

2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

Françoise Aubès / Marie-Madeleine Gladieu / Sébastien Rutès: *Pouvoir et violence en Amérique Latine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2012 (Collection Didact Espagnol). 170 páginas.

¿Es posible hablar de una tradición literaria de la violencia en América Latina? ¿Acaso debemos entenderla como categoría literaria? En última instancia, ¿cómo se configura la violencia en el texto literario? Estas preguntas gravitan en el corazón de *Pouvoir et violence en Amérique Latine*, libro escrito en colaboración por tres especialistas en literatura latinoamericana, profesores de universidades francesas que se propusieron analizar la compleja relación entre arte, poder y violencia, específicamente el contexto y entramado de las tres novelas que fueron incluidas dentro del programa de agregación externa para las oposiciones de los profesores de español del sistema de educación nacional francés: *Lituma en los Andes*, del peruano-español Mario Vargas Llosa (1993), *Abril rojo*, del peruano Santiago Roncagliolo (2006) y *Trabajos del reino* del mexicano Yuri Herrera (2004). Las dos primeras se relacionan con la violencia que se vivió en Perú en el contexto de la guerra entre Sendero Luminoso y el Estado, la llamada “década trágica” (1980-1992). La tercera reconstruye el mundo del narco en México.

El estudio en cuestión forma parte de un corpus textual que se adhiere a la hipótesis de la violencia como un hecho que ha acompañado a América Latina desde sus inicios y que ha moldeado no sólo una cosmovisión, sino también una forma de discurso. Reflexión que ha cobrado fuerza en los estudios latinoamericanos del

siglo xx desde que se publicara en 1970 el paradigmático libro de Ariel Dorfman *Imaginación y violencia en América*.

Aubès, Gladieu y Rutès han comprendido que la realidad violenta observada en los últimos años en América Latina tiene una presencia avasalladora que se puede cartografiar no solo en los espacios reales, sino también en los mentales: la violencia ha acaparado y transformado nuestro imaginario social. Los autores en cuestión proponen que el concepto “literatura de la violencia” pueda ser entendido como una categoría literaria si lo pensamos como una lente desde la cual se puede atravesar la producción de diferentes países del continente, desde Argentina hasta México.

La primera parte, titulada “Violencia y poder” repasa las diferentes etapas históricas de los países hispanoamericanos, desde la violencia fundacional hasta las revoluciones, pasando por la época colonial y las independencias, en las cuales se consignan principalmente dos tipos de violencia: la económica y la política. Acto seguido, se analizan con mayor detalle las nuevas formas de violencia en México y en el Perú a partir de la segunda mitad del siglo xx, relacionadas con la represión de movimientos sindicales, estudiantiles y guerrilleros; este es el contexto que enmarca las novelas de Mario Vargas Llosa, Santiago Roncagliolo y Yuri Herrera. En particular, la violencia institucional a partir de la década de los años ochenta, que da origen a la violencia organizada en México y a la violencia institucional en el caso de Perú, en contra de la cual surgen los nuevos movimientos radicales como Sendero Luminoso. Cabe mencionar que este apartado es una buena síntesis del acontecer político, económico y social de los dos países, aunque la explicación de la historia

mexicana esté más desarrollada. El análisis de la violencia estructural y las relaciones del mundo político con el crimen organizado es certero, dejándose para el siguiente apartado las implicaciones de la violencia cultural a partir de lo que se imagina en el universo narrativo.

Del contexto histórico pasamos al análisis literario en la segunda parte, titulada “Historias violentas”. En el caso de la narrativa peruana, se parte de la siguiente premisa: la violencia brutal que consigna la narrativa contemporánea no es ninguna novedad, pues los escritores del siglo XIX ya la habían denunciado a su manera.

Se aborda en primer lugar *Lituma en los Andes*, y por extensión toda la trayectoria creativa de Vargas Llosa, cuya constante ha sido recrear las diferentes formas que adquiere la violencia en el seno de una sociedad jerárquica. En el conjunto de su obra, violencia y poder van de la mano “para destruir o degradar las relaciones sociales de un país y una sociedad entera” (p. 41; la traducción es mía). Para entender la producción de Roncagliolo y la “estética del horror” que comunica *Abril rojo*, se evoca la tradición indigenista peruana, y el grotesco de algunas obras como *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega.

Para adentrarse en la novela de Yuri Herrera, los autores consideran necesario remontarse a una rica tradición literaria donde violencia y poder quedan imbricados, desde la invención del corrido hasta el narcocorrido. Sobresale el acertado análisis del fenómeno del narco y su relación con la cultura y el arte, con el periodismo y la ficción, y en último término, con los riesgos que implica el tema para la integridad de artistas y periodistas. Por último, es pertinente la mención que se hace del debate ético-estético de la narración narrativa en México.

La última parte, “Estéticas de la violencia”, traza la historia del *thriller*

como género. Tanto *Lituma en los Andes* como *Abril rojo* son leídas desde la óptica del *thriller*; sin embargo se hace una disección profunda del género, la problemática que conlleva y cómo se resuelve de manera diferente en las dos novelas. Materia aparte es *Trabajos del reino*, novela de iniciación según los autores, y sobre todo un arte de educar en la mirada, a través de una narrativa en tensión entre el realismo informativo y la parábola.

Pouvoir et violence en Amérique Latine es un libro que tiene un interés más allá del programa educativo para el que fue hecho. Sus reflexiones son pertinentes y su mirada histórica puede dar más de una lección no solo a los especialistas franceses, sino también a los hispanoamericanos.

Inés Sáenz

(Instituto Tecnológico de Monterrey)

Jerónimo Pizarro: *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013 (La Crítica Practicante. Ensayos Latinoamericanos, 9). 304 páginas.

El prólogo de este libro comienza con una frase lapidaria: “Se ha vuelto parte del espíritu de nuestra época leer con suspicacia” (p. 9). Veinte páginas después, el autor afirma: “En general, no leemos una edición con la misma suspicacia crítica con que leemos un texto” (p. 27). A pesar de la aparente contradicción, aquí se funda la tesis general del libro, que trata de mostrar, desde la experiencia práctica, cómo la labor del editor de textos de literatura del siglo XX no es inmune a la interpretación. Frente a la suposición, algo supersticiosa, de la “objetividad” con que los estudiosos trabajan en los archivos de los escritores, Pizarro demuestra con brillantez y desde

ejemplos concretos, cómo la mediación de los críticos empuja a la selección, descodificación, anotación y, en suma, interpretación subjetiva de los textos literarios.

El primer capítulo se centra en los problemas de mediación en la vastísima obra, édita e inédita, de Fernando Pessoa. Pizarro, reconocido especialista en el autor portugués, reflexiona sobre el concepto de obra acabada. Todo escritor deja un archivo de textos póstumos que el crítico debiera desentrañar: epistolario, conferencias, notas de lectura, diarios, planes de trabajo sobre sus textos y, por supuesto, muchas veces, libros, en un estado más o menos definitivo. El caso de Pessoa significa un desafío sorprendente, no solo por lo poco que publicó en vida, sino porque todavía hoy existe un número enorme de manuscritos suyos por sacar a la luz. En los últimos años se han desenterrado una buena porción de ellos, lo que ha renovado un problema editorial que viene de lejos, desde que se empezaron a publicar las obras “completas” de Pessoa. En efecto, un repaso a las iniciativas editoriales (pp. 39 y ss.) depara una lectura “sospechosa” de las mismas (por ejemplo, por qué se privilegia la poesía sobre la prosa, en un momento determinado) y, sobre todo, manifiesta las dificultades de comprender la obra de un autor como un todo cerrado y definitivo, sin que se tengan en cuenta *marginalia* innumerables, apuntes fragmentarios o incluso conversaciones transcritas por otros. ¿Dónde empiezan, pues, y dónde acaban las obras completas de un autor? Lo que viene a señalarse aquí, con un trasfondo foucaultiano, es que la obra global de un autor no es suya en exclusividad, sino el resultado de la escritura de un individuo, más el trabajo de otros, los críticos y editores, que la comentan, revisan, reordenan (p. 80).

