

Hebe Beatriz Molina. Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872.

Eugenia Ortiz Gambetta.

Cita:

Eugenia Ortiz Gambetta (2012). *Hebe Beatriz Molina. Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*. REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA, 38 (75), 520-522.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/eugenia.ortiz.gambetta/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pcCW/6fC>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RESEÑAS

Dorian Espezúa Salmón. *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios*. Lima: Magreb, 2011. 356 pp.

José María Arguedas, el más importante narrador peruano del siglo XX, es el gestor de una de las manifestaciones literarias que mayor expectativa interdisciplinaria ha causado, propiciando una verdadera revolución en el campo social y cultural. Dorian Espezúa despliega y sustenta esta hipótesis en su más reciente publicación, que estudia el desencuentro entre los críticos literarios y los científicos sociales en el conocido y polémico debate sobre la novela mayor de José María Arguedas, *Todas las sangres* (TLS), llevado a cabo el 23 de junio de 1965. Es clara y contundente la visión crítica en la labor revisionista del autor, puesto que actualiza el debate desde un enfoque integral, situándonos, a la vez, en un debate mayor en torno al abordaje interdisciplinario de las obras literarias. La aspiración interdisciplinaria de los estudios literarios debe fundamentarse en el diálogo. La obra arguediana lo evidencia y lo demanda, no obstante Espezúa cuestiona abiertamente la imposibilidad de este hecho.

En el primer capítulo el autor divide el corpus crítico arguediano en tres líneas: el abordaje desde las ciencias sociales y desde la crítica literaria que, por un lado, asume el nexo necesario entre el texto y su contexto y, por otro, asume una orientación textual inmanentista. Dentro de este panorama Espezúa se ubica en la tendencia particular que revalora lo ficcional desde su anclaje en la realidad. La aproximación al debate se realiza desde esta perspectiva, donde se lo concibe como un punto de partida para problematizar la comprensión del estatuto ficcional de la narrativa arguediana. La función del crítico, sostiene Espezúa, es hacer “más real lo ficcional o más verdadero lo verosímil, de modo que el texto esté conectado a su contexto, el significante al significado y el discurso a su referente” (21). Dicho de otro modo, la obra arguediana, en tanto una visión andina del mundo, en tanto una manifestación transcultural que vivifica en su lenguaje una realidad, la indígena, que ya no es más la remota ni la exótica, sino la esencial y la nuestra, en tanto plasma una visión heterogénea y conflictiva de las aún incipientes y fragmentadas modernidades latinoamericanas en las que convergemos, como lectores, para hallarnos

en medio de posesión y desposesión de identidades, desde luego nos conduce a lo real, porque la representación literaria transforma el posicionamiento vital y simbólico del lector.

Espezúa inicia el segundo capítulo con una premisa guía de la que se desprenden nuevas argumentaciones: el debate sobre TLS es un momento crucial dentro de la tradición crítica de la literatura peruana, porque generó la discusión más importante sobre la problemática de la representación en el discurso literario. El autor advierte que los críticos literarios y los científicos sociales participantes se agruparon en dos posturas: en la primera se reunieron estudiosos que, al relegar la función representacional de la obra literaria, determinaron que ésta no se ajustaba fielmente a la realidad, en consecuencia sólo atinaba a distorsionarla desde un enfoque fragmentario y engañoso. En tal sentido, cuestionaron la obra por su deuda testimonial. Por otro lado, en la segunda postura se reunieron estudiosos que interpretaron la obra como una realización textual que no distorsiona lo real, todo lo contrario, su reelaboración de la experiencia vital del escritor destacó lo que esta tenía de significativa. De esta contraposición Espezúa deduce que autores como Arguedas no sólo nos acercan a lo real, sino además desafían la idea de realidad que construye el lector como memoria, vivencia actual y proyección.

En el tercer capítulo el autor lleva a cabo un seguimiento minucioso de los eventos que conformaron el marco de referencia del

debate central, así como de los estudios posteriores que exploran la significación del mismo. De esta manera, menciona el debate sobre la novela *La tierra prometida* (1958) de Luis Felipe Angell (Sofocleto). Más adelante destaca la Primera Mesa Redonda Sobre Literatura Peruana y Sociología, así como el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, ambos eventos llevados a cabo en 1965, meses antes del debate en cuestión. La reseña de Espezúa sobre estos eventos es crucial, dado que nos permite apreciar el *estado* del pensamiento crítico a partir de los conceptos que sus participantes –Sebastián Salazar Bondy, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, principalmente– proponen, tales como “la captación intuitiva de lo real”, la “responsabilidad creadora” del escritor, la necesidad de un “metalenguaje común”, la obra como “una realidad sacada de la realidad”, entre otros. Progresivamente, Espezúa dará cuenta de la evolución de aquel pensamiento crítico amparado en un marco teórico mucho más rico conformado por Antonio Cornejo Polar, Rodrigo Montoya, Abelardo Oquendo, Carmen María Pinilla, Tomás Escajadillo, Aymará de Llano, Ricardo González Vigil, William Rowe, Gonzalo Portocarrero, Miguel Gutiérrez, José Alberto Portugal, etc.

Entre tantas voces y acontecimientos académicos es revelador también el testimonio de Arguedas cuando hace explícita su convicción de un quehacer literario estrechamente vinculado con un referente externo que le proporciona un conocimiento vital. Así, la literatura se consolida como una “gran verdad”

en la que no cabe ningún tipo de mentira, porque “es algo que no se puede verificar ni asociar con el mundo objetivo”. La interpretación de Espezúa del *hecho literario* en su versión arguediana revela una dinámica excepcional: la ficción *parte* de la realidad, *se realiza* en los aspectos esenciales de ésta y *retorna* a ella para devolverle una imagen inédita y sensible de sí misma.

