

## RESEÑAS

**Rosalía Baltar.** *Letrados en tiempos de Rosas.* Mar del Plata: Eudem, 2012. 250 pp.

Espectador de un espacio que la historia literaria oficial –con la tutela de Ricardo Rojas– ha considerado tierra yerma al situar la producción relevante de la época de Rosas bajo el signo de la proscripción, este estudio descubre a un grupo de letrados o intelectuales orgánicos a su gobierno, los condicionamientos ideológicos que incidieron en su quehacer profesional y el sistema de relaciones emergente de un intercambio escriturario fluctuante entre lo público y lo privado. Se trata de un análisis crítico de textos periodísticos, epístolas y otras empresas editoriales que circularon entre eruditos llegados a Argentina motivados por la promoción inmigratoria rivadaviana, aquellos que luego apoyaron a Rosas, y los románticos. Este recorrido permite identificar una literatura con dinámica propia en las primeras décadas del siglo XIX y habilita la revisión de juicios establecidos, especialmente aquellos que niegan la existencia de un campo de producción y debate intelectual durante el rosismo.

Letrados todos, la distinción propuesta responde a la caracteri-

zación de una relación particular con el espacio, con el poder y con el adversario, revelada en la escritura y en una sensibilidad particular en cada caso. Así, son *letrados rivadavianos* aquellos emigrados, italianos en su mayoría, que arribaron a Buenos Aires en la década de 1820 en busca de reivindicar un pasado reciente de penurias en la Europa de la Restauración y exhibieron en la escritura no sólo su posicionamiento respecto de la política del Viejo Continente, sino también las imágenes previas que tenían de América, el contraste con su propia experiencia y sus concepciones acerca del arte en cuanto tal o bien, como oficio plausible de generar reconocimiento. Historiadores, botánicos, arquitectos, ingenieros, activistas políticos, por mencionar algunos, son estudiados a partir de su construcción personal y del diálogo que mantuvieron con sus pares a través del epistolario del ingeniero Carlo Zucchi, cuyo archivo documental fue descubierto hacia fines de la década de 1990 y ha permitido aportes significativos a la revisión decimonónica argentina como el que presenta este libro. Estas figuras ocupan el primer capítulo y sus voces se oyen en las citas que la autora incorpora al análisis.

El segundo capítulo se focaliza en uno de ellos, el napolitano Pedro de Angelis, “hombre de letras con modales y tonos del *Ancien Régime*”, cuyas empresas y escritos se tensionan entre una formación neoclásica y una experiencia de madurez intelectual en un mundo ajeno, inculto y faccioso. Ciertas marcas de su actividad periodística, historiográfica y archivística permiten delinear en él cualidades del *letrado rosista*, destacado por su adhesión al régimen, su erudición y su extranjería, al tiempo que comparte con proscritos como Gutiérrez el tenor americanista de sus empresas y el coleccionismo; con Echeverría, la polémica y con todos ellos, la poligrafía. Es estudiado como protagonista de lo que “había acá” en esos años a partir de dos ejes: la correspondencia con sus pares europeos –Zucchi entre ellos–, que revela su concepción sobre *saber* y *conocer*, y el vínculo con Rosas, interlocutor epistolar y destinatario de las dedicatorias de la *Colección de obras y documentos para la historia del Río de la Plata*, que señala una relación cortesana y de mecenazgo.

Acusado de mercenario, propagandista de un régimen despótico y, a la vez, poseedor de una erudición irrecusable, el napolitano construye un modelo de letrado excéntrico en el ambiente de la época, tensionado entre una voluntad intelectual volcada hacia la historiografía y una concepción escéptica del periodismo, al que acepta como sustento y posibilitador de emprendimientos personales. La autora reconoce una doble faz en esta figuración, determinada por cierto descontento respecto de sus objetivos ilustrados y

por la envidia suscitada en sus adversarios al erigirse “consejero del poder”, lugar que ellos detentaban antes del exilio. Así, distintas estrategias de descalificación se ponen a funcionar desde ambas facciones y atacan el lugar de enunciación, la formación intelectual y la estética sostenida por cada uno. Por último, las epístolas y el sistema de dedicatorias operado en la *Colección...*, evidencian una relación contractual con Rosas, validada por una educación cortesana que justifica la adhesión política del letrado como único modo de sustentar emprendimientos historiográficos de tal envergadura, considerados pioneros en el siglo XIX.

El tercer capítulo muestra un de Angelis polemista desde diversas perspectivas. Confronta, en primera instancia y mediante cartas públicas, con Echeverría, *letrado romántico* por excelencia, a raíz de la crítica del napolitano a la reedición del *Dogma socialista* en 1842. Enfrentamiento en el que la falacia *ad hominem* es moneda corriente, la extranjería invocada como deslegitimadora y, el poliglotismo, una práctica compartida pero incomprendida. En este “matadero verbal”, Echeverría descuella en un lenguaje distante de la civilidad pregonada en sus páginas teóricas, que lo convierte en un “mazorquero de la palabra”, confundiendo los límites del adversario. El otro encuentro se produce dentro de la *facción* federal y en forma solapada, a raíz de las construcciones antagónicas que tanto él como Luis Pérez realizan de la figura de Rosas en sendas biografías publicadas, coincidentemente, en 1830. Mientras que el napolitano

muestra un sujeto ilustrado y culto, Pérez lo caracteriza en función del sesgo popular exhibido por sus usos rurales, como un gaucho poderoso, sosteniendo una polémica velada en la que se disputa la imagen del poder.

Con un análisis que evidencia un intenso trabajo de archivo y una lectura crítica sobre el posicionamiento de estos *letrados en tiempos de Rosas*, sus relaciones *facciosas* y sus vínculos con el poder, Rosalía Baltar prueba la existencia de una dinámica escrituraria donde se consideraba escaso el movimiento intelectual y se reducía la producción a la mera propaganda, avanzando un paso en la búsqueda de conocer y comprender las voces silenciadas y los espacios eludidos en los relatos establecidos sobre el inquietante siglo XIX.

*Marinela Pionetti*

Universidad Nacional  
de Mar del Plata

**Antonio Lorente Medina. *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*. Salamanca: Universidad de Salamanca/UNED, 2011. 244 pp.**

En alguna ocasión anterior, he recordado la situación de interinidad que sufre nuestra visión de la literatura hispanoamericana del periodo virreinal. Dos son los motivos principales: la falta de ediciones fiables y las a veces poco rigurosas interpretaciones que se han instalado entre la crítica especializada y que dificultan la comprensión del periodo y de los autores. Sin duda,

unos de los ejemplos más sangrantes de lo que acabo de afirmar es el del poeta peruano, aunque nacido en España, Juan del Valle y Caviedes, uno de los más importantes del periodo virreinal, de quien, pese a los valiosos esfuerzos realizados en las últimas décadas por Reedy, Cáceres y García-Abrines, seguimos sin tener una edición crítica que podamos considerar definitiva. Ojalá que este vacío lo colme cuanto antes la que desde hace años prepara el filólogo peruano Carlos Cabanillas.

Es evidente, pues, la necesidad de una obra como *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes* de Antonio Lorente Medina, que ofrece una aproximación global y rigurosa al escritor y a su obra. Lo primero que hace es desmontar la visión tradicional que se ha venido dando de Caviedes desde que los editores del *Mercurio peruano* lo rescataron del olvido en clave nacionalista, pero sobre todo desde los tiempos de Ricardo Palma. No se trata de una cuestión baladí, pues, en buena medida, sobre una falsa biografía se ha sustentado la imagen de un autor marginal, cuando no contestatario, cuyas sátiras debían entenderse como críticas generales al sistema colonial imperante.

Por el contrario, Lorente Medina denuncia la costumbre de interpretar su producción a partir de unos datos biográficos que, en su mayoría, se deducen de los propios poemas o son simplemente fruto de la invención. En efecto, la documentación de la que disponemos nos ofrece un perfil de Caviedes bastante distinto: mantiene relacio-

nes de parentesco con miembros importantes de la administración colonial, se casa con una rica criolla, desarrolla una importante actividad profesional ligada al mundo de la minería, etc. A partir de estos datos y de un conocimiento profundo de la realidad histórica del periodo, el retrato que se presenta ante nosotros es más bien el de “un español acriollado, que sustenta con sus opiniones los valores de una sociedad estamental y nobiliaria [...]. No encontramos en su considerable obra poética atisbos de crítica política (tan abundante en España en esas fechas), ni de censura social, que supongan una subversión del orden establecido”.

Sentados estos hechos, Lorente Medina nos describe la realidad de una transmisión textual que complica la determinación de un *corpus* que podamos atribuirle con garantías, la existencia de numerosas variantes y la dificultad de determinar si Caviedes dotó a su obra de alguna organización interna.

Llegados a este punto, Lorente Medina ha establecido las bases necesarias para desarrollar la parte nuclear de su trabajo: el estudio e interpretación de las sátiras de Caviedes. Para ello, establece una división en tres capítulos, cada uno de los cuales se centra en un grupo humano al que el autor hace objeto de su burla: primero, el dedicado a los médicos de Lima; a continuación, los poemas dedicados a ridiculizar “oficios, figuras y estados”; para terminar con la sátira misógina. Se trata, evidentemente, de una separación puramente metodológica, pues, como el propio autor señala, el universo satírico de Cavie-

des es básicamente siempre el mismo y se expresa mediante iguales procedimientos en todos los casos.

Caviedes ha pasado a la historia fundamentalmente por sus poemas satíricos contra los médicos. Como bien señala Lorente Medina, no sabemos con certeza si él mismo reunió en un volumen real esta parte de su producción, como parece deducirse de algunos de sus poemas; lo que es sí es evidente es que recurrió a la parodia bibliográfica con el fin de proporcionarles unidad. Por ejemplo, de acuerdo con la tradición que determinaba que era en los textos preliminares donde los autores podían presentar sus obras al lector, Caviedes nos proporciona en la “Fe de erratas” una guía de lectura de su poesía: “En cuanta partes dijere/ doctor el libro, está atento,/ porque allí has de leer verdugo,/ aunque éste es un poco menos. Donde dice practicante/ leerás estoque por ello,/ porque estoque o verduguillo/ todo viene a ser lo mismo./ Donde dijere sangría/ has de leer luego degüello...”.

Mucho se ha discutido sobre el valor histórico de la poesía de Caviedes. Lorente Medina afirma que “la situación descrita por él es esencialmente cierta”; sin embargo, no se debe caer en el error de hacer una traslación directa de los poemas a la realidad, pues no hay que olvidar que en la sátira influye de una manera muy fuerte la antigua tradición literaria en la que se inserta y, de manera muy especial para Caviedes, el ejemplo de Quevedo. Al mismo tiempo, para que la sátira funcione, es necesario que el poema ofrezca una imagen de “realismo” aunque, en última instancia, el

universo al que remita sea principalmente de naturaleza literaria.

