

## 2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

**Raúl Cremades/Ángel Esteban: *Cuando llegan las musas. Cómo trabajaban los grandes maestros de la literatura. Prólogo de Pilar del Castillo. Madrid: Espasa Calpe (Espasa-Hoy) 2002. 412 páginas.***

Las musas, sabido es, memoriosas y canoras, establecían en la Antigüedad la comunicación con lo divino: inspiraban a los poetas, que condensaban en sus cantos lo que lograban arrancar al olvido. Origen y matriz de las nueve musas era Mnemósine (la memoria), pero sus hijas hacían de transmisoras de los saberes y poderes maternos, manteniendo vivos los hechos memorables. Eran tiempos de cultura oral, sin archivos por tanto, cuya principal tradición estaba constituida por la memoria colectiva, encarnada en los bardos y por ellos transmitida, portavoces privilegiados que debían su prestigio precisamente a los favores de las musas. Con el tiempo, la escritura ha diezmado su autoridad, pero siguen presentes, y aún se las venera como diosas paganas y fuentes primordiales y prolíficas.

Así debemos entender el título de este libro singular y extraordinario, que nos franquea las puertas de talleres y viviendas de dieciséis creadores excepcionales: Alberti, Allende, Benedetti, Borges, Buro Vallejo, Cabrera Infante, Cortázar, Delibes, Edwards, Fuentes, García Márquez, Martín Gaité, Neruda, Saramago, Paz y Vargas Llosa. Las musas de antaño son hoy más conocidas bajo el nombre de inspiración, pero ahora como entonces siguen siendo parcas e inflexibles, y los creadores han de esperar pacientes y despiertos, como las vírgenes de los Evangelios, la llegada del esposo. No en vano se han acuñado aforismos para referirse a esa esquiva e irreductible divinidad llamada

inspiración. Los más mentados son quizá los referidos a Picasso y Hemingway, pero el más autorizado es atribuido a Beethoven: “El genio consta de un dos por ciento de talento y de un noventa y ocho por ciento de perseverante aplicación”.

Buena parte de los trabajos que componen el volumen tienen su punto de partida en encuentros y entrevistas, pero todos ellos nacen del profundo conocimiento de las obras y de un aprecio y un entusiasmo incondicionales por cada uno de los autores. El resto mana del venero de la investigación, del estudio de las obras, del rastreo de entrevistas, declaraciones e incluso conferencias. Todos se caracterizan por un certero pulso crítico, recogen experiencias de momentos creadores memorables, sublimes, prosaicos o incluso marcados por la superstición.

Sublimes, como el de la aciaga noche de 1939 en la que Alberti pergeñó, en los estudios de Radio París – Mondial (donde trabajaba como locutor de lengua española en las emisiones destinadas a América Latina gracias a los buenos oficios de Picasso), la bellísima canción de amor “La paloma” (“Se equivocó la paloma./Se equivocaba./Por ir al norte fue al sur./Creyó que el trigo era agua./Se equivocaba.”). Prosaicos, como cuando Delibes tuvo que abandonar el estudio que le había alquilado y preparado su esposa en el piso 19 de un edificio céntrico de Valladolid para que pudiese poner punto final a *Los santos inocentes* sin ser molestado por llamadas telefónicas y la algarabía de sus hijos, que jugaban preferentemente en el salón y en el despachito en el que escribía su padre; sin embargo, pese a que tuviese la historia resuelta, no logró páginas aprovechables, y tuvo que regresar a los fecundos ruidos consuetudinarios para poder terminar la novela.

Supersticiosos, como el de Isabel Allende, que escribe la primera línea de cada novela un 8 de enero, fecha en la que comenzó *La casa de los espíritus* (1982) tras recibir una llamada, en su exilio venezolano, en la que se le comunicaba que su abuelo estaba agonizando. García Márquez confiesa que para escribir necesita tener a su lado una rosa amarilla. Vargas Llosa necesita estar rodeado de figuras de hipopótamos. Martín Gaité escribía a mano en cuadernos tamaño folio y murió abrazada a los que contaban la historia de su última novela, que dejó inconclusa.

Un libro revelador, extraordinario, y de amena y enriquecedora lectura, que abre caminos sorprendentes y nos hace partícipes de secretos sobre obras memorables de la literatura en lengua española del siglo XX.

*José Manuel López de Abiada*

**Martín Lienhard (ed.): *La memoria popular y sus transformaciones/A memória popular e as suas transformações. América Latina y/e países luso-africanos.* Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2000. 302 páginas.**

La mayoría de las misceláneas adolece de dos problemas: el denominador común de los artículos es más una expresión de deseo que una realidad, y la calidad de los aportes varía considerablemente. Es por eso que la unidad temática y metodológica de los artículos que conforman *La memoria popular y sus transformaciones*, así como la rigurosidad de las investigaciones presentadas merecen ser particularmente destacadas.

Los textos reunidos estudian diversas manifestaciones de la memoria popular, entendida como el conjunto de las memo-

rias colectivas de los sectores subalternos (Lienhard), así como sus reelaboraciones mediatizadas por medio del teatro, el cine, la literatura, la música, etcétera. Los dos primeros capítulos agrupan trabajos sobre las relaciones entre “Memoria popular y tradición” y “Memoria popular y cultura”, respectivamente. Siguen los estudios que giran en torno a la “puesta en escena” de la memoria popular, y los artículos dedicados a las expresiones de la memoria popular en la música y en la literatura. Cierran el volumen tres testimonios en los que se relatan experiencias personales en el contexto de la investigación y divulgación de las *performances* de la memoria popular: la antropóloga documentalista Gloria Triana, por ejemplo, relata las reacciones de las mismas comunidades, periodistas, críticos de cine y académicos frente a la serie televisiva documental “Yuruparí”, de su autoría, en la que difunde las expresiones musicales de los sectores populares con el objeto de “mostrar la riqueza de la cultura popular y su gran potencialidad en la construcción de las identidades colectivas” (p. 276).

A lo largo de todo el libro, las transformaciones operadas en la memoria popular como resultado de la tensión entre cultura popular y cultura de masas reciben especial atención por parte de los investigadores. Así, Martín-Barbero explica que en Colombia, si bien la tecnología y la mercantilización atraviesan el vallenato, su anclaje en la tradición oral “le permite seguir” narrando “los avatares de la experiencia colectiva que atraviesan la memoria y la identidad” (p. 41). En la misma tónica, Pereira y Gomes, en su ensayo sobre la cultura popular en Minas Gerais, resaltan que las transformaciones operadas en el ritual de João do Mato —debido al traslado de la comunidad que lo practica, del área rural al área urbana— generan nuevas configuraciones del grupo social,

en las que tanto el cambio como la preservación son condiciones necesarias para la organización social de la comunidad. Según estos autores, los representantes de la cultura popular pueden interferir en la redefinición de su identidad impulsada por el contacto de la tradición con la modernidad, porque la cultura popular posee una organización que la dota de estrategias no sólo para preservar valores y procedimientos tradicionales sino también para proponer y asimilar transformaciones.

João Reis, en su artículo “Lembrando a África em 1835”, llega a una conclusión similar al afirmar que la memoria popular posee “essas características de resistência e negociação do subalterno contra/com o poderoso” (p. 77). Por su parte, Brotherston describe el impacto de los códices escritos en *tlacuilolli* en el México actual, mostrando hasta qué punto la iconografía del Estado nacional ha sido penetrada por el lenguaje visual de los códices y la memoria colectiva nutrida de la cultura indígena precolombina. Subraya, para finalizar, que los *tlacuilolli* son un claro ejemplo de que la memoria a veces toma caminos que se apartan de los binomios “culto-popular” y “escrito-oral”.

El pasaje de la oralidad a la escritura en *Me llamo Rigoberta Menchú* constituye, precisamente, el tema del estudio de William Luis, quien afirma que si bien el discurso originario de Menchú se pierde al transformarse en el texto escrito, dicha pérdida no es total, dado que en el texto de Burgos existen huellas que permiten rastrear el discurso oral. Además, “Menchú asegura que se erija un monumento, por medio de la escritura de Burgos, de las injusticias que sufren ella y el pueblo quiché” (p. 234). El segundo testimonio de Menchú, *Rigoberta, la nieta de los mayas*, va un paso más allá en la apropiación de la escritura, pues como explica Dante Liano

en su ensayo, por vez primera en un testimonio, el “subalterno”, es decir Menchú, no sólo es la voz protagonista sino que comparte la autoría del texto lado a lado con los intermediarios intelectuales.

No es posible, en este espacio, dedicar unas líneas a cada una de las contribuciones que conforman este volumen. Espero, sin embargo, haber podido despertar el interés de los lectores por una obra que ofrece una excelente perspectiva de la variedad y riqueza de los estudios sobre las manifestaciones de la memoria popular y sus alcances.

