismo bolivariano, ofreciéndonos un personaje sometido a las demandas y circunstancias del siglo XXI. Recuerdo y olvido se conjugan en este par de obras para proponernos que además del héroe épico y retrospectivo, Bolívar también podría ser otra cosa de cara al devenir.

En suma, *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar* no sólo nos ofrece una mirada abarcadora sobre un fenómeno de tremenda actualidad, sino que nos invita a pensar distintos imaginarios sobre la experiencia histórica venezolana y latinoamericana más acordes con una memoria

colectiva que está siempre en constante transformación.

Magdalena López
Universidad de Lisboa

Julio Ortega. César Vallejo: la escritura del devenir. Madrid: Taurus, 2014. 312 pp.

Julio Ortega (Casma, 1942) es actualmente uno de los vallejistas más connotados. Así lo demuestran sus artículos, ediciones y diversos textos dedicados al autor de *Trilce*. Su último estudio, *César Vallejo: la escritura del devenir*, se divide en nueve partes: las seis primeras son los capítulos propiamente dichos; luego vienen unas “Notas sobre una biografía de la lectura”, acompañadas de documentos sobre literatura de la Guerra Civil española y una bibliografía primaria y secundaria.

El título del libro expresa en gran medida el objetivo del ensayo: sustentar la poesía vallejiana como una escritura presente hacia un futuro, una poética del devenir a través de una crítica al discurso de la modernidad y al lenguaje que lo construye. Eso lo deja bien en claro Ortega desde el inicio, pues el primer capítulo lleva por título “El proyecto poético”, en el cual se resume el periplo vital y literario del poeta, que va de *Los heraldos negros* a *Trilce*. Según el crítico, hay un hilo que enlaza ambas experiencias: la búsqueda de un lenguaje propio. Así, analiza el “yo no sé” del poema que abre el primer libro como una suerte de “yo no sé cómo decirlo” frente a la realidad que quiere y no puede expresar: “La poesía [...] no es la mera expresión de los poderes

del habla, sino, al contrario, la puesta en crisis de la capacidad del lenguaje de nombrarlo todo, de su misma pretensión de ser un mapa transparente y exacto del mundo” (21). Ya desde este momento define el proyecto vallejiano como la destrucción del lenguaje convencional y la construcción de uno nuevo, de una forma distinta de nominación.

Se trata de una sugestiva propuesta, tratándose de Vallejo y si pensamos sobre todo en *Trilce*, aunque quizá no tanto si pensamos en el libro de 1918 (publicado en 1919). Reflexiona Ortega lo siguiente en el apartado dedicado a *Los heraldos negros*: “la desnudez del hablante es la demanda de la poesía que procede a desarticular la pacificación impuesta sobre los nombres por la nominación ilusa. Por vía negativa, el poema trabaja desde el no saber, desde el no poder decir, reconstruyendo el saber de una carencia que explora el desamparo del ser humano con lenguaje” (24). Definitivamente, el hablante de este libro se encuentra en una situación de *orfandad* frente al mundo, pero aún sabe en gran medida cómo *nominar* esa orfandad, a diferencia de lo que propone Ortega. Por ejemplo, recordemos los versos que vienen después del primero: “Golpes, como del odio de Dios; como si ante ellos,/ La resaca de todo lo sufrido/ Se empozara en el alma... Yo no sé!”

Hay cierta contradicción, pues el “yo no sé” lleva implícito un desconocimiento, una angustia gnoseológica, pero a continuación el hablante sabe muy bien cómo describir analógicamente estos golpes,

tanto en el presente (“son” las caídas hondas de los Cristos del alma) como en el futuro (“serán” talvez los potros de bárbaros atilas). Por ello, no coincidimos con que ya desde este primer libro hay una crisis de la nominación y una búsqueda de construir un discurso (o, como dice el investigador, un *contradiscurso*) de una nueva nominación. En todo caso, sí hay elementos que van a ir anticipando este lenguaje vuelto en sí mismo vallejiano, como crítica al racionalismo modernista. Pensamos, por ejemplo en su descripción de la madre en “Los pasos lejanos”: “tan ala, tan salida, tan amor”.

En el segundo capítulo, “Las prácticas del devenir”, consideramos que Ortega llega a sintetizar su mayor conocimiento de la poética vallejiana en *Trilce*. En el poemario de 1922, se busca auscultar más sistemáticamente “una poética que plantea una insuficiencia del nombre, en el sentido de que la experiencia moderna es puesta en una crisis de la fe nominativa idealista, y que lo codificado, el archivo de los saberes, no es suficiente para explicar la conflictividad moderna, cuya poesía de lo nuevo parte de una poética de la indefinición” (39). Se cristaliza a través de una retórica retorcida, y que termina siendo una *antirretórica*, el “contradiscurso trílrico” del que nos habla el especialista. Porque Vallejo, a través de sus poemas, desestabiliza el uso convencional del lenguaje y los artificios tradicionales del discurso literario. Hay en su cuestionamiento una indagación infructuosa por conocer aquello que está más allá de las palabras, y por construirse lingüísticamente el mundo en la me-

dida exacta de su confesión. Aquí sí entramos de lleno en la problemática, no sólo del no-saber, sino también del no-saber decir como su complemento. Por ello, nos parece totalmente pertinente que Ortega defina esta disyuntiva como una problemática de la *epistemología trilateral* (título del capítulo 3), aquella cuyo hermetismo funda un nuevo lector, así como una nueva forma de representación o *desrepresentación*, como prefiere llamarla el autor. Se explica lo vallejiano a través de la *negatividad* que lo caracteriza (antirretórica, contradiscurso, desrepresentación), que puede terminar por confundir al lector no especializado, aunque se trata en lo posible, dentro del desconocimiento que el mismo Ortega asume, de ser fiel a la *angustia* vallejiana y a su epistemología de testimoniar un mundo en ruinas, así como el discurso que lo expresa. Más que decir, lo que realiza Vallejo es un desdecir, un tachar.

En el siguiente capítulo, Ortega explicita a profundidad la poética vallejiana de la tachadura. Y, para ello, compara el proceso de ciertos borradores de poemas específicos con sus versiones últimas. A partir de este cotejo, el crítico llega a la conclusión de que se busca no solamente abandonar las formas tradicionales, sino sobre todo tornar más ambiguo el mensaje poético, hasta el punto de quitar todo tipo de referencialidad al mismo. La escritura vallejiana aparece como palimpsestica, como borrador de otros borradores o el “Gran Borrador” que no hace más que aleccionarnos sobre el mero *simulacro* que significa la poesía de nuestro tiem-

po. Queda claro, para Ortega, que esta poética de la tachadura no es deudora ni anticipo de los sujetos u objetos borrados del psicoanálisis lacaniano, sino “drama de su escritura [que] se sitúa entre la representación (que el nombre evoca) y la figuración (que la sintaxis poética ensaya). Los nombres dicen demasiado, saturan el espacio del poema; la sintaxis busca que digan otra cosa, algo nuevo, que dicen comparativamente, a medias” (113). Ortega sigue destacando la negatividad de la poética vallejiana, pero dejando en claro que esa tachadura prende una luz para apreciar su originalidad. Por eso, afirma rotundo que la palabra vallejiana no hay que buscarla en el diccionario, sino a través de su “mala escritura”, donde pone justamente como ejemplo el poema con que empezamos la nota: “Puedo escribir, pero me sale espuma”, representa la naturaleza misma del lenguaje como impedimento para escribir poesía. Es una crítica radical de la poesía que desemboca en lo irrisorio (“comer yerba”) y el sarcasmo (“vamos, cuervo, a fecundar tu cuerva”).

En el capítulo 5 elabora un análisis que traspasa los poemarios de Vallejo, con el objetivo de desentrañar lo que el crítico denomina como una “hermenéutica del hablar materno”. Y, para analizar dicha hermenéutica, explicita el recurso de la coloquialidad empleado por el poeta. El sujeto de la orfandad de los dos primeros poemarios se convierte en el desocupado de *Poemas humanos* y en el testigo de la tragedia en *España, aparta de mí este cáliz*. Es así como se construye un lenguaje desgarrado en que la figura

materna y su lenguaje son “la deuda contraída con el mundo, que nos desaloja de la casa, nos despoja del sustento verbal en la cárcel, cuyo esquema carga de hierros el lenguaje y nos convierte en inquilinos *endudados* del mundo, privados de una pertenencia en el habla” (151). Tras la muerte de la madre, el hombre se convierte en un huérfano en todo sentido, incluso del lenguaje. Sin embargo, ello no invalida las posibles contradicciones en que la madre desmesurada se convierte en una “muerta inmortal”, o la Madre España del último poemario es también el último bastión para la defensa universal de la Cultura y la Libertad.

El capítulo 6 es el más narrativo del libro. Se busca reconstruir el discurso literario de la Guerra Civil española a través de la escritura de *España, aparta de mí este cáliz*. Se recogen testimonios de personajes que interactuaron con Vallejo en el famoso Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937, así como de aquellos que lograron ver la primera edición del libro en cuestión. Aquí el análisis orteguiano es intertextual: se constituye una retórica del discurso de la República, a través de panfletos, poemas proletarios y otros textos hemerográficos, y se contrasta su ideología con la poética de la tachadura vallejana. Así por ejemplo, se explicita el origen referencial de Pedro Rojas, el famoso héroe del poema, y se constituyen otros personajes que, si bien son menos famosos, no dejan de pertenecer a la tropa que lucha en pos del devenir español, que para nuestro poeta se convierte en la gran lucha contra el

fascismo en Occidente. Aquí se cohesionan un devenir político y un devenir escritural. ¿Ambos terminan fracasando? Es posible, si reparamos en la poética vallejana de una posibilidad más que de una concreción. Pero posibilidad (devenir) es también futuro y esperanza. Sobre los escombros de los ideales, Vallejo “radicaliza estos raciocinios al actualizar la memoria cultural desde una subversión de la temporalidad. Más que una tradición, le importa una proyección de un tiempo que rehace el presente e incluye al futuro. La memoria cultural se abre en la indeterminación del presente y se actualiza en el lenguaje de las rearticulaciones posibles” (197). El lenguaje vallejiano se configura así como la escritura del devenir de la que nos habla Ortega. Poética de una posibilidad más que de una concreción, pregunta a una incertidumbre más que una respuesta, el “puedo escribir” vallejiano es un lenguaje que se expande en el horizonte de las limitaciones humanas, pero también en su inmensurable búsqueda de asir su palabra entredicha.

La estructura del libro de Ortega es intachable. Sin embargo, consideramos que la combinación entre un análisis muy didáctico, búsqueda por hilar un proceso, y las reflexiones en que se suceden densas afirmaciones sobre la poética vallejana, podría asustar a más de un lector poco preparado que quisiera ver en este libro una guía para profundizar en su mensaje poético. Porque este es un libro para especialistas, al menos en la argumentación de nociones muy sugestivas como *epistemología trícica* y *poética de*

la tachadura. No así las objeciones a la lectura biografista en que a veces se ha entendido a Vallejo, y menos aún ese dramático episodio en que se reconstruye la génesis de *España, aparta de mí este cáliz* (el momento más climático del libro). No sorprende, dados sus antecedentes, que Ortega nos regale un nuevo libro obligatorio para la rigurosa crítica vallejiiana.

Jim Anchante Arias
UNMSM / Universidad
de Bordeaux Montaigne

Alex Morillo Sotomayor. *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Paracaídas Editores, 2014. 306 pp.

Investigador, docente universitario y poeta, Alex Morillo Sotomayor se suma a las celebraciones por el nonagésimo aniversario del nacimiento de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) con el libro *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. La intención del autor es profundizar en la poesía de Eielson a través de un elemento desarrollado parcialmente por la crítica: el nudo. Esto le permite sistematizar y ahondar en tópicos trabajados anteriormente por la crítica, y revelar nuevas formas de entender el trabajo poético de Eielson. Probablemente, ese sea el primer aporte de esta publicación: Morillo Sotomayor logra sintetizar y explicar la totalidad de la poesía

eielsoniana en el concepto de “poética nodal”.

En el capítulo inicial, al autor le interesa demostrar que en la poesía de Eielson se encuentran tres vertientes distintas. Para ello propone las siguientes influencias: la “hebra occidental”, la “hebra precolombina” y la “hebra oriental”.