En el cuarto capítulo el autor se preocupa por problematizar la naturaleza de su objeto de estudio y para ello reflexiona sobre la funcionalidad y el alcance de la categoría “debate”, apelando al Análisis de la Conversación y a la Pragmática. En un segundo momento de este capítulo, y construidas ya las nociones que le permitirán una exhaustiva exploración, analiza todas y cada una de las líneas argumentales de los protagonistas del debate sobre TLS: por un lado, están los críticos literarios Alberto Escobar, José Miguel Oviedo y Sebastián Salazar Bondy; y, por otro, los científicos sociales Henri Favre, Jorge Bravo, José Matos Mar y Aníbal Quijano. Y, desde luego, Arguedas. El autor sostiene que no se concretó un diálogo, porque no hubo la disposición para complementar las perspectivas, todo lo contrario, se apeló a la imposición de posturas deslegitimando otras en una franca intensión hermética. En esta pugna de reflexiones “cerradas, dogmáticas y monológicas” el consenso que se impuso fue el de los científicos sociales: la novela no sirve como testimonio sociológico y, por ende, no brinda una imagen válida de la realidad peruana, ni mucho menos brinda soluciones

viabiles para esta. No obstante, Espezúa ve en Escobar la visión más coherente e integradora, dado que, afianzado en una disciplina eje —la literaria— busca el diálogo productivo con otras: para Escobar TLS es una representación literaria regida por una conciencia estética de estructuración, trabajo con el lenguaje, planteamientos temáticos, caracterización de personajes, etc. Signada, además, por una pretensión totalizante sobre la realidad polivalente y heterogénea del Perú, cuyo sincretismo cultural permite que las sociedades pervivan porque se transculturán.

En el quinto capítulo Espezúa configura un sistema de contra argumentación para desarticular cada uno de los cuestionamientos a la novela. Sus conclusiones son las siguientes: a) la representación literaria en esta obra es de un alcance totalizador al dar cuenta de las dinámicas de transformación de las sociedades heterogéneas peruanas, las cuales se rigen entre la resistencia y la integración, la tradición y la modernidad, b) el carácter realista de esta compleja representación muestra la conflictiva convivencia entre el mundo occidental y el mundo andino, c) considerar las referencias autobiográficas para la interpretación de la novela es comprender que se enriquece el trabajo creativo del escritor con un sustrato vital inagotable de sentidos del cual parte, d) el imaginario andino se expresa en la novela a partir de la construcción de un realismo lingüístico heterogéneo que da vida a una nueva lengua, el quechuañol, e) la mayoría de los participantes en el debate acusaron la falta de un “en-

torno cognitivo” y de un lenguaje en común evidenciando una marcada disparidad e incompatibilidad de los conceptos que guiaron sus argumentos, de manera que en lugar de construir un conjunto de postulados que esclarezcan la obra la dismantelaron desde los “vacíos” que supuestamente no supo llenar, y f) ¿es la problemática de la representación un asunto que sólo concierne a los escritores? Espezúa demuestra que no, pues el crítico juzga una obra demandándole verosimilitud en torno a una realidad sobre la que no tiene competencia. Esta última se constituye, creemos, en una de las más consistentes observaciones del autor.

En el sexto y último capítulo se aborda el estatuto ficcional de TLS. La ficción es asumida como una herramienta necesaria para comprender la realidad. En tal sentido, la ficción arguediana es verdadera, dado que el lector competente pacta con la verosimilitud de la obra al reconocer en ésta el mundo andino captado en sus significaciones más intensas y esenciales. En suma, todos los aportes fundamentales de este libro convergen en uno que ha perfilado la trayectoria intelectual de Espezúa: la recuperación de la trascendencia literaria como vía de conocimiento y de transformación de lo real.

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Jon Beasley-Murray. *Posthegemony: Political Theory and Latin America.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. xxi + 376 pp.

Este primer libro de Jon Beasley-Murray se inscribe en la familia de textos que, partiendo del análisis de manifestaciones culturales latinoamericanas, exploran las posibilidades de quehacer político en las actuales épocas de globalización. Aunque en este tránsito la instancia cultural deviene hasta cierto punto eclipsada, *Posthegemony* resulta una compleja elaboración teórica, y una ruptura radical con presupuestos previos que el libro se propone desmontar (de ahí que la primera frase del texto sentencia que “no existe ni existió nunca” una verdadera hegemonía). Pero, además, este libro intenta ensanchar el panorama crítico recurriendo a conceptos de diversos teóricos, lo que en su propuesta permitiría comprender fenómenos actuales (y anticipar los venideros) de una manera más certera de la que era posible bajo parámetros hegemónico-ideológicos.

Más allá de negar su importancia histórica en cuanto tal, la crítica central de Beasley-Murray a la tradición gramsciana de la hegemonía es presuponer un Estado y un pacto social, dos construcciones *artificiales* que suelen ser erróneamente consideradas como puntos de partida *naturales*. Alrededor de esta idea, *Posthegemony* ejecuta un doble movimiento: primero, deslegitimar dos alternativas de izquierda (los estudios culturales y la sociedad civil); segundo, proponer como nuevo marco una teoría posthege-

mónica en la que el *afecto*, el *habitus* y la *multitud* retomen la posición que el autor sostiene que les fue arrebatada desde que el Estado, en su calidad de “máquina de captura”, lucha por convertir la multiplicidad en identidad. Por esa razón, el último tramo del libro recurre al concepto de *multitud* (tal como fue desarrollado por Michael Hardt y Antonio Negri) como contrapeso a la idea de “pueblo”, constructo social articulado por el Estado para ejercer dominación con mayor eficiencia. Sin embargo, habría que anotar que más que una llegada hacia la *multitud* como una salida a la situación descrita en los capítulos anteriores, el libro en conjunto surge desde esa perspectiva; es decir, toda la argumentación previa se inscribe en dicha teoría y no desde una exterioridad a la discusión en torno a cuál debe ser el sujeto político y cómo debe articularse. El libro, entonces, no *llega*, sino que *surge* desde la *multitud*; se inscribe en esa discusión, y en ella toma posición a favor de Hardt y Negri, y en contra de Ernesto Laclau.