Valeria Grinberg Pla

**Patricia D’Allemand: *Latin American Cultural Criticism. Re-Interpreting a Continent*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press (Studies in Latin American Literature & Culture, 7) 2000. X, 190 páginas.**

La crítica literaria y cultural en América Latina ha privilegiado muchas veces las teorías metropolitanas (New Criticism, estructuralismo, postestructuralismo, lo posmoderno, etcétera) en el análisis de las culturas latinoamericanas a pesar de la existencia de una vasta tradición propia de “estudios culturales” que, en sus corrientes más notables, han tenido un enfoque que relaciona las literaturas con los procesos históricos y socio-culturales del subcontinente sin caer —como ha sucedido con bastante frecuencia en América Latina— en sociologismos vulgares que tratan de convertir a los discursos culturales y literarios en un mero reflejo del proceso socio-económico. Para esclarecer la compleja relación entre procesos históricos y socio-culturales, por una parte, y los discursos literarios y de la crítica cultural,

por otra, Patricia D'Allemand analiza las propuestas teóricas e interpretativas de cinco autores del siglo xx: José Carlos Mariátegui, Ángel Rama, Alejandro Losada, Antonio Cornejo Polar y Beatriz Sarlo, sin, lamentablemente, incluir a ningún crítico brasileño de esta tradición (Antonio Cândido, por ejemplo). Quizá el aporte más fructífero de D'Allemand no sea reconstruir ciertas corrientes de los “estudios culturales” latinoamericanos en sí, sino mostrar su inclusión en una tradición específicamente latinoamericana de la producción del saber manteniendo la multiplicidad de las interpretaciones y del saber local. De ahí la cautela de la autora en el uso de ciertas categorías que se prestan a malentendidos –como la de los “estudios culturales” muchas veces identificada con los “Cultural Studies” de la tradición inglesa o estadounidense–.

La selección misma de los cinco críticos analizados muestra que no se trata de una historia de la crítica cultural latinoamericana. El libro es, más bien, un intento de reubicar a estos autores en el contexto histórico de su producción crítica y de mostrar que sus obras han sido cruciales en el desarrollo de la crítica cultural. No es, entonces, una mera casualidad que el estudio comience con el análisis de la crítica cultural de José Carlos Mariátegui, tan importante para el debate sobre la relación entre diversos proyectos de modernización y las culturas nacionales, entre los conflictos de clase y los étnicos, entre la vanguardia estética y el regionalismo, entre la imaginación estética y la imaginación política. Mariátegui llama la atención sobre la imposición de una formación cultural sobre otras en sociedades de origen colonial. El gran mérito del crítico peruano, según D'Allemand, es el de contrarrestar la percepción simplista de “identidad nacional” y “cosmopolitismo” como nociones antagónicas o mutuamente excluyentes.

Ángel Rama, bajo la influencia de las teorías de la dependencia y del concepto de transculturación tal como lo había empleado el antropólogo cubano Fernando Ortiz, desarrolla su propia noción de transculturación narrativa (aunque reiterando ciertas incorrecciones en la terminología provenientes de Ortiz) conectada precisamente con los procesos de modernización y la resistencia local a los mismos. Aunque D'Allemand destaque que Rama abre una perspectiva continental a la crítica cultural –de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana– de acuerdo con las expectativas revolucionarias del momento, la autora no desconoce los riesgos de esta operación: Rama se inclina hacia una interpretación bipolar de los procesos culturales (ciudad vs. campo, universalismo vs. regionalismo, metrópolis vs. Periferia) que menosprecia las contradicciones internas de los diferentes procesos de modernización literaria y cultural. En el fondo, sostiene D'Allemand con razón, este esquema bipolar radica en la equiparación de modernización social/económica y estética nunca superada en los escritos del crítico uruguayo.

Mientras que Rama enfatiza la perspectiva continental y la modernización literaria de los “transculturadores” en el contexto de la modernización general, Alejandro Losada se centra en la noción de la “praxis social” para relacionar los sistemas literarios/estéticos con los sociales. La ventaja del modelo de la literatura como praxis social y –siguiendo a Peter Bürger– como institución reside en que permite relacionar la literatura con otras formas de praxis sociales (tradiciones orales, culturas populares). En cambio, las categorías teóricas de Rama se habían limitado al análisis de la literatura “cultura” de la ciudad letrada. A partir de la noción de “praxis social”, Losada define los modos de producción de grupos sociales,

lo que resulta en un cuestionamiento de la periodización eurocentrista de las literaturas latinoamericanas. Pero en la definición de estos grupos sociales (y del sujeto productor) por parte de Losada, D'Allemand destaca un cierto estatismo que no toma en cuenta las contradicciones ideológicas internas de los modos de producción.

Mientras que la respuesta de Rama a la crisis de la noción "literatura nacional" es una perspectiva latinoamericana y la de Losada una de la praxis social de grupos letrados en regiones supranacionales (los Andes, el Caribe, el Cono Sur), Antonio Cornejo Polar cuestiona el concepto de "literatura nacional" homogénea en el mismo contexto nacional. Partiendo de la tesis de Mariátegui sobre la dualidad socio-cultural de la sociedad peruana, Cornejo Polar desarrolla las categorías básicas de su teoría cultural: "heterogeneidad" y "totalidad contradictoria". Las literaturas heterogéneas son las que representan la existencia de varias culturas en el espacio nacional en su proceso literario. Este supuesto teórico lleva a Cornejo a reivindicar el valor de la literatura regionalista y, sobre todo, la indigenista, como bien indica la autora. Lamentablemente —y digo esto en vista de la descripción y crítica aguda de las teorías que caracteriza en general al libro— D'Allemand no considera los cambios registrados en la teoría de Cornejo Polar a partir de los años noventa, es decir la introducción de nociones teóricas como "sujeto migrante"/"sujeto no dialéctico" o "heterogeneidad interna" en todos los niveles del proceso literario.

El breve capítulo sobre Beatriz Sarlo ofrece una lectura selectiva de algunos textos de la crítica argentina, es decir de los que se pueden relacionar con las teorías de los demás autores tratados en el libro sin que Sarlo se refiera explícitamente a ellos. Las interpretaciones de la literatura argentina en la obra de Sarlo se pueden leer

como una manera de contrarrestar los esquemas binarios de la crítica cultural, esquemas que son aún visibles en los textos de Rama y, en menor grado, en los de Cornejo Polar y Losada. La "modernidad periférica" radica precisamente en la articulación de un espacio moderno con otro tradicional. Sarlo muestra cómo los escritores experimentan un proceso de modernización urbana "from a heterogeneous cultural space which combines tradition and modernity and, of course, how they produce aesthetic projects distinct from those of the metropoli" (p. 160). De esta manera, Sarlo supera la oposición entre "cosmopolitismo" y "regionalismo", entre lo global y lo local tan frecuente en la crítica cultural y literaria hasta nuestros días.

Patricia D'Allemand analiza cuidadosamente las propuestas teóricas de estos cinco críticos y, sobre todo en el capítulo sobre Sarlo, abre nuevas perspectivas para una historia de la crítica literaria y cultural latinoamericana todavía por escribirse.

*Friedhelm Schmidt-Welle*

**Erik Camayd-Freixas/José Eduardo González (eds.): *Primitivism & Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*. Tucson: The University of Arizona Press 2000. XIX, 285 páginas.**

En los últimos años el discurso del primitivismo ha recibido mucha atención internacional. La reimpresión de obras clásicas como las de George Boas (1997 [1946]), Arthur Lovejoy (1997 [1935]) y Robert Goldwater (1986 [1938]) y la publicación de una serie de nuevos estudios —por ejemplo, las obras de Barkan y Bush (1995), Napier (1992) y Wassermann (1994)— son ejemplos claros de este

renovado interés. Sin embargo, pocos de estos estudios se han centrado en Iberoamérica, así que el profundo análisis interdisciplinario ofrecido por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González acerca de la cultura latinoamericana podría considerarse como una contribución a la vez original e importante de la discusión reciente.