La primera de ellas está profundamente marcada por los avances estéticos de la vanguardia de principios del siglo XX: esto debido a la recuperación de esas propuestas por parte del poeta peruano y, especialmente, a la capacidad que tuvo para trascender esos avances. Es por esa razón que la búsqueda, entendida como dinámica consciente del acto poético, constituye el principal rasgo de la poesía eielsoniana (de hecho, para Morillo Sotomayor, la conciencia metapoética es el punto culminante y de apertura del acto poético en Eielson). La experimentación implica así la expresión más perfecta de esa búsqueda.

La segunda hebra, la precolombina, se caracteriza por un evidente carácter transcultural: esto significa que el autor de *Reinos* no sólo buscó recuperar el arte prehispánico como un elemento estético de su producción, sino sobre todo convertir lo prehispánico en un tema contemporáneo, es decir, sumarlo a la discusión sobre la cultura nacional. Además, esta vertiente permite que el objeto estético se revele como un objeto heterogéneo, en el cual lo occidental y lo precolombino conviven y significan por igual. Quizás mucho más importante es el hecho de que esta hebra permitió a Eielson redefinir

el concepto de la creación estética (evidente, sobre todo, en su producción plástica), así como lo condujo a buscar un nuevo lenguaje, más cercano a lo mágico y visual.

Por último, la hebra oriental se fundamenta en el acercamiento que el poeta tuvo al budismo zen, lo cual confirmó el carácter místico que Eielson buscaba para su poesía: esto se expresó especialmente en la realización estética de tres principios budistas: el principio de la impermanencia, de la insustancialidad y de la no-perfección.

Para la propuesta de las tres hebras en la poesía eielsoniana, Morillo Sotomayor retoma los planteamientos de Martha Canfield y Luis Rebaza, por lo que el aporte de la primera sección del libro no radica en la sugerente sistematización de las hebras culturales. En realidad, la principal contribución está en el afán totalizador del autor; en otras palabras, en el libro se fundamenta acertadamente que las tres vertientes constituyen una matriz cultural capaz de incluir toda la producción artística (creación verbal y no verbal) de Eielson. Así, Morillo Sotomayor demuestra la importancia de las tres vertientes o hebras para entender cabalmente la obra del poeta peruano. Por otro lado, el autor evita homologar las hebras con etapas o periodos en la poesía de Eielson; de esta forma, elude la simplificación de un proceso dinámico y heterogéneo. En realidad, en *La poética nodal* se desarrolla la idea del anudamiento de lo occidental, lo precolombino y lo oriental: los tres se presentan siempre, aunque con variada intensidad, en la obra de Eielson. Cons-

tituyen, por eso, vertientes que se anudan para capturar la profunda complejidad de una poesía marcada por la búsqueda y la experimentación.

Por otro lado, el nudo no constituye un tópico nuevo en los acercamientos a la poesía del autor de *Habitación en Roma*; sin embargo, no ha sido conceptualizado como categoría de análisis. Este es el principal mérito del segundo capítulo: se sistematiza el concepto de nudo para proponer así no sólo una lectura de la poesía de Eielson, sino también para plantear una hermenéutica. Los planteamientos de Morillo Sotomayor, por lo tanto, eluden felizmente su objeto de estudio: el nudo es también una reflexión sobre la experiencia poética. El autor reconoce entonces tres conceptos fundamentales: el nudo, el anudamiento y la poética nodal. El primero puede homologarse con el gesto poético. Es por esa razón “el estado de la expresión de la poética eielsoniana” (103). Considerando algunos conceptos de semiótica, se caracteriza al nudo como un elemento tensional, ya que constituye, al mismo tiempo, fuente y blanco de significación: como fuente, el nudo constituye y brinda una serie de sentidos; no obstante, como blanco, el nudo es recreado por la desconstrucción y reinención de esos mismos sentidos.

Este tránsito o experiencia estética del nudo (transformación de poema-fuente en poema-blanco) está mediado por un proceso de desatadura/atadura de sentidos al que Morillo Sotomayor denomina anudamiento: “Llamo anudamiento verbal a la operación de signifi-

cación donde los significados se *contraen* para dar paso a los sentidos que, en su *despliegue*, buscan renovar la fuerza expresiva de las palabras convocadas en el poema” (118). Además, el autor explica que este segundo elemento se manifiesta en una experiencia constituida por cuatro procesos: virtualización, actualización, realización y potencialización. Por esa razón, es posible afirmar que el anudamiento permite explicar el acto poético tanto en su génesis como en su interpretación. Consideramos entonces que el anudamiento como atadura constituye una sistematización de la creación poética (el sentido virtual se actualiza para realizarse en el poema); en cambio, la desatadura se vincula a la lectura o proceso interpretativo (el poema realizado se potencializa para llegar a un sentido virtual). Sin embargo, esto no constituye un proceso cerrado o finito, ya que el sentido virtual se ata nuevamente al poema: vuelve a él para actualizar, deconstruir o esencializar los sentidos. Es decir, el anudamiento, si bien constituye una explicación teórica del proceso de la poesía eielsoniana, es también una sustentación del acto estético como creación y lectura; por eso, constituye, en cierta forma, una teoría de la experiencia poética.

Por otro lado, el nudo y el anudamiento, enhebrados necesariamente en el poema, conducen a un tercer elemento: la poética nodal. Esta constituye el discurso-visión de mundo de la poesía eielsoniana que se caracteriza por ser totalizante y esencializante. La primera característica implica que no se trata de un elemento propio de

un conjunto de poemas o una etapa determinada, por el contrario, esta poética se manifiesta en toda la producción artística de Eielson; además la poética nodal es una reflexión que abarca toda la experiencia humana, pero especialmente el quehacer poético. La segunda característica se refiere al universo poético que se revela en la obra del autor peruano: “La esencialidad de Eielson es, por eso, la búsqueda y la reafirmación de un *discurso-visión de mundo* que le permite alcanzar lo más ínfimo y lo más extraordinario de la existencia” (132).

Esta poética nodal se manifiesta a través de cuatro estrategias: el anudamiento iterativo, el anudamiento de la referencialidad directa, el anudamiento silencioso y el anudamiento metapoético. El primero de ellos consiste en la redundancia de imágenes o palabras en el poema para, en primera instancia, reunir una diversidad de sentidos; así expresa la profunda heterogeneidad de los significados en el lenguaje. Sin embargo, Eielson utiliza creativamente esa figura al convertir la iteración en un vehículo de postura crítica frente al lenguaje y el acto poético: la recurrencia de términos conduce a la deconstrucción del significado y a la resignificación del propio poema; por lo que implica inevitablemente una crisis del quehacer poético. Es decir, para Morillo Sotomayor, la iteración busca la esencialización del lenguaje y de la labor estética.

Por todo lo anterior, no resulta extraño que la segunda estrategia, el anudamiento de referencialidad directa, constituya un proceso que se realiza en dos etapas: en primer

lugar, se ratifica el significado de las palabras (se insiste, por lo tanto, en el vínculo entre el lenguaje y lo real); y, en segundo lugar, se deconstruye el significado propuesto anteriormente. En *La poética nodal*, se afirma: “Para plantear la renovación de lo poético desde la estrategia de la referencialidad directa, un primer paso, como ya se ha visto, es ratificar lo explícito hasta el punto de evidenciar su necesario cuestionamiento; y un segundo paso, como comprobaré a partir de ahora, consiste en poner a prueba con mucho más rigor a la palabra *estratificando* sus sentidos” (185). Este proceso tiene como resultado un lenguaje sencillo y preciso que implica, nuevamente, una postura crítica y esencializante. Sin embargo, este anudamiento conduce, sobre todo, a la problematización del pacto estético entre el yo poético y el lector: “El anudamiento de la referencialidad directa problematiza los pactos o convenciones significantes que se basen en operaciones de significación acrílicas. Por eso, sospecha del lenguaje verbal, porque es la única manera de depurarlo y, en esa medida, de esencializarlo” (173). Por otra parte, el anudamiento silencioso tiene como base el diálogo silencio/palabra, que constituye además un momento esencial para la aparición del sentido en el discurso; por esa razón, esta estrategia enfatiza la emergencia del sentido en el poema, así como la transformación de lo realizado en virtual mediante mecanismos de potencialización. Así, Morillo Sotomayor afirma que este anudamiento cuestiona el acto poético en su propia génesis. For-

mas privilegiadas de este anudamiento son la autorrepresentación (el silencio signa la incapacidad del yo poético de representar su cuerpo a través de la palabra) y la intertextualidad (el silencio siempre acompaña el encuentro entre dos voces).

Consideramos que el cuarto anudamiento, el metapoético, es la estrategia fundamental de la poética nodal eielsoniana. Para Morillo Sotomayor, los tres anudamientos anteriores constituyen mecanismos que preparan esta conciencia metapoética: mientras que la iteración constituyó una puesta al límite de la escritura, la referencialidad directa condujo a la esencialización del lenguaje, así la poesía se reconceptualiza para abarcar la dialéctica palabra/silencio. Sólo a partir de esa crisis y refundación del lenguaje poético, la poesía de Jorge Eduardo Eielson se desdobra para observarse a sí misma. Sin embargo, no debemos entender el anudamiento metapoético como el último momento de esta poética; por el contrario, al igual que los procesos de atadura y desatadura, la conciencia metapoética es culminación y apertura: constituye, así, el resultado de todos los otros anudamientos, pero al mismo tiempo permite repensar todo el proceso poético para volver a crear y anudar: “En tal sentido, el cierre del ciclo de la búsqueda ha consolidado la composición del texto-tejido, cuyos bordes, a su vez, son el punto de inicio de nuevos anudamientos” (241). Además, esta propuesta de Morillo Sotomayor implica que, de la misma forma que las tres hebras culturales, estas estrategias no son procesos aislados en la obra de Eielson, sino que ellas

también se anudan para explicar su complejidad.

Rigor y originalidad se anudan también en esta exploración de la poética eielsoniana: el autor de *La poética nodal*, basándose creativamente en la amplia bibliografía sobre el poeta peruano, logra sistematizar su poesía escrita en el símbolo del nudo. Constituye, por eso, un acercamiento totalizante y sugere, además de una clara consolidación de los estudios literarios sobre Eielson. Coincidimos entonces con José Ignacio Padilla, quien en el prólogo del libro afirma: “Sin duda este libro abre una nueva etapa en los estudios sobre J. E. Eielson”. Sin embargo, nos arriesgamos a sostener que sus aportes (especialmente, las categorías de atadura y desatadura, y la sistematización del acto poético como un proceso cuyos ejes son lo realizado y lo virtual) escapan del análisis de la poesía de Eielson: constituyen un primer paso hacia una comprensión más cabal del acto poético en general.

Daniel Carrillo Jara
Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

Pablo Brescia, coord. *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos*. Guadalajara: Editorial CUCSH-UDG, 2013. 168 pp.

El microrrelato tiene en México no sólo a una gama de exponentes ejemplares como Juan José Arreola o Edmundo Valadés, sino también un amplio catálogo de investigadores. En este sentido el libro *La*

estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos, coordinado por Pablo Brescia, es una contribución esencial que mapea producciones contemporáneas como las de Alberto Chimal o Cecilia Eudave, problematizando además conceptos propios de este género tales como “hibridación” o “intertextualidad”.

El primer segmento, titulado “Macromicros”, realiza un acercamiento al canon del microrrelato considerando dos ejes: a) el soporte virtual de estos textos y la importancia editorial en su canonización y b) comparaciones entre escritores que tienen temáticas en común, ya sea lo fantástico (como demuestra el estudio de Cándida Vivero), o el tono reflexivo-aforístico. El primer aspecto es trabajado por Gerardo Cruz en “Espacios paratextuales de la minificción en México”. Cruz, a partir de las *83 novelas* y la labor de antologador de Chimal en *Historias de Las Historias*, se detienen a analizar “los espacios de gestación y conformación” del microrrelato (19); de esta manera, este trabajo explica cómo las praxis editoriales y procedimientos autorales construyen una tradición (29). La lectura de este abordaje genera una serie de preguntas, sobre todo si se considera que Chimal se desplaza entre formatos virtuales y letrados. En este sentido, ¿sigue siendo el formato del libro el que legitima una tradición en el canon?, ¿la concepción de tradición que subyace a las antologías no se debe más bien a una construcción antojadiza y personal del compilador antes que a una evaluación contextual de pro-

ducciones simbólicas en un campo literario?