Otros problemas derivados de la edición se desprenden del capítulo dedicado a la

producción de Macedonio Fernández. En un caso que guarda alguna similitud con la de Pessoa, la obra del argentino fue rescatada póstumamente en la editorial Corregidor gracias a la labor de su hijo, Adolfo Obieta. Esta auténtica *Vulgata* de la producción macedoniana, sin embargo, no fue en absoluto neutral ni exhaustiva (p. 97). Como demuestra Pizarro, la edición de Obieta, como la de los siguientes editores, estuvo filtrada por elecciones personales. Por lo mismo, ciertas antologías, como la de Borges, pusieron en primer lugar ciertos aspectos del pensamiento de Macedonio y pasaron por alto otros elementos menos trasladables a la poética del autor de *El aleph* (pp. 106-107). A partir de este y otros ejemplos, se llega a la siguiente conclusión: “Un autor no es nunca fuente y origen absoluto de su obra, pues raramente controla todas las fases de su producción y las de la recepción le son ajenas” (p. 140). Aunque esta afirmación merece más de una matiz, es innegable que este es el caso de las publicaciones póstumas, en donde los textos quedan a merced del criterio de distintos editores.

La hipótesis de Pizarro acerca de la mediación editorial se basa, hasta llegar al tercer capítulo, en dos autores, Pessoa y Macedonio. Ambos hicieron de la desaparición del yo autorial y de la publicación póstuma dos ejes de su propia escritura. Desde este punto de vista, se podría objetar que estos ejemplos tan extremos permitan constituir unas sólidas conclusiones generales. ¿Hasta qué punto se deben extrapolar ciertas reflexiones sobre el valor relativo del papel del autor en su obra si solo nos basamos en escritores que se cerraron a la publicación a lo largo de su vida? Por eso, el tercer capítulo, ampliando el foco de autores editables, se interna en una crítica de los alcances y los límites de la canónica colección Archivos de la Literatura Latinoamericana. Sin desconocer los

aportes del proyecto, Pizarro acierta en mostrar la falta de criterios uniformes en muy variados niveles o en comentar sus puntos de vista acerca del canon latinoamericano (p. 165). En cambio, otras observaciones requieren tal vez de más de una precisión: “Las notas filológico-genéticas son imprescindibles por su contenido (...) pero también porque permiten conocer las decisiones que un editor tomó cuando se valió de su juicio crítico para efectuar una alteración” (p. 171). En realidad, a mi modo de ver, sin desprestigiar la focalización en el editor, lo que de verdad importa subrayar de un trabajo de estas características sigue siendo, y lo será siempre, el autor y su texto sin pre-textos añadidos. Más aún: una edición cuya anotación esté demasiado pendiente de las múltiples variantes que pueda recoger de ediciones anteriores o de manuscritos alternativos, corre el riesgo de convertirse en un ejercicio bizantino de dudoso interés y legibilidad. El editor es importante, sí; pero nunca al mismo nivel que el autor. Un excesivo deseo en destacar el papel del editor (exceso en el que cae a veces el propio Pizarro), puede desembocar en el difuminado del referente que ha llevado a la existencia misma de las ediciones críticas: a saber, ese texto literario, más o menos confiable o contaminado de errores y variantes, que fue editado en su día y ha sido elevado al canon.

Por otra parte, no es que Pizarro ignore este peligro. El capítulo IV y último entra al debate con la crítica genética. Así, el autor relativiza la posibilidad “objetiva” o científica de encontrar un sendero único de conclusiones a partir del examen de los autógrafos (pp. 204 y ss.). Desandar la operación de escritura “en proceso” es también un camino subjetivo, en donde el crítico reconstruirá el proceso de acuerdo con unos criterios que le llevarán a descartar o privilegiar unas variantes. Acaso por esta razón la crítica genética muchas veces ha

preferido el formato del estudio razonado que el de la edición de dossiers genéticos. Entre otras cuestiones tratadas, Pizarro advierte del trabajo puntilloso hasta la extenuación que implican ciertas ediciones genéticas. Una edición que dé cuenta de todas las variantes de los manuscritos frente al texto definitivo corre el riesgo de la ininteligibilidad. Parafraseando a Borges, “un mapa del tamaño del imperio de la edición nunca será tan eficaz como uno más reducido, compuesto y razonado” (p. 236). En efecto, algunas ediciones de la colección Archivos se demoraron tantísimo en la milenaria anotación de variantes que dejaron escapar, en medio de la ganga sobreabundante, el oro de ciertos cambios desconocidos. Por eso, el esfuerzo de la colección Archivos, ahora en mi opinión, tiene un saldo tan melancólico... ¿Cuántas aportaciones genéticas han sido tenidas en cuenta por la crítica literaria posterior? Este es el problema fundamental que invoca Pizarro cuando observa: “Algunos críticos no van más allá de los textos; a veces llegan a los libros, como objetos, pero pocas veces a las ediciones, como hipótesis de trabajo; y rarísimas veces pasan por los archivos y las bibliotecas personales de los autores. Esto sugiere la posibilidad de una crítica literaria más incluyente” (p. 257). Hace falta todavía mucho trabajo y, en este sentido, una vía necesaria, como se apunta sensatamente más tarde, se dirige a que “las preocupaciones genetistas ligadas al rigor filológico” tengan un protagonismo mayor, porque “son las que suelen presentar resultados más satisfactorios” (p. 264). Nada más que añadir, salvo que acaso se eche en falta alguna referencia comparativa más extensa a la edición de textos clásicos, grecolatinos, medievales o del Siglo de Oro, más aún si se propone la recuperación del rigor filológico. Es cierto que los textos clásicos plantean problemas diferentes, pero también aquí

la interpretación del crítico es fundamental (cfr. Arellano: *Editar a Calderón*).¹

Javier de Navascués
(Universidad de Navarra, Pamplona)

Pablo Sánchez: *Litúrgicas utópicas. La Revolución Cubana en la literatura española*. Madrid: Editorial Verbum 2012. 159 páginas.

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 supuso no meramente un contundente y radical cambio social y político, sino que además conjeturó, al menos en sus inicios, una utópica visión literaria que trascendió más allá de las letras cubanas. Enfocándose precisamente estos primeros 12 años del fenómeno político y literario, *Litúrgicas utópicas. La Revolución Cubana en la literatura española*, determina cómo funcionó la imagen de la Revolución como repertorio simbólico en el campo intelectual de la izquierda española, cuya obra literaria contribuyó a la consolidación, a la internalización e inclusive al debilitamiento de la imagen de la Revolución Cubana en España.

El autor, Pablo Sánchez, concibe el auge y desvanecimiento de este momento utópico con una serie de indagaciones a propósito de aportaciones textuales y extratextuales: publicaciones de españoles sobre el tema cubano, publicaciones de cubanos en revistas y editoriales de la península, viajes y visitas de españoles a la isla, activa participación de los iberos como jurados en premios literarios, y la importancia de editoriales españolas en el

boom latinoamericano, entre varios otros. Más allá del legado literario, la Revolución Cubana oxigenó las esperanzas de transformación de la España de izquierdas y además consiguió revertir el destino histórico de la Segunda República española. De ahí que el título de este estudio sea tan acertado y contundente en pos de subrayar los pormenores literarios del momento histórico, teniendo asimismo cierta referencialidad con las acuñadas “liturgias literarias” de Carlos Barral. Estamos sin duda alguna ante un novedoso texto que indaga en las aguas literarias navegadas a un lado y otro del Atlántico durante una década rezagada al olvido.

Inicia su pesquisa con “Parientes lejanos: los escritores españoles en la red latinoamericana de los sesenta”, donde destaca la fidelidad y/o culpabilidad ancestral del corpus intelectual español ante el pasado colonial caribeño. Así, la compleja interdependencia que se produjo entre el *boom* editorial de los sesenta y la expectativa revolucionaria confieren a La Habana el cronotopo literario e ideológico para un proyecto utópico entre la clase letrada internacional. Los autores españoles que alaban la Revolución Cubana —Alberti, Izcaray, Sastre, Celaya, González, Gil de Biedma, Valente, Caballero Bonald y Barral— toman protagonismo en esta primera etapa revolucionaria. Sin embargo, los más estelares en cuanto a la relación transatlántica han sido Juan Goytisolo y Blas de Otero, siendo este último el más involucrado biográficamente con la Revolución. El texto de Goytisolo *Pueblo en marcha* es insólito, puesto que su obra inaugura un nuevo subgénero del viaje a Cuba en la literatura española y da paso a un repertorio de motivos cubanos. Por su parte, Blas de Otero, poeta decisivo de la posguerra española casado en la isla, fue en efecto el primer autor ibero en

1 Ignacio Arellano: *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 49; Comedias completas de Calderón, 5) 2007.

ser publicado por la Editora Nacional de Cuba, primera editorial revolucionaria.