Los 14 artículos recopilados en este volumen examinan obras latinoamericanas contemporáneas, mostrando cómo escritores, pintores y directores de cine adaptan la imagen occidental del primitivismo para “return the gaze” al occidente, y para redefinirse a sí mismos en el contexto de la modernidad y la situación postcolonial: “By virtue of the historical effects of colonization that continue to operate at multiple levels, Latin American primitivism includes a tenor distinct from that of its metropolitan counterpart. It posits itself as the returning gaze of the colonized, a reappropriation of identity” (p. X). Los ensayos están agrupados siguiendo un esquema claro y convincente, que guía al lector por los diferentes aspectos del primitivismo latinoamericano. Los dos primeros estudios, de Roger Bartra y de Amaryll Chanady, se centran en la crítica cultural en México desde un punto de vista antropológico, y de esta forma anticipan la discusión del arte mexicano colonial y folclórico en los artículos de Delia Anunziata Cosentino y Eli Bartra. Las siguientes dos contribuciones, de Fernando Valerio-Holguín y José Eduardo González, sobrepasan la frontera mexicana dirigiendo al lector a diferentes preguntas sobre identidad étnica, política racial y modernidad en diferentes contextos iberoamericanos. De este modo establecen la base teórica necesaria para introducir la discusión de la narrativa de Octavio Paz, Julio Cortázar, Rómulo Gallegos y Pichuvy Cinta Larga, para nombrar sola-

mente algunos ejemplos. Eric Camayd-Freixas, R. Lane Kauffmann, Jorge Marccone e Ivete Lara Camargos Walty ofrecen aquí su interpretación de obras clásicas así como la de algunas obras menos conocidas del siglo XX, examinando el discurso primitivista occidental reflejado en dichas obras. Los artículos de Luis Fernando Restrepo y Gabriel Weisz tratan, respectivamente, *Cabeza de Vaca* (de Nicolás Echevarría) y *María Antonia* (de Eugenio Hernández), ejemplos del cine y del teatro contemporáneos, analizados con referencia a la recepción y presentación del cuerpo del indígena por colonizadores y chamanes. Este tema establece la base para las dos últimas contribuciones que estudian la relación entre cuerpo e identidad femenina en la pintura de Frida Kahlo (Wendy B. Faris) y el trabajo de mujeres en la poesía de César Vallejo (Tace Megan Hedrick).

El volumen editado por Camayd-Freixas y González ofrece de esta manera una nueva perspectiva, rica y variada, de la cultura latinoamericana. Hay muchos ensayos que se podrían citar como ejemplos, pero con referencia al último tema, la presentación del cuerpo del indígena, destaca el estudio de Luis Fernando Restrepo acerca de la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría. Este largometraje intenta superar la visión eurocéntrica de los colonizadores, y con este mismo objetivo relata la vida de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, un personaje cuya visión cambió radicalmente, pasando de la perspectiva de colonizador a la de chamán. Siguiendo la argumentación de Rousseau, se presenta de este modo a un hombre blanco que vuelve a su “‘primitive’ self as a critique of colonization” (p. 193). Sin embargo, Restrepo demuestra en su análisis cómo en *Cabeza de Vaca* persiste aún claramente la mirada occidental: “The Other is turned ‘primitive’ through a film language that focuses

on the body, the site of Otherness par excellence. Amerindian bodies are turned into rich, exotic, and erotic textures that can be gazed at (consumed) by the metropolitan spectator” (p. 189). En la presentación de los indios, en la cual se mezclan y confunden elementos de diferentes culturas indígenas basándose en las descripciones de Theodore De Bry (1590-1634), se nota claramente que la iconografía colonial se reproduce sin distancia crítica (p. 198). Así se llega, repetidamente, en este y en otros ensayos, a la conclusión de Camayd-Freixas: “What is primitive are not the cultures to which it [this term] is customarily applied so much as our understanding of them, the cannibalistic image that we have created for our own consumption” (p. XIX).

*Guido Rings*

**Claudia Caisso: *De vértigo, asombro y ensueño. Ensayos sobre literatura latinoamericana*. Rosario: Vites 2001. 436 páginas.**

Gustav Siebenmann propuso en un polémico libro *–Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992 (1993)–* una lista de los poetas que él considera constituyen con sus obras la historia de la poesía latinoamericana. A pesar del método empírico, la selección es inteligente. Sus resultados demuestran la vastedad del campo y la necesidad de realizar estudios sistemáticos con base en principios teóricos que sustenten su elección. En tal dirección se inclinan los veintisiete ensayos de Caisso recopilados en el presente volumen que, con pocas excepciones, desvían sus empeños hermenéuticos de la poesía a la prosa. Los textos tienen el heterogéneo origen de los coloquios. Su rescate y dispo-

sición develan criterios lamentablemente aún no sistematizados por la autora en un texto teórico reducido a la abstracción de ideas. El principio que limita la selección de autores tratados impone un rigor tanto de forma como de contenido, allende los fáciles hallazgos de una virtuosa presdigitación verbal. Tal la orden que impone el estudio de la poética de López Velarde a partir de las concepciones estéticas de Gorostiza, Cuesta y Villaurrutia.

El estudio dedicado al mexicano abre un conjunto de ensayos con particular peso en la obra de Gorostiza. En mi opinión, el mérito de tales es el de dibujar los principios poéticos que sustentan la obra de Alfonso Reyes, los poetas del grupo Contemporáneos y José Emilio Pacheco. Al respecto de Reyes, la autora delimita con tino, el sentido del idioma cultivado por el mexicano alejado de cuestiones eufónicas a la búsqueda del valor semántico último de la voz. Tal lo rastrea la autora como principio estético común de la poesía mexicana del siglo xx a manera de un “cierto imaginario de lengua cuidada”. Al respecto de sus ideas correspondientes a *Muerte sin fin* de José Gorostiza debo hacer una observación. Caisso considera que el poema se caracteriza por “la ausencia de unidades significantes” en donde funciona “la repetición como marca retórica de la ausencia” (p. 98). Con base en esto interpreta el poema a partir de sus “cualidades musicales” rastreando los ecos y silencios en el texto. La idea, válida como toda interpretación, me llama la atención por diferir por completo de mi propia interpretación<sup>1</sup> en la que considero que justo tales repeticiones responden a una severa estructura silogística con base

<sup>1</sup> El ensayo se publica próximamente en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM.

en ideas gnósticas para estudiar el problema de la forma y el contenido.

Un peso singular dentro del volumen lo ocupan los ensayos dedicados a la literatura cubana y, en particular a la obra de José Lezama Lima. La autora no es impermeable a la complejidad del objeto de su estudio y exige un esfuerzo notable del lector que pretenda desentrañar su trazado del concepto de cubanía entre localismo y valores universales impuestos por el neobarroco. Caisso une los elementos más alejados del pensamiento de Lezama Lima, que permiten constituir un mosaico de imágenes que establecen secretas afinidades electivas entre los conceptos de la poesía, *Paradiso* y las ideas cifradas en el ensayo *La expresión americana*. La confusión y oscuridad que padece el lector desatento de estos textos se aclaran cuando revisa el ensayo “Sobre Virgilio Piñera”, que funciona como resumen y aclaración de los conceptos propuestos en los estudios dedicados a Lezama Lima. Interesante es la manera cómo la autora devela los elementos que unen y escinden simultáneamente a Piñera con la poesía cubana, al tiempo que abre las puertas a otra estética cultivada por autores de otras geografías americanas como Parra, Cardenal, Pacheco y Gelman.

Los dos últimos textos de la colección los dedica la autora a la poesía de Beatriz Vallejos y Héctor Piccoli. La obra de este último, un nuevo poeta argentino, da continuidad a una tradición de rigor formal e intelectual de la poesía latinoamericana. Y son justamente tales características las que atraen a la también rigurosa autora del volumen, que no sólo se inclina por los autores fundamentales latinoamericanos, sino que llama la atención sobre voces nuevas. Debemos agradecer los esfuerzos de la autora aplicados en definir las coordenadas que caracterizan la poesía latinoamericana, en especial la mexicana y cubana, y

de modo simultáneo expreso mi esperanza de que aplique su rigor, empeño y conocimiento en delimitar las concepciones poéticas comunes de la poco difundida poesía argentina.

*Alberto Pérez-Amador Adam*

**Tilman Altenberg: *Melancolía en la poesía de José María Heredia*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Ediciones de Iberoamericana A, 27) 2001. 323 páginas.**

La literatura latinoamericana del siglo XIX sigue siendo hoy, a pesar de la cantidad ingente de trabajos que se le han dedicado en los últimos diez o quince años, un cofre de tesoros para la crítica literaria y cultural. No solamente porque se van descubriendo textos que habían sido relegados por quienes dieron nuevo impulso a la crítica a partir de la renovación de la literatura latinoamericana en los años sesenta, sino porque también los textos conocidos y canonizados se resemantizan bajo una mirada que, a comienzos del siglo XXI, los indaga desde nuevos lugares, los interpela con nuevas preguntas y los resitúa en una red intertextual ampliada. En esa red está presente no sólo la literatura del siglo XX, que proyecta nuevos contextos de lectura desde donde acercarnos hoy al siglo XIX, sino también toda la crítica, incluso aquella que al parecer sólo lejanamente les atañe.