Respecto del segundo punto estudiado en “Macromicros”, tenemos los aportes de Cándida Vivero y Lauro Zavala. Vivero nos ofrece una lectura que aplica las teorías de lo ominoso y teorías literarias feministas en las minificciones de las escritoras Guadalupe Ángeles, Sofía Ramírez, Socorro Venegas y Cecilia Eudave. Lo que se trata de demostrar es que estas autoras configuran a través de silencios y elipsis un rechazo “asociado con el nombre del padre” (36). Por su parte, Zavala en “Wittgenstein en Coyoacán”, propone entender la minificción como una “escritura filosófica” (44) donde aparecen “juegos del lenguaje”. A fin de comprobar esta hipótesis el crítico analiza la obra de Rogelio Guedea y Guillermo Fadanelli y Mónica Lavín. Sin embargo, el abordaje es demasiado general, pues, finalmente, ¿no todo texto (la poesía, la novela) posee su propio sistema filosófico? Además, conceptos como hibridación o juegos del lenguaje ¿son exclusivos de la minificción? Así, este artículo puede ser entendido como una invitación a diseñar un aparato conceptual que permita comprender las variaciones que son propiamente intrínsecas a un corpus minificcional.

Seguidamente en “Un mini”, María Guadalupe Sánchez Robles ofrece las características del microrrelato que Julio Torri trazó en *De fusilamientos*, quedando así claro por qué este autor es considerado el “precursor” de este tipo de textos en México. Sánchez Robles, a diferencia de Zavala, presenta una

propuesta que logra articular las isotopías del microrrelato que responden a su estética e ideología. Si bien se trata de una interpretación ceñida, historiográficamente, a textos clásicos (quedando pendiente trazar un modelo para textos minificionales postmodernos), este trabajo acierta al ofrecer un recuento de las recurrencias, de las estrategias discursivas preferidas por Torri y que definirán las líneas de una tradición.

El tercer segmento, “Minimexicanos” consta no sólo de acercamientos hermenéuticos, sino también de un repaso a la teoría sobre el microrrelato. Entre el conjunto que integra este segmento hay que destacar la lectura de Juan Carlos Gallegos sobre las *83 novelas* de Alberto Chimal, explicando los métodos de escritura de este autor a partir de los registros virtuales, incidiendo en cómo “la elección de la red social repercutió en la acentuación de las dos características del género ya mencionadas [brevedad y fractalidad]” (77). La estrategia de Chimal responde a lo que mencioné líneas arriba sobre la necesidad de metodologías que nos permitan comprender minificciones postmodernas. Así, uno de los rasgos que destacan de Chimal es su labor como promotor y seleccionador de textos inconclusos, que se rehacen en la internet a modo de un laboratorio en acción.

Los siguientes trabajos ponen de relieve la continuidad de una estética desmitificadora en autores como Óscar de la Borbolla y Cecilia Eudave. Así, Alejandra Partida estudia cómo De la Borbolla, en su libro *Las vocales malditas*, aprovecha

el uso de personajes bíblicos para configurar una atmósfera paródica (104) y una crítica del progreso de la civilización (105). Cierra este segmento una colaboración de Francisca Noguerol, quien realiza una profunda y sugestiva interpretación del trabajo de Cecilia Eudave, vinculándolo con los bestiarios y los libros de maravillas del medioevo, motivo por el cual propone hablar de una “neomitologización” (113). Para Noguerol, Eudave logra superar las modalidades del fantástico clásico, ofreciéndonos en su libro *Para viajeros improbables* una serie de microficciones neofantásticas. Los seres míticos se convierten en conceptos que le permiten a Eudave entender el mundo contemporáneo; esta apropiación es lo que genera la potencia de las paradojas, el lirismo y la crítica de su obra (119).

El libro cierra con la sección “Sea breve: Cien años de microrrelatos mexicanos”, la cual nos ofrece una minuciosa bibliografía de publicaciones realizada por Javier Perucho, quien precisa que no sólo incluye a escritores mexicanos, sino también “a los escritores de Hispanoamérica que, por las razones obligadas de la diáspora, han publicado su obra en México” (157). Esta contribución de Perucho permitirá a futuros investigadores sopesar las continuidades editoriales de esta modalidad textual a través de libros, antologías, decálogos y poéticas, etc.

Considerando lo expuesto, no puede sino destacarse el cuidadoso trabajo que Pablo Brescia ha realizado como coordinador, diseñando un libro fundamental por reunir a

especialistas que versan sobre autores canónicos y también sobre autores aún poco estudiados, por contraponer interpretaciones y metodologías que incluyen la narratología, el psicoanálisis, teorías de lo fantástico y la filosofía del lenguaje, entre otros. Las investigaciones recopiladas problematizan además categorías o tópicos de este género. Al respecto, de entre las varias rutas que este libro propone quisiera destacar el enfoque de la teoría de la recepción. Así, varios de los trabajos ponen de relieve la función del lector en la diégesis de la minificción (aún más considerando la función que cada vez cobra más la virtualidad en esta producción). De esta manera, *La estética de lo mínimo* es una oportunidad no sólo para hacer una revisión de lo clásico y lo nuevo que se viene produciendo en el campo del microrrelato mexicano, sino sobre todo una búsqueda de modos alternativos de entender este género más allá de conceptos como brevedad, hibridación o fractalidad.

Christian Elguera

University of Texas, Austin

Óscar Gallegos Santiago. *El microrrelato peruano. Teoría e historia.* Lima: Editorial Micrópolis, 2015. 530 pp.

Óscar Gallegos (Lima, 1978) es un joven académico que, desde hace varios años, viene investigando acerca de la naturaleza e historia del microrrelato peruano. Prueba de ello son sus artículos, ensayos y reseñas, dedicados al género y aparecidos en diversas revistas

especializadas, así como sus ponencias presentadas en numerosos coloquios y congresos internacionales. Todas estas reflexiones críticas, sin embargo, sólo serían el preámbulo de un estudio de mayor envergadura: su tesis de licenciatura; un vigoroso trabajo académico sustentado en 2014, gracias al cual la Universidad Nacional Mayor de San Marcos conserva en su Biblioteca Central la primera tesis sobre el microrrelato en el Perú: *El microrrelato peruano en la narrativa del cincuenta (1950-1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay*.

Definitivamente, luego de esta tesis, y publicado en el camino, además, su primer libro, una breve antología de microficciones de la generación del 50 (*Cincuenta microrrelatos de la Generación del 50*, 2014), era obvia, esperada y necesaria la llegada del libro que acá reseñamos, un riguroso estudio de más de 500 páginas, que viene a ser una versión revisada, corregida y ampliada de aquella tesis.

Ahora, conviene analizar el contexto en el cual se produce este trabajo de investigación, pues si bien es cierto que, hoy por hoy, abundan los estudios sobre el género minificcional en Hispanoamérica y en Europa (especialmente España), en el Perú no es así. Cuando alguien que no es peruano (crítico o lector) escucha el término “microrrelato” lo relaciona con países como Argentina, México, España, Chile o Venezuela. En efecto, y pese a contar el Perú con una ingente cantidad de microcuentistas, el espectro teórico-crítico canónico ha obviado su presencia. Y allí se explica la casi nula partici-

pación de los minificcionalistas peruanos en antologías hispanoamericanas clásicas sobre esta modalidad, pues, como sabemos, por efecto de rebote, si para la crítica literaria de un país no existe un autor, un libro, un género, entonces estos no existirán en los otros países. Basta revisar, por ejemplo, nuestras antologías del cuento peruano (género con el que hasta hace poco, y a veces aún ahora, se confundía al microrrelato) para darnos cuenta de que esos textos brevísimos aparentemente no existían.

Como acabamos de señalar, en Hispanoamérica y España contamos ya con toda una tradición en lo que respecta a la mirada hermenéutica, histórica o crítica sobre estas “pepitas de oro” como bien llama Óscar Gallegos a los microrrelatos, y que iniciara la cubana Dolores Koch con su famoso artículo “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila” (1981), que luego devendría en su tesis doctoral (1986). Desde entonces, no han dejado de escribirse y reescribirse numerosas propuestas críticas en torno a este ahora llamado “cuarto género narrativo” (Andrés-Suárez *dixit*). Así, aparte de los diversos artículos, tesis, antologías y revistas monográficas, contamos fuera del Perú con libros dedicados íntegramente a desentrañar la naturaleza del microcuento, y con los que se viene a emparentar ahora el trabajo que aquí reseñamos. Mencionemos, por ejemplo, a la venezolana Violeta Rojo y su *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996); al mexicano Lauro Zavala y *La minificción bajo el microscopio* (2005); al argentino David Lagma-

novich y *El microrrelato. Teoría e historia* (2006); al también argentino Guillermo Siles y *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX* (2007); o a la española Irene Andrés-Suárez y *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010).

Contrariamente a este panorama, en el Perú, más allá de una triada de antologías aparecidas en este siglo (*Breves, brevísimos*, de Giovanna Minardi, 2006; *Colección minúscula*, de Ricardo Sumalavia, 2007; y *Circo de pulgas*, de Rony Vásquez, 2012), la reflexión crítica acerca del microrrelato ha estado ausente en nuestra historia literaria. En efecto, salvo un manojo de artículos dispersos y dos revistas dedicadas a la ficción brevísima fundadas hace menos de diez años (*Plesiosaurio* y *Fix100*), no existía en el Perú un estudio sistemático al respecto. El libro de Gallegos viene a llenar ese vacío y se constituye, por ende, en el primer trabajo teórico-crítico peruano dedicado al género del microrrelato de manera exclusiva.

Prologado generosamente por Harry Belevan y dividido en cuatro capítulos, más una nutrida bibliografía y anexos, el presente libro se configura en una inteligente indagación sobre dos aspectos medulares: 1) la teoría e historia del microrrelato en general; y 2) el microrrelato peruano y su primer momento de eclosión, como lo fue la generación del 50. (Actualmente estaríamos, al parecer, en un segundo momento de eclosión del género). Valga resaltar, aquí, además, el marco teórico sobre el cual se apoya el investigador sanmarquino para su propósito, el cual resulta ecléctico y

heterogéneo, y que va desde la estética de la recepción hasta la narratología, pasando por la teoría de los géneros y la pragmática.

En el primer capítulo, entre otras cuestiones, el autor aborda dos problemas centrales que han preocupado, de siempre, a la crítica: la correcta denominación de esta modalidad narrativa (¿microrrelato o minificción?) y su estatuto genérico (¿es el microrrelato un género autónomo o una especie de cuento?). Así, centrándose principalmente en los aportes de David Lagmanovich e Irene Andrés-Suárez, Gallegos resuelve ambos escollos, toma partido y fundamenta contundentemente sus propuestas. Para el autor, el microrrelato es una construcción narrativa, ficcional e hiperbreve; y la minificción, una supracategoría que acoge, además de microrrelatos, otras modalidades hiperbreves, pero totalmente distintas, como el poema en prosa, el miniensayo, el bestiario, el microteatro, etc. Al respecto, apunta el crítico: “todo microrrelato es un texto literario breve de condición ficcional; es decir, una minificción. Pero es una minificción que *cuenta una historia*. Por ello, si todo microrrelato es una minificción, no toda minificción es un microrrelato, ya que ella abarca también a los microtextos literarios no narrativos” (53). Hecha la diferencia, el autor opta por el término *microrrelato*; y aquí debemos aceptar la sinonimia práctica entre este nombre y otros como *microcuento* o *minicuento*.

Luego de delimitar y explicar las características constantes y variables del microrrelato, entre las

que aún sigue siendo objeto de debate la concepción o cálculo de “brevedad”, el autor defenderá la postura que señala que el microrrelato sí es un género autónomo, distinto al cuento, alejándose de otras miradas que ven a aquel como una submodalidad del relato breve. En este punto, el investigador rechaza todo estudio que se haga sobre el microrrelato desde la poética clásica del cuento.

En el segundo capítulo, el crítico estudia la historia de esta forma ficcional, desde sus antecedentes más remotos hasta su actual estado, dentro de la narrativa hispanoamericana. Así, luego de analizar las diversas propuestas historiográficas, establece una periodización histórica del género, en la que se explica cómo se forma el microrrelato con el modernismo (Rubén Darío, Julio Torri); cómo se legitima hacia los años 50 (Arreola, Monterroso); y cómo, finalmente, entra en una etapa de consolidación institucional (años actuales). El autor cierra este capítulo con una novedosa propuesta de periodización para el microrrelato peruano, con la mención de autores insoslayables, que va como sigue: periodo de formación (primeras décadas del siglo XX: Adolfo Vienrich, Ricardo Palma, César Vallejo); periodo de constitución genérica, en el que sobresale la presencia de representantes de la generación del 50 (años 50-90); y periodo de institucionalización, que nace con un precursor ensayo de Harry Belevan acerca del microcuento (1996 hasta la actualidad).