De manera parecida, aunque resulta innegable el carácter de crónica de la vida limeña de su tiempo de no pocas de sus composiciones, no podemos caer en el simplismo de adjudicar al poeta las ideas que se derivan de ellas. Así, por ejemplo, ocurriría con los ataques contra determinados doctores de su momento, como Liseras y Pedro de Utrilla el Mozo, verdaderas diatribas personales, pero que no tienen por qué ser siempre fruto de una animadversión real.

En este mismo sentido, juega un papel muy importante la presencia en la poesía satírica de Caviedes, de numerosos interlocutores burlescos, cada uno de los cuales puede presentar peculiaridades propias e incluso contradictorias entre sí. Por ejemplo, se percibe este recurso en los poemas que se presentan bajo la forma de edictos, epitafios, coloquios, etc. Destaca Lorente Medina el caso de los que se ofrecen bajo la apariencia burlesca de un memorial, donde el interlocutor se presenta como uno de los muchos arbitristas de la época.

Es necesario, pues, mantener la "cautela" antes de acercarse a la obra de Caviedes debido al carácter jocosero de la sátira caviediana, favorecido por una de sus grandes aportaciones literarias: el extraordinario uso del estilo satírico, en el que constituye elemento esencial la agudeza barroca, uno de los medios esenciales para conseguir la deformación grotesca, la risa, la ironía, etc., base de muchas de sus composiciones, como puede verse en sus

sátiras de corcovados, narigudos, capones, borrachos, mulatos, etc.

Al profundizar en el corpus poético de Caviedes, asistimos al cuadro abigarrado y antiheroico de una sociedad limeña por la que pululan todo tipo de pícaros, pedigüeños, falsos nobles, etc., todos ellos objeto de una larguísima y bien documentada tradición satírica anterior que se remonta a los clásicos, pero que fue revivificada durante el Siglo de Oro y que en Perú tenía el precedente de Rosas de Oquendo.

Sin embargo, el retrato de la Lima virreinal no estaría completo sin una figura fundamental: la mujer. Caviedes seguirá una tradición sólidamente afirmada, la de invertir el retrato idealizado de la dama en otro grotesco, pero lo hará introduciendo todo tipo de matices y recursos propios. Especial originalidad adquieren sus "pinturas de damas". Así, son objeto de la burla del poeta peruano pedigüeñas, alcahuetas, ramerías, etc. Lorente Medina señala como particularidad de Caviedes el lugar secundario que ocupa en estas obras el discurso moral tradicional, mientras que destaca la denuncia de otros elementos más propios de la época, como la avaricia y la venalidad.

Como en el caso anterior, Lorente repasa con fineza y competencia crítica un altísimo número de composiciones en las que va señalando aquellos aspectos temáticos y formales más destacados, ofreciendo de esta manera un vivo cuadro de la variedad de motivos y técnicas propios del Barroco. Especial relieve otorga a los recursos lingüísticos que pone en juego, destacando la gran riqueza de vocabulario y la

variedad de jergas (militar, médica, minera, de germanías, etc.). De todo ello resulta la imagen de un autor de prodigiosa capacidad verbal cuya poética es buen ejemplo de cómo la gran poesía española del Siglo de Oro se trasladó y se adaptó a la realidad de la nueva sociedad colonial, dando lugar a una obra plenamente insertada en la tradición hispánica, pero no por ello menos original.

Jaime José Martínez Martín  
Universidad Nacional  
de Educación a Distancia, Madrid

**Ignacio López-Calvo.** *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru.* Tucson: University of Arizona Press, 2013. 262 pp.

Perú tiene la segunda comunidad japonesa (nikkei) más grande fuera de Japón después de Brasil. *The Affinity of the Eye* estudia la raíz japonesa, que es tan importante como la de los afrodescendientes, chinos y judíos que participaron en el acrisolamiento de la nacionalidad peruana. Los autores que estudia López-Calvo revelan una cultura, una historia de migración y un proceso de integración que acarrea su apellido y algunas veces su nombre, por lo general castellanizado (José Watanabe, Fernando Iwasaki, Augusto Higa, etc.). Este libro recoge testimonios, narrativas y poemas de autores que componen el proceso de inculcación de japoneses en Perú, muchos de estos textos publicados en la última década.

En el primer capítulo, “Seiichi Higashide’s *Adiós to Tears*: Flexible Citizenship, American War Propa-

ganda, and the Birth of Anti-Japanese Hysteria in Peru”, describe la historia de Seiichi Higashide, quien migró a Perú en 1930 y escribió esta historia basada en su experiencia en un campo de detención para japoneses. Trece países latinoamericanos mandaron a sus propios ciudadanos (8, 500 ciudadanos) a estos campos de concentración durante la Segunda Guerra. Al final de la guerra, Perú readmitió sólo a 79 en una estrategia para deshacerse de los nikkei. El texto de Higashide narra esta traición del gobierno peruano. El testimonio cuenta el proceso de integración, el desencanto con el arribo a Sudamérica, las dificultades que enfrentaban por la barrera del lenguaje y las dificultades para encontrar mujer, por lo que muchos de ellos pedían mujeres por correspondencia a Japón. El testimonio, de acuerdo con López-Calvo, debe ser añadido al canon de testimonios latinoamericanos. El texto describe, efectivamente, el clima convulso de la Segunda Guerra Mundial y la paranoia hacia los japoneses, italianos y alemanes, que fueron varias veces denostados por autoridades y ciudadanos para hacerlos desistir de permanecer en el país.

En el segundo capítulo, “*Okinawa: El reino de la cortesía and Okinawa: Un siglo en el Perú*: Dialogues with Nationalism and Renegotiations of (Sub)Ethnicity”, el autor se concentra en dos testimonios: *Okinawa, el reino de la cortesía, y testimonio de un peruano okinavense* (2008), de Ricardo Munehide Ganaja Kamisato, y el co-escrito por Doris Moromisato y Juan Shimabukuro Inami, *Okinawa: Un siglo en el Perú*

(2006), donde se recogen testimonios de 18 miembros de la comunidad peruana de Okinawa. En los textos se observa la fluidez de las identidades nacionales y lo absurdo del nativismo étnico. El testimonio relata los sufrimientos de los ciudadanos de Okinawa que fueron expulsados a campos de detención en Estados Unidos y no se les permitió regresar después de la guerra, sino que fueron deportados a Okinawa, a empezar de nuevo y sin jamás recibir una disculpa del Perú o Estados Unidos.

El tercer capítulo, “Nippo-Peruvian Self-Identification in Augusto Higa's *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* y *Japón no da dos oportunidades*”, se adentra en la narrativa de Augusto Higa Oshiro (Lima, 1946). López-Calvo define estas dos obras como: “two of the best articulations of the processes of de-ethnification and re-ethnification (by their recurrence in this literary corpus, they seem to be key components of the Nikkei condition) that can be found in Nikkei Peruvian cultural production” (94). *La iluminación* cuenta la locura de un profesor que ha sido despedido por su edad y deambula por las calles en una actitud autodestructiva y malsana. Pero al final es la locura lo que le permite reconocer la sociedad que odia. En el testimonio *Japón nos da dos oportunidades* recupera su experiencia como *dekasegi* (latinoamericanos de origen japonés que emigraron a Japón para huir de las crisis económicas de Sudamérica) para escapar de la pobreza en el Perú. Allí encuentra tanto el rechazo de los peruanos como el de los japoneses. Ambos libros muestran

las vicisitudes de grupos en el intersticio entre dos naciones y la dislocación de este proceso.

El cuarto capítulo, “The Japanese as Caricature in Fernando Iwasaki's *España, aparta de mí estos premios*”, estudia el humor literario de Iwasaki. Por ejemplo, en el título del ensayo “Santa Prosa de Lima” se exploran sus múltiples identidades culturales y se muestra escéptico con las definiciones o categorizaciones. Iwasaki se pregunta: “Why does one have to be from just one country when one can be from all of them and none?” (118). Iwasaki no se identifica con un país en particular y se asume como ciudadano de Perú, Japón, Italia y España, en la que ha residido desde 1989. Iwasaki confunde a los teóricos que buscan líneas geográficas a partir de “pedir el pasaporte literario”. Sin embargo, su narrativa capitaliza en un humor basado en estas diferencias. Por ejemplo, en el título que hace referencia al poemario de Vallejo (*España aparta...*) o en el hallazgo de llamar “Tora, Tora, Tora” (Tigre en japonés, pero que fue el código para anunciar el éxito del ataque imperial en Pearl Harbor) y cambiarlo por “Toro, Toro, Toro” en una mezcla humorística que permite también bajar la temperatura de las discusiones de hibridización e identidades dislocadas.

El quinto capítulo, “Carlos Yushimito's Post-nationalist and Post-identitarian Short Stories”, se aboca en el trabajo de Yushimito que, según la revista *Granta*, es uno de los veintidós escritores jóvenes más importantes de América Latina. En su obra rescata el internamiento en

Crystal City (Texas) que era un tema vedado en la familia y también se interesa en Brasil, que ficcionaliza, pero sin jamás haber puesto pie allí. Algunas de las historias están contadas por hombres que recuerdan su infancia. Yushimito podría ser localizado como autor del post-boom latinoamericano por su deuda con el Boom y López-Calvo lo identifica como postnacionalista y postidentitario.

En el capítulo sexto, titulado “Japanese Culture and the Politics of Cultural Belonging in Watanabe's Poetry”, López-Calvo se introduce en la poesía de Watanabe, donde refleja su experiencia japonesa a través de su padre Issei (primera generación). En esta sección se cita un fragmento que contiene la sugerencia para el título del libro, *Affinity of the Eye*, o la afinidad del ojo, contenido en el texto “Laredo: Donde los japoneses se hallaban” y referente a políticos de la zona de Callao en Perú, donde habita una gran mayoría de Nissei, que estaban más preocupados en la “afinidad de los ojos” que en afinidades políticas o ideológicas. La afinidad hace mención fenotípica a los ojos rasgados que se ofrece como prueba del racismo criollo. La poesía de Watanabe, uno de los más importantes poetas latinoamericanos, está influenciada por la tradición del haikú que refleja un sentido de contemplación y reflexión derivada de poetas como Matsuo Bashō y también de la tranquilidad y estoicismo de su padre, que es evocado en varios textos, como por ejemplo en “La impureza” (*El buso de la palabra*). Sin embargo, López-Calvo no únicamente lee a Watanabe por el

lente de lo japonés (dado que la poesía de Watanabe se nutre también de la tradición andina, francesa, latinoamericana), ya que como dice, citando a Watanabe, “exoticism is a form of racism” (180).

En el séptimo y último capítulo, “Gender Roles, Sexuality, and Uchinanchu Cultural Identity in Doris Moromisato's Poetry”, López-Calvo examina cómo Moromisato celebra su identidad okinawense y se desplaza en problemáticas de género, ecología y deseo lésbico (por ejemplo en el poema “A este cuerpo enamorado”). En algunos casos, refiere López-Calvo, existen incluso ejemplos de auto-orientalización. La poesía de Moromisato muestra un respeto por el mundo natural y requiere que descendientes asiáticos participen en el imaginario nacional peruano y denuncien el patriarcado cultural.