José María Heredia es uno de aquellos poetas hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XIX canonizados por la crítica, pero que junto con José Joaquín Olmedo, Gertrudis Gómez de Avellaneda y otros, quedaban relegados detrás de la figura descollante de Andrés Bello. En su tesis de doctorado, Altenberg se propone

“reconstruir el concepto de melancolía y determinar su alcance en la obra poética del cubano” (p. 17). A partir de los trabajos de semántica y lexicografía de J. J. Gómez de la Cortina, publicados en México desde los años treinta del siglo XIX, Altenberg reconstruye en primer término el campo semántico del término “melancolía” tal como era utilizado en la época. De ese análisis se deriva que la concepción clásica de la melancolía proveniente de la patología humoral no es esencial al concepto en el momento y lugar en que Heredia lo utiliza (pp. 34 s.).

Distinguiendo entre “poesía de melancolía” (donde la melancolía es tema) y “poesía melancólica” (donde el hablante lírico se revela como melancólico, aunque el tema del poema sea otro y la referencia sólo remática), Altenberg circunscribe un corpus de 15 poemas que constituye el objeto de análisis en la parte central del libro (pp. 41-165). Núcleo de ese análisis textual metodológicamente inmanente es el ciclo de “Placeres de la melancolía”, donde el autor ve entrelazados dos “conceptos” de melancolía: por un lado una personificación, por el otro un fenómeno psíquico; en este último caso distingue entre la placentera contemplación del paisaje, y “el dulce dolor a causa de una experiencia de discrepancia” (p. 86) como pueden ser la consciencia de la fugacidad de las cosas humanas, o la imposibilidad de ver cumplidos los propios deseos. En la poesía de Heredia el concepto de melancolía adquiere siempre una connotación positiva, de manera que aun en el caso de una experiencia de discrepancia, la melancolía remite a una experiencia apacible y placentera (p. 143), aparece como “el refugio del sujeto afligido” (p. 266).

A este análisis textual sigue una contextualización de la vida y obra del poeta cubano en el marco de su época, donde se pone el acento en la reflexión poetológica,

en particular en la construcción por parte de Heredia de una auto-imagen como “poeta sensible que no expresa sino los sentimientos del corazón”, mediante la cual el poeta cubano induce voluntariamente a “una lectura referencial de sus poesías” (p. 185). La interpretación de esta auto-representación de Heredia como “hombre sensible” en el marco del discurso de la sensibilidad ilustrada es uno de los resultados más destacables del estudio (pp. 210-232). Frente a cierta historiografía y crítica literaria tradicional que opera todavía con las dicotomías Neoclasicismo vs. Romanticismo y razón vs. sentimiento, definiendo a Heredia como una figura de transición, Altenberg postula una recontextualización de la obra del poeta cubano en el marco de la sensibilidad ilustrada, la *Empfindsamkeit*. Para Altenberg, la melancolía en la obra de Heredia está íntimamente vinculada con “el concepto dulce de una melancolía inspiradora tal como se halla a menudo en el contexto de la Sensibilidad ilustrada” y como se evidencia en la definición de “mélancolie” por Diderot en la *Encyclopédie* (pp. 276 s.). Sin embargo, Heredia no adopta la concepción de finales del siglo XVIII, en la que la melancolía llega a aparecer incluso como condición de la genialidad poética (p. 267). Para resumir, Altenberg observa que “ni la intención ni las extensiones del concepto de melancolía [...] son originales de Heredia”, quien “se apoya esencialmente en sus conocimientos de la literatura europea de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX” (p. 277). Frente a la crítica heredista, con la que Altenberg dialoga y discute a lo largo de su libro, frente a la postulación tradicional de una obra herediana heterogénea, incoherente también, tensionada entre el molde neoclásico y la ruptura romántica, Altenberg sostiene que la melancolía tiene en el proyecto poetológico de Heredia, la “función clave [...] de

presentar [...] una versión coherente de la propia trayectoria como hombre-poeta sensible” (p. 281), de construir una autobiografía poética.

En esta conclusión se observa que la crítica heredista tradicional es un intertexto fuerte con el que el estudio de Altenberg dialoga y del que disiente proponiendo lecturas nuevas de la obra poética del escritor cubano. Si bien en este sentido la contextualización de Heredia en el marco de la sensibilidad ilustrada constituye un avance respecto de los estereotipos elaborados por la crítica heredista tradicional, me parece problemático el traslado que efectúa Altenberg de los conceptos europeos de la época al lugar de enunciación americano, cuando observa que “hasta principios del siglo XIX la literatura hispanoamericana aparece esencialmente como prolongación tardía de las tendencias dominantes en la Madre Patria. De ahí que, en principio, los problemas de periodización sean los mismos en ambos lados del Atlántico” (p. 206). Pienso que falta una recontextualización hispanoamericana de las categorías de “Neoclasicismo”, “sensibilidad ilustrada” y “Romanticismo” (que por otro lado han sido problematizadas y enriquecidas por la crítica hispanística en los últimos años) en el marco de la historia intelectual hispanoamericana y una reflexión sobre los complejos procesos de traducción de modelos culturales que redundan en la articulación de la obra poética de José María Heredia. El estudio de Tilmann Altenberg ofrece sin duda un punto de partida útil para una relectura crítica de la poesía de José María Heredia, y más allá, para una reconceptualización de la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XIX, que a diferencia de la novela decimonónica, todavía está a la espera de nuevas lecturas.

Andrea Pagni

**Celina Manzoni: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia. La Habana: Casa de las Américas (Premio Casa de las Américas; Ensayo artístico-literario 2000) 2001. 345 páginas.***

Celina Manzoni es una investigadora argentina extraordinaria: ¡trabaja el Caribe en La Plata! En 1987 publicó *Motivos de son y otros poemas*, una selección ilustrada por Luis Pollini, en el Centro Editor de América Latina de Buenos Aires. Ahora saca a la luz una lectura cautelosa de una revista cubana difícil de localizar, la *Revista de Avance*, publicada (en 50 números) de 1927 a 1930. Su equipo de redacción permanente lo constituyeron los famosos “cinco”: Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Z. Tallet, mientras que Alejo Carpentier y Martín Casanovas figuraban como redactores sólo en algunas ocasiones.

El Premio Ensayo de Casa de las Américas, que Manzoni recibió para su obra, refleja el interés del jurado compuesto por críticos del Perú, de Bolivia, de México, de Cuba-Estados Unidos y de Cuba. Este interés deriva sin duda de la manera en la que Manzoni organiza su argumento, planteándolo dentro del panorama editorial de la época: *Contemporáneos* (1928-1931), *Nosotros* (1907-34), *Martín Fierro* (1924-27), *Proa* (1924-26), *Amauta* (1926-1930), la *Revista de Antropofagia* (1929), entre otras revistas más. Mediante estas revistas se desplegó una red de contactos en vías de impulsar la cultura latinoamericana y formular planes para el futuro, cuyos propósitos fueron conceptualizados por Pedro Henríquez Ureña en su ensayo *La utopía de América* (1928).

La riqueza de datos acerca de las preocupaciones de la época, desde la poesía hasta la política, confluye en una preocupación particular compartida por los inte-

lectuales latinoamericanos. Cuestionaban el espíritu de su concepto de nación, el que en Cuba se expresaba como la “inquietud cubana” en cuanto a la progresiva influencia norteamericana que se notaba en todos los niveles de la vida. En la *Revista de Avance* se ventilaba el malestar por haberse comprometido como república con la Enmienda Platt en la primera Constitución. Otro desagrado notable fue la confrontación con una inmigración masiva de mano de obra, que venía de Haití y de Jamaica para trabajar en la zafra. Manzoni explica que, en su opinión, el problema crucial de la revista era la exclusión de la población caribeña de descendencia africana del concepto de nación. En este aspecto, la *Revista de Avance* se mostraba muy poco vanguardista en comparación con *Amauta*, donde Mariátegui discutía el problema indígena en su país, ofreciendo un análisis profundo de su situación durante la colonia. Es importante fijarse en este detalle, ya que Manzoni se refiere repetidas veces a los contactos íntimos de los editores con Fernando Ortiz, el gran promotor y estudioso de la cultura afrocubana. Además, a la autora, como conocedora de la obra de Guillén, no se le escapa que éste nunca colaboró con un artículo o un poema.

Una de las preocupaciones principales de los vanguardistas de la *Revista de Avance* era el arte plástico. La Primera Exposición de Arte Nuevo, celebrada en mayo de 1927, donde se mostraban obras de Picasso, Ernst, Lempicka, Matisse, Cocteau y Grosz, casi coincidió con la fundación de la revista, y era comentada en una serie de ensayos. Manzoni observa que a lo largo de los números de la revista se realizó, además, una especie de sublevación inconformista en la organización gráfica, de la que desafortunadamente es imposible enterarse como lector del estudio debido a la ausencia de ilustraciones.