En el tercer capítulo, Gallegos demuestra, una vez más, la impor-

tancia de la generación del 50 en nuestra historia literaria peruana. Así, pues, como sabemos, le debemos a esta generación, entre otros logros, el surgimiento de un nuevo lenguaje para nuestra narrativa, y justamente en esa experimentación con la palabra y la búsqueda incessante de nuevas formas expresivas estará el origen de esta especie de eclosión del microrrelato: “Como podemos apreciar, este ambiente literario de renovación favoreció a la conformación del microrrelato nacional, principalmente por dos aspectos: la depuración del lenguaje y el despliegue de la fantasía no mimética o antirrealista. Dos elementos que, coincidentemente, han sido de los más estudiados en la formación del microrrelato hispanoamericano. Así [...] esta depuración significó también una búsqueda de precisión en el lenguaje, lo que llevó a algunos escritores a la condensación y simplificación de elementos prescindibles en la forma del relato” (257-258). Luego de sustentar por qué durante los años 50 se dan las bases para una mayor práctica minificcional en el país, el autor nos presenta y analiza un corpus considerable de microficciones aparecidas en esa década, tanto en diarios y revistas como en libros, y en el que se destacan, entre otros, los nombres de Luis Loayza, Luis León Herrera, Julio Ramón Ribeyro, Manuel Mejía Valera, Luis Felipe Angell, Sara María Larrabure, Felipe Buendía y Carlos Mino Jolay.

En el cuarto capítulo, el crítico se enfoca en la producción microcuentística de tres autores de la generación del 50, que resultan los

más representativos del género, para aplicar a profundidad lo estudiado en los dos primeros capítulos de su investigación. Se trata de Luis Loayza y su libro *El avaro* (1955); Luis Felipe Angell y su *Sinlogismos* (1955); y Carlos Mino Jolay y *Escoba al revés* (1960); representantes del microrrelato metaficcional, humorístico y fantástico-absurdo, respectivamente. Aquí, hay que resaltar el enjundioso examen que hace de la obra de cada uno de estos escritores, así como la revaloración y rescate de dos narradores a quienes poco o nada se había tomado en cuenta en los estudios literarios peruanos, hasta ahora. Nos referimos al prolífico escritor y humorista Luis Felipe Angell (o Sofocleto) y a un escritor-fantasma, un raro, marginal, de la generación del 50: Carlos Mino Jolay.

Finalmente, completa este libro la respectiva bibliografía (una sustanciosa lista de fuentes de obligada consulta para todo estudioso que se interese en la materia) y, a manera de anexo, una selección de microrrelatos de algunos autores de la generación del 50, publicados en diarios y revistas de la época (aunque hubiéramos deseado la inclusión de más microrrelatos reconocibles y, sobre todo, de aquellos aparecidos en libros de cuentos y microcuentos).

Para concluir, no nos queda más que señalar que *El microrrelato peruano. Teoría e historia*, de Óscar Gallegos, constituye un aporte fundamental para los estudios críticos de la literatura peruana y abre una ventana de investigación en la comunidad literaria, ya sea en torno a la historia de la narrativa breve, la

generación del 50 o la obra de Luis Loayza, por ejemplo; tres espacios que deberíamos visitar nuevamente.

Jorge Ramos Cabezas
Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

Haydée Ribeiro Coelho y Pablo Rocca, organização, estudos e notas. Diálogos latino-americanos. Correspondencia entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro. São Paulo: Editora Global, 2015. 192 pp.

“Noche oscura del alma”: abusando de un verso místico, la metáfora del exilio latinoamericano que atraviesa las cartas intercambiadas entre Ángel Rama y el antiguo matrimonio formado por Darcy Ribeiro y su esposa rumano-brasileña, Berta, une a dos figuras de relieve superlativo. El cruce entre el antropólogo que se exilia en Uruguay cuando sobreviene el golpe de Estado contra el gobierno de João Goulart y el crítico montevideano que encabeza en esos años 60 la editorial *Arca* y maneja la sección literaria de *Marcha* reclamaba una simetría binacional en los organizadores del libro. De un lado, Haydée Ribeiro Coelho, profesora de la UFMG y paciente recolectora de un epistolario disperso; del otro, Pablo Rocca, empecinado archivista de la figura de Rama. Una presentación que recompone tanto la trayectoria de Rama y Ribeiro como el campo intelectual en que se inicia el contacto confluye en ambos artículos en un mismo propósito: evaluar el modo en que Ángel

y Darcy impulsaron la utopía americana predicada por Pedro Henríquez Ureña, partiendo del emprendimiento local de la *Enciclopedia Uruguaya* (1968-1969) para alcanzar esa propuesta mayor de la cultura continental que fue la Biblioteca Ayacucho iniciada en 1975 en Caracas y de la que Rama fue director editorial.

El ensayo de Haydée Ribeiro Coelho (“A vida en movimento: a correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro”) traza un paralelo entre las trayectorias de los dos intelectuales y admite la posición ancilar en la que la propia Berta se coloca respecto del marido. Además de destacar la productividad escrituraria promovida por el exilio, retomando una observación de Rama, la autora se detiene en la correspondencia como “un espacio de reflexión crítica”, lo que remite de inmediato a otra relación epistolar de esa misma índole —si bien más recoleta en temas y tonos, como era previsible en dos poetas—: la que establecen Carlos Drummond de Andrade y Mário de Andrade entre los años 20 y la prematura muerte de Mário en 1945. La indagación de esas misivas que cumplió Silviano Santiago en “Suas cartas, nossas cartas” (Prefacio a *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Editora Ben-te-vi, 2001) traduce el incómodo privilegio que representa hurgar en vidas ajenas y leer textos que han sido dirigidos a otro, en el marco de una intimidad en la cual todo ingreso delata una inclinación *voyeurista* o una tendencia al espionaje.

Las cartas se dividen en dos secciones: las que tramaron Rama y

Darcy (en las que cada uno conserva su propia lengua) y las que cruzaron Ángel y Berta (todas ellas en español, aunque la edición paulista obliga a reproducirlas en portugués). Las primeras se expanden en tópicos que marcan la indecisión de los corresponsales sobre su propia situación. El exilio domina varios escritos, modulando y atemperando la perspectiva: una postal de Darcy de 1964 (cuyos destinatarios son Rama y su primera esposa, Ida Vitale) que estima la presencia de los amigos con “la seguridad de que en la oscuridad y en el silencio de esta noche se está generando el amanecer” (61); la carta del 10 de diciembre de 1965 que hace del destierro “esta vida divertida” (65); la convicción (de Rama, el 15 de abril de 1981) de que regresar del exilio es volver a vivir, cuando comenta la felicidad de Darcy de haber retornado a Brasil (99).

El tema se articula con la soberbia reiterada del antropólogo, quien se hace llamar Emperador por una fantasía infantil, se ufana de las múltiples ofertas que recibe para ser traducido y apura la edición de su libro *Las Américas y la civilización* en la Biblioteca Ayacucho azuzando a Rama: “¿No te aterra el juicio de la posteridad sobre la claudicación del supereditor, glorioso y sesquicentenario, que se olvidó de editar a Darcy?” (85). Como las revelaciones de la intimidad suelen ofrecer tanto un incentivo a la investigación como un desaliento sobre las conductas, la correspondencia revela que mientras Darcy es un ferviente impulsor de la colección dirigida por Rama y un enfático promotor de los autores brasileños

dentro de ella, también opera como un sujeto calculador que trata de conseguir algún beneficio, se demora en la entrega del prólogo a *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, contrata como *manager* a Carmen Balcells (sobre cuyas demandas excesivas se pronuncia Berta en carta a Rama del 9 de octubre de 1976) y sostiene una cuenta bancaria en Nueva York que no parece afín a la situación económica que describe.

La intimidad de Rama había sido revelada en parte en el *Diario 1974-1983* publicado en 2007, plagado de versiones deprimentes de ciertos hechos y episodios relatados con menos amargura en las cartas, como la reunión de especialistas en el momento de planificar la Biblioteca Ayacucho o la desazón que siente cuando se desempeña como profesor en la Universidad de Stanford, en un medio ajeno con el que no tiene afinidad alguna. Lo que agrega la correspondencia es el plan de obras brasileñas para Ayacucho —la dictadura prohibió la salida del país de Caio Prado Junior para acudir al cónclave inaugural, lo que obligó a manejar por correo la sección en lengua portuguesa—, con algunas modificaciones en cuanto a la versión final (diferentes prologuistas, cambio de algún título) y una serie de vaivenes en torno a la portada escogida para el libro de Freyre que ocupa casi la totalidad de los mensajes intercambiados con Berta en la segunda mitad de 1976.

Lo que Rama calló en el *Diario* se impone con desparpajo en las cartas de Darcy: el carácter viscoso con que se refiere a Marta Traba, segunda esposa de Ángel, que no

trepida ante el lance brutal: “Me gustaría mucho volver a ver tu cara. Más aún la de Marta —de ella, la cara y el resto” (98), momentáneamente extendido a otra mujer ajena, la de Hermes Lima (88).

Las misivas entre Rama y Berta desbordan afectuosidad. En ellas los corresponsales se reconocen también correspondientes: mientras Ángel difunde a los autores brasileños en Ayacucho —Rocca señala que es el primero en incluir textos de esa procedencia en una colección continental (53), pero la inserción de Brasil ya constaba en la *Biblioteca Americana* organizada en 1946 en México por Henríquez Ureña—, Berta publica libros latinoamericanos en Paz e Terra, y así como reclama “mi medalla de reconocimiento por parte de la cultura brasileña” (135), Berta aspira asimismo a la suya, sin dejar de preguntarse “quién nos va a dar esa medalla” (149).

Aunque se empeñan en dar noticias constantes del antropólogo, las cartas de Berta proveen bibliografía inestimable —el caso de *Antes el mundo no existía*, mitología de los indios desana que Ángel incorpora en *Transculturación narrativa en América Latina*— y recomiendan autores nuevos (Rubem Fonseca). Si bien soportan hiatos extensos (entre diciembre de 1977 y mayo de 1982 hay una interrupción inexplicada), prefieren la continuidad frente a la corresponsalía saltada de Darcy. La última de ellas, el 19 de julio de 1983, se cierra con una frase promisorio de Berta: “Hasta cualquier día” (188). Rama y Marta Traba mueren el 27 de noviembre de ese año en un acci-

dente aéreo, arrebatando a Darcy la fantasía retrospectivamente premonitória del 18 de diciembre de 1975: “te preciso bien vivo y muy lúcido hasta octubre de 1983, que es cuando voy a morir” (68).

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires

Jerónimo Arellano. *Magical Realism and the History of the Emotions in Latin America*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2015, 210 pp.

La poderosa tesis de este excelente libro es que el realismo mágico —una forma discursiva que ha dominado una parte de la discusión sobre el *Boom* de la novela latinoamericana en los años 60 del siglo pasado y, sobre todo, su recepción y discusión internacional— puede ser reexaminado a partir de una reconsideración de dos de las premisas de su evaluación hasta hoy dominante. En primer lugar, que el realismo mágico usa y repite, a menudo mecánicamente, las crónicas de Indias y su tratamiento de la maravilla en el Nuevo Mundo. En segundo lugar, que esa transformación en un tropo mecánico le ha ganado una bien merecida irrelevancia crítica. En esta última línea, una serie de generaciones de escritores y críticos post-*Boom* han repriminado al realismo mágico su supuesta obediencia y utilidad para las expectativas y clichés de los lectores euronorteamericanos sobre la “verdadera” y mágica esencia premoderna de América Latina y sus culturas.

Arellano desarrolla entonces, con gran efectividad, una productiva reconsideración de ambas premisas y, de este modo, genera una importante re-lectura del realismo mágico. Propone, además, una postura crítica de las típicas reacciones hacia el concepto de las llamadas generaciones post-*Boom*, de MacOndo y del Crack. Para hacerlo, el libro desarrolla, como señala con precisión en la Introducción, dos argumentos a partir de la intersección entre los gabinetes de maravillas, las crónicas coloniales de Indias y las narrativas del realismo mágico.

Uno de estos argumentos es fundamentalmente histórico (aunque también teórico) y el otro teórico (pero también histórico).