El segundo apartado, “El nosotros combativo: España canta a Cuba”, examina la primera reacción conjunta de la izquierda literaria española a favor de la Revolución: *España canta a Cuba*, una antología poética publicada en el 62 en la que más de 33 autores homenajean el movimiento político social. Poetas de renombre y desconocidos en nuestra actualidad, al uníson legitiman la vigencia de la colectividad comunista en esta muestra poética. Pablo Neruda sirvió incluso como prologuista, vinculando los acontecimientos cubanos con la reciprocidad del compromiso de los poetas hispanoamericanos durante la Guerra Civil: “Éramos de aquí y de allá, nos separaban cumbres ferruginosas, praderas planetarias, pero el espacio no nos dividió. No nos conocíamos, pero cantábamos con una sola voz” (p. 35).

Dentro de este sumario de voces poéticas se opta por encauzar la atención en el valor intrínseco de los poemas y, dentro de una gama heterogénea de retóricas y estéticas, se estudia a cabalidad la memoria, la ironía, la euforia política, el lirismo autobiográfico, la épica, la justicia histórica, la poesía social, e inclusive la referencia a figuras poéticas cubanas como Nicolás Guillén. Con sumas repeticiones retóricas y temáticas, los poemas incluidos en esta antología pecan de ser un arte menor aunque, como producto paradigmático de la euforia inicial de la izquierda española, fue una creación poética con sesgo más propagandístico que estético.

En la primera década de la Revolución surgió el famoso “Turismo revolucionario”, como Sánchez intitula el tercer capítulo de su proyecto. Los peninsulares ritualizaron sus visitas a Cuba a propósito de premios literarios, en particular aquellos

concedidos por Casa de las Américas y la UNEAC, obviando muchas veces las dificultades económicas enfrentadas por la sociedad cubana. Las circunstancias individuales de cada uno de los autores arrojan luz a su gradual aprendizaje revolucionario y a la progresiva maduración de sus respectivos desengaños políticos. Como sede literaria mundial, La Habana encuentra en la figura de Fernández Retamar a un tenaz promotor de la política cultural cubana y de la legitimidad literaria de la época. Es él quien, a petición de Fernández Santos, abre la cooperación al antifranquismo español con la publicación de *Cuba: una revolución en marcha*. Este aporte español al carácter procubano resulta una herramienta idónea para aquellos interesados en la referencialidad bibliográfica y la participación literaria del grupo intelectual de izquierda español en Cuba.

Como ampliación de la investigación *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, el cuarto apartado, “Intercambios literarios”, recoge y agudiza el tema tratado por Sánchez con anterioridad: el trasfondo crítico e ideológico de los cambios literarios de lengua española en los sesenta y el impacto en el movimiento editorial del *boom*. Por efímera que hubiese sido la participación del grupo intelectual de izquierda en Cuba, su involucración tuvo contundentes ramificaciones a nivel editorial. De hecho, la complicidad que surgió entre la aventura política y la estrategia editorial de Seix Barral remite precisamente a una idealización de la Revolución Cubana cuyos precedentes surgen a raíz de la Segunda República española.

Será Carpentier y no Guillén —autor predilecto del grupo intelectual castellano— quien encaje en la nueva tentativa de Seix Barral: introducir sutil y oblicuamente la semilla de la Revolución Cubana en la sociedad española a través de la

literatura isleña. Tal posibilidad estratégica no fue fácil, tal y como indican varias reseñas de la época, en parte por las censuras y por la complejidad de un texto como *El siglo de las luces*. Más tarde, la editorial se interesa en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, pero será al fin y al cabo Lezama Lima quien consiga convertirse en autor de referencia para la élite literaria española. Estos detalles en pos de introducir la literatura hispanoamericana en España, advirtiéndose una obvia preferencia por Cuba, forman parte ineludible del aparato editorial del *boom*, que “no se generó únicamente bajo premisas mercantiles, sino que hubo una especial confluencia de intereses estéticos y, por supuesto, políticos”, añade Sánchez. El florecimiento de antologías (*Narrativa cubana de la Revolución* de Caballero Bonald) y de revistas culturales (*Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*) se convertirán en estrategias editoriales fundamentales frente a la censura franquista.

El año 1968 marcará el fin de “la edad de la inocencia” para los autores españoles, etapa que se analiza en “Los espejismos de 1968”, capítulo dedicado a concretar en qué maneras la homologación doctrinaria y política entre Cuba y la URSS aumentó el escepticismo de varios círculos intelectuales dentro y fuera de Cuba. La vanguardia española comenzará a replegarse y apartarse de la emblemática complicidad con la Revolución a partir de una serie de desencantos políticos como la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en México, el apoyo de Fidel Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia y el que resulta imperativo, el premio concedido por la UNEAC a la obra *Fuera de juego* del poeta cubano Heberto Padilla y su posterior etiquetamiento de obra *non grata* por la Revolución. La tenacidad dogmática del régimen castrista y la imposición de demarcaciones en la producción literaria

quedan purgadas para el intelectual independiente, dando paso a una etapa de desilusión y desengaño político y cultural.

Este momento histórico devendrá en “Dos exploraciones de Cuba”, la sexta sección del texto, donde toma precedencia la notoria división de una etapa de unidad literaria e ideológica. Esta diacronía deviene en varios despliegues ideológicos como la carta enviada al periódico *Le Monde* por 62 intelectuales internacionales en una misiva en que “los firmantes mostraban su temor a la reaparición de un proceso de sectarismo” (p. 114). Resulta paradójico que sean precisamente los grandes autores del *boom* quienes proclamen en esta carta su vergüenza y su cólera ante la dificultosa situación de Padilla. Son, en efecto, la carta al periódico francés, y los casos de *Lunes de revolución* y *Fuera de juego* los que propinaron grandes debates intelectuales en la España franquista, a la vez que dieron paso a un quinquenio gris en la esfera intelectual cubana.

Ya para 1971 las relaciones entre la evolución democrática del socialismo y el desarrollo intelectual se habían tensado de manera irrevocable. Este ocaso, analizado en “La destrucción de los puentes”, también clausuró esa etapa única de cohesión con la que la izquierda internacional había intentado demostrar su capacidad de apoyo a los movimientos políticos liberadores y antiimperialistas. Sánchez puntualiza la importantísima y pertinaz labor llevada a cabo por Sastre y Max Aub, cuyo radicalismo político los llevó a defender la Revolución Cubana en España aun cuando la izquierda española se disgregaba ideológicamente.

En el último apartado de *Liturgias utópicas*, “El largo naufragio”, Sánchez se encarga del trabajo de cuatro figuras significativas en cuya obra surge el motivo cubano tras el desmoronamiento incurrido en 1971: José Agustín Goytisolo, Valerde,

Vázquez Montalbán y Trapiello. Mientras que en su novela periodística *Y Dios entró en La Habana*, Vázquez Montalbán sitúa el testimonio del yo narrador en una esfera pública y visualiza La Habana con un objetivo editorial en mente, la visión que nos ofrece Trapiello en *Salón de los pasos perdidos*, crítica con agresividad la permanencia del régimen castrista y opta por la superioridad de la democracia parlamentaria. Para el poeta Valerde, sin embargo, la Cuba revolucionaria representa el humanismo y su obra confiere validez a la evolución ideológica que muchos otros españoles habían perdido. Estos nuevos testimonios narrativos posfranquistas tienen un sentido y sentimiento muy diferente de los analizados por Sánchez en los primeros capítulos de su compilación pero señalan conjuntamente la decadencia de Cuba como modelo literario de vanguardia.

Liturgias utópicas describe y descubre las huellas literarias de un pasado histórico que, de una forma u otra se ha querido borrar: el interés político y cultural de la izquierda española hacia la Revolución Cubana. Revisitar estas huellas conlleva un arduo proceso investigativo, lo cual Pablo Sánchez cumple a cabalidad. Resultaría beneficioso, para mayor y mejor accesibilidad, indexar el texto, tanto biográfica como temáticamente. Otro factor que debe tenerse en cuenta a la hora de embarcar en un proyecto como este, pero que en sí resulta tema para una nueva antología, es la participación del conjunto intelectual femenino, puesto que su participación literaria y política en la causa antifranquista y revolucionaria fue contigua a una lucha de género que no debería pasar desapercibida.