Las preocupaciones de la revista se extendían asimismo hacia los problemas de la retórica poética. La publicación del poema “De un hombre que se comió un autobús”, del uruguayo Alfredo María Ferreiro impulsó un debate acerca del uso de palabras modernas como signo de modernidad. Pero más importante era relacionar el concepto poético de nación con José Martí, al que se dedicó un número entero (el 13), constituyendo el “reconocimiento del papel cumplido [por Martí] en el logro de la dignidad republicana y, al mismo tiempo, sobre la conciencia de la frustración de esa misma dignidad” (p. 109), debida a la intervención y la presencia tan activa de los Estados Unidos. Otro asunto delicado fue la relación con España. Manzoni relata el debate alrededor de la actitud paternalista de Guillermo de la Torre, y temas como la diferencia entre el español de España y el de las Américas. En aquel momento París brillaba como centro intelectual, lo que se concretaba en las crónicas de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, escritas desde Francia. Otro aspecto tratado en la revista era la música, en una época de auge para la música afrocubana, y de auge también del *Harlem Renaissance*, con Langston Hughes quien hizo su tan comentado viaje a la isla.

En su lectura erudita Manzoni no aspira a formular una síntesis de los conceptos presentados por la *Revista de Avance*, sino que prefiere concentrarse justamente en la diversidad de los temas tratados —lo que logra de modo convincente, presentando con conocimiento profundo de la bibliografía al respecto la dinámica cultural de aquellos tiempos ya tan lejanos de los nuestros.

Ineke Phaf-Rheinberger

**John Dimitri Perivolaris: *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill: University of North Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 268) 2000. 203 páginas.**

Una frase de Perivolaris confiere una guía para lo que puede considerarse el estudio más comprensivo que hasta ahora se ha escrito (en inglés) sobre la obra del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez: “Though Luis Rafael Sánchez is well aware of being a writer working in a colonial situation and though he presents different means of opposition, none provides a clear road to a postcolonial future” (p. 181). Con esta hipótesis, Perivolaris se sitúa dentro de una crítica literaria que ha ido reformulando el concepto de colonialismo y que, al mismo tiempo, ha (re)descubierto Puerto Rico como un escenario singularmente dinámico en términos de conflictos y proyecciones identitarias.

Sánchez es tal vez el escritor, dramaturgo y ensayista que más ávidamente ha cuestionado un discurso de identidad puertorriqueña fundado en metas deterministas de americanización vs. hispanismo, subordinación vs. liberación, nostalgia patriarcal vs. modernización, tragedia vs. salvación. El perfil estético del escritor se reconoce, a primera vista, por sus preferencias hacia la comedia y la carnalización, que le han deparado el atributo de ser escritor con inclinaciones ‘populares’. Sin embargo, interpretar y analizar su obra significa internarse en un proyecto estético y político tan complejo como paradójico. Perivolaris asume ese desafío con la ayuda de enfoques psicoanalíticos, posmodernos y postcoloniales, dando especial relieve a los conceptos de la histeria, lo abyecto, el cuerpo, el espacio, lo público y lo privado, el lugar del intelectual. Dicho a modo de resumen, sus incursio-

nes en el pensamiento postcolonial y posmoderno llevan implícitas no pocos problemas a medio resolver, lo que se debe en primer lugar al hecho de que Puerto Rico no cabe en ningún esquema, ni siquiera en un canon de miradas alternativas que un discurso postcolonial ha tratado de establecer en partes de la academia norteamericana. Lo que constituye lo innovador del estudio es su inclinación hacia el nexo entre los conceptos de *performance* e identidad, mirada que posibilita un acceso conceptual y comprensivo a la obra heterogénea de Sánchez.

El estudio comienza con un análisis de la pieza teatral *Quintuples* (1985), una mezcla entre *vaudeville* y sainete, cuyo tema es la burlada y festejada inautenticidad de una familia/comunidad puertorriqueña vinculada al *show business*. Esta pieza, generalmente subestimada por los críticos, es entendida como escenificación “histórica”, con lo cual el problema de identidad se ubica alegóricamente en las relaciones entre cuerpo, género y lenguaje. Con este acercamiento el autor llama la atención sobre un nexo que es clave para la obra entera de Sánchez: el vínculo entre el drama del lenguaje –las autoridades paternalistas e imperiales que atraviesan la búsqueda de discursos legítimos desde diversas experiencias de ‘ser puertorriqueño’–, la versatilidad teatral de los imaginarios populares dentro de las geografías simbólicas de una ‘nación imaginada’ y, tercero, el perspicaz juego con los estereotipos tanto de la pertenencia como de la dominación.

Es significativo que cuando pasa a analizar, en segundo lugar, “La guagua aérea”, el autor distingue entre la versión filmica dirigida por Luis Molina Casanova (1993) y el respectivo ensayo narrativo-*performativo*, publicado en 1994 en una colección de textos bajo el mismo título. La teatralización transgresiva, críticamente cómica de una ‘nacionalidad

móvil' de la que vive el ensayo, nacionalidad suspendida entre la diáspora puertorriqueña y unos valores tradicionales de permanencia, es suspendida en la película por un sentimentalismo patriarcal, que recupera la imagen de una nación coherente como familia. A través de un análisis político de los diversos imaginarios de nación e identidad, se evidencia que la película responde de manera nacionalista y culturalmente jerárquica a los cambios 'modernizadores' producidos por la imperial "Operation Bootstrap" en los decenios que siguen al año 1947. En cambio, la versión de Sánchez es corrosiva frente a un discurso que re-folcloriza la nación en un intento reconciliador de identidad cultural, colonización política y dependencia económica. Tanto en "La guagua aérea" como ya anteriormente en sus cuentos y novelas que exploran los espacios estéticos entre comedia, parodia, reflexividad intercultural y experimentación lingüística, Sánchez traza múltiples formas de participación y de prácticas comunitarias, que se basan en identidades subculturales, diferencias de género así como en muy diversas 'pertenencias *performativas*', esto es, en identidades precarias. Según Perivolaris, estas prácticas no son un mero signo de desamparo en vista de la subordinación mayor que sigue viviendo Puerto Rico como colonia capitalista transnacional, sino que se trata de divergencias que trabajan por camino de la trasgresión simbólica de autoridades monoculturales.

En el análisis de las dos novelas *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), se discute la apropiación literaria de aspectos de la cultura popular latinoamericana con el fin de subvertir aquellos modelos de identidad que vinculan un "autoritarismo burgués" local (p. 116) con las pretensiones exclusivistas de una cultura alta.

En sus conclusiones, el autor busca construir un puente entre una crítica 'postcolonial' (en los términos de un Homi K. Bhabha) y una evaluación de la fuerza crítica de matrices populares tal como Luis Rafael Sánchez las reformula a través de sus teatralizaciones transgresivas del discurso literario. Curiosamente, la mayoría de los teóricos postcoloniales (entre ellos Bhabha) ha subestimado las epistemologías populares, y es en este sentido que el libro de Perivolaris enseña la necesidad de una mirada diferente.

*Hermann Herlinghaus*

**Carlos Schwalb: *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York, etc.: Lang (Wor(l)ds of Change: Latin American and Iberian Literature, 45) 2001. 143 páginas.**

La editorial Lang presenta este texto como volumen 45 de su importante colección de crítica ibérica y latinoamericana, dirigida por Kathleen March. Hay que decir de inmediato que se trata de un trabajo interesante y documentado, donde se hace el punto sobre tres autores peruanos de particular relieve dentro de la narrativa del siglo xx. Se nota un especial apego del crítico a sus autores, siendo él mismo peruano, y por ello una penetración directa del problema asumido: o sea, el de visualizar el mundo del Perú y, en sentido más amplio, el mundo a secas tal como lo representan los tres autores, objeto de su investigación.

Dos capítulos constituyen la introducción al tema: el primero trata de la novela "total" moderna, el segundo enfoca el tema de la "totalidad" y la "posmodernidad". Bien pertrechado con los teóricos

canónicos y los escritores y críticos hispanoamericanos, el autor arremete contra la retórica que distorsiona el drama del Perú, y afirma que las novelas de los escritores que estudia, además de representar un impulso totalizador, “elaboran una nueva visión o alegoría que restablece la autoridad del autor y totaliza la realidad”. El estudioso analiza la que considera una característica del pensamiento y el arte posmoderno, la resistencia a la totalidad, cómo ésta se manifiesta en la novela latinoamericana y en particular la peruana, donde en el texto literario “se debaten los cruciales problemas de la nación”, se “escenifica el fracaso de los proyectos modernizadores” y “se formula la utopía de una futura unidad”. Frente a la crisis moderna del saber totalizador y la crisis de autoridad del intelectual, persiste en la novela latinoamericana este concepto, y sólo al final del *boom* se abandona el afán de totalización. Ya Roa Bastos se presenta como “recopilador” de textos, o sea de visiones distintas de la realidad, aunque, como subraya Carlos Schwalb, existe siempre un *parti pris* por parte del escritor, y “su denuncia del poder manipulador del lenguaje o de la ideología puede hacerse en nombre de valores tanto conservadores como progresistas, según qué se critique”. De esta manera, por más que se resistan a totalizar la realidad, las novelas de los autores que el crítico examina, construyen “subrepticamente” una “alegoría totalizadora” del Perú, “cuyo signo más visible es el caos y la degradación”.