En esa línea, el primer capítulo traza una equivalencia entre populismo y estudios culturales con base en su intento compartido de establecer una alianza popular contra una élite ilegítima (en el caso de los estudios culturales, dicha élite sería la “alta cultura”). Beasley-Murray encuentra dos problemas en este proceso. Primero, la lógica de los estudios culturales sigue atada a parámetros estatales; es decir, toma al Estado por algo ganado de antemano y asume que los únicos caminos posibles son la sumisión y la negociación con él. Segundo, “el

pueblo” es un agente construido por el populismo, y no una instancia previa que encuentra representación a través de él.

La lectura que Beasley-Murray hace de Laclau olvida o deja de lado que la artificialidad en la construcción, y la discontinuidad al interior del concepto de “pueblo” estaba explícitamente asumida por el argentino (por ejemplo, en su libro *On Populist Reason*), por lo que no es dicha artificialidad lo que disgusta al autor, sino la defensa misma de un ente (el “pueblo”) destinado a funcionar dentro de un concepto (el Estado) que es precisamente lo que se quiere dejar fuera de juego. Y esto explica por qué el deseo del autor es más radical, como deja explícito en el segundo capítulo, en el que denuncia a la sociedad civil por haber abandonado la posibilidad de un verdadero cambio, un cambio estructural, al desintegrar sus demandas en agendas demasiado específicas (cuestiones de género, sexualidad, ecología, etc.), lo que implicaría una alianza tácita con el orden actual. Ni los estudios culturales ni la sociedad civil, sintetiza el cierre de la primera mitad del libro, serán capaces de alcanzar un verdadero poder democrático, ya que ninguno tiene pretensiones revolucionarias; ninguno es capaz de imaginar la vida fuera del orden social contemporáneo.

A partir del tercer capítulo, el autor pasa a lo que llama la parte constitutiva del proyecto, y para ello recurre a tres conceptos clave para construir su teoría posthegemonica. Anclado en la tradición que inicia Baruch Spinoza, y más directamente en la línea de Gilles

Deleuze, Beasley-Murray introduce en primer lugar el *afecto*; es decir, el aumento o disminución en la capacidad de afectar y ser afectado que ocurren en un cuerpo tras sucesivos encuentros con otros cuerpos. El Estado pretende capturar el *afecto* (colectivo, que circula *entre* los cuerpos) y convertirlo en *emociones* prefijadas (intensidades individuales y capturadas *dentro* del cuerpo). Pero este afecto reprimido, como intenta demostrar con el análisis del caso de Sendero Luminoso, siempre vuelve. La política deja entonces de ser el terreno de la hegemonía (consentimiento y negociación), y se vuelve escenario de la violencia estructural latente entre un proceso de captura y un *afecto* que se escapa.

El cuarto capítulo incorpora al discurso posthegemónico el concepto de *habitus* de Bourdieu: patrones de comportamiento cotidiano que, de manera colectiva, están inscritos directamente en el cuerpo; es decir, responden más a lo que parece “sentido común” que a procesos conscientes. La tensión ocurre cuando el *habitus* opera en un campo distinto del cual fue producido; es decir, cuando no encaja con las nuevas circunstancias. Esta dislocación es inevitable porque el *habitus* es siempre producto de una experiencia pasada, el depósito de una memoria histórica. Aunque los hábitos antiguos tienden a persistir, las repeticiones son siempre un poco distintas, y es en ese espacio que se va produciendo lenta pero incesantemente el cambio social (lo que ocurre, por ejemplo, en las intervenciones que el grupo CADA ejecutó en los

espacios cotidianos chilenos a inicios de los 80). Y finalmente, como ya se adelantó, la conclusión del libro es un largo repaso al concepto de *multitud*, un balance de sus posibilidades, un cuestionamiento de algunos de sus aspectos, y su consolidación como punto de partida para un proyecto de izquierda que mire hacia el futuro.

Toda la impresionante elaboración teórica que despliega el libro despierta, como es natural, más de una pregunta. La primera es sobre el proyecto neo-spinozista trunco que el libro deja cuando opta por separarse de la aproximación desarrollada por Hardt y Negri. Beasley-Murray sigue a los autores de *Multitude* en la necesidad de liberarse de la esfera estatal en el camino hacia la verdadera democracia, y también en la convicción de que el agente activo de ese proceso debe ser una fuerza inmanente que no produzca un poder más allá de sí misma; es decir, un poder *constituyente* que resista la presión estatal de domesticarlo en un poder *constituido*. Hardt y Negri, y en este punto el autor marca distancia, toman de Spinoza la idea de un universo que avanza hacia una armonía fundamental, teleología que en el proyecto político de los mencionados teóricos vendría a ser encarnada en la inminente sociedad comunista que avizoran en *Empire*. El “fundamentalismo” de este proyecto, que asocia el comunismo a la idea de un “reino de Dios en la Tierra”, es visto con desconfianza por Beasley-Murray, quien se pregunta si dicha “democracia pura” es no sólo realizable, sino también deseable. Por ello, regresa a Spinoza y