*The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru* es un estudio importante para los interesados, especialistas o no, en la literatura peruana, escrito con claridad y sin mucha jerga académica, que deja fluir una verdadera historia para llenar el vacío del mosaico multicultural del Perú y de América Latina. El estudio de López-Calvo es un avance importante hacia el reconocimiento de las poblaciones invisibles que forman la América Latina de hoy y propone un modelo de estudios de temas que salen del canon literario y que colocan lo marginal en el centro. El autor nos guía por las novelas resaltando aspectos histórico culturales y términos japoneses que se pueden escapar a los ojos de un lector menos experimentado en el



tema o la tradición asiático-latinoamericana.

*Martín Camps*  
University of the Pacific

**Michelle Clayton. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2011. 330 pp.**

¿Necesitamos un nuevo libro sobre Vallejo? *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*, por Michelle Clayton, nos ofrece otra historia de su poesía que propone leerla como una voz local que entra en diálogo con lo global y el proceso de modernización. A través del ejemplo de Vallejo, pero con una visión siempre más amplia, Clayton quiere mostrar cómo la poesía como género se abre a las voces mundiales. Al comienzo de su libro propone que la poesía de Vallejo “enacts its own deliberately difficult inscription in local and international history”. Sus poemas “never cease to reach toward their surrounding situations, but at the same time they incessantly question the reach of poetry” (14). Con esta perspectiva revela que la tensión productiva entre lo subjetivo y lo político es un rasgo que recorre toda la obra del peruano, no sólo en sus últimos libros. Clayton ilumina su técnica más que su temática al examinar los marcos a través de los cuales se ha leído su poesía y por añadir sus propios ángulos de acercamiento que incluyen un análisis agudo de la voz y el cuerpo como elementos significativos de su obra. Lo hace en un libro que combina lecturas perspicaces de los

poemas mismos con múltiples ideas acerca de la estética y las sociedades peruanas y europeas frente a la modernidad.

Desde el segundo capítulo, Clayton sitúa a Vallejo en un contexto peruano y latinoamericano; observa cómo en vez de hacerse un poeta nacional o representativo de la región, pertenece a una generación peruana que quería ser oposicional. Hay evidencia de esta actitud en *Los heraldos negros*, que ella llama un “referendum on contemporary poetry’s inability to grapple with a changing environment” (51). Mientras otros poetas de su generación enfatizan la imagen, Vallejo llama la atención al sonido en su escritura. Vemos esto en “Ágape”, donde el sujeto lírico y social se queda sin voz. En *Trilce*, Clayton señala una serie de voces inscritas en un sistema de discursos o, como dice la autora, “un diálogo friccional” con otras voces (59). Observa ciertas coincidencias con las metas de las vanguardias del momento, pero también ve su técnica como producto de su situación postcolonial. Las voces en *Trilce* se hacen extrañas de manera autoconsciente, pasando del nivel del contenido a la forma —el libro se estructura alrededor de la conversación—. Pero no con un estilo mimético, sino que propone una relación contingente con respecto al emplazamiento y a la situación del hablante relativa al lugar (99). Su atención a la calidad oral de la poesía, mencionada por otros lectores (recuerdo la lectura de “Pedro Rojas” por Cornejo Polar), va más lejos, incorporando toda su producción poética y ofreciéndonos nuevas resonancias, nue-

vas maneras de *escuchar* a Vallejo. Así que son las voces las que unen los dos primeros poemarios de Vallejo, que a menudo se leen en términos de sus diferencias en vez de sus semejanzas.

Su otra aproximación innovadora es su enfoque en lo físico, en el cuerpo. En su lectura de *Trilce*, Clayton llama nuestra atención al cuerpo fragmentado, como el lenguaje mismo, y su ligadura –a menudo inesperada– con elementos a su alrededor. Vallejo nos hace ver lo material: por la presencia de los cuerpos de animales, de seres humanos, del hablante o de otros, por sus partes, su placer y su sufrimiento, tanto literal como figurativo, en su poesía. En su lectura de *Trilce* XXIV, es el cuerpo del ñandú relativo a otros pájaros poetizados. El poeta mueve el organismo del plano simbólico al material, empleando una estética de lo corpóreo (103). Clayton observa cómo Vallejo escribe poemas que ponen en primer plano el proceso por el cual ciertas cosas salen del cuerpo y alcanzan su propia forma y valor –guano, lo económico, o, tal vez, el valor sobrante– en camino al marxismo (119). Hace lecturas fuertes de varios poemas que apoyan sus observaciones e incluye referencias a otros críticos por todo el libro; cita, por ejemplo, a José Cerna Bazán y a Justin Read en esta sección, pero podía dialogar más abiertamente con sus ideas (y las de otros) que apoyan varias de las ideas que presenta Clayton aquí.

El cuarto capítulo considera la recepción de su poesía en el Perú y afuera. Cita a Mariátegui: “a post-colonial country reaches the stage

of national articulation less through a reconnection with its past than through a critical engagement with the world, an opening to the outside world which enlarges the frame in which a country can view itself and its culture” (138). Y así afirma que ser cosmopolita es una etapa en el camino al nacionalismo. Vallejo comparte con Mariátegui su fascinación con el cine, y Chaplin en particular, y muestra un interés en el montaje cinematográfico (que Clayton observa luego como una característica de su poesía tardía). En una serie de artículos sobre el Perú en los años 30, enfrenta la identidad indígena y su relación al pasado y presente. Como Vallejo mismo, son sujetos en diálogo con sus alrededores luchando dentro de condiciones creadas por el pasado colonial, para llegar a la modernización.

Los siguientes capítulos observan al poeta dentro de un contexto europeo por su prosa, sus crónicas escritas en París, y su poesía que manifiesta más y más una lucha con la historia. Clayton examina su encuentro con el Marxismo y su estética política, donde cuestiona “the ethical appropriateness of lyric language in a society that was becoming ever more striated” (212). Explica que Vallejo se hizo más consciente de que su poesía se escribía desde y hacia un otro que no lo podía leer. Clayton ilustra todas sus ideas por lecturas maestras de una variedad de poemas. Penetra de manera novedosa en poemas bien comentados como “Un hombre pasa con un pan al hombro” o “Considerando en frío, imparcialmente”, pero también in-

cluye lecturas ingeniosas de otros menos comentados, como “He aquí que hoy saludo”. Sus indagaciones exhiben las contradicciones o tensiones por toda la obra de Vallejo; es una constante que se manifiesta de distintas maneras en etapas diferentes de su producción. Guido Podestá también ha explorado la identidad de Vallejo como *voyeur* o etnógrafo *savage* de París en sus crónicas y, aunque su libro aparece en la lista de obras consultadas, otra vez algunas referencias más explícitas a su trabajo ayudarían a situar lo que propone Clayton dentro de la extensa conversación sobre el autor peruano.

Al final Clayton nos recuerda que muchas lecturas de Vallejo lo han presentado como “excepcional”; ella propone, sin embargo, leerlo en contra de esto y nos recuerda que el discurso de la excepcionalidad se asocia a la poesía misma (250). Y gran parte de su lectura de la obra de Vallejo depende de este concepto —que la poesía no es un género excepcional o sellado, sino en diálogo con el mundo actual—. Por eso el libro de Michelle Clayton es una contribución muy significativa al debate sobre este poeta particular y a la poesía en general. Fue un placer leerlo por su prosa elegante y por su alcance intelectual. Demuestra cómo los nuevos ángulos de ingreso y los cambios intelectuales y culturales pueden entrar en diálogo con el gran cuerpo crítico para continuar estimulando lecturas ingeniosas de un gran autor. ¿Otro libro sobre Vallejo? ¡Sí!

*Jill Kubnheim*  
University of Kansas

**Laura G. Gutiérrez.** *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage.* Austin: University of Texas Press, 2010. 252 pp.

Laura Gutiérrez propone un análisis innovador y provocador del “arte del performance” en México. El libro pone en escena las contradicciones de las nociones heteronormativas naturalizadas de “la mexicanidad” y las múltiples conexiones que las atraviesan: conectividades sexuales, nacionales, íntimas, públicas y transnacionales. Gutiérrez no plantea una revisión del concepto de “la mexicanidad”. En lugar de esto, esboza la escenificación corporal de dicho concepto en el cabaret político de Astrid Hadad y Jesusa Rodríguez y en las *performative interventions* de Ximena Cuevas, Alma López y Nao Bustamante. El libro se divide en dos partes: “Reimagining the Archives of Femeninity and Sexuality” y “Chicana and Mexicana Queer Performative Interventions”. La primera parte estudia cómo el arte contemporáneo y el cabaret político reelaboraron ciertos archivos culturales de “lo mexicano”: la imagen de la Virgen de Guadalupe, la música ranchera y el melodrama de la época de oro (21).

La primera parte está constituida por tres capítulos: “Sexing Guadalupe in Transnational Double Crossings”, “Gender Parody, Political Satire, and Postmodern *Rancheras*: Astrid Hadad’s ‘Heavy Nopal’ Aesthetics” y “*Fue en un cabaret*: Nation, Melodrama, Gender, and Sexuality in Contemporary Mexican Performance”. En el primer capítulo,

siguiendo a Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (2003), la autora estudia la reelaboración artística y la sexualización de la imagen guadalupana: principalmente, *Our Lady* (1999) de la artista chicana Alma López y la obra del artista mexicano Rolando de la Rosa (1987). Estos actos transnacionales llevan lo que se considera perverso e íntimo al escenario público y sexualizan la idea de “la mexicanidad” (48, 62). Además, la autora expone las reacciones de la opinión pública conservadora ante estas intervenciones artísticas. En el segundo capítulo, Gutiérrez analiza la construcción de una estética “Heavy Nopal” en el cabaret político de Astrid Hadad: esta estética plantea un feminismo no ortodoxo que puede explicarse de manera somera como la reapropiación paródica de los archivos culturales heteronormativos nacionales (por ejemplo, la música ranchera o la china poblana). El performance de Hadad lejos de ser una celebración de la mujer se convierte en una constatación paródica, en una indefinida re-significación del género (100). En el último capítulo de esta parte, la autora muestra que el melodrama es otro de los archivos que reelabora el cabaret político (Astrid Hadad, Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, entre otros). El cabaret usa la ironía y la parodia para desarticular el confort que generan las rígidas narrativas de una “mexicanidad” homogénea y heterosexual. Asimismo, estos performances generan alternativas *queer* y *gendered subjectivities* que se enfrentan a las regulaciones del neoliberalismo (100-101).

La segunda parte del libro tiene dos capítulos: “Nao Bustamante’s ‘Bad Girl’ Aesthetics” y “Ximena Cuevas’s Critical Collages”. En estos capítulos, la autora analiza el performance de un cuerpo *queer* que desarticula los rígidos parámetros de la heterosexualidad de “lo nacional” y señala la importancia del cuerpo como un sitio de configuración y reconfiguración (persistencia y fluidez) de dichos parámetros (105, 164-165). Estas constantes estrategias de desarticulación ponen en evidencia la importancia del concepto “Unsettling Comforts”. Este concepto es fundamental a lo largo de *Performing Mexicanidad*. Gutiérrez lo define como la característica fundamental de ciertas expresiones artísticas que “are deploying performance/performative strategies to challenge general and fixed understanding of ‘lo mexicano’ but do not completely distance themselves from this dominant narrative of national and cultural belonging” (21).