A continuación, Schwalb pasa a examinar la escritura de José María Arguedas, desde un afán totalizador a la representación “del caos y el caos de la escritura” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, última novela del escritor peruano, muerto suicida. Es un examen exhaustivo y original, bien documentado, que llega a conclusiones interesantes, puesto que resta-

blece la autoridad del escritor por encima del caos y la descomposición que presenta su novela. En ella, Arguedas propone una situación real de su país, cuyo rasgo más evidente es precisamente el caos, a través del cual, sin embargo, afirma Schwalb, soslaya “la potencia creadora de una sociedad en transformación, el dinamismo del mestizaje cultural y racial” de la costa. Y, finalmente, el crítico reconoce, por encima de sus inteligentes construcciones interpretativas, que la novela, en su textura caótica, es producto del caos que ya dominaba en la mente del escritor. Es precisamente este hecho, pienso, el que no hay que olvidar cuando se interpreta la última novela de Arguedas: un elemento fundamental, que la hace particularmente interesante como documento humano. Por otra parte, nada impide interpretar también *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como precursor de las más recientes tendencias “caóticas” presentes en cierta narrativa joven de principios del siglo XXI.

En cuanto a Mario Vargas Llosa, Schwalb pone de relieve los dos momentos fundamentales de su escritura: su vocación totalizadora en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, y el abandono de dicha vocación en las novelas sucesivas. El crítico centra su análisis en la novela *Historia de Mayta*, libro que ha dado motivo a encarnizadas polémicas acerca del cambio de postura política del novelista —y hombre público en la época— y de la dura denuncia contra antiguos compañeros ideológicos, como Ernesto Cardenal. Schwalb estima que *Historia de Mayta* —desde luego uno de los textos más interesantes de la producción narrativa del autor— es una crítica a la visión totalizadora en cuanto cuestiona “implícitamente el historicismo y su concepción de la historia como totalidad cerrada o coherente”, “el valor de la verdad de los testimonios orales” y los docu-

mentos escritos y porque, amén de eso, el mismo autor “declara, explícitamente, que la novela es una mentira con conocimiento de causa y, por lo tanto, abdica a toda pretensión de verdad objetiva o visión total de los hechos”. Diría que, precisamente por estos motivos *Historia de Mayta* es una novela, no un documento, y Vargas Llosa, como buen novelista que es, aunque asume la realidad para su ficción, está muy lejos de abdicar de la invención, raíz única del arte de novelar. Por otra parte, no se le escapa al novelista la naturaleza cambiante de la realidad, y, como bien subraya Schwalb, la inseguridad del conocimiento, lo cual le induce a proceder con precaución en materia tan candente. La ficción se nutre en *Historia de Mayta* inevitablemente de realidad, pretende claramente dar una visión total del Perú en sus contradicciones y decadencia, además de denunciar el fracaso de las ideologías en la historia de América Latina en general. El crítico no puede dejar de reconocer que, aunque menos evidente que en las novelas anteriores, la “ambición totalizadora” del escritor sobrevive.

Por lo que atañe a Julio Ramón Ribeyro, Carlos Schwalb, hecho el justificado elogio del cuento en el que este escritor peruano excede y que le sirve para representar los infinitos aspectos cambiantes de la realidad de su país, investiga la razón por la cual el “universo polifacético” de sus relatos “no llega a plasmarse en una novela total”, como en los otros dos escritores estudiados. Una respuesta la da el mismo Ribeyro cuando declara que el mundo moderno se ha vuelto tan “inconmensurable y caótico” que no es posible la novela total. Explicación que aceptamos a beneficio de inventario, como suele decirse; ¿cómo nos explicaríamos al Pirandello autor de narraciones extraordinarias y no de novelas? La justificación podría ser la misma, y la razón verdadera es que no

siempre un gran cuentista puede ser, como Cortázar, también un buen novelista. En efecto, *Cambio de guardia* y *Los geniecillos dominicales* son dos novelas claramente inferiores a las cualidades artísticas que manifiesta Ribeyro en sus cuentos. Schwalb examina detalladamente el último de estos textos como reflejo de las posturas de la “generación del 50”, veleidosa sin duda e inconstructiva. El autor percibe el mundo “con la mirada de miope del protagonista y de sus amigos, los geniecillos dominicales” –definición irónica en la que está ya cifrada su incapacidad para “percibir de modo articulado la totalidad” de lo real–, personajes marginales respecto a la historia de su país, que revelan “una imagen en negativo del impulso totalizador”, aunque, al fin y al cabo, la novela, precisamente por su postura negativa frente a la realidad y a las visiones totalizadoras, construye “una alegoría de la historia y la cultura peruanas cuyos signos más visibles son la degradación y el caos”.

Es éste, como ya se ha dicho, el signo que acomuna las tres novelas examinadas por Schwalb: una nueva totalización de la realidad a través de la imagen del caos y la degradación. El crítico lo ha demostrado con discurso coherente.

*Giuseppe Bellini*

**Ana Porrúa: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini.* Rosario: Beatriz Viterbo (Ensayos críticos) 2001. 254 páginas.**

En la cultura argentina del siglo xx, y tras la impugnación letrada del modernismo menos recatado (barrido hacia abajo, hacia el mercado de la *cultura popular*) hay una vasta tradición, desapareja y varia-

da pero sin dudas dominante, que fue capaz de imponer una concepción de la literatura en torno de una mesurada moral de la sobriedad o, mejor, de lo que podríamos identificar como la continencia del *gusto*. Es sabido que hacia los años sesenta, las escrituras que ignoraban ese imperativo o lo desafiaban mediante diversas estrategias de exceso y de violencia combinatoria, comenzaron a disputar un lugar y a concitar intereses de lectura que las sacaban de las zonas meramente marginales o fronterizas de valoración –por supuesto, se puede comenzar mentando las relecturas de Arlt, pero es imposible no pensar aquí en Osvaldo Lamborghini, el hermano menor de Leónidas; menos próximos, en Manuel Puig, en el discurrir descontrolado de los textos póstumos de Alejandra Pizarnik, o incluso en el Juan Gelman que se deshace del imperativo comunicante de “los sesenta” para cortar las prosas del orden sin abandonar el sentimentalismo impúdico—. Se sabe que, cuando en un contexto como ese, aparecen poéticas *sin gusto* tan imprevisibles como la de Leónidas Lamborghini, dan lugar a numerosas e insistentes reescrituras y lecturas pero, a la vez, demoran en encontrar su lector. En *Variaciones vanguardistas*, el libro de Ana Porrúa, la escritura de Lamborghini ha encontrado, más que otra muy buena lectura, su lectora.

Leer el trabajo de Porrúa conduce todo el tiempo hacia metáforas más o menos usuales de oficios laboriosos: orfebrería, relojería. Porque el libro describe y explica la poética de Lamborghini de un modo hiperdetallista y preciso, colmado de pruebas informadas y de argumentos rigurosos, que a su vez se apoyan en una erudición vastísima y siempre justificada que no declina nunca pero tampoco se sobrepone a la invención crítica de categorías bien definidas, proposiciones claras

y fórmulas de lectura acertadas. Porrúa propone y demuestra que la poesía de Leónidas Lamborghini es un trabajo singular y prolongado de sintaxis anticultural o, mejor, de sintaxis contra natura. En la poesía argentina, nadie como Lamborghini, sostiene el libro, “había planteado una destrucción de la frase poética de tal envergadura”. Nadie se había tomado tan en serio el descubrimiento de las vanguardias, porque en la máquina lamborghiniiana, lejos de la mimesis de lo producido por las vanguardias o de la convocación más o menos reproductiva o identificadora de la vanguardia como tradición, lo único que persiste es el modo vanguardista extremo de operar contra los contextos de las tradiciones y de efectuar lo nuevo. La variación funciona así, en la poesía de Lamborghini, como una máquina multi-reticular que, además de subir y bajar por la cultura como si no estuviese estamentada, descontextualiza todo lo que toca y usa, lo desfasa en un trabajo minimalista que desestima el sentido y se las agarra con el signo y lo descompone, hasta volver ilegibles, por ejemplo, el *Martín Fierro* o las letras de Discépolo, la retórica pagana de *La razón de mi vida* o el sentido común, Homero o la *Divina Comedia*. En una descripción secuenciada y precisa donde cada poema o cada libro encuentran la figura que los describe o la categoría que mejor permite leerlos, Porrúa analiza las variaciones de la variación lamborghiniiana y sus recursos: combinaciones, contrapuntos, plagios, parodias, polémicas, disonancias, cortes, mezclas, quiebres, distorsiones, desintegraciones, fragmentos, rotaciones, palimpsestos, dislocaciones, desequilibrios. Cada retícula de la máquina, cruzada con insistencia pero sin sistema con el resto, opera contra tradiciones altas y bajas, linajes de la política o del habla ordinaria, genealogías de la literatura o cánones de género.