reelabora la idea de los “buenos” y “malos” encuentros entre los cuerpos (de acuerdo a si aumentan o disminuyen la capacidad de afectar y ser afectados), y propone que la *multitud* puede ser también “buena” (creativa) o “mala” (destructiva). Esta línea de fuga del proyecto de Hardt y Negri hacia una reelaboración más personal de la tradición spinozista, abriría una nueva entrada que no es desarrollada en *Posthegemony*, y que permitiría cuestionarse, por ejemplo, si la *multitud* deja de ser una fuerza inmanente en el momento en que es definida como “buena”. ¿Implicaría esto una teleología que vaya en contra de las fuerzas *constituyentes* que nunca deben ser congeladas en un agente *constituido* por el Estado? ¿Marcaría esta definición el final de un movimiento que, de acuerdo con la misma teoría de Hardt y Negri, tendría que ser permanente? ¿O más bien habría que pensar que no la *multitud*, sino parte de ella, es la que escapa y es integrada al movimiento trascendente, y que lo que habría que evitar es el contagio de la corrupción que trae esta fuga parcial hacia el lado trascendental?

La segunda cuestión por resolver está vinculada a su (supuesta falta de) filiación latinoamericana. Aunque el autor dice explícitamente que su libro es sobre teoría política y América Latina, y no sobre teoría política *de* ni *sobre* el subcontinente, el anclaje latinoamericano es evidente con una simple mirada al índice. Cada uno de los conceptos teóricos que el autor trabaja es vinculado a una situación política latinoamericana concreta (peronismo para el caso del *popu-*

lismo, Sendero Luminoso en el de *sociedad civil*, la guerrilla salvadoreña en el caso del *afecto* y la transición chilena para el de *habitus*). Más aún, el prólogo, un brillante análisis del Requerimiento colonial como una imposición y no una búsqueda de *hegemonía* (entendida, con Gramsci, como el consentimiento “desde abajo” en lugar del poder aplicado verticalmente “desde arriba”) sirve básicamente para dotar de consistencia histórica, dentro del ámbito latinoamericano, al planteamiento inicial de que la hegemonía nunca existió. Y el epílogo, que termina con la surreal vuelta de Hugo Chávez al poder después del efímero golpe de estado que brevemente lo sacó del gobierno en 2002, no es sólo el clímax de los tiempos post-hegemónicos (la *multitud* ejerciendo directamente el poder democrático), sino que cierra un círculo de lecturas donde la teoría continental pone y es puesta a prueba por la realidad política latinoamericana. Y aunque en numerosos fragmentos el contacto entre estas dos realidades le permite al libro lecturas iluminadoras, la idea de que estas “viñetas” latinoamericanas son intercambiables, y que es posible pensar esta teoría con alcance mundial, parece limitar más que expandir el proyecto. Más que preguntarse cuál es la razón por la que el autor evita inscribir su libro en la tradición latinoamericanista, sería importante explorar qué pierde esta teoría al no asumir completamente dicha filiación y, por tanto, no sumar a ella la diferencia que permitiría esta especificidad.

Por último, queda por discutir si la posthegemonía es verdaderamente una teoría articulada, aplicable a otros casos con sus tres elementos apoyándose mutuamente, o si es más bien una suma inarticulada de componentes, una pequeña *multitud* cuyo poder reside precisamente en esa falta de identidad.

Beasley-Murray venía por una década trabajando y publicando dentro de la tradición que explora las relaciones entre Estado y cultura. A lo largo de este tiempo ha ido abandonando cada vez más lo discursivo-ideológico para abrazar lo afectivo, que es el terreno sobre el cual surge también este libro. La importancia de una propuesta como *Posthegemony* ha sido reconocida, por ejemplo, en el hecho de haber alcanzado la única mención de honor que otorga el Katherine Singer Kovacs Prize del MLA para las publicaciones del 2010. Pero sobre todo porque, en las múltiples cuestiones que despierta, deja abierta la puerta para caminos que aún quedan por transitar.

Francisco Ángeles
University of Pennsylvania

Fernando de Diego Pérez y Paolo de Lima, eds. *Hinostroza: Il Miglior Fabbro*. Lima: Universidad de Ottawa, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, Editorial San Marcos, 2011. 208 pp.

Rodolfo Hinostroza (Huaraz, 1941) es uno de los pilares de la poesía latinoamericana contemporánea y este libro es un merecido homenaje que fue el resultado de

un simposio en Lima del 28 al 30 de abril del 2010. Hinostroza es autor de poemarios como *Consejero del lobo* (1965), *Contra natura* (1971), *Memorial de Casa Grande* (2005) entre otros títulos importantes que comprenden varios géneros como la novela, el cuento, el ensayo y el teatro. Los doce ensayos contenidos abordan todo el corpus de su obra y se complementan con una entrevista de Róger Santiváñez con el autor.

En el primer ensayo, Luis Fernando Chueca contextualiza la escritura de Hinostroza en las utopías de los 60 en el vértice triangular de Javier Heraud (poeta guerrillero abatido en el 63) y Antonio Cisneros. La utopía de Hinostroza está destinada “a seguir siendo utopía. Es decir, deseo irrealizable” escribe Chueca.

Los dos ensayos siguientes se abocan al libro *Contra natura* de Hinostroza. José Antonio Mazzotti lo explica desde la perspectiva de la anti-épica (apelando a la épica por su carácter comunicativo y de “entusiasmo político”) y encuentra en el libro “una articulación con un sentido general de dispersión y desmantelamiento de concepciones unimismadoras del devenir social e individual” (41).