Patricia Tomé
(Rollins College, Winter Park, Florida)

Delmira Agustini: *Los cálices vacíos*. Rosa García Gutiérrez (edición crítica e introducción). Sevilla: Point de Lunettes 2013 (Los Libros Perdidos). 323 páginas.

La presente publicación en Point de Lunettes es la primera edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini que respeta la voluntad de la autora uruguaya cien años después de su muerte. En efecto, al editar el libro tal y como Agustini deseaba, García Gutiérrez (edición e introducción) da primacía a la competencia crítica de la escritora con respecto a su obra por encima de cualquier otro criterio y nos ofrece la, tanta veces postergada, edición definitiva de su obra poética. Por otra parte, la extensa introducción es una aproximación completa a la figura, recepción crítica y obra de Delmira Agustini, y constituye un lúcido ensayo que puede leerse de forma autónoma.

Diez años después, cien años después, retomo la lectura de la poesía de Delmira Agustini. Diez años después de la defensa de mi tesis doctoral sobre la creadora uruguaya, cien años después de la muerte que clausura, abruptamente, su genial trayectoria. Y retomo sus versos, no en una edición cualquiera, sino en la que con espléndida factura, exquisito cuidado y absoluto rigor crítico, ha sido publicada por la editorial Point de Lunettes bajo la mirada exigente, documentadísima y audaz de Rosa García Gutiérrez, de la Universidad de Huelva. La podemos considerar edición definitiva de *Los cálices vacíos*, poemario clave cuya peripecia editorial y transmisión ha sido rocambolesca desde el año 1913. Es difícil aunar, como en esta edición, la exhaustividad filológica, la lucidez teórica y el riesgo en la interpretación de textos, gestos, lecturas y mantener, al mismo tiempo, el entusiasmo intacto, un entusiasmo por una poesía, la del *fin de siècle*, en ocasiones

marcada como anacrónica, pero que por hablar “desde una verdad íntima” (p. 10) es, sin embargo, atemporal, universal. Es asimismo infrecuente encontrar una preocupación legítima por problematizar desde dentro los estudios de género, por evitar los lugares comunes y señalar con arrojo las trampas, limitaciones y carencias de una corriente teórica feminista, en ocasiones restrictiva, que ahoga y limita el alcance y proyecciones múltiples de la poesía, en este caso, de la de Agustini. Así se explica en detalle en una introducción extraordinariamente meditada desde una perspectiva de género autocrítica y nada complaciente. García Gutiérrez nos ofrece, pues, esa esperada, tantas veces postergada, edición definitiva con un concienzudo y original estudio previo y esclarecedoras notas finales que no entorpecen la lectura del poemario. Esta edición es, al mismo tiempo, un justo homenaje a Delmira Agustini en el centenario de su muerte, una edición crítica en la que el respeto hacia la voluntad de la autora es determinante, lo cual no deja de ser significativo en el caso de una obra “profanada” desde el punto de vista editorial, además de tergiversada por una recepción tosca, incompleta y patriarcal –o falsamente feminista–. En efecto, al editar el libro tal y como Agustini deseaba, García Gutiérrez da primacía a la competencia crítica de la escritora con respecto a su propia obra por encima de cualquier otro criterio. En este sentido, el primer logro de la edición es el esmero por restituir el orden en que los libros anteriores fueron incluidos en *Los cálices vacíos*, tal y como su autora quiso tras meticulosas revisiones. Por primera vez podemos leer el poemario completo sin las manipulaciones, alteraciones en el orden y exclusiones arbitrarias de algunos poemas de *Cantos de la mañana*, *El libro blanco (frágil)* o de los “Juicios críticos” finales, a diferencia de lo que ocurre en

las ediciones de Zum Felde, Alvar, García Pinto o Cáceres, e incluso en las más recientes de Colombi o San Román.

Otro de los aspectos más novedosos de esta edición estriba en el intento de depurar la mirada crítica y acercarse de una forma “otra” a la imagen de la autora, a su configuración como artista y a su ubicación estética. Este ejercicio se realiza en la mencionada introducción, casi un ensayo completo sobre Delmira Agustini. Su formación, cómo capta el espíritu de su tiempo, las sucesivas falacias sobre las que se ha sustentado su personaje literario y la crítica de su poesía –excepcionalidad, anomalía, erotismo exacerbado y misantropía– son aspectos que se abordan en profundidad. Así, enmarcado por una presentación y un epílogo que reflexiona sobre la transmisión textual de *Los cálices vacíos*, el estudio introductorio se vertebra en torno a tres ejes titulados “Una triple profanación” –libro, mujer y poeta–, “Cartografías delmirianas” –argumentada explicación sobre la singularidad del modernismo uruguayo y la compleja construcción de Delmira Agustini en ese marco a través de sucesivas *deslecturas*– y “Agustini en contexto”, apartado que sitúa por fin de forma cabal a la poeta en su momento desde un *close reading* de sus principales libros y un análisis minucioso de sus diálogos, influencias y mapas creativos. Los tres bloques dialogan de forma transversal, dinámica y polifónica en lo que sería un guiño al universo cifrado, entreverado pero a su manera coherente, de la uruguayaya.

Sin caer en esencialismos de ningún tipo García Gutiérrez hace una serie de sagaces observaciones en el primero de los bloques señalados acerca de la experiencia de vida de una mujer que, ni fue convencional en todo menos en la escritura –como defendió su primera crítica que la consideraba una burguesa con raptos de

inspiración—, ni fue, probablemente, una transgresora sexualmente emancipada, ni, por último, un icono del feminismo activo en un sentido militante: “Aquí la palabra feminismo se convierte en un espacio ideológico y semántico peligrosamente maleable, y es ese desplazamiento a veces arbitrario de la ‘idea’ de feminismo —en la que cabe Agustini— hacia feminismos concretos —en algunos de los cuales no cabe— lo que invita a la autocrítica” (p. 28). Las lúcidas reflexiones de la editora matizan sustancialmente la perspectiva crítica que se ha tenido hasta el momento acerca, sobre todo, de la Agustini de los últimos años, que se ha querido ver más lúdica y consciente, más plena, menos dolorida y agredida.. Es probable que la Agustini que se ha interpretado como “alegre divorciada”, sea más bien, como sugiere García Gutiérrez, una mujer ensimismada, inerme, amenazada, humillada, en constante contradicción con su contexto y víctima, en valiente declaración de esta crítica, de “la violencia machista” (p. 23). Además, Delmira Agustini aparece como ser de carne y hueso en el análisis de la investigadora, aparece humanizada pero no caricaturizada, ejercicio que era de justicia realizar para contrarrestar esa fetichización constante a la que se ha visto sometido el personaje tanto desde la crítica tradicional como desde sesgadas e interesadas lecturas de género. La artista no es sino una mujer que quiere adscribirse al espacio intelectual del Montevideo del novecientos y en este sentido es ejemplo de esa incorporación paulatina y espínosa de las mujeres al dominio público y modelo, asimismo, de un anhelo de libertad frustrado e insatisfecho. Rigor y género, pues, pueden combinarse como revelan estas páginas. Con todo, para hacerlo es precisa previamente la honestidad intelectual, como dice la editora: “Si año tras año me ratificaba en que la

conciencia de género es imprescindible para la renovación, tan necesaria, del humanismo, me desanimaba a veces el resultado de la crítica literaria feminista” (11).

En tercer lugar, Rosa García Gutiérrez pone el dedo en la llaga cuando sitúa a Delmira Agustini como un sujeto consciente en un contexto determinado y como una artista con una concepción clara de su carrera, de su oficio, así como con una noción, en permanente evolución y búsqueda, de lo que es la poesía: “Al avanzar, la poesía de Agustini se ensimismaba y se enrosca, alejándose de la mirada ajena y sometiéndose a su propio escrutinio” (p. 16). Incide la investigadora en cómo se ha minimizado la decisiva importancia de las influencias en la autora —algo con lo que la propia Agustini no estaba de acuerdo, tal y como mostró en diversas polémicas literarias—, en cómo se la ha “descontextualizado” para subrayar la índole inspirada, intuitiva y autodidacta de sus versos en lo que constituye una forma de segregación de la voz femenina, un cuestionamiento de su formación intelectual y de su inserción voluntaria en la tradición literaria. Como bien declara García Gutiérrez, el aislamiento de su figura es obviamente interesado y Delmira Agustini encuentra resquicios para indagar, conocer y entablar diálogos intelectuales y estéticos que no cercenan en absoluto la originalidad de sus versos y que les son, además, consustanciales. En esto es plenamente moderna y este posicionamiento crítico le permite, de hecho, inscribirse, si bien lateralmente, en el campo cultural modernista y renovarlo, enriquecerlo desde una nueva mirada, una vez que ya había mostrado el total dominio técnico de su metalenguaje, iconografía y simbología. En este sentido, es muy reveladora la inclusión del listado de algunos de los libros de su biblioteca

personal, pues las conversaciones se adivinan fascinantes. Es una autora que trata de encontrar su voz y prestigiarla mediante el entronque con los neurasténicos, visionarios y malditos –así lo refleja el intercambio epistolar con Darío– y que, por su condición femenina, también trata de encontrar su “cuarto propio”: “No sólo gana Agustini cuando se la lee dentro: gana el modernismo cuando se lo lee con Agustini dentro” (p. 29).