El primer argumento sostiene que más que una simple repetición del tratamiento de la maravilla como tópico en las crónicas de Indias, el realismo mágico supone tanto disonancias como resonancias que revelan la “intermittence of the marvelous” (9). Puesto que tanto las crónicas de Indias cuanto el realismo mágico implican una relación sentimental específica e históricamente situada hacia la maravilla, su tratamiento en el realismo mágico no puede ser simplemente una repetición de las crónicas. Es, en cambio, un ejemplo de lo que Arellano llama “the afterlives of feelings, in particular the afterlives of wonder” (9). Para entender estas otras vidas o sobre-vidas del sentimiento es necesario historizar sus diferentes momentos, en vez de suponer que la maravilla tiene la misma valencia para diferentes sujetos en diferentes épocas.

El segundo argumento propone que –en vez de territorializar la historia de la maravilla que ha resultado del encuentro entre un Occidente desencantado y un otro pre-moderno y mágico (Latinoamericano, en este caso)– esa historia, y con ella el realismo mágico, debe ser entendida como “a transcultural and historically-shifting tendency towards the introduction of a sense of wonder into the prosaic experience of the world” (11). Es decir, esa historia es la historia de los esfuerzos modernos por re-encantar el mundo, lo que implica que, primero, la modernidad es un doble proceso de des-encantamiento y re-encantamiento del mundo y, luego, que la historia de la producción cultural latinoamericana debe ser entendida, en este sentido, como parte de la historia de la cultura Occidental (su lado colonial).

El libro se divide en dos partes. La primera desarrolla un argumento sobre la institucionalización en las crónicas de Indias de formas particulares de la maravilla que tienen su origen en la especificidad y función histórica de la *Wunderkammer* (o gabinete de las maravillas). Esa institucionalización depende de la difusión de una estructura de sentimiento (o *feel tank* como también las llama Arellano), cuyo propósito principal es “to manage the affective turmoil elicited by colonial encounters” (XX)

La segunda parte del libro examina la ficción y el discurso del realismo mágico en obras de Alejo Carpentier (varios textos), Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*) y César Aira (*El mago*). El realismo mágico, de acuerdo con Are-

llano, “develops a distinct vantage point that channels the aesthetic radiance of the marvelous in modern culture and at the same time probing its colonial history to highly ambivalent [...] effects” (XX). Se propone aquí, entonces, un argumento suplementario según el cual al desarrollar la historia cultural de la maravilla, Arellano estaría, simultáneamente y desde la perspectiva de los márgenes del imperio, repensando esa historia que ha sido hasta ahora escrita fundamentalmente desde un punto de vista eurocéntrico.

A pesar del tamaño de sus ambiciones, para usar una frase nerudiana, el libro de Arellano contribuye de manera significativa en casi todos estos frentes. Contiene, por un lado, una clarificadora discusión de la difícil y, a menudo, abstrusa literatura sobre el binario emoción/afecto. Es en mi opinión, además, una de las más convincentes demostraciones de la productividad del llamado “giro afectivo” en el pensamiento crítico latinoamericano contemporáneo. Su tratamiento de las transformaciones epocales pre-moderna, moderna y post-moderna de la maravilla como estructura de sentimiento es extraordinariamente valioso.

El libro es, asimismo, una muy enjundiosa discusión tanto del llamado discurso colonial como del realismo mágico y su progenie. Su genealogía del gabinete de las maravillas y las manifestaciones textuales de la maravilla en las crónicas de Indias será, seguramente, muy útil para los estudiosos de la época colonial y para los poscolonialistas. Finalmente el libro es una invita-

ción muy efectiva a reconsiderar un aspecto hasta ahora mal entendido y, a menudo, simplificado del *Boom* de la narrativa latinoamericana.

Si la institucionalización colonial de la maravilla depende de la difusión de una estructura de sentimiento cuyo objetivo fue “to manage the affective turmoil elicited by colonial encounters” (XX); y si, como propone Arellano, es importante corregir el eurocentrismo epistemológico moderno que reduce la maravilla a la curiosidad y luego hace de ésta un antecedente de las clasificaciones verdaderamente científicas del mundo; si la historia de la maravilla debe ser historizada, descolonizada y situada espacialmente en su doble localización europea y americana, entonces, uno podría preguntar, a partir de este valioso libro, ¿qué significa la administración o el control de esta exaltación o disrupción afectiva producida por los encuentros coloniales? ¿Quién controla el proceso y cuáles son sus consecuencias y para quién, en el contexto de la historia colonial latinoamericana? ¿Hay alguna manera, como ha mostrado Gruzinski para México, de referirse a la alteración afectiva generada en los indígenas y luego, también, en los mestizos del continente? Esta administración de los afectos y la maravilla, ¿tuvo alguna consecuencia en las relaciones de subordinación y explotación coloniales? Tal vez más crucialmente para la arquitectura de este libro uno podría preguntar, siempre a partir de él: cuando García Márquez reitera el ambiguo uso de la maravilla como tecnología moderna y lo mezcla con lo que puede ser descrito como

una visión pre-moderna del mundo (en la cual hay poderes sobrenaturales que se manifiestan de forma espectacular e increíble) ¿qué es lo que busca y consigue con su recirculación de la maravilla como afecto? ¿De qué manera complica el autor colombiano esa maravilla y cuánto de ella tiene algo que ver y decir sobre la larga historia de la colonialidad en el continente?

Magical Realism and the History of the Emotions in Latin America logra con brillantez que estas preguntas puedan ser hoy mejor comprendidas y formuladas. Lo hace a través de un acercamiento pionero a la maravilla en el marco de la cuestión del afecto y las emociones en la historia de América Latina. De este modo ilumina poderosamente tanto los discursos coloniales como las ficciones modernas del realismo mágico.

Juan Poblete

University of California-Santa Cruz

Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. 975 pp. en 2 tomos y con 2 DVDs.

Este libro es magnífico y audaz. La investigación empírica es profunda, y los análisis de las películas concretas y sus contextos son iluminadores. El argumento plantea una visión muy original de Chile y su cine en los 60. Logra rescatar del olvido algunas obras y ver de una manera nueva las ya famosas, logra evitar la tentación teleológica ante el trauma de 1973, y logra ofrecer

diálogos estimulantes, de aprecio y discrepancia, con la historiografía y la crítica.

El tema de *Evolución en libertad* es el cine chileno en la segunda mitad de los 60, visto en sus contextos históricos, tanto a nivel artístico-estético como a nivel político-social. El análisis en profundidad se enfoca especialmente en ocho películas, seleccionadas por su éxito con el público o con los críticos, tomando en cuenta y problematizando la brecha que a veces surge entre los dos criterios. En orden de su tratamiento en el libro, las ocho películas son: *Largo viaje* (1967), Director Patricio Kaulen; *Valparaíso mi amor* (1969), Director Aldo Francia; *Morir un poco* (1967), Director Álvaro J. Covacevich; *Ayúdeme Ud. Compadre* (1968), Director Germán Becker Ureta; *Tres tristes tigres* (1968), Director Raúl Ruiz; *El chacal de Nahueltoro* (1970), Director Miguel Littin; *Tierra quemada* (1968), de Alejo Álvarez Angelini; y, *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto.

Inmediatamente, se nota que algunas de ellas han entrado al canon hegemónico de las películas “importantes” de la época y otras no. De hecho, un *leitmotiv* analítico es el cuestionamiento continuo del canon de las películas “importantes” para entender la historia del cine y los orígenes del “Nuevo Cine” chileno. El título del libro, evocando el periodo presidencial de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y el proyecto de “Revolución en Libertad”, sugiere lo novedoso del método. Sin perder vista del significado de 1973 como una ruptura que marca un “antes” y “después”, los autores muestran el

valor analítico de volver con rigor a las películas y la crítica en su momento histórico de rodaje, producción y circulación. Corresponde a los años 1965-1970. La periodización y la selección nos invitan a evitar la trampa teleológica, es decir, evitar que la sombra del desenlace catastrófico —la dictadura, a partir del 11 de septiembre de 1973— oscurezca nuestra capacidad de “ver” las dinámicas de cine y sociedad en su propio contexto, pregolpe y hasta pre-Unidad Popular.

Este método produce resultados frescos y a veces sorprendentes, sobre todo al considerar películas asociadas con la Democracia Cristiana en el periodo de Frei. Un ejemplo es el análisis comparativo que hacen los autores de *Largo viaje* (1967), cuyo director, Patricio Kaulen, fue nombrado presidente de Chile Films en 1964, y *Valparaíso mi amor* (1969), cuyo director, Aldo Francia, fue alineado con las corrientes marxistas. Desde el lente de la persecución feroz de la izquierda en el Chile post-1973, y sabiendo además que una dimensión fundamental del Nuevo Cine fue justamente su nexos con los temas sociopolíticos, puede ser demasiado tentador reducir la dinámica de arte-política a un canon de innovación artística desde la izquierda. En esta perspectiva, después de 1973 llegará a ser común considerar a *Valparaíso mi amor* como “la película fundadora del Nuevo Cine Chileno” (205). Pero, como muestran los autores, volver con rigor a las películas y la crítica en su propia época provoca una matización. Resulta que las dos películas tienen mucho en común. Por un lado, las

dos “trascienden las contingencias políticas” (135). Su arte plantea una sociedad cuya falta de amor y compromiso condena a los pobres a una injusticia implacable, pero no plantea un análisis político ni de la causa ni de la solución, y tampoco plantea una identificación con un proyecto político concreto. Por otro lado, a pesar de sus ambigüedades políticas, la prensa de la época no duda en considerar que las dos películas sean “cine comprometido” (203).

Al analizar la doble dimensión del cine como arte creativo y como testimonio sociopolítico, más allá de la instrumentalización política a pesar de la realidad de ella, los autores plantean una discrepancia sutil con el libro importante de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz, *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (Santiago: Uqbar, 2007). Aunque los autores aprecian la obra de Cavallo y Díaz, ven en *Explotados y benditos* un deseo de promover un cine liberado de la política –es decir, de alabar el neorrealismo supuestamente no manchado por la tesis política– y dejar en un segundo plano artístico el cine comprometido. El primero será un realismo “puro y apropiado” y el segundo “ideológico y fuera de lugar” (167). En cambio, Cortínez y Engelbert ven en el cine creativo de los 60 un testimonio y participación artística en la “matriz sociopolítica” de la cultura chilena conceptualizada por Manuel Antonio Garretón –una búsqueda de encuentros entre lo nacional, estatal, democrático y popular (49)–. Desde esta perspectiva, y con el método de evitar que la

sombra de 1973 imponga la historia teleológica, Cortínez y Engelbert rescatan del olvido una de las películas chilenas más exitosas, *Ayúdeme Ud. Compadre* (1968), invitándonos a considerar hasta qué punto su popularidad fue la contraparte optimista de la misma inquietud urgente que impulsaba *El chacal de Nahueltoro* (1970): ¿es posible que la nación salga de la miseria y la injusticia?

Pensar de nuevo *Ayúdeme Ud. Compadre* en diálogo con *El Chacal de Nahueltoro* es quizás el aspecto más audaz de un libro lleno de invitaciones a pensar de nuevo. Aunque todos los análisis de películas concretas ofrecen interpretaciones originales estimulantes, basadas en investigaciones de gran seriedad y bien contextualizadas, no todos los lectores van a estar igualmente convencidos de todos los análisis particulares. Un libro tan completo y tan lleno de originalidad obviamente va a producir algunas dudas sobre puntos particulares.

Sin embargo, el libro convence como un todo. Estamos frente a un trabajo imprescindible. Nos ofrece una interpretación original de las dinámicas arte-sociedad-política, sin reducirlas al proyecto político concreto contingente. Nos invita a considerar la cultura expresiva en el periodo Frei-Allende como un tiempo de gran creatividad experimental en diálogo con la cuestión social urgente, pero sin caer en la trampa de interpretar todo como prólogo a 1973. Este libro es un gran estímulo para pensar, y un gran aporte para celebrar.

Steve J. Stern,

U. de Wisconsin-Madison

Jacqueline Fowks. *Chichapolitik. La prensa con Fujimori en las elecciones generales 2000 en el Perú.* Lima: Fundación Friedrich Ebert, 2015 (2da. ed.). 239 pp.