En lugar de ofrecer una conclusión, el libro ofrece una coda intitulada “*Transtortilleras: Political Cabaret in the Twenty-first Century*”. En esta clausura, la autora brinda una hipótesis sobre las transformaciones del cabaret político en México: la transición de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez del tablado del cabaret hacia la escena pública (del cabaret *El Hábito* hacia los talleres de empoderamiento de mujeres indígenas y el performance *El maíz* en 2006).

*Performing Mexicanidad* es una necesaria intervención a la crítica sobre “la mexicanidad” por dos motivos: el primero, sitúa (de cierta

manera, archiva) una producción cultural que es efímera y desaparece después de ser presentada (el cabaret, el performance). El segundo, muestra la importancia de la sexualidad y la corporalidad femenina dentro de la teorización acerca de “la mexicanidad” en un México transnacional (un espacio menos geográfico y más afectivo). En este momento, quiero hacer una crítica al libro de Gutiérrez. En varias ocasiones, su análisis parece caer en la reificación del discurso hegemónico de “lo nacional”. Salvo el capítulo sobre el melodrama, la autora parece describir “lo nacional” como un bloque monolítico, coherente y rígido. Sin embargo, podemos problematizar esta visión inflexible de los discursos hegemónicos de “la mexicanidad”. Para hacerlo, quiero referirme a su análisis sobre el desgarramiento de la pintura *La Patrona (the (Female) Patron)* de Manuel Ahumada. La autora interpreta el desgarramiento como un acto de intolerancia. A riesgo de caer en una apología a la violencia, opino que es indispensable analizarla fuera de un marco descriptivo monolítico. Quiero sugerir ver esta intervención en la obra de Ahumada dentro de un contexto performativo. Si dicha obra desacraliza la imagen de la Virgen de Guadalupe, parece que la autora re-sacraliza la imagen guadalupana al criticar su destrucción. Si la imagen sacra se seculariza en la obra de Ahumada, la producción artística parece, por lo menos en la apreciación de Gutiérrez, conservar esa sacralidad que impide que sea tocada y transgredida. Sin duda, *Performing Mexicanidad* es una inter-

vención teórica importante que vale la pena: una invitación a un diálogo provocador sobre el papel de la sexualidad y el performance dentro de la reflexión acerca de “la mexicanidad”.

Jairo Hoyos

University of Pittsburgh

**Abril Trigo. *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012, 314 pp.**

Con un estilo conversacional, familiar y directo, que se entretene con la terminología especializada propia del campo de la teoría cultural y el análisis sociopolítico que la acompaña, Abril Trigo lleva a cabo en su último libro una exhaustiva revisión crítica de los estudios culturales latinoamericanos, tanto en Estados Unidos como en América Latina, y lanza la propuesta de la dirección que debe tomar el campo. Según el autor, es imprescindible, en el análisis del mundo actual, incorporar una perspectiva global y orgánica —la crítica de la economía político-libidinal— que desfragmente el acercamiento disciplinario a la sociedad, la política, la economía y la cultura. Asimismo, Trigo subraya que esta perspectiva debería ser capaz de mirar, pensar de manera comprensiva y sistemática y proporcionar una crítica de nuestro mundo actual globalizado.

La “Ida” es el emblemático nombre que Trigo da a la primera parte del libro, en la que minuciosa y consistentemente revisa las diversas escuelas y tendencias dentro del

amplio abanico de los Estudios Culturales. Las páginas del texto transitan por todos los espacios que han influido en el quehacer de la disciplina, desde los pioneros, que en la Inglaterra de los años 50, bajo el impacto de la Segunda Guerra Mundial, quisieron romper el binarismo clasista entre la alta cultura y la cultura popular, hasta las últimas tendencias del postcolonialismo, tan determinante en la comprensión de las sociedades en las que el colonialismo ha sido esencial para entender los procesos políticos, económicos y socio-culturales de su historia más reciente. En el entrecruzamiento geográfico, histórico e ideológico de las diversas corrientes que se acercan a los estudios de la cultura, Trigo va a detenerse en los estudios latinoamericanos dentro y fuera de la región, que se desarrollaron intensamente en la década de los años 80 y 90.

Muy en la línea de otros trabajos críticos y teóricos del autor, Trigo lleva a cabo la tarea de nombrar y establecer categorías que ayuden a una mejor comprensión del objeto de estudio. De esta manera, establece cinco grandes corrientes para explicar las tendencias teóricas de los estudios culturales latinoamericanos en la década de mayor desarrollo, los años 90: 1. La hibridez cultural; 2. Los estudios de la subalternidad; 3. La deconstrucción; 4. El postoccidentalismo y, 5. El multiculturalismo y la globalización. Mediante este acercamiento crítico, Trigo proporciona un mapa de los teóricos, académicos e intelectuales clave que protagonizaron y secundaron el debate y de los textos más significativos, y siempre

controvertidos, que lo plasmaron y alimentaron. En este sentido, no me cabe ninguna duda de que *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos* pasará a formar parte de este corpus complejo, a veces incómodo y siempre enriquecedor que caracteriza la bibliografía del campo. Sin embargo, en su exhaustivo acercamiento a la bibliografía fundacional y esencial, llama la atención la ausencia del *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, publicado primero en México, en el 2009, y traducido al inglés en el 2012. Si bien sus editores, McKee Irwin y Szurmuk, son brevemente mencionados en el libro, sorprende que el autor no los vincule al *Diccionario*, texto que compiló los conceptos más significativos y usados en el estudio de la cultura latinoamericana. La mera mención del texto habría completado el rico panorama presentado por Trigo y, sin duda, se echa de menos su visión sobre esta herramienta de estudio y consulta.

En la “Vuelta”, la segunda parte del libro, Trigo ingresa de nuevo en las ideas principales que tejieron las diversas tendencias predominantes de los estudios culturales latinoamericanos y, si bien en la revaluación que lleva a cabo a lo largo del libro, el autor intenta equilibrar los aportes de las diversas corrientes con sus deficiencias, su discurso se vuelve mucho más contundente cuando expresa su rechazo por el multiculturalismo, corriente que Trigo ve más proclive a perpetuar las grandes divisiones sociales y el racismo que impregna nuestras sociedades. El multiculturalismo, a pesar de reconocer la

diversidad cultural, o mejor, debido precisamente a este reconocimiento, ofrece la versión liberal de la aproximación occidental y neocolonial “del apretado entramado entre cultura, economía, política y poder bajo la globalización” (174). Una visión similar, aunque con especificidades muy distintas, proyectará Trigo hacia los Estudios Transatlánticos. Si bien el autor se aproxima a ellos de manera más benevolente, también es cierto que deja bien establecido que, salvando contadas excepciones, la noble y abierta visión que da fundamento a la idea Transatlántica —espacio post-teórico, apartado de los estudios culturales, marcado por el diálogo y el acercamiento desde las raíces atlánticas— queda subvertida y desvirtuada por su inevitable interacción con el Hispanismo, permeado éste por una rancia visión moderna postimperial. Es en este punto que Trigo, sin concesiones, denuncia las políticas económicas y culturales de la España moderna con los países latinoamericanos. Se desprende de este rechazo, la decepción del autor con esa España que desde el postfranquismo no ha sabido mirar hacia el Atlántico con ojos nuevos.

Trigo termina el libro con un capítulo titulado “Para una crítica de la economía político-libidinal”, probablemente el preámbulo a un texto amplio y profundo sobre esta propuesta teórica en la que nos consta que el autor está trabajando en la actualidad. Después de haber proporcionado un panorama crítico y complejo de los estudios culturales y haber constatado el agotamiento experimentado por los mis-

mos, Trigo se adentra a presentar su perspectiva teórica para “articular una respuesta a los desafíos de la globalización, capaz de aunar, en una visión comprensiva y sistemática, una crítica de la producción material (lo económico), de la producción de poder (lo político), de la producción afectiva (lo libidinal) y de la producción simbólica (lo imaginario)” (251). La integración de lo material, lo percibido, lo sentido y lo ejercido resulta sumamente atractiva y sin duda atrevida, en tanto que aborda disciplinas tan vedadas como la economía e invita a la acción social. Esta nueva manera global e integral de mirar y pensar, que Trigo irá desgranando en sus últimas páginas, debe contribuir, finalmente, al surgimiento de lo que el autor llamará, con cierta connotación guevarista, un “nuevo tipo de sujeto y de sociedad” (293). Se trata, en definitiva, de volver a imaginar una revolución que transforme la sociedad, una revolución que más que necesaria es ahora imprescindible.

El extenso y profundo panorama crítico que Trigo presenta a lo largo del libro está implícito y, a ratos, explícitamente permeado por el *locus* del propio autor. La elección de escribir el texto en castellano es un primer reflejo de que el autor se está ubicando en un espacio dialógante, desde el que pueda, por un lado, hablar a todos los latinoamericanistas, y, por el otro, situar el debate fuera del predominio del inglés. Cuando uno comprende la importancia que la presencia y la voz personal del autor adquiere en el texto y cómo ésta marca no sólo el estilo coloquial y cercano, del que

hablábamos al principio, sino también el discurso crítico y propositivo a la vez, uno entiende mejor la extensa digresión sobre el concepto de frontera (espacio que separa y une) y *frontería* (espacio dinámico de frontera) que hacia la mitad del texto llevará a cabo el autor. A decir verdad, uno se da cuenta que precisamente es en la *frontería* donde se ubica el autor para emitir su discurso. La *frontería* es en realidad su propio *locus*. Y es precisamente desde ella, y por ella, que el autor puede transitar de su tierra uruguaya a su vida en Estados Unidos, permitiéndole ello una identificación dinámica y múltiple que contribuye a que su texto sea si bien sustancialmente teórico, también, a veces, entrañablemente personal e incluso íntimo “hay una única manera de vivir en la *frontería*, de vivir en *frontería*, de vivir la *frontería*: como extranjero, siempre” (106).

Este vaivén entre el yo personal del autor y su discurso teórico convierten la lectura del libro en una experiencia única y necesaria. Podríamos decir, creo que sin temor a exagerar, que *Crisis y transformación*, como elocuentemente nos indica el título, es un texto esencial para todos aquellos a los que nos preocupa la reflexión de nuestra actividad académica e intelectual, que buscamos insistentemente nuevas fórmulas capaces de plasmar, explicar y transformar las dinámicas sociales, culturales, políticas y económicas de nuestro mundo y que, en definitiva, cada uno a nuestra manera, compartimos con Trigo un pedazo de *frontería*.

Núria Vilanova

American University, Washington.