Por su parte, William Rowe focaliza su lectura en la radicalidad de *Contra natura* por ejemplo en la inclusión de símbolos matemáticos, como lo había hecho Lacan en los 50 en el discurso psicoanalítico; esta estrategia le permite aproximarse a la diafanidad de los símbolos matemáticos y al grado cero de la escritura.

Paolo de Lima analiza *Memorial de Casa Grande* a partir del ideal de la clase media (el poema recoge sociolectos típicos de lo nacional como evidencia) que parece ser el ideal globalizante, una clase numerosa con un cierto poder de compra e ideales arribistas que preservan el *status quo* neoliberal. De Lima expone que Hinostroza se inicia como un poeta narrativo-conversacional, pero no es un conversacionalismo lineal al estilo de Cardenal o Pacheco, explica, sino de factura neobarroca lezamiana.

Gonzalo Portocarrero indaga en el ideal amoroso en el poema “El mal de amor” de Hinostroza partiendo de Platón y elaborando un detallado análisis del poema cuyo tema es la desventura en el amor. El poema, escribe Portocarrero, “atestigua los movimientos de una subjetividad seducida por el ideal del amor romántico” (71).

Marco Ramírez Rojas, por su parte, aborda el tema del erotismo en *Consejero del lobo* recurriendo a Octavio Paz, que sentencia: “No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad” (88). Su lectura encuentra que el erotismo en el poemario es una “respuesta constante y sublimación de lo humano incluso frente a la catástrofe y la muerte” (97).

Marcel Velázquez Castro examina el poema “Gambito de Rey” de Hinostroza en un análisis pragmático para evidenciar presuposiciones, contextos, actores sociales y otros elementos que articulan el texto para que el lector asuma su trabajo “cognoscitivo e imaginativo” en los poemas. “El análisis pragmático del texto nos permite

comprender mejor la concepción del lenguaje que subyace al poema” (113).

Por otra parte, Marcos Mondoñedo en su estudio sobre “Diálogo de un preso y un sordo” hace uso de la isotopía o campos semánticos y concluye que el poema “atestigua un acercamiento a lo que no se puede decir y que, sin embargo, no cesa de escribirse” (131).

Victoria Guerrero Peirano investiga el relato autobiográfico *Aprendizaje de limpieza* a partir del concepto del “deseo” y el psicoanálisis lacaniano al cual el autor estuvo afiliado para después escindirse; el tema psicoanalítico queda marcado en el aspecto formal del libro que prescinde de la puntuación para que fluya sin ataduras como el subconsciente.

El antepenúltimo ensayo de Luis Abanto se aboca a los *Cuentos incompletos* de Hinostroza, resaltando la errancia y la alteridad en este libro que se concentra en los múltiples desplazamientos por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica que coinciden con la actual “transfronterización de territorios” (144) y desvaimiento de las fronteras políticas así como la negociación de identidades y reconceptualización de la otredad.

En el penúltimo ensayo a cargo de Rocío Ferreira se elabora una aproximación histórico-cultural de *Primicias de cocina peruana* (2006), libro en el cual Hinostroza se despunta como un reconocido crítico de la gastronomía peruana, dicho sea de paso, una de las más exquisitas de Latinoamérica y relegada por los epicúreos del paladar. El libro da cuenta del mestizaje culinario

latinoamericano desde el descubrimiento de América estimulado también por una razón gastronómica en busca de las preciadas especias. Los incas como una sociedad agrícola privilegiaban los vegetales (tubérculos y granos; pero también mariscos, perdices y alpacas). “No se consumía ni leche ni huevos y se bebía chicha de distintos maíces en todas sus formas” (163). Hinostroza hace uso de su conocimiento de la cocina peruana y de su creatividad poética para hacer justicia a la riqueza y diversidad de la manducatoria peruana.

El último artículo, de Fernando de Diego Pérez, es un recorrido por la dramaturgia de Hinostroza, que se compone de cuatro obras de cuyo análisis destaco el de *Guamán Poma* (2005) cuyo tema es el peregrinaje del homónimo autor de la *Corónica* y resalta los conflictos de raza, un tema que considero de mayor importancia en la América Latina que se desplaza atropelladamente hacia el multiculturalismo. Dice Guamán: “las sangres no pueden ser mezcladas, porque se corrompen, degeneran!” (189). Hinostroza aborda este puntigudo tema en esta obra que es un paso firme a la discusión y erradicación del racismo imperante.

El último texto es una entrevista de Róger Santiváñez con Hinostroza, desafortunadamente muy breve, pero que deja constancia de la influencia de la poesía estadounidense en la generación del 60, así como de la capacidad de renovar su propio lenguaje poético, renovar, como él dice, sus “materiales” y “tecnologías” para estar “más cerca del lenguaje hablado, más áspero

también, pero siempre manteniendo su espinazo dramático, su espacio mítico” (197). El autor refiere cómo el trabajo poético requiere de un esfuerzo agotador que produce “callos en la mente” y su continua aspiración a “la perfección poética, al milagroso equilibrio” (198). Sobre el neobarroco como el camino para la poesía actual Hinostroza concluye: “Desconfiemos de lo simple, la poesía nunca es verdaderamente simple” (199).

En resumen, este libro compone una carta de rumbo por la poesía, la autobiografía, los ensayos culinarios, los cuentos y el teatro de Rodolfo Hinostroza. La calidad de los estudios salda por fin la deuda que tenía la crítica al analizar por entero la obra de este imprescindible poeta universal.

Martín Camps

University of the Pacific

Luiz Fernando Valente. *Mundividências. Leituras Comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Coleção Humanitas. 164 pp.