En definitiva, salvo alguna leve errata y desliz tipográfico, la edición es impecable y nos acerca a una experiencia de la poesía que, para Agustini, fue una aventura sobre todo estética. Rosa García Gutiérrez deja su universo poético abierto, pese a sus inteligentes anotaciones y documentadas sugerencias y no cercena, no agota, no exprime sino que multiplica, hace circular sus metáforas a la manera del agua en un surtidor. No en vano, la esencia de la crítica literaria reside en la idea de que toda obra es en sí misma inagotable. La poesía de Agustini lo es pues volvemos a ella una y otra vez y nos vuelve a perturbar... Valentía crítica, documentación exhaustiva y pasión por la poesía son los tres elementos que hacen de esta edición un libro imprescindible. Agustini es *una clásica* que deja al lector del siglo XXI a la intemperie. Nos entrega una poesía progresivamente despojada de aditamentos, que se va saliendo del molde con talento y genio, nos da una palabra que nace de la palabra, pero también de la vida, y a ella vuelve de forma continua, renovadora, inquietante.

María José Bruña Bragado
(Universidad de Salamanca)

María Constanza Guzmán: *Gregory Rabassa's Latin American Literature. A Translator's Visible Legacy*. Lanham:

Bucknell University Press 2010. 192 páginas.

Las figuras del escritor y el intelectual han sido objeto de numerosos ensayos interpretativos a lo largo del siglo XX: de Julien Benda a Antonio Gramsci, son muchos los que se han interrogado sobre las relaciones entre esas figuras y la sociedad, según un espectro que va de la torre de marfil al compromiso y el activismo político. En América Latina son lecturas imprescindibles, por ejemplo, los textos de David Viñas sobre escritores y, más recientemente, los de Carlos Altamirano sobre intelectuales. El libro de María Constanza Guzmán se propone enfrentar este otro desafío: dar respuesta a preguntas homólogas pero respecto de un traductor: el estadounidense Gregory Rabassa, autor de la versión en lengua inglesa de *Rayuela* y de *Cien años de soledad*, entre otros textos fundamentales del llamado *boom* latinoamericano.

Rabassa es, en múltiples aspectos, una figura de traductor representativa y, por ello, “ofrece la oportunidad única de discutir las cuestiones planteadas por los actuales enfoques teóricos de la traducción” (p. 30). En otros aspectos, sin embargo, se trata de un traductor fuera de norma, por la centralidad de los textos que ha traducido, por la larga duración de su carrera traductora y por ser el autor de un libro en el que reflexiona sobre su práctica: *If This Be Treason. Translation and its Discontents*, de 2005. En todo caso, señala Guzmán, resulta difícil imaginar la impronta de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos y, más generalmente, en el mundo anglófono sin tener en cuenta el enorme legado de sus versiones en inglés. Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Asturias, Lezama Lima, José Donoso, Luis Rafael Sánchez, Jorge Franco, Jorge Amado, Clarice Lispector

(pues también traducía del portugués) y muchos otros nombres centrales del canon latinoamericano fueron conocidos en lengua inglesa a través de las versiones de Rabassa. En el lapso de cincuenta años de práctica de la traducción, este insigne traductor produjo un corpus impresionante de versiones de autores latinoamericanos, con algunos de los cuales tuvo además trato personal o epistolar.

El estudio de un traductor le plantea al investigador un estatus paradójico. Por una parte, existe el reconocimiento de la influencia crucial que han tenido los textos provenientes de tradiciones culturales foráneas –y, por tanto, traducidos– en la historia de las literaturas nacionales y de las mentalidades; por otra, se observa el frecuente silenciamiento de la figura del traductor y aun de la mediación misma de la traducción. Cuando, excepcionalmente, se aborda el tema del traductor, este suele aparecer como un sujeto individual y atemporal, inmune a las contingencias de un medio cambiante. En el primer capítulo del libro, “Why Rabassa: Theorizing the Translator’s Legacy”, Guzmán explicita hipótesis de otra índole, según las cuales no es posible pensar la traducción como una práctica producida y consumida por sujetos ahistóricos. De esta perspectiva derivan varias consecuencias mayores. La primera de ellas es que, tal como advierte Guzmán, este estudio no apunta a determinar si las traducciones de Rabassa son buenas o malas, sino a indagar en qué medida contribuyeron a establecer un canon de literatura latinoamericana en Estados Unidos. Otra consecuencia es sostener que el traductor cumple la misión de mediación que una comunidad lingüística y cultural le ha encomendado y, en consecuencia, debe ser pensado como portavoz de esa comunidad que se ha forjado una serie de representaciones sobre las literaturas extranjeras y sobre la

literatura propia. Así pues, Guzmán evita todo enfoque normativo para centrarse en el sujeto traductor, figura cuya labor, contexto e influencia se van constituyendo y completando en los sucesivos capítulos del libro.

En ellos, Guzmán procede a una serie de operaciones críticas diferenciadas, que ordenan de manera diestra los datos de la investigación en sus alcances estéticos e ideológicos. En primer lugar, Guzmán analiza las nociones que sustentan la práctica traductora de Rabassa (capítulo 2: “Rabassa’s conceptions of translation and language”). Los apartados que escandén las reflexiones de este capítulo son un fecundo diálogo de la autora con las hipótesis de Lawrence Venuti sobre la invisibilidad del traductor y sobre la inclusión de Rabassa dentro del paradigma de los traductores que practican la fluidez en sus traducciones y, por tanto, propician el estatus invisible del agente de las prácticas. Las objeciones de Guzmán a esta inclusión se amparan en el estudio exhaustivo de la figura de Rabassa, estudio que demuestra la necesidad de matizar la conclusión tajante de Venuti. Para Rabassa, nos dice Guzmán, la traducción es la escritura del perezoso (“lazy man’s writing”, p. 33), sin por ello dejar de ser una escritura creativa y un gesto interpretativo de enormes consecuencias en la cultura receptora. De ahí, pues, el certero subtítulo de la obra: *A Translator’s Visible Legacy*. La segunda operación crítica de Guzmán consiste en el análisis de las modalidades de contacto entre Rabassa y los autores traducidos (capítulo 3: “Del lado de acá y del lado de allá / From this Side and from the Other: Rabassa’s Dialogue with his Authors”). El intercambio más estrecho fue, sin duda, el que mantuvo con Julio Cortázar. El epistolario de este último, cuya última versión se ha dado a conocer en las recientes ediciones de Alfaguara, sustenta efectivamente la

idea de una colaboración que fue central en aquella primera gran traducción de Rabassa, nada menos que la experimental *Rayuela*, a la que siguió *62 Modelo para armar* (*Sixty-Two A Model Kit*). En el capítulo siguiente (capítulo 4: “Ayer y hoy / Past and Present: Rabassa’s Canon and the Reception of his Translations”), la tercera operación crítica de Guzmán permite echar luz sobre la circulación de la literatura del *boom* en sus múltiples aspectos: el literario (y su preciso contexto en los Estados Unidos); el editorial (el papel que les cupo a los agentes literarios, por ejemplo) y el político, pues “los cambios políticos en Cuba estuvieron fuertemente relacionados con la difusión del *boom*” (p. 101). El último capítulo (“Rabassa’s Translations and an Imagined Latin America”) aborda el problema de los imaginarios sobre América Latina a cuya constitución contribuyeron las versiones de Rabassa. Guzmán se centra en el caso ejemplar de *One Hundred Years of Solitude*, versión de *Cien años de soledad*, en su calidad de novela más leída del *boom* (y quizá de todo el siglo xx), pero también porque constituye una suerte de vara interpretativa de aquello que el continente “es” para lectores de Europa y de Estados Unidos.