**Alexandra Ortiz Wallner.** *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 308 pp.

El fin de los proyectos revolucionarios centroamericanos implicó una reconfiguración tanto del campo literario del istmo como de la crítica literaria en esta región. Las transformaciones estéticas y temáticas de las producciones narrativas publicadas en las últimas dos décadas han sido, por lo tanto, objeto de numerosas investigaciones. Aún así, hasta el momento los estudios han permanecido, en su mayor parte, dentro de las fronteras del estado nacional, omitiendo los aspectos transregionales que han caracterizado la historia del istmo. Por demás, las literaturas estudiadas tienden a reducirse a productores literarios mayores como Guatemala, Costa Rica o Nicaragua, desatendiendo las escrituras de países como Belice, Panamá u Honduras.

Éste es el ámbito en el que se sitúa la tesis doctoral *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica* de Alexandra Ortiz Wallner publicada en 2012 por Iberoamericana/Vervuert en Madrid y Frankfurt. Ortiz Wallner es actualmente profesora asistente en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin y autora de numerosas publicaciones sobre las representaciones de la violencia y la memoria en las literaturas de América Central. Además, forma parte del programa de investigación *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas* junto con críticos y teóricos literarios



como Werner Mackenbach, Beatriz Cortez y Héctor M. Leyva.

El proyecto que desarrolla a lo largo de su tesis es ambicioso, pues pretende expandir los límites de la historiografía y la crítica literaria centroamericana considerando conceptos como el de las literaturas *sin residencia fija y en movimiento*, postulados por el teórico alemán Ottmar Ette. Con esto intenta abarcar las diversas dinámicas y las formas de migración, transferencias e interrelaciones de saberes y culturas que circulan tanto dentro del istmo como entre Centroamérica y el mundo. En otras palabras, intenta contribuir al establecimiento de una “cronología cultural propia” (15) de América Central.

Con el fin de lograrlo, la autora analiza un amplio corpus de diecisiete novelas centroamericanas escritas y publicadas entre los años 1985 y 2006, las cuales pese a sus diferencias temáticas y estéticas, coinciden en la representación de dinámicas y movimientos como, por ejemplo, la transgresión de géneros, del espacio y del tiempo o la transformación de perspectivas e identidades. El libro consta de cuatro capítulos cuyos títulos trazan el proceso renovador y rompedor que caracteriza a las producciones literarias de posguerra: “Deslindes”, “Fisuras”, “Encrucijadas” y “Perspectivas”. La definición y configuración de la región centroamericana así como su tradición (literaria) de desplazamientos y transferencias de saberes son el enfoque del primer capítulo (21-60). Asimismo, éste apunta hacia el renacimiento del género novelístico en el periodo estudiado, gracias a su capacidad (auto)-

crítica fundamental para la reconstrucción de las identidades fragmentadas, lo cual, para los autores Horacio Castellanos Moya y Miguel Huezco Mixco, representa la tarea de la literatura centroamericana en estos tiempos transicionales. Ortiz Wallner añade a esta tarea la necesidad de establecer una historia literaria que se organice “desde las figuras y disposiciones de sus problemas y desde las articulaciones de sus múltiples relaciones” (59-60). En “Fisuras” (61-166), la autora pone en relieve la problemática clasificación unidimensional y simplificadora de las escrituras (testimoniales) de los años 60 y 70 como arma ideológica y contraposición al *boom*. En ese sentido, examina las estrategias de distanciamiento así como de apropiación del testimonio en varias novelas de las décadas posteriores. Parte de una estética f(r)iccional, es decir la oscilación entre ficción y dicción, para poder analizar las relaciones de categorías como H/historia, testimonio, memoria y ficción. El análisis del primer grupo de novelas escritas por Franz Galich, Carol Zardetto, Otoniel Martínez, Rodrigo Rey Rosa, Jacinta Escudos y otros, revela la desintegración social y política a través de un tratamiento lúdico y bipolar de elementos como memoria y silencio, memoria y olvido, lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual, así como a través de un cambio relevante de perspectiva: es el victimario que reemplaza la voz subalterna que dominaba los testimonios. El segundo conjunto de novelas de los escritores Horacio Castellanos Moya, Tatiana Lobo y Dante Liano pone,

a su vez, énfasis en el topos del vacío que puede representar tanto la ausencia de puntos de orientación – tales como las ideologías o bien las instituciones– como la ausencia de cuerpos, es decir la *presencia* de los desaparecidos. Para Ortiz Wallner se trata de “un vacío que debe ser llenado, completado, al que se le debe otorgar sentido” (157). Es, pues, de suma transcendencia el rol productivo y progresivo que la autora concede a la literatura: si la memoria es un “campo de batalla” (159), la literatura sería el organismo que viabiliza la batalla, abriendo paso a las discusiones y reflexiones de la crítica cultural.

En el tercer capítulo denominado “Encrucijadas” (167-256), la autora se enfoca en novelas en las cuales no predomina la memoria, sino las constelaciones de tiempo y espacio. Las primeras dos, escritas por el autor y revolucionario indígena Luis de Lión y el escritor guatemalteco Franz Galich, que se había exiliado en Nicaragua, son textos híbridos cuyas referencias intertextuales, sobre todo al *Popol Vuh*, y sus dinámicas narrativas los sitúan en un espacio-tiempo más allá de una realidad unidimensional. Este nuevo espacio posibilita la reflexión sobre los conflictos culturales. De una manera similar, dos novelas de Fernando Contreras Castro y Roberto Castillo examinan a través de una estética híbrida las posibilidades de la oralidad y la escritura, creando nuevas formas de “convivencia en la diferencia” (214). El último párrafo de “Encrucijadas” se ocupa, por su parte, de los movimientos y las dinámicas caribeñas y transcontinentales. Si

bien en los estudios culturales centroamericanos la costa caribeña ha sido tratada como un vacío cultural, como un “no-lugar” (230), las dinámicas transculturales, las migraciones y los intercambios de saberes la convierten en un lugar sumamente activo y notable para el proyecto desarrollado por Ortiz Wallner. Por consiguiente, la autora reclama una ampliación de la crítica cultural centroamericana hacia estudios *transareales* que consideren las producciones caribeñas como procesos. Los dos textos tratados en este apartado, escritos por el beliceño David Nicolás Ruíz Puga y el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, presentan las narraciones de personajes con identidades fragmentadas e inestables, que sufren del *colonialismo poscolonial* o de indeterminaciones culturales provocadas por viajes. De nuevo, la literatura logra hacer visible estas conflictividades identitarias y culturales aprovechando el amplio instrumental híbrido y experimental que ofrece el género novelístico.

El capítulo “Perspectivas” (257-262) es fundamentalmente un resumen de las hipótesis y tesis elaboradas a lo largo de los tres capítulos anteriores. La investigadora subraya el potencial de la literatura de deconstruir lo nacional, abriendo así el espacio de discusión a una mayor variedad de perspectivas, incluyendo movimientos transnacionales, transculturales e intertextuales, considerando los textos literarios como almacenes de los saberes “de la convivencia en la diferencia bajo las condiciones de la actual globalización” (260).

Como hemos indicado más arriba, este trabajo es un aporte destacado a los estudios centroamericanos ya que adquiere y presenta categorías aptas para analizar las literaturas del istmo como expresiones de una región marcada por conflictividades y problemáticas comunes.

Si se puede hacer una crítica a esta obra, se refiere al enfoque de los espacios transicionales: aunque la autora observa que las consecuencias de los conflictos armados que se dieron en Guatemala, El Salvador y Nicaragua han afectado a toda la región (34), problemáticas como la ausencia de ideologías o el vacío creado por los cuerpos desaparecidos —las personas y sus historias— son escenarios específicos de ambientes de posguerra cuya relevancia para países como Panamá o Belice no es tan evidente. Asimismo, sería posible cuestionar la observación de que a partir de finales de la década de los 80, la crítica cultural centroamericana se haya llevado a cabo principalmente en las producciones narrativas (164) dado que las obras cinematográficas y fotográficas también pueden ser consideradas como medios centrales dentro del discurso de la memoria histórica. No obstante, *El arte de ficcionar* de Ortiz Wallner es una contribución significativa a los estudios culturales centroamericanos ya que provee conceptos dinámicos propios de las literaturas en movimiento que posibilitan el análisis de los textos tanto respecto a sus dimensiones intratextuales como a los mecanismos del campo literario y de los contextos sociohistóricos nacionales, regionales y

transcontinentales. Este trabajo permite, incluso, detectar similitudes y paralelos en las novelas centroamericanas que antes han sido ignorados a causa de las sistematizaciones nacionales y/o temáticas. La autora cumple de manera efectiva con el desiderátum mencionado al principio de su trabajo, que es el establecimiento de una cronología cultural propia del istmo. Ortiz Wallner abre nuevos caminos para una historiografía literaria centroamericana dinámica y capaz de conectar las realidades de países hermanos, pero diferenciados.

*Sabine Erbrich*

Freie Universität Berlin

**Eduardo Chirinos. *Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931). Una antología.* Lima: Estruendomudo y Centro Cultural de España en el Perú, 2009. 334 pp.**

Conocida es —en la historia de España— la existencia de un cierto rechazo que habría habido contra la Modernidad. Con este tema comienza el poeta y crítico peruano Eduardo Chirinos su Introducción al libro que aquí comentamos. En efecto, desde el pasaje de los molinos de viento en *Vida de Don Quijote y Sancho* a los que Unamuno “asocia curiosamente el pragmatismo con el miedo a la tecnología” (9) hasta la voz coloquial “¡que inventen ellos!” estaría ilustrada esta suerte de protección contra el avance de la revolución industrial que —a pesar de todo— entró, aunque tardíamente, a la península. De

hecho, Chirinos cita varios nombres de célebres científicos e inventores españoles aun cuando afirma que el país hacia 1920 “tenía una estructura agraria latifundista y un índice de analfabetismo que llegaba al 45 por ciento” (10).

En el contexto literario fueron —obviamente— las ciudades (epicentros de la Modernidad) como Madrid y Barcelona las que acunaron el nacimiento de los primeros brotes vanguardistas en España. Como se sabe, la vanguardia fue un fenómeno internacional y una coincidencia conceptual. Chirinos la sintetiza en tres puntos: a) el deseo de ser moderno; b) apreciar el contenido estético de los nuevos artefactos; y, c) que la modernidad rigiera los mecanismos de composición artística. El deseo de ser moderno explicaría en la superestructura social (para revitalizar un término marxiano hoy en desuso) el desarrollo del futurismo en zonas periféricas europeas como Italia, Rusia, Portugal. En España, la polarización política entre el fascismo y la izquierda liquidó rápidamente lo que nuestro crítico llama el “idilio con las máquinas” (11) ya que el falangismo vio la tecnología como un ataque al espíritu tradicional español, mientras que para los radicales izquierdistas abocados hacia el social-realismo la experimentación vanguardista fue vista como un juego burgués. Sería entonces la generación poética del 27 la que sacaría partido de la rebelión ultraísta, cuyos miembros no sólo heredaron la experiencia de la vanguardia, sino que “volvieron los ojos a su mejor tradición (Garcilaso, Góngora, Bécquer) y supieron llevar a cabo la

necesaria decantación creativa” (11).