Mundividências é o resultado de mais de três décadas de reflexão sobre a obra de Guimarães Rosa. Quem conhece o trabalho ensaístico de Luiz Fernando Valente, sabe do cuidado que impõe à exegese dos textos, sabe de sua preocupação com o pormenor, de sua cultura sólida e da intenção de apreender a literatura a partir de um recorte comparatista que lhe permite praticar uma hermenêutica de perspectiva multicultural. Sabe, ainda, que ele é um crítico raro hoje

em dia, uma vez que conhece a fundo mais de uma literatura, além de compreender, interpretar e discutir as circunstâncias sociais que dão à leitura, à literatura e à crítica uma substância histórica. Não causa, pois, surpresa que Valente tenha lapidado, durante tantos anos, um belo livro sobre Guimarães Rosa, cuja obra conhece tão bem.

Mundividências é um trabalho minucioso, que acrescenta a fortuna crítica de Rosa, trazendo-lhe contribuições da Estética da Recepção e do Efeito, além de outras correntes contemporâneas, tornando-se referência obrigatória para os que querem aprofundar, com proveito, a leitura de um autor máximo da literatura brasileira. O leitor agudo e mesmo aquele que apenas deseje se informar se beneficiam do ouro fino que Luiz Fernando Valente retira da bateia, no trabalho de mineração que constitui sua leitura crítica. Valente é um carioca quase mineiro no seu jeito de estar no mundo e no texto, ao penetrar surdamente no reino das palavras, lição drummondiana que, ao longo de sua exegese, se explicita na habilidade em tirar as pedras do meio do caminho, sem facilitar nem reduzir o texto a banalidades, mas recuperando o encantamento de uma crítica que, declaradamente apaixonada, decanta o poeta que há em Rosa, esse prosador fantástico.

O deambular de Guimarães Rosa por uma vasta obra e a metamorfose desse autor, que torna o sertão “um lugar que se divulga” isto é, um lugar que se espalha por toda a parte, como nos diz Riobaldo, contaminam a escrita movente (e muitas vezes comovente) que lhe

dedica o ensaísta. Ele encontra uma estratégia ao mesmo tempo sagaz e pertinente para deslindar os segredos da intrincada construção roseana. Estabelece uma rede de metáforas-conceito (diálogo, liminaridade, mediação e afetividade) e, com esta trama, solda o conjunto de capítulos que, podendo também ser lidos separadamente, ganham em espessura e densidade ao serem lidos em conjunto. Com elegância e competência, o crítico vale-se de um instrumental de reflexão que articula propostas teóricas de variada cepa, apoiando-se em autores tais como, dentre outros, Bakhtin, Jacques Derrida, Wolfgang Iser, Gayatri Spivak e Harold Bloom. As diferenças conceituais que estes implicam, em vez de prejudicarem a urdidura do texto crítico de Valente, ampliam-lhe o escopo e, bem engendradas, dão organicidade ao pensamento e ao enfoque teórico muito particular que dela resulta.

Mundividências consegue realizar uma proeza difícil de ser obtida, se consideramos que a obra de Guimarães Rosa já foi lida de muitas formas, tão estudado é o autor: o livro apresenta um traço de originalidade que, sem dúvida, abre novas perspectivas no trato da escrita desse artista mineiro de extração universal. Tendo se doutorado com uma tese sobre o autor, Valente não requebra o que já havia escrito. Ao longo das décadas que levou para realizar este trabalho, foi compondo pouco a pouco um painel coerente e consistente, apresentando os textos aos quais deu inteireza, como capítulos de uma viagem intelectual admirável. Sua reflexão é capaz de trabalhar, com eficiência,

a literatura articulando-a com a história cultural, a teoria e a filosofia, construindo metodologia própria, com a qual dá forma a ensaios que estimulam a inteligência do leitor, que por eles se entusiasma, com razão.

Nascido no Brasil, e tendo feito sua formação universitária nos Estados Unidos, Luiz Valente trabalha há muitos anos na Brown University, em um dos departamentos mais importantes do país nos estudos de língua portuguesa e literaturas e culturas de língua portuguesa. Seu trabalho entrecruza a literatura brasileira com a norte-americana, que Valente domina com igual expertise e o habilita a uma leitura comparativa eficiente. Como a expressão “literatura comparada” remete a uma questão nunca totalmente resolvida, a discussão é por ele retomada e se mantém viva e acalorada em seu trabalho sobre Rosa.

No primeiro capítulo, “Comparar é preciso”, o crítico revela-se um teórico de qualidade, na discussão específica dos textos com os quais escolheu trabalhar. Valente acredita que o “estudo apropriado da literatura pode dar acesso à performatividade de culturas” (16), demonstrando que a literatura escapa ao sistema da medíocre mediania que caracteriza a globalização. Postula que a literatura necessita que o crítico abra caminho para um estudo que apresente a obra lida num autêntico cruzamento de fronteiras linguísticas, culturais, políticas e ideológicas. Valente faz o que promete. A obra de Guimarães Rosa desponta para o leitor apreendida por uma reflexão e análise detidas, que fazem com que con-

fluam para o instrumental crítico quatro metáforas-conceito, que funcionam como alicerces teóricos da interpretação: o diálogo, a liminaridade, a mediação e o afetivo. Munido desta estratégia, o crítico apresenta e examina a interlocução da obra de Rosa com as de William Faulkner, Ítalo Calvino e Leon Tolstói, aos quais denomina de “gigantes da ficção universal”.

Em nove capítulos, Valente indicia uma discussão teórica que se espalha por todos eles, a da articulação das metáforas-conceito mencionadas, na prática da análise dos textos. Na impossibilidade de comentar pormenorizadamente cada um dos capítulos, comento-os com base no valor e funcionalidade crítica dessas categorias que, de forma sagaz, Valente articulou com os temas que trabalha.