Después de quince años, la periodista y docente universitaria Jacqueline Fowks publica la segunda edición de su libro *Chichapolitik. La prensa con Fujimori en las elecciones generales 2000 en el Perú.* Con el apoyo del Centro de Competencia en Comunicaciones de la Fundación Friedrich Ebert (Colombia), la Fundación Ebert (Perú) y la Asociación Servicios Educativos Rurales (Perú), la autora nos entrega una edición “corregida y aumentada” (15) de una investigación que en su momento pasó desapercibida por razones que nada tenían que ver con sus planteamientos y conclusiones. Como la misma autora lo recuerda en la nota introductoria, la primera edición apareció tres meses antes de la difusión del primer vladivideo, que mostraba de manera incuestionable el nivel de corrupción del gobierno de Alberto Fujimori. Ese contexto, en el que se silenciaba, cuando no atacaba, cualquier publicación discordante con la línea gubernamental, no fue propicio para que se recibiera y se discutiera la investigación de J. Fowks.

El objetivo, como el título podría sugerir, no es tanto plantear una reflexión de orden social o antropológico acerca de la denominada “prensa chicha” (o “naranja” como también se le denomina en diversos pasajes por su identificación con el partido de Alberto Fujimori, quien utilizaba dicho color como

distintivo). Antes que nada se trata, tal y como la misma autora se encarga de precisarlo, de subrayar el elemento político: “en la prensa chicha, el tema no es los diarios populares, sino obviamente el control racional, deliberado, calculado sobre la información que ahí circulaba, buscando generar una opinión” (16). Esa formación de opinión en un público –lector o espectador– se encontraba motivada, en el caso del periodo analizado (las elecciones del 2000) por afanes reeleccionistas. Así, si bien “los medios, ya sea por opción voluntaria o por sus relaciones con las esferas de decisión, recortan pedazos de la realidad y deciden presentar, a veces, un conjunto muy pequeño o deformado de lo que tuvieron al alcance como materia prima de la información” (31), en el caso específico de dicho periodo electoral se manifestó, más que nunca, el elemento adoctrinador de los medios, sin olvidar su capacidad para difamar mediante, por ejemplo, psicosociales muy bien orquestados.

Dividido en tres partes y cuatro capítulos de irregular extensión, los dos primeros capítulos de *Chichapolitik* contextualizan a nivel legal, social y político el periodo de las elecciones presidenciales. En el primero, por ejemplo, resulta valioso recordar o descubrir el andamiaje jurídico utilizado e interpretado por el presidente-candidato para hacerse reelegir, sin olvidar, desde luego, los vacíos e imprecisiones legales de los que se sirvió para preparar y asentar su candidatura. Por su parte, el segundo capítulo está dedicado a abordar los casos más saltantes de medios de comunicación, sus

vínculos con el poder y sus líneas editoriales digitadas, en mayor o menor medida por afinidades políticas o presiones (en particular tributarias). Asimismo, de manera más que convincente la autora ha buscado analizar el lugar y las expectativas de los consumidores de medios de comunicación. Jacqueline Fowks es tajante cuando señala que “si un ciudadano quería informarse en el Perú, debe invertir una suma de dinero considerable” (69). Según Fowks, dicha suma se elevaría a 357.50 soles mensuales en un país donde el sueldo mínimo era de 421 soles. Así, una gran parte de la población nacional se encontraba secuestrada por una información tendenciosa, cuando no apologetica o difamatoria.

Los dos capítulos siguientes son antes que nada comparativos y analíticos. Así, la autora reflexiona acerca de las campañas electorales de los cuatro candidatos con mayores posibilidades de ganar las elecciones (Alberto Fujimori de la “Alianza Perú 2000”, Alejandro Toledo de “Perú Posible”, Alberto Andrade Carmona de “Somos Perú” y Luis Castañeda Lossio de “Solidaridad Nacional”). La reflexión propuesta aborda las estrategias utilizadas, su conveniencia o su falta de ella, así como también la forma en que los medios de comunicación “chicha” o “naranja”, subvencionados por fondos públicos, atacaban a cada uno de los candidatos, según una estrategia concertada y personalizada. Después de la comparación, se propone un análisis diacrónico de las diez semanas previas a las elecciones presidenciales. Divididos en cinco grupos, en

función de su cercanía con el gobierno, los principales medios de comunicación son vistos bajo la lupa según el tiempo o espacio que dedican a cada candidato, el tenor y contenido de los ataques a los candidatos no oficialistas y la manera en que cierran filas para defender a Alberto Fujimori, su gestión presidencial o su candidatura.

Es necesario señalar que la segunda edición viene acompañada por un valioso material adicional: una “Advertencia” que de manera somera presenta el contexto de aparición de la primera edición, así como una entrevista a manera de prólogo, con el psicólogo social Hernán Chaparro. Es particularmente sugestivo el análisis que éste plantea acerca de los ciudadanos que respaldaban mayoritariamente a Fujimori. El libro se cierra con un nutrido aparato bibliográfico en el que destacan publicaciones institucionales, periodísticas y universitarias. También se precisa los medios de comunicación tomados en cuenta para la investigación. En el apéndice figura la entrevista que Eduardo Guzmán, periodista del programa dominical “Panorama”, le hiciera el 2 de abril del 2000 a Alberto Fujimori, así como también una cronología que establece un paralelo, de diciembre de 1998 a diciembre de 1999, de las relaciones entre medios y poder, por un lado, y el proceso electoral, por el otro.

Finalmente, nos gustaría señalar la actualidad de *Chichapolitik*. Si bien fue publicado hace quince años, en un contexto bastante específico, la calidad de la reflexión, lo riguroso del trabajo analítico y comparativo, junto con el detalle del repertorio

bibliográfico, hacen de esta investigación un referente cuando se trata de influenciar, cuando no programar, las líneas editoriales. Con la elección presidencial en el Perú cada vez más cerca (2016), cuando se habla cada vez más de “concentración” de medios, *Chichapolitik* es un libro que no sólo renueva su actualidad, sino que se plantea de lectura urgente como una forma interesante de combinar estudios políticos, periodísticos y culturales con miras a la (in)formación de nuevas agencias ciudadanas ahí donde, precisamente, los mecanismos del poder mediático intentan coactarlas.

Félix Terrones

Instituto Riva Agüero
Pontificia Universidad
Católica del Perú

Miguel Vargas Yábar. *Las empresas del pensamiento. Clorinda Matto de Turner (1852-1909)*. Lima: Pakarina / Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM, 2013. 178 pp.

Como resultado de su tesis de maestría de literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Miguel Vargas Yábar nos entrega este interesante libro sobre Clorinda Matto de Turner, nacida en el Cuzco y fallecida en el exilio en la ciudad de Buenos Aires. Tal y como señala el crítico sanmarquino Marcel Velásquez Castro en el prólogo, Vargas plantea una perspectiva en la cual “no idealiza la figura ni las ideas de Matto —como ha ocurrido en ciertos sectores de la crítica—, sino que dialoga con ella, trata con sus textos y los escucha

con agudeza. Por ello, el autor puede establecer con precisión los alcances y límites de la negociación de la escritora” (14). Esta mirada a la forma de negociación política y cultural de Matto obedece a una visión que convierte la célebre frase de la autora, “obreras del pensamiento”, en las “empresas del pensamiento”; es decir, no al trabajo manual (“obreras”), sino la infraestructura en sí misma (“empresas”).

El primer capítulo, “Figuras representadas por la recepción crítica de Clorinda Matto de Turner”, se propone como “una reseña de cada una de las figuras más relevantes que la crítica ha elaborado acerca de Clorinda Matto y su obra” (28). En primer lugar, los civilistas José de la Riva-Agüero y Ventura García Calderón contribuyeron a fijar a la escritora como un sujeto peligroso para el orden establecido a través de juicios críticos que “influyeron en la exclusión de la obra mattiana del canon literario nacional por varias décadas” (29). Tiempo después, las críticas Concha Meléndez y Aída Cometta reivindicarían “el carácter literario de la obra de Matto” (34), en particular de su novela *Aves sin nido* (1889), labor que continuarán Manuel Cuadros, Augusto Tamayo Vargas, Francisco Carrillo y Tomás Escajadillo. Posteriormente, Antonio Cornejo Polar “contextualiza la obra de Matto dentro de la experiencia de la Guerra del Pacífico y bajo las influencias de Ricardo Palma y Manuel González Prada” y señala que “Mato percibió y observó que la disidencia mayor estaba constituida por el pueblo indígena y, en este sentido, la nación no

podía seguir funcionando socialmente con dicha disidencia” (38). Según señala Vargas Yábar, “los ya clásicos estudios de Cornejo Polar sobre la novelística de Clorinda Matto tienen como principal aporte haber develado la densidad discursiva que críticos posteriores han intentado articular poniendo el énfasis en distintos elementos” (48). Estos nuevos críticos son Alberto Tauro del Pino, James Higgins, Julio Rodríguez-Luis, Nelson Manrique, Efraín Kristal, Ana Peluffo, Francesca Denegri, Soledad Gelles, Susana Reisz, Mary Berg, Sonia Mattalia, Doris Sommer, Linda L. Grabner, Catherine Davies, Rocío Ferreira y Dora Sales Salvador. Ellos contribuyen a fijar una visión de Matto en tanto novelista, periodista militante que articula nociones como nación, política y subalternidad, defensora de la mujer y ella misma sujeto autónomo en busca de sus derechos e identidad, puesto que “a través del género, Matto produjo un aliento de vida para las mujeres en un contexto de opresión y marginalidad” (61).

El segundo capítulo analiza a Matto en su papel de “Educatora y modernizadora: figuras de autorrepresentación de alcance nacional”, particularmente en tanto “educadora de los otros” y “constructora de la nación”. Para el primer caso, Vargas Yábar advierte que la autora cuzqueña ve “la educación como valor fundamental y como condición primordial para el progreso” (68). En relación con el segundo aspecto, “la obra mattiana pone énfasis en la educación, la prensa, el periodismo, la libertad de expresión, el liberalismo, la indus-

trialización, el capitalismo, el comercio, la inmigración y la incorporación del subalterno a la nación” (74). En síntesis, explica Vargas Yábar, “Matto remite a la condición de subordinación que han padecido mujeres e indios y que casi ha llegado a convertirse en legítima debido a su densidad histórica. No obstante, en esa misma historia de subordinación encuentra los elementos necesarios para redefinir el papel que desempeña el subalterno. En el caso del indígena, Matto no sólo reconoce, sino que enfatiza la valentía, la solidaridad, el porte moral e incluso la inquebrantable salud como valores que justifican su inclusión en el proyecto moderno de nación. En el caso de las mujeres, la autora afirma y subvierte, al mismo tiempo, los desempeños tradicionales asignados a la mujer con la finalidad de ampliar los alcances de tales desempeños: madre y esposa, sí; pero también profesional y trabajadora” (105).

En el tercer capítulo, “Constructora de América: figuras de autorrepresentación de alcance internacional”, Vargas Yábar analiza la ampliación del campo de interés de la obra mattiana “al panorama americano, especialmente a partir de su exilio en Argentina” (109). En particular, “la literatura para Matto es una vía de unión para la comunidad latinoamericana. El intercambio constante entre escritores de diversos países, la posición de vanguardia que ocupan algunos respecto del pensamiento decimonónico, la profesionalización misma del escritor son indicadores de la modernidad que se alcanza y que promueve la autora desde los distintos

semanarios y revistas donde le tocó desempeñarse” (118). Así por ejemplo, en relación con la mujer, y desde las páginas de su revista *Búcaro Americano: periódico de las familias* (Buenos Aires 1896-1908), Matto enfatiza que “los deberes y derechos de la mujer van acompañados por un ideal de respeto y armonía con el hombre y, en tal sentido, no busca enfrentarlos de forma directa” (118). Esta manera de “articular las distintas fuerzas operantes de su tiempo, a menudo contradictorias y hasta opuestas entre sí”, si bien no hacen de Matto de Turner una “revolucionaria radical” tampoco la convierten en una “conservadora retrógrada y retardaria”, por lo que Vargas Yábar propone entenderla más bien como una “reformista moderada” (129), visión que el crítico profundizará en el siguiente capítulo.

Titulado “Las negociaciones de la escritora”, este cuarto acápite del libro sirve a Vargas Yábar para abordar “aquellas estrategias y mecanismos de negociación que la autora emplea para presentar y promover sus propuestas para la construcción de la nación imaginada” (133) y donde residiría “en gran medida la riqueza de la escritura mattiana” (134). Desde la prensa y la literatura, y con gran “indignación ética”, la autora busca reivindicar al indígena y a la mujer en tanto agentes de su proyecto modernizador. Este proyecto se basa en la temática de la educación, central en su discurso, así como en la instrucción y la industria, “articuladas y condicionadas entre sí” (149).