En lo que respecta a Hispanoamérica —a diferencia de la fugacidad peninsular vanguardista— los nuevos ismos fundaron el inicio de nuestra modernidad poética marcando con fuego histórico la experiencia de quienes pronto serán vistos como el *ortho* de la tradición: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Girondo, Paz. Es interesante comprobar que un movimiento de vanguardia latinoamericana como el creacionismo del chileno Vicente Huidobro coincidió con el cubismo parisino de 1916-17 y fue decisivo en la fundación del ultraísmo español de 1918-19, en el que participó activamente el argentino Jorge Luis Borges —junto a sus pares peninsulares Rafael Cansinos-Asséns y Guillermo de Torre— para poco después transportarlo a su ciudad natal Buenos Aires. En este agitado ambiente internacional es que César Vallejo —en su soledad peruana— escribirá los avanzados y radicales versos de *Trilce* (1922), uno de los pináculos de la vanguardia en todos los tiempos. Así como el surrealismo —suma y cifra de las vanguardias históricas— tuvo en el mexicano Octavio Paz no sólo a uno de sus más fervientes y lúcidos exponentes, sino que asimiló la contribución surrealista a su propia poética personal, enriqueciéndola, tal como hizo Pablo Neruda con *Residencia en la tierra*, cumbre de su obra, el martinfierrista Oliverio Girondo —vanguardista hasta el final— entregó *En la marmédula* en 1954, un libro que —en cierta medida— prefigura las neovanguardias actuales como el neobarroco, por ejemplo.

Prosigue Eduardo Chirinos llamando la atención sobre un importante e insoslayable hecho: en los manuales de historia literaria española usualmente se omite (o se omitía) el periodo de la vanguardia. De la generación del 98 pasábamos directamente a la del 27 y sólo se mencionaba en medio a Juan Ramón Jiménez. Pues bien, nuestro autor declara que la confección de *Rosa polipétala* es un intento por subsanar esta inexplicable brecha, quizá debida, según afirma, a la “forma tan sesgada en que se diseñó el canon poético español” (12). Casi totalmente cicatrizadas las heridas de la guerra civil, a más de setenta años del conflicto, el crítico afirma: “el interés por la poesía vanguardista española es más bien reciente” (12). Luego pasa a delimitar su campo de estudio y selección: el lapso que va de 1918 a 1931, es decir, lo que él denomina “los años duros de la vanguardia” (12) y culmina puntualizando que la antología “está diseñada en torno al interés y la fascinación de los poetas españoles por los artefactos modernos” (12).

Por supuesto el ultraísmo es el movimiento de vanguardia fundamental en este periodo. Tendencia que –como se indicó líneas arriba– fue fundada por Cansinos-Asséns en 1918, siendo antecedida en su estética por Ramón Gómez de la Serna y contando entre sus más conspicuos militantes a Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, jóvenes poetas a los que Chirinos califica –respectivamente– de ser “su principal activista” (13) y “quien mejor resumió su programa” (13). Si revisamos con detenimiento el

fragmento del manifiesto *Ultraísmo* –escrito y publicado por Borges en Buenos Aires, 1921– que nuestro autor reproduce, veremos su notable similitud con el famoso manifiesto imagista de Ezra Pound (marzo de 1913) *A Few Dont's* respecto a la economía del verso y al directo tratamiento del objeto (abolición de ornamentos, prédicas, nebulosidad y confesionalismo, así como de nexos y adjetivos inútiles, en Borges). Del mismo modo, el punto 4 borgiano dice: “Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia” (13) y que la cadena de metáforas “compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida” (13), ambas proposiciones muy cerca de los planteamientos del cubismo francés y del creacionismo huidobriano; con lo cual podemos concluir que –reconociendo sus matices particulares– la estética esencial de las vanguardias, por lo menos en esta etapa, fue la misma y una sola.

Chirinos nos anuncia que el universo desde el cual provendrá su antología es –básicamente– el de las revistas del ultraísmo o vinculadas a él. A saber: *Grecia*, *Tableros*, *Ultra*, *Vértices*, y *Plural* en un arco temporal que va de 1918 a 1925 (aunque también de libros individuales de los autores). Y que su antología se propone “mostrar los distintos modos en que los poetas españoles de expresión castellana incorporaron a los gigantes que tanto alarmaban a Unamuno” (14). De modo que la selección tiene seis secciones referidas a otros tantos tipos de artefactos: automóviles, ferrocarriles junto a tranvías y cam-

iones, aeroplanos, alumbrado público y artefactos de comunicación, cinematógrafo, y finalmente los deportes y la música; éstos últimos no siendo propiamente artefactos son incluidos debido a su poder imaginario en el espectro vanguardista y a que “su evidente condición moderna explica, a veces mejor que las máquinas, los deseos y las aspiraciones de quienes tuvieron la osadía de dejarse seducir por ellos” (15).

Echemos una mirada sucinta a cada una de las partes –las cuales van precedidas de una breve presentación incluyendo un comentario comparativo con poemas hispanoamericanos de la época– en la presente antología. Desde el legendario apotegma marinettiano “Un automóvil de carreras [...] es más hermoso que la Victoria de Samotracia” incluido en el fundador *Manifiesto Futurista* de 1909, la fascinación por dicha máquina provocó la creación de abundante poesía alusiva. En el ámbito español –informa Chirinos– ya desde 1903 existía una regulación para el uso del automóvil (y se fabricaban desde 1899), de modo que cuando en 1919 la revista *Grecia* publica la traducción de “La canción del automóvil” de Marinetti ya hacía rato que en la península se conocían los nuevos planteamientos futuristas. Baste recordar que Gómez de la Serna había versionado al español el *Manifiesto* apenas dos meses después de su aparición en francés en 1909. Es fácil comprender entonces que el asunto del carro estaba perfectamente situado en la mentalidad española y en la poesía de vanguardia, a diferencia de His-

panoamérica, donde en afirmación del crítico “las máquinas no aparecieron como el resultado de un proceso industrial, sino como un producto extraño y autosuficiente venido de afuera” (23). Dicho esto a despecho de que nada menos que el *Pope* del modernismo hispanoamericano, Rubén Darío, glosó y comentó el *Manifiesto Futurista* en *La Nación* de Buenos Aires también en abril de 1909.

Dos miradas comprometidas –“el entusiasmo más ferviente con el más radical escepticismo” (26)– serán los dos polos desde donde nuestro autor escoge su corpus. Una atenta revisión de los poemas antologados nos muestra el carácter ultraísta de la metaforización utilizada en la mayoría de los casos. Así tenemos: “el neumático tan raudo/ que se apodera el vértigo/ de los espíritus” (33) de Juan Larrea, y también del mismo: “El viento/ tañe las faldas de las amadas” (33). Lucía Sánchez Saornil dice viajando en un auto: “Los árboles se miran al espejo/ cómo el viento los despeina” (37). O Rogelio Buendía “El ‘Ford’ se ríe/ como un modesto empleado/ Fuma su gasolina lentamente” (38). Pero es Guillermo de Torre quien consigue una inspiración más rotunda: “leticias del vértigo/ lluvia de senos astrales” (43). Cerca de él está Fernando Villalón con estas dos buenas performances: “–Te besaría si los frenos/ no aprisionaran mis ruedas” (46) y “pero Ford extrajo más oro/ de Ti que España al Perú” (47). Por supuesto no falta la poesía visual (caso de Luis Mosquera) y la onomatopeya motriz (Villalón, y Xavier Bóveda: “Acele-

rador –ruunn /.../ La bocina On Oonn./ Tako tiko Tiko taka”, 50). Sobre el tema, Ernesto Giménez Caballero presenta su poema “Velocidad” citado de su libro *Yo, inspector de alcantarillas*, título diríamos precursor del Movimiento Kloaka del Perú de la década de 1980. José Moreno Villa aparece como uno de los modernos en su dicción urbana: “(Parque Central de Nueva York,/ cinco minutos cruzando la noche;/ La pelirroja venal, llorando en mi hombro,/ y, delante, la vacilación criminal del chofer)” (59), lo mismo que Pedro Salinas: “a correr por un mundo/ de asfalto y selva virgen” (60). Josefina de la Torre pone el toque de coquetería femenina: “¡Cómo se ondea mi falda/ desde el volante primero/ perseguida curva eléctrica/ hasta la rodilla firme!” (61). De las varias greguerías de Ramón citamos: “Las primeras gotas sobre el parabrisas son las lágrimas furtivas del automóvil” o “El día que la luna se compre un automóvil, la noche será mucho más rápida” (63). Pero a nuestro juicio el poema más interesante de la sección es “Sociedad cósmico-personalista” de Pedro Raida por su moderno trabajo con el espacio y su construcción conceptual.

Por motivos de espacio abreviaremos nuestro comentario a las siguientes secciones. En la denominada “Ferrocarriles, tranvías, camiones” continúa imperando la metáfora ultraísta. Tenemos a Rafael Cansinos-Asséns y su verso “La luna sube en un ascensor” (82) que nos recuerda “Un ascensor compró para la luna cinco metros de poemas” del peruano Oquendo

de Amat. Y el mismo Cansinos identifica a la mujer con una locomotora, imagen que Guillermo de Torre radicaliza de este modo: “La luna sexualiza/ la locomotora ninfómana” (84). Encontramos a Pedro Garfias, Gerardo Diego, nuestra ya mencionada Lucía Sánchez Saornil, Rafael Alberti, hasta llegar a otros menos conocidos como el buen poeta César M. Arconada o Rafael Lasso de la Vega y Antonio Espina, quien resalta por su –entonces rara– incisión coloquial: “(¿Por qué digo: Mediodía/ y laxitud y precisión?/ ¿Qué tiene que ver tranvía...?) / Bueno./ Amarillo y latón” (96). Igualmente, Giménez Caballero: “Pasan los camiones. Ese camión. Pero no pasa nada” (111). Aquí aparece Borges haciendo gala de su ultraísmo: “dos estelas estiran el asfalto/ y el trolley violinista/va pulsando el pentagrama de la noche” (99). No faltan Ramón ni Xavier Bóveda o José Rivas Panedas: “El tranvía se deslizaba como una aguja de oro hilvanando la sotana de la ciudad nocturna” (105), todos conspicuos militantes del núcleo ultraico.

En la sección “Aeroplanos” destaca “El aviador dada” de Joaquín Edwards Bello –aunque no es español, sino chileno– y sobre todo “Aviograma” de Guillermo de Torre. En las páginas dedicadas al “Alumbrado público y artefactos de comunicación” señalamos “Noche encendida”, tomado de *Cántico* de Jorge Guillén, el “Telegrama” de Rafael Alberti y “Underwood girls” de Pedro Salinas, quienes no son propiamente vanguardistas sino miembros de la generación del 27, pero comparten cierto aire de fa-

milia con la onda ultraísta de autores como Adriano del Valle, Villalón, Rogelio Buendía, Rivas Panedas, y, por supuesto, Guillermo de Torre y Ramón. Está claro que Chirinos incluye a los del 27 por ser poetas cuya obra ha trascendido mucho más que la de los ultras. Algo similar ocurre en la sección “Cinematógrafo”, pero aquí el antólogo va más atrás en el tiempo, hasta Manuel Machado. Y hay textos de Juan Larrea, Alberti, Diego, Vicente Aleixandre, Lorca, aunque destacan las entregas de Lucía Sánchez Saornil (todo un descubrimiento en este libro) y el poema de César M. Arconada por su modernidad y uso de la elipsis poundiana.