Diálogo. Do comentário dos quatro prefácios de *Tutameia*, objeto do segundo capítulo, Valente extrai a categoria do diálogo, com a qual demonstra que Guimarães Rosa realiza um perfeito equilíbrio entre o conceitual e o imaginário, ao refletir sobre a natureza da literatura e a natureza humana, matéria da ficção. Os diversos prefácios postos em diálogo por Rosa nesse livro constroem uma intertextualização que, num belo *insight*, Valente interpreta como um núcleo dialógico e intertextualizador da ficção de Rosa, acerca do qual considera que “em vez de facilitarem a leitura de *Tutameia*, os prefácios, deliberadamente, a complicam, remetendo a outros textos do autor, inclusive as próprias quarenta estórias” do livro (20). Para Valente, ainda que Rosa exija participação muito arguta e

atenta do leitor, não perde a legibilidade porque tem a sabedoria de desatar a escrita de seu caráter oficial, pondo-a em contato com os usos orais do sertão mineiro, criando um estilo muito próprio de narrar. Dessa forma, os prefácios, postos em rede, geram uma maneira de reafirmar a intertextualidade, característica fundamental não só da obra *Roseana*, mas também da metodologia desenvolvida por Valente para analisá-la e tratar-lhe o escopo comparatista.

Liminaridade. Partindo de uma ideia de Jon Vincent, em comentário por este feito a *Primeiras histórias*, Valente leva a consequências bem interessantes tal questão. Estudando “Campo geral”, mostra-nos como sua estrutura básica de construção é a parataxe, o que faz com que a história se desenvolva de forma assindética, sem transições lógicas, levando a que o texto comunique uma percepção do mundo como algo fluido, a que faltam nítidas fronteiras que fossem impostas pela lógica e pela razão. Ao escapar de uma racionalidade controladora, Rosa dá a seu texto a força da liminaridade, situando-o, como uma “terceira margem” da escrita.

Mediação. No capítulo “Fabulação e mediação”, Luiz Fernando Valente compara e distingue as obras de Guimarães Rosa e de Ítalo Calvino, tomando por base dois de seus textos. De Rosa, o conto “A terceira margem do rio”, de Ítalo, o romance *O barão nas árvores*, segunda parte de uma trilogia do italiano e que se tornou célebre, intitulada *Os nossos antepassados*. Valente percebe a mediação como categoria comum aos dois escritores, tão di-

ferentes quanto às obras e à personalidade. A mediação a que o crítico se refere apresenta-se nos enredos que contém semelhanças notáveis, com vozes narrativas análogas e transportadas por narradores homodiegéticos, que narram em terceira pessoa e que, sem serem personagens principais, revelam-se espectadores atraídos pelos excêntricos personagens que compõem as duas narrativas em comparação. A categoria da mediação resulta, então, instrumental adequado para levar o leitor a apreciar o mundo híbrido de uma ficção, comum a Rosa e a Calvino, na qual se entrelaçam o ordinário e o extraordinário, bem como se questionam e põem em dúvida as convenções do realismo.

Afetividade. Presente em vários textos de Rosa, a categoria da afetividade é estudada na variante *amor*, pedra angular da análise que Valente realiza no capítulo “As contradições de Eros”, no qual estuda “Buriti” e “A história de Lélis e Lina”. Valente leva adiante o estudo da dialética do amor flagrado em suas tensões opostas, apontada pelo crítico Benedito Nunes, que considera bibliografia obrigatória aos estudiosos de Guimarães Rosa. Mas, ao contrário de Benedito Nunes, que recorre a Platão, aos neoplatônicos e à tradição hermético-mística, Valente se apoia na obra de George Bataille para elaborar seus argumentos. Bataille está interessado nas heterologias, isto é, em destacar os elementos da vida humana que permanecem inassimiláveis às formas oficiais, dominadas pela razão instrumental e o utilitarismo. No mundo criado por Gui-

marães Rosa, o uso do proibido, daquilo que o mundo oficial marginaliza, reprime e rejeita caracteriza personagens complexos, que realizam sutis transgressões do interdito, o que, dialeticamente, se desafia a censura oficial, do mesmo modo considera sua existência. Assim, estabelecer a tensão entre ordem e contestação da ordem é uma forma de carnavalização que, como presença especular do interdito, confere intensidade ao mundo dos afetos de Lélío e Lina e, de resto, ao mundo de *Corpo de baile*, do qual os dois textos comparados foram recolhidos. Num movimento de sístole e diástole, o desejo se articula na festa do amor, estudada no nono e último capítulo do livro, intitulado “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”.

Mundividências traz, pois, contribuição sólida e renovadora para a fortuna crítica de João Guimarães Rosa. Ao final da leitura, ganham todos: a obra de Rosa, porque encontrou um crítico afinado e afiado, que explica sem complicar, mas também sem cair na medíocre mediania pós-moderna; os leitores, pelo prazer de ler o texto de Rosa e o de Valente, no qual ideias bem pensadas e argumentadas levam o pensamento longe e, assim fazendo, estabelecem diálogo com os textos não só de um autor, mas de vários autores riquíssimos.

Lucia Helena

Universidade Federal Fluminense

Hebe Beatriz Molina. *Como crecen los bongos. La novela argentina entre 1838 y 1872.* Buenos Aires: Teseo, 2011. 556 pp.

El trabajo de la Dra. Hebe B. Molina, profesora de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) e investigadora del CONICET, es el resultado de la extensa investigación en fondos y bibliotecas que la especialista llevó a cabo durante el último tiempo. Este libro es un trabajo abarcador, de tipo complejo, que viene a completar el mentado vacío diacrónico de la historiografía literaria en cuanto a los comienzos de la novela escrita en Argentina.