El libro se completa con las conclusiones (157-166) y la biblio-

grafía (167-178). La visión final que Vargas Yábar ofrece de la escritora es la siguiente: “Matto de Turner supo sobreponerse a la adversidad de su tiempo sin ceder jamás a su deseo de que la escritura encontrara a través de su pluma un retrato audaz de los impases de su época. Desde esta perspectiva fue una adelantada y quedará en la historia como una mujer que no declinó ni sus convicciones, ni su pasión por hacerse un nombre propio en la historia de la literatura” (165-166). En suma, *Las empresas del pensamiento* es un acercamiento serio y riguroso a una autora como Clorinda Matto de Turner dentro de las coordenadas y limitaciones de su tiempo, considerando también sus orígenes en la oligarquía terrateniente cuzqueña y su visión por momentos condescendiente hacia la población indígena, hecho que suele soslayarse en acercamientos contemporáneos que asimilan su figura a agendas específicas. Sin embargo, la riqueza de su pensamiento y sus múltiples aspectos confirman la relativa actualidad y vigencia de su controvertida trayectoria.

Paolo de Lima

Universidad de Lima / UNMSM

Juan Carlos Galdo. *Caminos de piedra y agua. Un viaje por Puno*. Lima: Ediciones Peisa, 2014. 346 pp.

Tanto las narrativas de viajes como las que hoy se denominan de no ficción han cumplido diversos propósitos a lo largo y ancho de la tradición latinoamericana, desde constituir repositorios de informa-

ción social, cultural, económica y científica, acopiada luego en los llamados “centros de cálculo” —nombre que designaba a la metrópoli o centro de poder— hasta ser ejemplos de hibridez textual o de otras manifestaciones de experimentación formal.

Dependiendo muchas veces de su estilo, estas narrativas se insertaban en una amplia gama de géneros y subgéneros discursivos alejados por completo de cualquier asomo de ficción: crónica, visita, historia, descripción, relación, estudio, entre otros.

Modernamente, la recepción de estas narrativas se asocia a la idea de géneros de no ficción, esto es, narraciones que sin sacrificar su valor referencial emplean o adoptan, en el diseño de su escritura, herramientas y recursos formales propios de la construcción de relatos de ficción.

Una de las consecuencias de esta fusión textual fue, precisamente, el surgimiento, a mediados de la década de 1950, de un movimiento que podríamos denominar “nuevo periodismo latinoamericano”, anticipándose en una década a su homólogo estadounidense, que se irrogó a destiempo el rol fundador de esta novísima práctica.

El arco temporal de toda esta tradición de textos de viajes y de no ficción es vasto, como variado es su abanico de intenciones, pues podría situarse su origen en las crónicas de Indias y observar una prolongación hasta nuestros días en obras tan disímiles y sugerentes como las de Juan Villoro, Martín Caparrós, Leila Guerriero o Pedro Lemebel. No se trata de una línea genealógica, sino

más bien de un proceso lleno de disrupciones y discontinuidades.

A pesar de esta amplitud, interesa más, para el libro que se analiza ahora, la idea de un texto que tiene asiento en el mundo fáctico y el mundo de la experiencia empírica, pero que es puesto en página con la conciencia de emplear el lenguaje no solamente como un arma referencial, sino también como un objeto estético.

A esa estirpe pertenecen, por ejemplo, textos como *Operación masacre* (1955) de Rodolfo Walsh, *Relato de un naufrago* (1957) de Gabriel García Márquez o *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska. Tres ejemplos de textos cuyo trasfondo urgente los vincula directamente a una problemática de lucha política.

Caminos de piedra y agua. Un viaje por Puno no se adhiere de modo excluyente a un modelo de urgencia histórica, pero se suma ahora a una variante que combina el método narrativo convencional del viajero, ese que revela el mundo que se abre a su paso con descripciones de corte realista e incorpora elementos de su experiencia y su subjetividad, de modo tal que el texto resulta una propuesta que se abre por dos caminos: uno que propone la experiencia de retratar un mundo otro, sus referentes culturales, su dinámica social, su paisaje humano; otro que filtra esta aventura por el tamiz de la conciencia del narrador, afinando su sensibilidad frente al mundo representado en el texto.

Desde su pórtico, el libro de Galdo nos ofrece un guiño intertextual de particular importancia. Se trata de una cita de Garci Diez de

San Miguel, cuya *Visita hecha a la provincia de Chucuito* data de 1567. La cita no es en modo alguno gratuita. En ese fragmento Garcí Diez revela su método de trabajo, que es, en más de un sentido, análogo al de Galdo, con una salvedad de contexto: mientras Garcí Diez escribe su obra actuando bajo órdenes de la corona, Galdo lo hace obedeciendo a su libre albedrío creador y crítico.

En tal sentido, no debe llamar a extrañeza que podamos notar en ambos textos una cierta alternancia, que consiste en presentar la información o testimonios sobre el lugar que le proporcionan sus testigos e informantes y luego introducir sus comentarios; es decir, hay una intención de mostrar, acaso en contraste, la mirada del lugareño y la de la conciencia del visitante.

Hay, también, en ese orden de cosas, un doble registro: el primero de ellos emparenta al narrador con el antropólogo y el etnógrafo, en su modo de establecer contacto dialógico con los otros y acopiar los datos que va recibiendo en su trayecto; el segundo nos ubica en el ámbito emocional del narrador, en el ejercicio pleno de su subjetividad.

La actitud del narrador no deja ningún tipo de connotación jerárquica a la vista. Su recorrido por una región poseedora de una tradición histórica y cultural de enorme diversidad es respetada. Al mismo tiempo, a cada paso que da, el narrador informa también de su asombro frente a la cultura material que va descubriendo.

Por otra parte, su recorrido va tendiendo sutiles lazos a otros textos, lo que explica, por citar un ejemplo, que en el texto inicial del

libro, titulado “Piedras incas”, la escena en que el viajero contempla unas piedras que “en efecto, tenían el inconfundible pulido, la perfección en el labrado de las más importantes edificaciones incas” (19) nos recuerde la escena en que el joven Ernesto, en el capítulo I de *Los ríos profundos*, la bella novela de José María Arguedas, contempla y admira largo rato un muro inca.

Análogo al asombro conmovedor de Ernesto en *Los ríos profundos* es el deslumbramiento del narrador de *Caminos de piedra y agua*, cuando de la mano de don Julio, su primer cicerone en el corredor ayмара, se va revelando “una ciudad oculta, enterrada bajo capas de asfalto y tierra, cubierta de barro, cemento y cal” (19).

Hay un encuentro con la historia de la región, indudablemente; pero a diferencia de otros textos de viajeros que privilegian la materialidad de la experiencia (paisaje, lugares, espacios concretos), el narrador de *Caminos de piedra y agua* se interna también en un aspecto menos visible: la tradición literaria altiplánica. E incluso aquí encontramos un doblez: por un lado se rescata el poeta Dante Nava, recordando su trayectoria vital y poética; por otro, en un desborde de fantasía y ludismo, se nos habla de Pedro Solares, improbable y distinguido literato puneño que vio culminada su gloria con la obtención del Nobel.

“Tu camino está en tu viaje”, es la sentencia que recibe el narrador de parte de un *yatiri* local que lo somete a una sesión adivinatoria. La frase, más allá de su aparente simpleza, dice mucho sobre el espíritu que anima el relato, deja abierta la

posibilidad de una lectura que se realiza exactamente como un viaje, con rutas definidas y, sobre todo, giros imprevistos.

Caminos de piedra y agua es una prueba de la existencia de un “herbor” en nuestra narrativa, animado por la experimentación, la hibridez y el borramiento intencional de fronteras entre lo ficticio y lo real no para dudar del mundo fáctico sino, por el contrario, para enriquecer nuestra aproximación a él. En virtud de esta circunstancia es que podemos marcar el libro de Juan Carlos Galdo en diversos territorios, desde el antropológico hasta el sentimental, desde el histórico hasta el periodístico, desde el terreno de la imaginación hasta el del decurso cotidiano de la vida. Ahí radica, creo, su importancia.

Alonso Rabí do Carmo
Universidad de Lima

César Ángeles Loayza. *Cortes intensivos Entrevistas y crónicas: 1986-2014.* Lima: Alpiedelorbe Producciones & posición EDITORES, 2015. 194 pp.

A pesar del tiempo transcurrido desde los años de la violencia política vivida durante los años 80 y parte de la década siguiente, en el Perú las aproximaciones críticas, recreaciones artísticas e investigaciones académicas no cesan de multiplicarse en lo que va del presente siglo, lo que evidencia la centralidad de dicha coyuntura histórica de álgida confrontación interna, así como los múltiples significados asociados a dicho periodo. Ello revela la dimensión y complejidad, en di-

versos planos, que cobró el conflicto armado interno. En este sentido, el reciente libro del poeta y comunicador César Ángeles Loayza, *Cortes intensivos Entrevistas y crónicas: 1986-2014*, constituye un hito para el conocimiento de aquellos años desde el campo cultural.

En efecto, se trata de un volumen que, desde el diseño de su portada (un objeto punzante abriendo de arriba abajo una suerte de círculo de fuego o estallido, en cuyo centro un ojo grita a la vez que, debajo, la imagen del autor aparece tramada en gesto sonriente o esperanzado, sobre el perfil de una ciudad que parece ser Lima), nos ubica en un estado de tensión o intensidad provocadora aludida en el título. Sin embargo, si consideramos no sólo otros elementos gráficos de la cubierta en cuestión, sino sobre todo la estructura y contenido del propio libro, comprobaremos que, además de lo anterior, queda planteada una clara voluntad de proponer precisas interrogantes, y por qué no respuestas, que ayuden a vislumbrar alternativas (aun válidas para el presente) desde la situación extrema que atravesaba el país. El epígrafe de apertura, inscrito en la primera de las cuatro hojas rojas interiores, sitúa muy bien al lector ante el volumen: “Un libro debe ser el hacha que rompa el mar de hielo que llevamos dentro” (Carta de Franz Kafka a Oskar Pollak).

A la vez, si consideramos que la mayoría de entrevistas y crónicas-homenajes de Ángeles recaen en artistas y escritores (poetas, varios de ellos), avizoramos que la sensibilidad creadora está entretrejida con el juego dramático, a veces lúdico,

de preguntas y respuestas, o testimonios, que dan vida, literalmente, a las casi 200 páginas del libro.

Como señala el poeta y crítico Luis Fernando Chueca en la contraportada, “[*Cortes intensivos*] mantiene ese perfil: un conjunto de entrevistas (más algunos *bonus tracks*) que insisten, como en los momentos de su aparición original, en ser una punción que estremezca la mirada. No ceder a la tranquilidad del lector. A través de ese concierto de voces fundamentales del universo cultural de los últimos ochentas y el inicio de los noventa, César Ángeles Loayza indagaba en ese tiempo álgido. Años difíciles, en que miedo y sensación de derrumbe convivían con la convicción de que había, todavía, *muchísimo que hacer*”.

Es decir que, además de la línea de memoria histórica ya acotada, se trata de un concierto de voces múltiples, lo que constituye otro de los valores de este libro: ser una suerte de revelación de los universos imaginantes y personales de los disímiles creadores e intelectuales allí interpelados u homenajeados. Por otro lado, no se trata de un periodismo cultural ejercido de forma espontánea y aleatoria, y esto hay que resaltarlo debido a cómo se hace en la actualidad, sino asumido con rigor de cirujano (u operador cultural), y bisturí verbal para aplicar sobre sus interlocutores: en cada diálogo y testimonio se entrevistó un buen tiempo dedicado por el autor a preparar cada entrevista, cada texto.

Con plena conciencia de lo anterior, Ángeles escribe lo siguiente en la nota introductoria: “La correspondencia entre arte, historia, cul-

tura y poder es una constante en estos diálogos y crónicas, lo cual los vuelve ineludibles para una mejor inmersión y comprensión cabal de las últimas dos décadas del siglo XX” (12).

El libro se estructura en dos grandes partes: “Entrevistas” y “Homenajes”, antecedidas por un prólogo (“Ingreso”) y precedidas por una suerte de epílogo titulado “Hallazgo de la poesía”. En realidad, se trata de una amplia curva que, a lo largo de estas páginas, traza heterogéneos acercamientos tanto al proceso creador y las ideas de los interlocutores del autor, como, a través de ellos, se cala el drama nacional de un país donde todo se hallaba en tensión y cortes sucesivos.