Dejaremos a los lectores –por la tiranía del espacio– la incursión en “Los deportes, la música”, y remarquemos la profundidad de la investigación realizada por Chirinos. La antología es una joya en el campo escogido: quienquiera que se interese por el tema deberá pasar por este libro. Y lo enriquece además el constante diálogo con la poesía de vanguardia hispanoamericana. El foco de los análisis de nuestro poeta y crítico se centra en la exploración de la sensibilidad moderna –en la coyuntura de las primeras décadas del siglo XX– que constituye el origen más remoto –y de allí su importancia– de los actuales tiempos de tránsito en los que, como dice Chirinos –y aquí lo parafraseo– podemos dejarnos seducir por este arte en el que relampaguea la nueva vida.

Róger Santiváñez  
Temple University

**Gisela Heffes, editora. *Poéticas de los (dis)locamientos*. México: Literal Publishing, 2012. 300 pp.**

Un libro y otros varios envíos se inscriben en la introducción que Gisela Heffes arma para esta compilación, no sólo para preparar al lector respecto de lo que hallará, sino también para poner a esas interlocuciones en diálogo con otras.

La primera: Sylvia Molloy y Mariano Siskind, en otra introducción a otro libro (que como éste, deriva de un encuentro entre escritores), sitúan los ensayos que le siguen en una zona de pasaje, “en un espacio indecible entre el discurso crítico y la autobiografía”. Más precisamente hablan de “autobiografías críticas de las condiciones de posibilidad concretas de esa escritura extrañada que es la casa del escritor diaspórico” (2006, 12). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* hace lugar a esas figuraciones entrañables que, como en la cita de Silvina Ocampo (“Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar”), se producen en el seno de un aparente circunscripto territorio. El ejemplo tal vez más notorio de ese desplazamiento lo da Diana Bellessi cuando en un pasaje de las escuetas notas biográficas separadas de las que siguen en el texto principal que le continúa, escribe: “La migración central que marca mi vida fue desplazarme de una clase humilde campesina a la ciudad letrada”. Y agrega luego: “Atada a ese origen con la responsabilidad que implican los privilegios de haber ampliado sus límites” (58).



Fronteras que se cruzan, límites que se franquean, movimientos que implican, como bien lo subraya incluso gráficamente Heffes, (dis)locamientos, transformaciones, cambios. Algunos elegidos, otros obligados. Algunos más ostensibles porque implican el abandono de un territorio geográfico; otros, más ligados a muros simbólicos tratados con melancolía o con fastidio, con resignación o ternura; delimitados por barreras internas, legados, mandatos o accidentes, avatares del azar (no siempre convertido saerianamente en don).

La segunda interlocución no es planteada directamente, sino generada por la escritura. El libro de Heffes obliga a la cita de una conferencia memorable de Jorge Panesi en el *II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"* celebrado en la Universidad Nacional de Rosario en 2009: "Los que se van, los que se quedan: apuntes para una historia de la crítica argentina" es el título elegido que trae, como en eco, el artículo que Raúl Beceyro escribiera para *Punto de vista* en 1991. Panesi evoca algunos de los principales motivos que atravesaron la diáspora de intelectuales, críticos y escritores argentinos: no sólo se centra en las dictaduras, sino también en los resquebrajamientos económicos, políticos y sociales que llevaron al exilio leído, en cercanía con David Viñas, como algo muy diferente al viaje turístico.

Esta conferencia como la cita de Diana Bellessi permiten focalizar en dos puntos que el libro trabaja (y en los que, por razones de espacio, centro esta reseña) a partir de las estampas de pasajes que se leen

desde el Perú de Eduardo González Viaña, Isaac Goldemberg, José Antonio Mazzotti, Eduardo Chirinos y Miguel Ángel Zapata; desde el México de Rose Mary Salum y Cristina Rivera Garza; desde la Nicaragua de Sergio Ramírez; desde la España de Vicente Luis Mora y Ana Merino; desde la Guatemala de Arturo Arias; desde la Argentina de Sylvia Molloy, Sergio Chejfec, Alicia Borinsky y Gisela Heffes hacia sus respectivos destinos. Y me apuro en aclarar que es en este último territorio de partida donde me quedaré para mis comentarios que, deliberadamente, insisten en el carácter narrativo de los mapas que cada uno de los escritores citados bosquejan cuando describen sus tránsitos. Mapas de los países en los que nacieron y también de los espacios de umbral y de asentamiento que van delineando mientras relatan sus circulaciones. Estampas y mapas: dos puntos que se imbrican tanto como lo hace la crítica y la autobiografía en cada una de las composiciones ya que, mientras quien habla y luego escribe cuenta su historia, cuenta un cuento que figura un escenario político que lo descentra para identificarse con posibles cuentos de otros que también han vivido buena parte de sus vidas en tránsito. "Primera persona va siempre en plural", advierte o recuerda David Viñas en *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*.

Bellessi hablaba del pasaje a la ciudad letrada. Algo de esto suena en la recurrencia de figuraciones de aprendizaje y de escenas de enseñanza que se descubren en todos los ensayos: posibilidades que se potencian con y por los desplaza-

mientos y que, a pesar de las renunciaciones y de lo que se deja atrás, justifican el movimiento.

“Pasa el tiempo, pasan los siglos y los gobiernos; cambia la literatura, la forma como se escribe, como se enseña y como se lee; cambian los motivos para que la gente, y los escritores entre ellos, dejen el país. Pero siempre la literatura escrita en el extranjero ocupa un lugar intrigante y problemático al mismo tiempo” (46), afirma Sergio Chejfec. Me permito agregar la crítica al colectivo. Y desde allí vuelvo a la conferencia de Panesi quien, desde su refinada y elegante prosa que, no obstante, no escatima el empleo del estilite, rememora las tensiones entre los que se van y los que se quedan de Argentina trayendo el eco de algunos de los debates retomados durante “el coloquio de Maryland”: el encuentro realizado en diciembre de 1984 que hace lugar a la compilación de Saúl Sosnowski: *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988). Por un lado, Panesi discute los pronósticos desalentadores de Luis Gregorich respecto del futuro de la literatura producida en el exilio y de la crítica que la leerá. Por el otro, rescata una figura un tanto maltratada desde Argentina: definir a Julio Cortázar como “uno de los blancos que la política cultural de la dictadura quería derribar” es hacer justicia con una parte, aunque ínfima, de ese conjunto desmesurado y monumental que llamamos memoria histórica. Un filo que aparece, desde un sesgo cuidado, en el trabajo de Sergio Chejfec que, junto a las figuras de Tununa Mercado y Héctor Tizón, trae la de Cortázar a

partir de “La banda”: ese cuento de *Final del juego* que “se inscribe en la serie de indicios, justificaciones y argumentos, muchas veces divergentes, con que elaboró, digamos, su partida” (56).

“La crítica argentina se escribe hoy desde lugares múltiples, sin afueras ni adentros, y no se trata de una desbandada académica que un poder despótico instiga, sino de las condiciones de trabajo y de intercambio intelectual”, afirma Panesi. La aseveración es extensiva a la literatura. Más precisamente: a toda literatura y crítica pensadas en esta reseña a partir (sólo a partir) del caso argentino. “Seríamos más pobres sin las miradas de Molloy, de Sosnowski, de Montaldo, de Salessi, de Giorgi, de Scavino, y de tantos otros más jóvenes que trabajan desde ‘el lado de allá’ y que se han ido”. Y concluye: “Dejo esbozado este apunte para futuras indagaciones sobre causas, contextos, trayectorias, reuniones y escisiones que constituyen el presente”. Simplemente agregó que este trabajo de reunión, composición y armado que pone a circular Gisela Heffes se integra, firme y prolífico, en ese conjunto de interlocuciones con las que fantaseaba Panesi en aquella conferencia de hace ya algunos años. Conferencia y libro que, mientras describen las poéticas, también vuelven sobre las políticas y la ética que atraviesa las escrituras en (dis)locamiento o, si se quiere, las producidas en ese estado que puede durar tanto como una vida.

*Analía Gerbaudo*

Universidad Nacional del Litoral

**Mabel Moraña. *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: 2010, 300 pp.**

Una consecuencia obvia, pero no por ello menos importante, del rápido desplazamiento de las temáticas que resultan importantes para el campo es que algunos debates que durante años resultaron intensos y productivos tocan su final sin que nadie los revise de manera integral y haga un balance. No obstante, el regreso a lo que ha dejado de ser urgente sigue resultando sumamente útil: como herencia generosa para la enseñanza, como punto de partida que impide el gesto de eliminar todo lo precedente.

El procedimiento suplementario al de la reflexión en el ocaso de un repertorio de gestos críticos es el de crear, mediante la activación de la discursividad crítica actual, nuevos asedios de un texto o una polémica que habían sido abandonados por considerarse coextensivos al discurso crítico pasado o antepasado. El juego de estos dos gestos, la retrospectiva y un nuevo examen de lo ya leído, es fecundo al generar nuevas producciones en ambas direcciones: permite nuevas lecturas de un texto a la vez que exige un cuestionamiento del repertorio crítico.

*La escritura del límite* de Mabel Moraña continúa el esfuerzo de *Crítica impura* (2004) desde estos dos procedimientos gemelos. Si el locus de enunciación de este libro puede definirse “en los intentos por explorar y transgredir el límite (de la verdad, de lo representable) por parte de sujetos fuertemente asentados en sus contextos y asimismo

proyectados hacia un territorio de saber (de conocimiento, emoción y acción intelectual) que sobrepasa su circunstancia, dando por resultado un surplus de sentido, un excedente significativo” (12), lo central de estos esfuerzos es que este excedente permite siempre una reflexión desde un lugar otro, sobre su propia condición de posibilidad; los límites explicitan su propia historia intelectual con rigurosa generosidad.

Los ejes del libro son la colonialidad como parte de la occidentalización de América (y por lo tanto de los procesos de globalización), la violencia –física y epistemológica– que conlleva y la estética barroca desde su “paradoja constitutiva[:] la que la señala como uno de los principales dispositivos transculturadores del colonialismo español en América, y al mismo tiempo reconoce en ella uno de los ejes fundacionales del proceso de construcción de identidades diferenciadas en los territorios de ultramar” (53).

Estos ejes se asedian desde –pero también sobre– los discursos más frecuentados por el latinoamericanismo para problematizar, para marcar los principios de su reflexión, en el sentido que Said le da al término: los estudios culturales, el multiculturalismo, el discurso revigorizado de la literatura mundial, la reflexión sobre su propia situación después de la guerra fría y sobre todo, sus propias discursividades constantemente reformuladas y recontextualizadas.