Conviene destacar algunas de las operaciones críticas que Porrúa inventa y despliega en esa lectura. Una tiene que ver con la pertinencia específica y la precisa proyección histórica y contextual que adquieren en el análisis ciertas categorías provenientes de las teorías textualistas, como hipograma, palimpsesto o retícula. Igual que en el resto de las operaciones del libro, lo que legitima su uso nunca es la autoridad de su procedencia teórica, sino, siempre, el modo afinado con que se ajustan a un análisis de los textos y de sus vínculos con unas tradiciones y una historia cultural situadas. Otra de las operaciones del libro que hay que destacar está en el cruce teórico-analítico que Porrúa compone con la teoría bajtiniana de la polifonía, las categorías del análisis cultural de Raymond Williams y su lectura de los poemas. El valor del cruce está en la resultante descripción de la poesía de Lamborghini como proceso histórico complejo de sesgo contra-hegemónico. El cruce teórico-crítico que inventa Porrúa demuestra cómo es posible pensar una práctica textual particular bajo los términos en que un tipo de pensamiento, el que se abre en algunas intervenciones de Valentin Voloshinov, concebía la cultura: si el lenguaje es la arena de la lucha de clases, la poesía de vanguardia está en el rincón de ese terreno en que la cultura es descubierta como secuencia recursiva de verbofagias y verbogénesis, disputa extremista por la apropiación del signo y de sus órdenes. “Discursos que se comen unos a otros”, escribe Porrúa leyendo a Lamborghini.

*Miguel Dalmaroni*

**Heidrun Adler/George Woodyard (eds.): *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt/M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana (*Teatro en Latinoamérica*, 8) 2000. 186 páginas.**

**Heidrun Adler/George Woodyard (eds.): *Widerstand und Macht. Theater in Chile*. Frankfurt/M.: Vervuert (*Theater in Lateinamerika*, 9) 2000. 201 páginas.**

**Heidrun Adler/María de la Luz Hurtado (eds.): *Theaterstücke aus Chile*. Frankfurt/M.: Vervuert (*Theater in Lateinamerika*, 7) 2000. 347 páginas.**

Como es bien sabido, el teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx está involucrado estrechamente en el desarrollo político y social del subcontinente. Esto vale particularmente para el teatro chileno a causa de las vicisitudes de la historia reciente. En este período el teatro se convierte en un lugar de la oposición al poder y de la memoria. “Son autores y obras que oponen resistencia a la represión psíquica, al olvido y a la fuerza de la indiferencia, al miedo y a la costumbre”, como Heidrun Adler lo describe en el prólogo al volumen crítico. El proyecto de la “Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica” de publicar varias antologías de teatro latinoamericano moderno traducidas al alemán y acompañadas cada una de un volumen crítico, se remonta al principio de los años noventa. Con Chile, la presente antología se dedica ya al quinto país, y se puede decir que este proyecto ha alcanzado ya su objetivo de difundir el conocimiento del teatro latinoamericano en los países de habla alemana<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hasta ahora se han publicado en la editorial día de Berlín los siguientes volúmenes: Hedda Kage/Halima Tahán (eds.), *Theaterstücke aus*

Para los volúmenes sobre Chile, han podido contar con destacados especialistas de la materia que garantizan la calidad indiscutible de la mayoría de las contribuciones. Con Ramón Griffero presentan, además, a uno de los dramaturgos más importantes del país, que da al lector un profundo análisis de su propia obra teatral y de su innovadora Dramaturgia del Espacio (pp. 133-143). Al mismo tiempo, Griffero destaca el hecho de que el teatro chileno de los últimos años se ha liberado de los modelos teatrales tanto del centro como de la periferia, creando su propio modelo autónomo basándose únicamente en su propia tradición teatral reciente.

El volumen antológico presenta una obra de nueve dramaturgos chilenos, respectivamente, desde 1963 hasta 1999:

---

*Argentinien* (1993); Heidrun Adler/Víctor Hugo Rascón Banda (eds.), *Theaterstücke aus Mexiko* (1993); Heidrun Adler/Kirsten F. Nigro (eds.), *Materialien zum mexikanischen Theater* (1994); Henry Thorau/Sábato Magaldi (eds.), *Theaterstücke aus Brasilien* (1996). Desde 1996, la colección se publica en la editorial Vervuert, en Frankfurt: Heidrun Adler/Kati Röttger (eds.), *Theaterstücke lateinamerikanischer Autorinnen* (1998); Heidrun Adler/Kati Röttger (eds.), *Geschlechter. Performance – Pathos – Politik. Das postkoloniale Theater lateinamerikanischer Autorinnen*, (1998); Heidrun Adler/Kati Röttger (eds.), *Performance, Pathos, Política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* (1999); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.), *Kubanische Theaterstücke* (1999); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.), *Zu beiden Ufern. Kubanisches Theater* (1999); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.), *De las dos orillas. Teatro cubano* (1999); Karl Kohut/Osvaldo Pellettieri (eds.): *Theater in Argentinien* (2002); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Fremde in zwei Heimatländern. Lateinamerikanisches Theater des Exils* (2003); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio* (2003); Heidrun Adler/Adrián Herr (eds.): *Theaterstücke des lateinamerikanischen Exils* (2003).

Egon Wolff, *Invasoren* (1963); Juan Radrigán, *Verrückt und traurig* (1980); Marco Antonio de la Parra, *Solo für Carlos und Sigmund* (1984); Ramón Griffero, *Cinema-Utopia* (1985); Jorge Díaz, *Aus den Augen aus dem Sinn* (1985); Ariel Dorfmann, *Der Leser* (1995); Benjamín Galemiri, *Ein zarter Hauch von Gemeinheit* (1995); Alfredo Castro, *Dunkle Männer; Marmorfüße* (1995); e Inés Margarita Stranger, *Hochzeitsnacht* (1999). Generalmente, las traducciones corresponden a las exigencias de un lenguaje teatral y constituyen un adecuado fundamento para la realización escénica en teatros alemanes.

Las contribuciones críticas se publican en dos volúmenes; el uno en versión alemana y el otro en versión española. Con la excepción de Heidrun Adler, los autores de los once trabajos proceden todos –como en los volúmenes anteriores– de América Latina y Estados Unidos, lo que demuestra una vez más el déficit de la investigación y la crítica alemanas frente al teatro latinoamericano. Por razones de espacio se pueden sólo mencionar los temas y las ideas centrales de los diferentes estudios. Con su acostumbrada competencia, Juan Villegas (pp. 15-38) da una vista panorámica de los diferentes discursos teatrales desde el proceso de la modernización cultural inaugurado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en los años cuarenta, pasando por la politización inmediata del teatro en los años setenta y ochenta hasta su paulatina despolitización en la última década del siglo pasado. Sin embargo, me parece que a pesar de la indiscutible “deshistorización de la historia” en el así llamado período “post *La Negra Ester*”, también las obras posmodernas de autores como Ramón Griffero demuestran una evidente implicación en la historia reciente del país, pero sin intenciones didácticas y sin pronunciar, en efecto, claras posiciones

ideológicas. En su análisis de tres obras de Egon Wolff, Jacqueline E. Bixter (pp. 39-56) ilustra convincentemente que se trata de un teatro típico del así llamado “apagón cultural” bajo el régimen de Pinochet. La retirada al terreno privado de la familia burguesa y su pintura grotesco-sarcástica no es más que una metáfora de la desesperada situación política y social del país. Frente a Wolff, Isidora Aguirre realiza un teatro mucho más comprometido, que apoya directamente la política del régimen socialista de Allende y que tampoco en los años posteriores y en el período de la pérdida de las grandes ideologías renuncia a sus convicciones políticas (María de la Luz Hurtado, pp. 57-74). Lo mismo puede decirse del teatro proletario de Juan Radrián, como muestra el estudio de Pedro Bravo-Elizondo (pp. 99-11). Como en casi todas las obras teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX, el tema de la violencia tanto individual como colectiva está también en el centro de los textos de Jorge Díaz (George Woodyard, pp. 75-88). Además, su teatro está marcado por los temas del exilio y de sus consecuencias para el hombre, una situación que Díaz sufrió en su propio cuerpo durante su largo exilio en España. Laurietz Seda (pp. 89-98) muestra, por su parte, en su análisis de *La secreta obscenidad de cada día* cómo la meta-teatralidad compleja y la intertextualidad híbrida del mundo carnavalesco y ambiguo son códigos de un mundo real marcado por el poder y la vigilancia en el que el vigilante y el vigilado no se dejan distinguir claramente.