Los propios nombres de las secciones, al interior de la primera parte, así lo remarcán: “Cirugía plástica” (con artistas como José Tola, Juan Javier Salazar, Enrique Polanco), “Espada clavada en la lengua” (entrevistas con los poetas Enrique Lihn, Blanca Varela, Enrique Verástegui, Pablo Guevara, Washington Delgado, Eduardo Chirinos, Montserrat Álvarez, y el crítico Antonio Cornejo Polar, entre otros), y “Un país en el quirófano” (con investigadores como Alberto Flores Galindo, Luis Lumbreras, Martha Hildebrandt). A estos diálogos se suman algunos homenajes en formato de crónicas sobre algunos personajes (Martín Chambi y Víctor Humareda, Sarita Colonia, y los poetas Luis Hernández, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Heraud y Antonio Cisneros) “a quienes no hubo ocasión de entrevistar” y “tienen diferentes significados en

mi vida”, según señala el propio autor en el “Ingreso” del libro.

El texto final del volumen, de título elocuente (“Hallazgo de la poesía”), nos sitúa de lleno en la que ha sido y es la principal labor creativa de Ángeles, con cuatro poemarios en su haber, luego de estrenarse en *La última cena*, recordada antología de doce poetas del 80: *El sol a rayas*, *A Rojo*, *Sagrado Corazón* y *Los amantes del acantilado*. Y es que la poesía no abandona estas entrevistas y crónicas atravesadas de intensidad político-cultural. De tal manera que la labor periodística de César Ángeles queda vinculada, de manera sustancial e irrenunciable, a su quehacer poético: la estética y la política se anudan en un mismo trayecto, un mismo autor, quien ha hecho de su obra escrita expresión de sus preocupaciones más centrales y cotidianas.

Todo lo anterior, a su vez, nos remite a otro de los aciertos de este volumen: un lenguaje no academicista, sino más bien punzante, apasionado y, en general, directo hasta la irreverencia cuando la situación lo amerita, para alcanzar el fondo de los varios personajes reunidos en esta amplia polifonía. Se trata de un libro operístico que halla su propia articulación y unidad mediante las líneas matrices ya señaladas, y que el propio autor sintetiza de este modo: “En esta suerte de visión panorámica de aquella época —perfilada entre nosotros por la guerra interna—, que a la vez me supuso ser parte activa de dicha historia, se respira la ilusión de que toda esta vasta y heterogénea experiencia haya encontrado en estas palabras su mejor cauce. De ser así,

una parte del espíritu más vanguardista que impregna aquellos años 80 y 90 (vinculado aún a temáticas centrales del debate contemporáneo) quedará inmersa en este volumen para quienes lo hagan revivir con su lectura” (12).

Sin embargo, en la segunda sección, “Homenajes”, este libro contiene también otros textos que cubren años más próximos al momento actual. Lo que cabe destacar, en medio del conjunto y resultados finales, es que Ángeles ha mantenido una línea político-cultural a lo largo de más de 25 años de trabajo con la escritura; es decir, un activismo que, antes que limitarse a plantear reflexiones en el aire, asume el acto artístico y literario, así como la investigación académica, desde el compromiso por la transformación democrática y libertaria de la vida misma. Todo lo cual da cuenta de un camino coherente y honesto que es meritorio, más aún en estos tiempos donde lo contrario es la regla. Así, *Cortes intensivos* trasciende las fronteras espaciales y marcos temporales en los que ha sido concebido, para postular una manera diferente de ejercer el periodismo (no sólo) cultural, válida para otras latitudes y coordenadas históricas.

En síntesis, la correspondencia entre arte, historia, cultura y poder, como hilo conductor de estos diálogos y crónicas, hace que este nuevo libro de César Ángeles Loayza sea de lectura ineludible para la comprensión cabal de las últimas dos décadas del siglo XX, hasta la actualidad. Como ha escrito el propio autor: “En el Perú, como en tantas otras partes del mundo, la

investigación periodística y académica de carácter cultural, cuando se realiza de forma seria, responsable y comprometida, constituye, en este sentido, un aporte [...]. En tal sentido, estas entrevistas y memorias sobre autores, obras y acontecimientos de la cultura peruana e internacional [...] han de potenciar una mayor imaginación y una liberadora sensibilidad desde el lenguaje. Todo lo que resulta clave para una vida nueva, que es, al fin y al cabo, mi objetivo principal y declarado” (13).

Es evidente que estamos no sólo ante una publicación ambiciosa y de envergadura en nuestro medio (que, además, reúne solamente parte del trabajo de investigación, crítica y periodismo que viene realizando Ángeles desde mediados de los 80 hasta hoy, dentro y fuera del país), sino ante la expresión escrita de una vida dedicada a revelar algunas de las claves más esenciales de nuestra contemporaneidad, a través de algunos de nuestros más destacados creadores e intelectuales, con la declarada vocación de “ser un factor más en la transformación de la vida, de nuestra vida, aquí y ahora” (13). Por todo lo cual, se trata de un libro que no es sólo un libro, ni sólo una compilación de entrevistas y homenajes, sino más bien un testimonio de parte que nos confronta por su vitalidad, dramatismo y, a la vez, frescura. Y de esta manera, nos corta (y cura), a tiempo, cualquier zona de confort intelectual y cotidiano en los actuales tiempos.

Miguel Ildefonso

Universidad Científica del Sur

Elena Guichot Muñoz. *La dramaturgia de Mario Vargas Llosa: contra la violencia de los años ochenta, la imaginación a la escena.* Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Sevilla, 2011. 306 pp.

La obra novelística de Mario Vargas Llosa ha sido revisada desde diferentes ángulos por la crítica literaria tanto en español como en otras lenguas donde abundan libros, tesis, artículos y reseñas; sin embargo, sus piezas teatrales no han levantado el interés completo de la crítica y son muy ajustados los estudios realizados sobre este género. La explicación, seguramente, obedece a la superioridad de sus novelas constituidas como parte de la literatura canónica contemporánea.

El libro de Elena Guichot Muñoz, profesora de la Universidad de Sevilla y estudiosa de la literatura peruana e hispanoamericana, llena este vacío al analizar la producción dramática de Vargas Llosa. El estudio se divide internamente en cuatro capítulos (con la respectiva introducción y bibliografía), el enfoque está centrado con mayor determinación en las puestas en escena y la piezas teatrales editadas en los años 80, aunque en los dos últimos capítulos también se abarcan las obras de la década de los 90 y del año 2008 en adelante. Debemos añadir que esta investigación mereció el Premio Nuestra América en la convocatoria 2010 otorgado por la U. de Sevilla, la Diputación Provincial de Sevilla y el CSIC.

El estudio empieza informando acerca de los dramaturgos que han impactado en Vargas Llosa. Para

ello se rastrean en el primer capítulo, titulado “El género teatral en la obra de Vargas Llosa”, las críticas literarias, las entrevistas y algunos prólogos (especialmente el de la obra *Odiseo y Penélope*) esgrimidos por el autor peruano. La galería de estos dramaturgos está conformada por los grandes nombres del Siglo de Oro, a quienes se suman Antón Chéjov, Arthur Miller, Federico García Lorca, Jean Paul Sarte, Bertolt Brecht, Sebastián Salazar Bondy, y entre los escritores de teatro más actuales se menciona el aprecio por la obra de David Mamet, Eugène O’Neill, Tom Stoppard y Michael Fryan. En este primer capítulo se recuerda que Vargas Llosa inició su escritura literaria como dramaturgo al poner en escena –cuando era adolescente– la pieza teatral *La huída del Inca* (1952) obra nunca editada, ni reestrenada. Igualmente, se revisan los artículos publicados por el joven Vargas Llosa en la década del 50 sobre los estrenos en Lima de los dramaturgos nacionales y extranjeros. Esa escritura como crítico teatral ha sido una constante en sus comentarios, reseñas y artículos literarios hasta nuestros días.

El punto polémico es el acápite “La crítica al teatro moderno” porque permite una discusión ideológica con el pensamiento estético de Vargas Llosa al describir el contexto cultural de los años 80, un periodo en el cual surgió un tipo de teatro peruano de creación colectiva nutrido por las ideologías de Bertolt Brecht, entre otros autores. Guichot considera que a pesar de las críticas de Vargas Llosa a las teorías teatrales brechtianas encuentra semejanzas entre ambos

escritores en la conformación de un “teatro que intenta despertar conciencias...” (30) aunque por derroteros distintos.

En este primer capítulo se nos explica que los prólogos insertados en sus piezas (principalmente de los años 80) es una característica aprendida del teatro de Víctor Hugo. Asimismo, se analiza la importancia de estos prólogos y los epígrafes desde la categoría de los paratextos desarrollada por Gérard Genette, que se complementa con la utilización apropiada de la teoría teatral elaborada por Kurt Spang, María del Carmen Bobes o Santiago Trancón, entre otros. Para Guichot, los prólogos son decisivos para comprender el tipo de teatro que Vargas Llosa planifica desarrollar y, además, indica que estos paratextos constituyen el germen de una de sus teorías más emblemáticas sobre la ficción literaria que culminará en su libro *La verdad de las mentiras* (1990). Revisando las opiniones de otros críticos que han abordado el teatro de Vargas Llosa se llega a la siguiente conclusión: “En sus obras teatrales escasea la fuerza dramática propia de este género” (52). El otro aspecto también a subrayar es la observación anotada en el traspaso de fronteras genéricas que permite a Vargas Llosa incorporar algunas técnicas de sus novelas en el diseño de su teatro.

El segundo capítulo, “Producción teatral de los ochenta: la verdad de las mentiras en la obra de Vargas Llosa”, analiza *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga* (1986). Para la autora es importante atender la puesta en escena a fin de apreciar el

mundo dramático del autor peruano. Se apunta cada montaje realizado en diferentes ciudades (Lima, Buenos Aires, Madrid, Caracas), las compañías y los actores principales que participaron e igualmente se acopian las reseñas sobre estas escenificaciones distinguidas por los juicios encontrados acerca de las actuaciones y montajes. Esta revisión de las puestas en escena se complementa con el análisis textual de cada obra. Para Guichot estas tres piezas forman una unidad en la cual hay códigos comunes, como la presencia de los prólogos, la distribución en dos actos y la importancia de la ficción como tema en el entramado de las acciones. Denomina a estas tres obras como “trilogía metateatral” y para su análisis literario utiliza un concepto crítico de Vargas Llosa denominado “el elemento añadido”. Este le permite a Guichot marcar distinciones en estas obras: en *La señorita de Tacna* el elemento añadido se focalizaría en la incorporación de la oralidad; la parodia sería el código de *Kathie y el hipopótamo*; y en *La Chunga* la escritura cargada de erotismo marcará su peculiaridad.

Para el tercer capítulo, “Producción teatral de los noventa”, se examinan *El loco de los balcones* (1993) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (estrenada en 1996). Esta segunda etapa de la dramaturgia vargasllosiana presenta cambios significativos con respecto a su teatro de los años 80. La investigadora sevillana señala que el aspecto metateatral ya no funcionará como eje estructural en la composición de estas dos obras. Otra diferencia explicada por Guichot reside en que las piezas de los años 90

están armadas con elementos dramáticos más definidos.

En el último capítulo, “Producción teatral actual”, se analizan *Al pie del Támesis* (estrenada y publicada en el 2008), *La verdad de las mentiras* (estrenada en el año 2005), *Odiseo y Penélope* (2006) y *Las mil noches y una noche* (2009). En este periodo su teatro ocurre argumentalmente fuera del Perú y ha trasladado a Vargas Llosa del campo de la creación al territorio de la actuación. Como se explica, ese giro empezó luego de haber asistido en el 2005 a la Scuola Holden conducida por el escritor Alessandro Baricco. Aquella experiencia ha llevado al novelista peruano a incorporarse en sus propias ficciones como actor y a la recreación de obras clásicas de la literatura universal como la *Odisea* y el libro de cuentos *Las mil y una noches*.

Revisado el libro de Elena Guichot Muñoz, podemos reconocerlo como un significativo estudio en el cual se han repasado con exhaustividad diferentes fuentes de la crítica teatral, se ha dialogado juiciosamente con las novelas y la teoría de la ficción literaria del escritor peruano y se ha conseguido abrir nuevas lecturas que nos permitirán revisar la obra vargasllosiana.

Agustín Prado Alvarado
Universidad Nacional
Mayor de San Marcos