El volumen se completa con las conclusiones, así como con tres apéndices que le proporcionan al lector nuevos elementos para conocer mejor al sujeto traductor estudiado. El primero es una entrevista personal con la autora (“Interview with Gregory Rabassa, New York City, August 1, 2005”); las preguntas y las respuestas establecen un diálogo sobre traducciones concretas, sobre anécdotas del oficio; en fin, sobre retazos de una experiencia de medio siglo en torno a la importación literaria. El segundo apéndice es una lista exhaustiva de las traducciones de Rabassa. El tercero está constituido por reproducciones facsimilares de manuscritos de algunas de sus

traducciones (“Annotated drafts” de las primeras páginas en inglés de *Cien años de soledad*, de *Rayuela*, *Paradiso*, *La Guaracha del Macho Camacho*, *Rosario Tijeras*). Quien haya traducido alguna vez, y sobre todo quien haya experimentado las dos “eras” de la traducción editorial, antes y después del advenimiento de los procesadores informáticos de textos, hallará en las imágenes de esas copias a máquina, corregidas prolijamente a mano, un resto arqueológico de las condiciones materiales concretas de trabajo, que no deben pasarse por alto a la hora de pensar la labor de traductores del pasado.

Colombiana de origen, profesora asociada en el Glendon College de York University en Toronto, Canadá, María Constanza Guzmán logra armonizar la riqueza de las fuentes consultadas y la importancia de las hipótesis planteadas y sostenidas con una escritura límpida y precisa. Esta virtuosa combinación de profundidad y claridad sitúa a *Gregory Rabassa’s Latin American Literature. A Translator’s Visible Legacy* entre los mejores ensayos que conjugan los estudios de traducción y los estudios literarios.

Patricia Willson
(Université de Liège)

María A. Semilla Durán: *Fernando Vallejo: un nudo de sentido contra toda impostura*. Sevilla: Arcibel Editores 2012. 377 páginas.

Una problemática concreta abre el libro de María A. Semilla Durán: la “misteriosa desafección” que genera Fernando Vallejo, escritor colombiano, a todas luces provocador y talentoso, en la tradición crítica francesa. Dicha “marginalización” es una de las causas por las que, según la autora, un coloquio que tiene lugar en

la Université de Lumière (Lyon, Francia, 2009) acabe siendo acogido por Arcibel, editorial sevillana que dedica una sección a América Latina. Bien es cierto que una de las monografías críticas más importantes que se publicaron sobre Vallejo, *La muerte y la gramática*, cuyo autor es el hispanista belga Jacques Joret, fue publicada por la editorial Taurus. No obstante, el misterioso desinterés que observa María A. Durán por parte de la academia francesa se compensa con la atracción que suscita tanto el personaje/escritor como su obra, precisamente gracias al título que abre este libro: *Fernando Vallejo: un nudo de sentido contra toda impostura*. Si parte de su recepción literaria se ve dañada por la propia imagen que él decide reflejar (“místico blasfemador” se apoda a sí mismo), otra gran parte se apasiona por los laberintos que coloca intencionalmente para despistar constantemente sobre su verdadera condición. Tal y como se ratifica en cada uno de los ensayos críticos que forman parte de este libro, la literatura de Fernando Vallejo tiene siempre una doble intención: por un lado el carácter iconoclasta que dibuja Thomas Barège en el único artículo escrito en francés; y por otro, el carácter cuasi científico que demuestra bajo la huella del riguroso aparato de información histórica que José Manuel Camacho Delgado pormenoriza en el primer artículo, con un alarde de conocimiento eclesiástico fastuoso. Esta conjunción de caracteres da como resultado el recurso de la paradoja como ente articulador de su literatura. Por ello, la tercera contribución explora precisamente las concomitancias de la obra vallejianana con la filosofía de Heidegger, Deleuze o Guy Debord, tratando de resolver estas aparentes contradicciones en la comprensión de la condición posmoderna: “Es un electrón libre, un libre pensador de la postmodernidad”,

afirma Lionel Souquet. De este modo se cierra la primera sección dedicada al Pensamiento con mayúsculas en la obra de Vallejo. La segunda sección se enfoca en la interpretación de la obra de Vallejo desde la perspectiva nacional. El contexto ontológico, sin embargo, nunca se pierde de vista: Pierre Lopez desentraña la huella existencialista de *La Virgen de los Sicarios*, la presencia de la *nada* sartriana en el entrecruzamiento entre violencia y religión de la novela. El segundo artículo de esta sección discurre sobre un tema que también resulta híbrido: la identidad de la sociedad colombiana en el discurso textual, y las prácticas culturales que explican el “sentido o sinsentido” del concepto del país. Las conclusiones de Pilar Ramírez Gröbli dan pie a un nuevo interrogante: ¿la crítica indiscriminada de Vallejo hacia todo tipo de instituciones de Colombia nace de un rechazo hacia el propio concepto de institución o hacia la “práctica derivada de procesos individuales y colectivos, que confluye y se transforma en los diferentes ambientes de la pirámide social”? Esta inquietud no resuelta da pie a una tercera sección que inaugura el ya mencionado hispanista Jacques Joret. La autoficción, estrategia inherente a la figura de Fernando Vallejo, traza el ecuador de este libro. El intersticio que media la literatura de Vallejo se encuentra justamente en la ambigüedad intencionada entre la ficción y la realidad. Este artículo recoge la diversa terminología utilizada por el propio autor para definir su obra, oscilando continuamente entre el “yo” confesional y el distanciamiento de la ficción. El crítico se pregunta si alguna vez tendremos entre nuestras manos una biografía del autor que pueda escapar de los libros “regidos por el pacto ambiguo entre novela y autobiografía”. Para contribuir con esta labor se presenta el artículo de María A. Semilla Durán que

desafía al lector con un análisis en clave simbólica del *Río del tiempo*. El golpe, la herida, la expulsión del “otro”, el incendio, son los símbolos o rituales que van formando discursivamente el Apocalipsis de la conciencia crítica de Colombia generada en la persona de Vallejo, sin embargo, la conflagración solo es textual: “la voz proferida sería la de aquel que porta en sí los gérmenes del Apocalipsis sin por ello anunciarlos”. Juan Edilberto Rendón ya discurrió sobre este tema en su artículo “La apodíctica discontinuidad del yo”, pero el análisis en esta ocasión intenta descubrir bajo la máscara la verídica transgresión del autor en el acto, no en el deseo. Cabalmente, Juan Manuel Rodríguez explica en el siguiente artículo esa capacidad del lenguaje vallejiano para generar un cuestionamiento continuo de la realidad, una *mise en abyme* que se traduce literariamente en una obra aparentemente inacabada, o como advierte el crítico, en un *work in progress*. Su literatura, plagada de digresiones teñidas de oralidad, inserta en todos los textos un “gesto sobre el presente”; de este modo la ficción vallejiana, a pesar de volver sus ojos al pasado, nunca deja de dialogar con una realidad concebida igual que el propio texto: “en construcción”. Siguiendo con la condición genérica y su relación con la sociedad, la tercera sección se centra en otro tipo de clasificación: la representación del género homosexual. Los acercamientos a la obra vallejiana que se han llevado a cabo hasta ahora no dedicaron una única sección a esta condición heterodoxa en un país como Colombia. *Fernando Vallejo: condición y figura* (Medellín: Taller El Ángel Editor, 2005) se aproxima a su condición humana, a su profesión de gramático, a su carácter apóstata, pero no reseña particularmente la presencia del género sexual en su literatura o de sus filiaciones. Pascal Gosset

sugiere las lecturas en paralelo de Michel Foucault y la aproximación a Pasolini para comprender la representación de la pareja homosexual de *La Virgen de los Sicarios*. La filiación con Barba Jacob es ampliada por Dorita Nouhaud desde el sentido griego de la máscara. Fernando Díaz Ruiz constata la herencia de José María Vargas Vila en una misma “familia de pensamiento”, mientras que Adolfo Yáñez traza la consanguineidad con la generación siguiente: Efraín Medina, por su ataque a la moral burguesa a través de la “desviación” de la “normalidad” impuesta. Carolina Navarrete continúa con esta línea al comparar al autor colombiano con Pedro Lemebel, “sujetos paralelos de edén y desdén”. Este barroquismo y heterogeneidad que presentan en la condición genérica se cierra con la última sección destinada a desentrañar *El desbarranquero*. El caos de este texto se organiza gracias al análisis de Christine Maurin, Virginia Capote y M^a Victoria Albornoz, que trabajan la configuración semántica del mundo al revés, de la violencia hiperbólica, y de la enfermedad como cuerpo simbólico del país: “Colombia es un matadero”. En definitiva, este libro cumple una función que puede resultar molesta para el propio autor: consigue iluminar el complejo e intrincado mundo vallejiano. Tras la lectura de esta obra el lector tiene las claves necesarias para descifrar no solo la retórica transparente y virulenta que la caracteriza, sino también la capa profunda que resulta más imperceptible a los ojos de un lector superficial. Quizás este análisis exhaustivo ayude a que la crítica francesa comience a interesarse por un autor de este calibre.