Oscar Lepeley (pp. 113-124) revela al lector los sutiles mecanismos de la censura bajo la dictadura de Pinochet, que funcionó menos por controles directos que por presiones económicas y financieras. El análisis de un documento secreto, nacido en el seno de la Central Nacional de Informaciones después del gran éxito de las famosas *Tres*

*Marías y una Rosa*, de David Benavente, muestra, además, la existencia de dos tendencias en la administración política, entre las cuales se impuso, finalmente, la corriente liberal que quería impedir el creciente descrédito internacional del régimen. Heidrún Adler (pp. 125-131) expone en su estudio de dos obras de Ariel Dorfmann que el tema principal del autor es la responsabilidad colectiva del hombre frente a su propio pasado histórico. En su excelente estudio de la obra *Mi Vallejo: París... y los caminos* (1990), de Sergio Arrau, Elsa M. Gilmore (pp. 145-155) revela la falsedad tanto de la perspectiva interior como exterior sobre el famoso poeta chileno, permitiendo al mismo tiempo al espectador superar la deconstrucción por una reconstrucción en la que puede formarse su propia imagen del poeta a través de los fragmentos textuales y del material ofrecidos en la obra teatral. Nieves Olcos (pp. 157-171) intenta mostrar el nacimiento de un nuevo paradigma teatral en la reciente generación de dramaturgos chilenos, que se caracteriza por la creación de un teatro visual que ofrece “una arena de lucha al lenguaje de las representaciones” (p. 158). Desgraciadamente, el exagerado discurso postestructuralista no contribuye siempre a la claridad de esta última aportación al libro.

Por la indiscutible competencia de sus autores y la solidez científica de sus contribuciones, el volumen de la colección *Teatro en Latinoamérica* dedicado al teatro chileno ofrece a los lectores un primer acceso informativo a una producción teatral demasiado poco conocida no sólo en los países de habla alemana, sino en Europa en general. No se puede subrayar suficientemente la fructífera labor del pequeño equipo de aficionados al teatro latinoamericano que forma la “Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica”.

Wilfried Floeck

**José I. Suárez/Jack E. Tomlins: *Mário de Andrade. The Creative Works*. Lewisburg/London: Bucknell University Press/Associated University Presses 2000. 195 páginas.**

Neste ensaio os autores, José I. Suárez e Jack E. Tomlins, ambos professores de universidades norte-americanas, visam fazer mais compreensível a leitura dos textos de Mário de Andrade para o público inglês através de uma contextualização da sua literatura tanto no âmbito biográfico como histórico e socio-político. No primeiro capítulo, encontra-se uma introdução referente à vida do jovem Mário de Andrade explicando a complexidade de sua pessoa e apresentando as diferentes facetas da sua personalidade. Trata-se de um enquadramento de sua vida no contexto de um Brasil do princípio do século XX até a Semana da Arte Moderna em 1922. Seu primeiro livro de poemas, *Há uma gota de sangue em cada poema*, propulsionou a amizade entre Mário e Oswald de Andrade, que depois de uma estada na Europa, buscava pessoas com quem pudesse compartilhar as idéias revolucionárias da arte, que encontrariam a sua expressão no Modernismo.

O segundo capítulo analisa, quase inteiramente, o livro de poemas intitulado *Paulicéia desvairada*, traduzido para o inglês, como *Hallucinated City*, por um dos autores, Jack E. Tomlins. Naquele momento, Oswald havia voltado de Paris com o “Manifesto Futurista” na sua bagagem intelectual e escreveu um artigo sobre Mário denominando-o de “o meu poeta futurista” e provocando, assim, sérios problemas no Conservatório onde Mário trabalhava. Em sua resposta ao artigo de Oswald, Mário deixa evidente que ele seria um seguidor e não um imitador das idéias intelectuais provenientes da Europa.

O terceiro capítulo é dedicado à triologia *Clã do jabuti*, *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*. Embora o primeiro livro seja uma coletânea de poemas e os outros dois sejam novelas, as três obras podem ser vistas como uma unidade no que diz respeito ao conteúdo, porque segundo os autores o primeiro livro mencionado trata do passado, o segundo do presente e o terceiro do passado e do presente do Brasil. Lamentavelmente, às vezes, os autores preocupam-se mais com a crítica que receberam estas obras, tanto na sua época como na sua posterioridade, do que uma apresentação, mesmo sendo breve, das mesmas obras. Por outro lado, os autores destacam muito bem a atitude do próprio Mário em relação à sua literatura como, por exemplo, seu desinteresse por ser conhecido pela posterioridade e também seu convite ao leitor a participar no ato criativo da leitura.

No quarto capítulo, são analisados os seus três volumes de contos: *Primeiro andar*, *Belazarte* e *Contos novos*, obra póstuma publicada em 1947. No quinto capítulo, questiona-se a natureza da poesia de Mário de *Remate de males* até *Lira paulistana*, outra obra póstuma publicada em 1946, um ano depois de sua morte. Os autores estão convencidos de que sua maneira de expor a obra criativa de Mário de Andrade ajudará a compreender as mudanças ideológicas deste complexo autor. O último capítulo concentra-se na sua famosa palestra sobre “O movimento modernista” ministrada no dia 30 de abril de 1942, vista como momento histórico da literatura brasileira e universal, e também a repercussão dessas suas últimas palavras ao público-leitor e ao crítico.

Resumindo, os autores conseguem transmitir ao leitor, de maneira esplêndida, como Mário de Andrade foi um poeta inteligente inspirado pela sua intuição e paixão. Descrevem a sua vida e obra numa

linguagem clara e concisa de maneira que esta obra tornar-se-á não só um livro de pesquisa importante sobre o modernismo brasileiro, mas também um livro recomendável para cada biblioteca.

*Sonja M. Steckbauer*

**Luiz Ruffato: *Os Ases de Cataguases: uma história dos primórdios do Modernismo. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto 2002. 128 páginas.***

“Foi quando o Modernismo estava em sua plenitude, que nos chegamos a São Paulo as primeiras notícias da formação de um núcleo modernista na inesperada cidade de Cataguases”, lembra Mário de Andrade em 1940<sup>1</sup>. “A carta vinha alvissareira, transbordante dessa vitória grossa e incontestável que só se abriga no primarismo dos tolos e dos inocentes. No caso, se tratava de sonhadores. Um grupo de rapazes, mal saídos da meninice, fundara uma revista, a *Verde*, e nos pedia a colaboração de veteranos para o lançamento do primeiro número [...]. Com pouco mais de doze anos, o menino Rosário Fusco escrevia ao historiador Paulo Prado, na proximidade dos cinquenta, cartas deste jaez: ‘Paulo Prado, deixa de besteira! Manda logo um troço pra nossa revista!’”

Por que Cataguases? No seu último livro, Luiz Ruffato reconstrói a história deste singular movimento modernista mineiro. Cataguases, situado na Zona da Mata mineira, vivia do café até princípios do século xx. As elites locais tiveram a

envergadura suficiente para reagir à derrocada do café e reverter um quadro desfavorável, investindo na infra-estrutura urbana e na indústria têxtil. Ao passo que, em 1930, 75% da população brasileira continuava analfabeta, Cataguases tinha uma escola primária estadual e duas secundárias de bom nível (p. 30). Mas a infra-estrutura não explica tudo, era preciso manter contato com o centro de irradiação dos movimentos de vanguarda –Paris. Os rapazes de Cataguases –Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Guilhermino César, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto–tiveram bom faro: em vez de se relacionar com grupos moderados preferiram orientar-se pelo centro do modernismo mais radical, o grupo paulista (Mário de Andrade, Oswald de Andrade). O grande mérito do livro consiste na reconstrução da micro-história, do contexto econômico-cultural do grupo *Verde*, suas fontes de financiamento, seus apoios na mídia local, o ambiente que tornou possível este singular fenômeno, a revista *Verde* (1927-1929)<sup>2</sup>.

O *Manifesto do grupo Verde de Cataguases*, o índice biográfico de seus integrantes, um anexo iconográfico e o sumário dos seis números da revista completam este excelente livrinho de Luiz Ruffato, uma pérola na história do modernismo brasileiro.

*Albert von Brunn*

<sup>1</sup> “Persistência de asa”. Em: *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, 1993, pp. 166-169.

<sup>2</sup> A revista foi re-editada em facsímile em 1978, patrocinada pela Metal Leve.