Pero, desde luego, el libro faltaría a su propia ambición si sus esfuerzos se limitaran a lo temático y metodológico. Moraña relee textos fundamentales en la encrucijada

teórica que plantea. Reinserta al Inca Garcilaso, la polémica Arguedas-Cortázar y a Mariátegui dentro de nuevas posibilidades de lectura, los empuja a sus límites, los recorre desde renovados límites.

Esta reflexión es necesaria para mostrar cómo el paso de la relectura del Inca, seguida del texto sobre el barroco como lógica cultural que persevera, y sus diferentes avatares como Barroco, Neobarroco y Ultrabarroco, desembocan productivamente en el excepcional “Mariátegui en los nuevos debates”, donde entroncan las lecturas de la colonialidad. Moraña señala que el autor de los *Siete ensayos* “concibe la contemporaneidad periférica no como un subproducto del capitalismo central ni como una anomalía arcaizante dentro de los proyectos civilizatorios del occidentalismo, sino como una realidad diferenciada, impactada desde sus orígenes por la violencia de la dominación colonialista, que el marxismo no pudo prever ni teorizar en su momento” (105).

El barroco está indisolublemente ligado a las lógicas de la colonialidad, tanto la virreinal, en el caso del Barroco de Indias, como a las del siglo XX cuando se trata del Neobarroco, y del siglo XXI cuando lo pensamos como Ultrabarroco. “El Barroco –o mejor, aquí, el barroquismo– es la expresión del límite de una expresividad situada frente al abismo de la irrepresentabilidad, un lenguaje que mira hacia el silencio” (68). Este silencio es, también, el de la heterogeneidad no dialéctica, el de las comunidades indígenas. Y por supuesto, cualquier intento de pensar la coloniali-

dad sin reflexionar sobre la violencia implícita es una claudicación.

Así, a pesar de que los ensayos están nítidamente separados, se reúnen necesariamente. Crean no solamente un diálogo, sino numerosas posibilidades de diálogo, constelaciones. Creo que un buen lugar para medir la contribución de *La escritura del límite* es donde más se arriesga, donde pone en juego el arsenal de sus tensiones para atravesar dos obras recientes. Moraña visita la obra de Pedro Lemebel y la novela aún reciente *Los ejércitos* del colombiano Evelio Rosero.

Aunque no precisamente ignorada por la crítica, la obra de Lemebel pocas veces ha sido leída con la intensidad de “Repetición, *diferencia* y ruina”, que comienza por ubicarla en el momento en que “parece reflexionar sobre sus propios límites” (216). Precisamente porque el ensayo sabe mirar el momento en que los recursos de Lemebel se vuelven previsibles y, por lo tanto, el momento en que la fortuna misma de las ruinas desde donde enuncia se arruina en su manierismo, es que vale tanto su hallazgo de una línea de fuga: “que conduce de la noción de diferencia a la de desigualdad [...] detrás de lo individual, repetitivo, letánico, y siempre, en última instancia, solitario, percibe la presencia afantasmada de la comunidad, la que advierte a través de lo estético, lo ético, lo erótico, formas inescapables de lo político” (217).

Por otra parte el “notorio aumento de tipos diversos de batallas internas a nivel nacional” (173) señalado en el artículo “Violencia en el deshielo”, encuentra su ejemplo

en Rosero, que, a mi parecer, con esta novela escribe el género premio: produciendo lo que un jurado espera de un colombiano escribiendo sobre las violencias del narco y la guerrilla y de sus víctimas indefensas, con una dosis de erotismo, todo medido para una mirada masiva, internacional. Mucho menos interesante que *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo o *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. No obstante la importancia para el diálogo que se plantea en el libro, siento un contraste: el capítulo sobre Lemebel es acaso el mejor texto que se ha escrito sobre el cronista chileno, pero el dedicado a Rosero me parece mucho menos exigente. De hecho peca de excesivamente generoso para un libro fabricado más que escrito.

Sin embargo, como con el resto de los ensayos de este libro, resulta productivo colocarlos juntos, en la tensión entre la exigencia del capitalismo mundial y las posibilidades de resistencia. Y desde estas lecturas de literatura reciente, regresar a las lógicas subyacentes de violencia y ruina, de diferencia (y no sólo una diversidad tan celebrada como olvidable), finalmente de nombres de la colonialidad. Desde la lectura indócil cimentada en la razón colonial es entonces que hay que releer tanto las “novedosas” prácticas de la literatura mundial (229), como los discursos de los estudios culturales renuentes a una economía política y a los datos duros (245).

*José Ramón Ruisánchez Serra*  
University of Houston

**Humberto López Cruz, ed. *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2012. 378 pp.**

Pocos autores en la literatura cubana han conocido fortunas tan variables como la de Piñera, y el aluvión de publicaciones que sobre su obra y figura ha atraído su centenario parecen venir a confirmar esa alternancia extrema entre períodos de silencio o marginalidad y otros de visibilidad pública o incluso centralidad literaria, que fue, como es sabido, la suerte que le cupo a su autor en vida, pero que pareciera haberse extendido, desde hace mucho, también a la producción crítica sobre su obra. La atención crítica del centenario, además, rebasa el mero homenaje y tiene no poco de estratégico —de rehabilitación por un lado, de vindicación por el otro— en una especie de contienda simbólica por el lugar de la figura de Piñera en el panorama literario cubano, contienda en la cual la palabra que se usa como arma arrojada vendría a ser “apropiación” (de su discurso, de su figura) y donde pocos, en cambio, se han detenido en una crítica afirmativa.

A su vez, para complicar más las cosas, la obra misma de Piñera supone un esfuerzo crítico especial, que viene dado por su singularidad, en buena medida excéntrica o incómoda, con respecto a ese mismo panorama literario: marginal o disidente con respecto a la poética de *Orígenes*, luego marginal con respecto a *Ciclón*, luego parte del grupo de *Lunes de Revolución* desde una distancia generacional que hacía de él tanto parte como figura tutelar; final-

mente, hasta su muerte en 1979, en un ostracismo que hizo de su figura un mito distante, una presencia literaria activa sólo para iniciados o asistentes a tertulias más o menos secretas. Otro tanto ocurre con la relación de su escritura con los géneros literarios: salvo su poesía, no por gusto la zona mejor estudiada de su trabajo, el resto de la obra de Virgilio transcurre en géneros “marginales” o supone una apropiación muy particular del género en cuestión. El teatro de Virgilio, además de lo periférico del género mismo, no tiene correlato a la mano en el canon literario cubano; mucho menos su narrativa, con tres novelas cuya condición misma de novela resulta discutible, y con una práctica del cuento que tiene poco o nada que ver con los cauces tradicionales o que le fueron contemporáneos del cuento en Hispanoamérica. Quizá también en parte por esa dificultad crítica la contienda sobre la apropiación simbólica de Piñera haya discurrido, sobre todo, a través de una discusión sobre la circulación de su obra que atañe también, cómo no, a su visión de lo nacional o a su irreverencia frente a los discursos de autoridad, pero que, al hacerlo, salvo contadas excepciones, indaga poco en los elementos formales que sostienen sus textos.

El libro que nos ocupa tiene la ventaja de quedar fuera de ese enfrentamiento estratégico o al menos de no vertebrarse en torno a él, lo que permite que gran parte de los trabajos que lo componen se centren, precisamente, en la singularidad de la obra de Virgilio, en su marginalidad propiamente literaria.

En ese sentido, resulta de particular interés el estudio que de la narrativa de Piñera se lleva a cabo en los trabajos de James J. López —en un lúcido análisis que atiende a la relación entre sátira, géneros satíricos y forma de la prosa piñeriana, y que toca puntos importantes para la consideración crítica de Piñera—, de Carlos Cuadra —quien se ocupa de figuras como la proyección o el doble en la dialéctica de negación y deseo de *La carne de René*— o Abderrahman Beggar —sobre el sustrato filosófico que sostiene la construcción textual de *Pequeñas maniobras*—. Otro tanto ocurre con acercamientos al teatro o la poesía de Piñera, que se ocupan tanto de la poética de su autor (Chem Sham) como de elementos formales o genéricos (Rodríguez Cascante), o incluso de la influencia de Piñera sobre autores posteriores (María Lucía Puppo).

La zona que atiende a las relaciones de Virgilio con el grupo Orígenes tampoco soslaya una lectura atenta hacia, por así decir, Piñera en sí mismo, pero es la menos resuelta en términos de conjunto —de hecho, me refiero a “zona” y no a “parte” del libro porque, tras los artículos iniciales de Jesús J. Barquet y Aída Beaupied, se solapa con otros conjuntos de contenido: es el caso de los textos de Luis A. Jiménez y Miguel Ángel De Feo sobre “La isla en peso”, que en buena medida prosiguen la reflexión sobre las relaciones entre Virgilio y la poética origenista, pero que aparecen mucho más adelante en el volumen. Y esa zona, en cuyo nudo se halla en buena medida la dificultad de una crítica que no defina la obra

de Piñera sólo de manera correlativa, hubiera constituido una buena entrada para la reflexión crítica que propone *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*. En *El libro perdido de los originistas* (Sevilla: Renacimiento, 2004) Antonio José Ponte pone el dedo en la llaga cuando afirma, refiriéndose a la crítica sobre Piñera, que “definir por negaciones una obra como la suya significa dejar bastante intocado su cuerpo. Las definiciones negativas van bien con el cuerpo incorpóreo de Dios porque lo numinoso queda a resguardo de palabras. Pero un Virgilio por negaciones constituye un paseo alrededor de las murallas, un Piñera perimetral. Las definiciones negativas, hurtando el cuerpo a definir, subrayan también la pasividad de ese cuerpo: no es tal o más cual cosa, tampoco es lo de allá, y acaba siendo algo disminuido muerto alrededor de lo cual giran y bailan las cosas que sí son” (Ponte 52).

Es ése, precisamente, el riesgo que sortea con éxito el libro que aquí nos ocupa, y ésa su mayor virtud. El volumen, en conjunto, sorprende positivamente por el acercamiento directo a la obra misma de Piñera y la saludable distancia que toma de otros derroteros críticos, mucho más interesados en su circulación o recepción, o en resolver esa contienda simbólica sobre la figura de su autor que mencionábamos al principio. Si bien no explícita, se agradece la decisión de López Cruz de armar un libro *sobre la obra de Piñera*, y no otro más sobre su recepción o sobre las políticas culturales que la han estimulado o desalentado. Precisamente en ese sentido, si algo se echa de menos es

una propuesta de orden que hiciera más visibles las partes que componen ese recorrido, y que resultaría en una mayor ilación del conjunto. En cualquier caso, y más allá de polémicas sobre la rehabilitación de Piñera por las instituciones cubanas, cabe esperar que la reciente publicación en Cuba de sus obras completas y la revitalización crítica que sin duda ha traído consigo el centenario haya llegado, al fin, para quedarse. La lectura de este libro hace posible, por suerte, ser optimista al respecto.

Waldo Pérez Cino  
Universiteit Antwerpen