Elena Guichot Muñoz
(Universidad de Sevilla)

Graciela Speranza: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama 2012 (Colección Argumentos). 253 páginas.

La última imagen de este libro quizá sea la más adecuada para acercarse a él. En 2006, el artista mexicano Carlos Amorales duerme en la casa de su abuela y sueña con una nube de mariposas negras que cubren el techo. Amorales multiplicó la imagen de la polilla, primero en su estudio, luego en una puesta en escena en Nueva York de 25.000 mariposas en 36 formatos distintos llamada *Black Cloud*. La instalación siguió “volando”: Mondrian y Duchamp, iglesias barrocas, Dior Homme, un archivo líquido de instalaciones “livianas y portátiles” (p. 217). El trayecto termina y (re)comienza en una escena de lectura: la esposa de Amorales leyendo *Austerlitz*, de Sebald, donde se describe una plaga de mariposas negras surcando un cielo sudamericano.

El título de este libro anuncia la red de vasos comunicantes que propone como itinerario de lectura: “ficciones errantes”, “arte” y “América Latina” son núcleos generadores de sentido que se agrupan en una estructura maleable, distante del ensayo académico pero no del rigor del pensamiento. Las articulaciones heterodoxas de Speranza plasmadas también en, por ejemplo, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), también aparecen aquí. En este caso, una muestra de Georges Didi-Huberman reinterpretando el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg hace que la crítica argentina se detenga en el flujo discontinuo de imágenes y de textos. Frente a los presupuestos sobre el arte latinoamericano que exaltan la diversidad para expandir el mercado, frente al multiculturalismo como “lógica cultural del capitalismo multinacional” (p. 12), Speranza ve en ciertos productores de arte

un modelo de “mirada abrazadora” como quería Warburg. Así, basada en la idea de un conocimiento por montaje y en la metáfora de la “mesa de encuentros”, sugiere un atlas que privilegia la portabilidad, la errancia y el movimiento.

La sección *Mapas* reflexiona, en efecto, sobre los mapas, “la representación más precisa del mundo y a la vez la más abstracta” (p. 23; imposible no pensar en “Del rigor en la ciencia”, de Jorge Luis Borges, escritor presente en muchas páginas de este libro). Así, Speranza se ocupa del *Loop* del belga residente en México Francis Alys, “relato” —hecho de postales, fotos, tarjetas de embarque— del tránsito entre Tijuana y San Diego sin atravesar la frontera (16 ciudades en 29 días). Aparece el argentino Guillermo Kuitca, exponiendo una cartografía caprichosa que elude entes totales y referencias precisas y elige, en cambio, privilegiar “un modelo en escala reducida del paisaje de acontecimientos del mundo” (p. 46). Tanto Alfredo Jaar, chileno residente en Nueva York que interroga la geopolítica a partir de su mensaje luminoso de *Un logo para América* en Times Square, como Jorge Macchi, argentino que crea un mapa inundado sin hemisferio norte, intentan batallar, según la autora de este libro, contra conceptos territoriales hegemónicos. Y cierran la sección el escritor peruano-mexicano (aunque huya de las definiciones nacionales) Mario Bellatin, quien ha hecho del arte de la instalación, el montaje y la disolución de la frontera ficción/realidad su *modus operandi*, y el escritor brasileño João Gilberto Noll, quien en *Berkeley en Bellagio* pone en escena los dramas del escritor subsidiado y el multiculturalismo de superficie al que obliga la lógica del capital cultural.

Cuando Speranza observa el arte que tiene en su mira a las *Ciudades*, parte de un cierto desencanto sobre la utopía citadina

que nuestra cultura alguna vez supo conseguir. En el mexicano Gabriel Orozco se advierte la ambición de condensar en determinados objetos tensiones dicotómicas para resignificar lo regional y lo universal y así su obra “enseña a mirar y reencanta el mundo entero” (p. 89). Vuelve Alys para “extrañar” la ciudad caminando con un cuadro bajo el brazo primero por Los Ángeles y luego por la Ciudad de México, llevando esta vez un perrito magnetizado. Estos “relatos-caminatas” reactivan el diálogo con formas vanguardistas y populares y (re)inscriben así una ciudad móvil. En cambio, la escritura en *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec, argentino residente hace unos años en Caracas y hoy en Nueva York, plantea la caminata como una sucesión de imágenes que traduce “la percepción difusa, cambiante y finalmente incomunicable del caminante, que es también la experiencia fragmentaria e imprecisa de la ciudad contemporánea” (p. 113). Speranza dedica uno de sus apartados más largos a 2666, del chileno Roberto Bolaño, para enfatizar las series en su obra y hacer notar que, a pesar de la distancia que Bolaño tenía con respecto a Ciudad Juárez (nunca la había visitado), el realismo alucinatorio de su novela conmovió incluso al cronista que hizo las investigaciones sobre las muertas de Juárez. Habría que señalar aquí que este apartado no sigue el hilo conductor —las ciudades— propuestos por los anteriores. Speranza cierra esta sección con *Ciudad nube*, del argentino residente en Frankfurt Tomás Saraceno. El proyecto de un espacio aéreo habitable lo lleva a preparar una instalación basada en el continuo cielo-tierra del salar Uyuni, en Bolivia. Aunque a Saraceno no le faltan precursores, según la crítica argentina, “sus plataformas inflables que flotan en el aire son un signo del presente urbano y una anticipación material del porvenir” (p. 135).

En *Supervivencias*, Speranza advierte la insistencia de ciertas formas, de ciertos movimientos artísticos. Vuelve a Bolaño para proponer una relectura, a partir del vitalismo del chileno, de vectores de fuerza que tuvieron algo que decir sobre el surrealismo —Borges, Cortázar, Aira— y su aparente clausura. Hay, según Speranza, un surrealismo clandestino en el arte latinoamericano que es “germen de un arte errante, desarraigado y portátil” (p. 148). La colombiana Doris Salcedo, en tanto, prepara en la Tate Modern *Shibboleth*, una instalación que refiere a un poema de Paul Celan. Es una grieta en el suelo del museo que cifra, más allá de las controversias que suscitó, un silencio que pide al espectador una búsqueda continua de sentido. No es casualidad que la relación estética-política, como en los dos casos anteriores, sea convocada en la obra del argentino residente en Nueva York Fabián Marcaccio que reexamina la masacre de Ezeiza mediante un experimento fotográfico de treinta metros que hace acordar a la imagen en movimiento de “Las babas del diablo” de Cortázar.

Para la sección final, *Esferas y redes*, Speranza plantea que el arte latinoamericano, “sensible a la tensión entre el localismo defensivo y la uniformización desleída de la cultura globalizada” (p. 175), ha encontrado en esas formas modos de ampliar las conexiones. Quizá la discusión más interesante sea la que se produce alrededor de Tomás Saraceno y su obra, *Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña*. La idea es conjuntar arte y ciencia para alcanzar la “tensegridad”, tal vez un nuevo concepto del arte por venir, donde la filigrana de esferas y redes es “liviana y transportable” (p. 184). Liliana Porter, argentina residente en Nueva York, construye heterotopías en *¡Por favor no se muevan!* a partir de la disposición de

miniaturas que multiplican redes relacionales y el novelista chaqueño Carlos Busqued, en *Bajo este sol tremendo*, echa mano de un realismo posapocalíptico que desborda la narración. Nuevamente, aunque lo que se dice es sugerente, se hace difícil encajar a Porter y a Busqued en el discurso de esferas y redes. Finalmente, Guillermo Faivovich, argentino, y Nicolás Goldberg, nacido en París, trabajan con *ready-made* cósmicos —unen dos mitades de un meteorito que estaban separadas en *El taco* y trasladan otro a Kassel desde el Chaco— y producen un archivo de historias y discursos que conjuga muy bien varios de los aspectos claves del libro.

Para Speranza, los diversos discursos de la economía, la política o de las ciencias sociales, filtrados por el capitalismo neoliberal son incapaces de imaginar el futuro. El arte, el arte latinoamericano, categoría puesta en cuestión, es un lugar posible desde donde, en el espíritu vanguardista que es del gusto de la crítica argentina, desnormalizar no solo los poderes centrales sino la fetichización del Otro. Junto con libros como *Radicante*, de Nicolás Bourriaud, y *El lectoespectador*, de Vicente Luis Mora, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* está destinado a convertirse en una referencia ineludible para pensar el arte del siglo XXI.

Pablo Brescia
(University of South Florida, Tampa)

Eduardo San José: *Salvo Meliori. Crítica literaria. Narrativa hispánica del siglo XXI*. Oviedo: Editorial Laria 2013. 176 páginas.

Un libro de crítica literaria con el título *Salvo meliori* (“salvo mejor juicio”) sugiere muchas implicaciones, algunas de las cuales quedan confirmadas en

el prólogo con que Eduardo San José presenta su trabajo. Tomada del padre de la crítica en español, Benito Jerónimo Feijoo, esta fórmula proponía “provisionalidad, reserva, modestia; pero al mismo tiempo, una invitación a que cualquier lector mejorara lo escrito que no eludía cierto desafío intimidante” (p. 16). *La captatio benevolentiae* elige manifestarse en el umbral del discurso, en vez de dentro de él o a su término, en un gesto de gentileza hacia los lectores con que se nos invita a responder desde el título, desde antes de entrar al diálogo: un gesto por el que empezamos a comprender que nuestra capacidad crítica va a conversar con un interlocutor educado, fino, cabal. *Salvo meliori*, pues, el crítico entrega una recopilación de reseñas publicadas en prensa (principalmente en el suplemento *Cultura* del diario *La Nueva España*, aunque también en otras revistas) que se van entretejiendo para componer una interpretación del sentido de la producción narrativa más reciente en español.

Los contenidos aparecen distribuidos en tres secciones: una “Bandeja de entrada” que podría ser la de nuestro correo electrónico, donde cada noticia de una novedad editorial comentada funciona como un mensaje personal, al que responder o no; una sección titulada “Tránsito permanente”, donde se reseñan reediciones y aportaciones a un corpus crítico en marcha; y, por último, la sección llamada “Los adioses”, donde con un toque onettiano se despide y se rinde homenaje a escritores recientemente fallecidos. Todas las obras criticadas son títulos relevantes para la evolución de la literatura en español; tanto las valiosas como las fallidas contribuyen a la comprensión del gusto y el disgusto de estos tiempos, en la argumentación que va componiendo San José.

La voz que nos acompaña en la lectura tiene autoridad y tiene estilo, su empleo de las palabras es exacto, acertado. Además

suele tener razón en cuanto expone, argumenta sus motivos y no desatina. Este libro aporta, más que otra cosa, un criterio sano y cultivado: un discurso. Y una manera de leer que reconcilia a los lectores de prensa con el texto de consumo académico y viceversa: nos recuerda que el ejercicio de la crítica literaria entendida como un arte es el ejercicio de nada menos que la libertad de opinión.

En el planteamiento de este trabajo, algo que llevaba tiempo encajado se abre y entra aire fresco. Porque, efectivamente, tendríamos ya, en tanto que lectores, que atrevemos a leer a críticos que se atreven “a opinar y a *apreciar* el arte” (p. 17), rehabilitar ese diálogo, abandonado progresivamente por nuestras nefastas prácticas académicas, en el que no se necesita justificación científica ni pago en impactos: el del entusiasmo gratuito de la emoción estética y su reconocimiento. Si esto llega mediante un género de prensa periódica, será que este medio no ha perdido los poderes que desarrolló desde el siglo XIX. Y si ahora se presenta en formato académico, será que la academia puede aún salvar su conexión con la ciudadanía a la que sirve, sin vender las almas al mercado. El libro se ofrece como “una defensa de la crítica literaria” (p. 22), además de como un documento para historiar la última década, y creo que sí, que justamente es eso.

Y es también un curso de literatura redactado por un experto. San José nunca se limita a la descripción de una obra, sino que proporciona antecedentes para el texto, del mismo autor o de su ámbito: una inserción en un contexto; además propone claves de lectura, arquetipos narrativos, anécdotas bien insertadas, puntos de apoyo para disfrutar de los libros emparentándolos con otros libros y con el mundo del que surgen y al que nos llevan: los textos se iluminan como se iluminaban antiguamente las fotografías,

dando luz y color. Sus reseñas son clases de teoría literaria. Cuando maneja términos como “verdadera literatura” o “tragedia” (p. 80), su aplicación responde a una reflexión amplia que trasciende el texto al que se refiere, proponiendo continuamente modelos de interpretación para los productos literarios de nuestra época. Cuando escribe, a propósito de Trías de Bes, que Paulo Coelho y Jodorowsky no son literatura sino ilusionismo (p. 113), su juicio y su explicación se vuelven necesarios.

En este libro se proponen géneros útiles (“las novelas gremiales”, p. 83; la “novela del lenguaje”, p. 33), se desmitifican tópicos divulgados (la ceguera de Borges y el nacimiento cubano de Carpentier, *via* Cabrera Infante, p. 159), se inventa un juego en que la bibliografía es un lenguaje lúdico, otro en que borgeanamente se fantasea con reseñar libros inexistentes (para introducir un libro de *Cuentos rusos* en que el autor de esa obra presenta a un autor apócrifo, p. 97). Es un discurso dinámico, arriesgado, inteligente, que se mantiene en equilibrio sin caer cuando hace la distinción de tradiciones y aportaciones en cada obra enjuiciada.

El dominio de la retórica de la reseña por parte de San José y la soltura con que explora sus límites, sin hundirse en los lugares comunes del periodismo ni de la academia, será muy útil también a los lectores interesados en practicar este arte. Desde los títulos, por lo general variaciones ingeniosas de un esquema conocido con cuyo referente se relaciona el reseñado, orienta la lectura que va a defender y prepara a los lectores para la conclusión, despertando nuestras expectativas, sin defraudarlas luego: “¿En qué momento se jodió Colombia?”, “Premios Heralde: el laurel en la cocina” o “Las páginas abiertas de Hugo Chávez” son

títulos perfectos que contienen exposiciones perfectas, rigurosamente inscritas en su actualidad histórica; como todas las referencias empleadas, como todas las citas escogidas: muy bien elaboradas. En ocasiones la trama sobre la que se teje la reseña permanece invisible hasta el final, o no se revela, queda fijada en zumo de limón presuponiéndose que el lector la sabrá leer (como en la alusión implícita a Dorian Gray desde “el retrato escondido en el armario” que atribuye a Fernando Vallejo en *La rambla paralela*, p. 30; o el eco de Gil de Biedma cuando se dice que el protagonista de *Caligrafía de los sueños* de Juan Marsé “va descubriendo que la vida iba en serio” en una vivencia de la Barcelona de posguerra que podría evocar en nosotros la de los versos de Gil de Biedma, justamente, p. 93); el juego con los lectores es continuo.

La única objeción que puedo hacer a este texto es que, solo en ocasiones, deposita excesiva confianza en sus lectores, y resulta demasiado técnico o demasiado elaborado, o incurre en la deformación profesional del buen filólogo que expone el andamiaje completo de una torre muy velozmente elevada sobre unos cimientos que presupone universales pero que, en realidad, son patrimonio del gremio. Como si el autor se hubiera distraído de “ocultar, sin retirarlo, ese andamiaje temático que importa mucho a los filólogos y poco al primer lector”, habilidad que aprecia explícitamente en Juan Villoro (p. 64). Alguna vez, un exceso de elaboración figurada, o alguna pirueta mental, ralentiza el diálogo suscitado de modo tan entusiasta. Probablemente este efecto sea consecuencia de reunir en una lectura continua lo que surgió por entregas. Así pues, lo mejor del libro podría constituir también su debilidad: haber sido concebido para lectores exigentes, a los que, en contrapartida, se les exige.

Un raro y auténtico esfuerzo, exitoso, de diálogo crítico, que en el muy convencional panorama de la crítica literaria actual no podemos menos que agradecer y apreciar en lo que vale.

Beatriz Barrera Parrilla
(Universidad de Sevilla)