Una labor exhaustiva como ésta, que refleja una tarea de archivo, digitalización y tipologización, suele presentar dificultades al momento de su presentación, pero la Dra. Molina logra una categorización y un orden interesante del abundante material encontrado.

El estudio está dividido en tres partes: en la parte A se describe la génesis de la novela argentina; en la parte B se esbozan las reflexiones sobre la novela en algunos autores y catedráticos, y la parte C es un estudio detallado del carácter de la novela emergente. La parte A (“El nacimiento acompañado de la novela argentina”, 23-170) resume conceptos e ideas que la autora ha desarrollado en anteriores artículos. En ellos problematiza correctamente, por un lado, las prácticas lectoras de la novela en el siglo XIX argentino, y comenta aspectos materiales (formatos y medios impresos) e implicancias morales del género. Más adelante, comenta la

práctica de escritura de novelas locales (subtituladas como “novelas originales”) que comenzaron a aparecer en la prensa y en las librerías alrededor de 1850. En este apartado, la autora se detiene en los casos de las obras de Vicente F. López, Miguel Cané y Juana Manuela Gorriti. Así, saca provecho a sus anteriores trabajos sobre estos escritores y aporta también una lectura en conjunto.

En la parte B (“Poética de la novela”, 171-224), la autora se centra en algunos conceptos sobre el género según las enseñanzas escolares y universitarias de la época. En este apartado, pues, tiene en cuenta el Curso de Filosofía de Diego Alcorta y el Curso de Bellas Letras de Vicente Fidel López, entre otros y, en especial, la relación de estos trabajos con los teóricos de la literatura que se trabajaban en el sistema hispánico: Blair, Munárriz, Hermosilla y Gil de Zárate.

Tal vez este apartado sea el más osado en cuanto a la conceptualización de “fuentes de la teoría literaria argentina” ya que, en mi opinión, tanto Alcorta como López reelaboran conceptos tomados de estos autores y las variaciones y matices que agregan no son relevantes para definirlos como aportes originales. Lo más significativo de la teoría de López, que de todos modos abreva en estas fuentes, es el aspecto moralizante de la novela. Esta cuestión disputada del género, que se remonta a la teoría prohibicionista latinoamericana –por otra parte, hoy rebatida–, Molina la resume así: “La moralidad es interpretada entonces en una doble dirección: como una ética del autor

hacia el lector (verosimilitud basada en la veracidad) y como un organizador de los componentes axiológicos de la trama inventada para que esta a su vez proyecte una realidad ideal hacia la realidad” (216).

Por otro lado, en la parte C (“Carácter de la novela emergente”, 225-386), se detalla el perfil de los novelistas (en su mayoría, autores eventuales, más bien lectores apasionados y motivados por distintas causas). También se describen los modos de publicación, los paratextos y peritextos, en los que se reflejan las complejas categorías genéricas de la época. Además, se detalla aquí la falta de una distinción clara entre la ficción y la historia y, alineado con el discurso político, la función social de la mayoría de las obras. Después de esta pormenorizada sección, Molina propone una tipologización de los romances según sus temas: novelas históricas, políticas, socializadoras y sentimentales. Esta clasificación es también una tarea denodada, pues gran parte de estas obras, por sus estructuras y funciones, podría ubicarse en la intersección de varias categorías.

El apartado de los apéndices conforma una parte esencial del trabajo. En él se reflejan la seriedad y la minuciosidad con la que fue realizado. En primer lugar, se presenta un listado cronológico de las publicaciones, con los respectivos datos de autores, títulos completos, soportes y nivel de accesibilidad. En segundo lugar, se presenta una ficha técnica de cada obra en orden alfabético. Allí se aporta, además de los datos de la publicación (en el caso de los folletines, se consignan también las

fechas de aparición): estructura, categoría, las bibliotecas donde se pueden localizar, nombres posteriores de la misma publicación y un resumen argumental.

El libro de Molina continúa con el espíritu de los catálogos complejos de Alfred Coester (1933) y Myron Litchblau (1959), los únicos publicados hasta ahora acerca de esta materia. Sin embargo, al ser publicado con más fuentes y un trabajo de campo completísimo, es un valioso aporte a la historiografía literaria y a la crítica literaria sobre el siglo XIX.

Un último aporte de los apéndices es la reproducción de algunos peritextos de las obras que la autora reconoce como valiosos y que son el botón de muestra del material desconocido y que, en su gran mayoría –salvo excepciones como las novelas de Gorriti, López, Mansilla, M. Sasor–, no se volvieron a editar.

En suma, *Como crecen los bongos* es un trabajo necesario y se convierte, sin duda, en una referencia documental a la hora de hacer un estudio sobre los orígenes de la novela en el sistema argentino y en sus círculos de irradiación.

Si bien el aporte interpretativo es menor, el trabajo busca abrir la puerta a investigaciones posteriores que podrán tomar la organización del material que Molina propone o, partir de ella, plantear nuevas distinciones o tratamientos de acuerdo con el punto de vista elegido.

Eugenia Ortiz Gambetta
Universidad de Montevideo

Paola Cortés-Rocca. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación.* Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2011. 186 pp.

La principal insistencia del libro se centra la relación entre la fotografía y la constitución del estado nación en el siglo XIX latinoamericano. Lo fotográfico se concibe en términos amplios y doblemente fundantes: por un lado, es parte del auge de la tecnología en la región y, a su vez, constituye el medio por el cual se indagan diversas formas de la mirada y el encuadre en la formación nacional. Los múltiples objetos analizados hilan un eficiente arco de referencias tanto materiales como literarias constituyendo un espacio adecuado para el rastreo, despliegue y consecuencias de la tecnología visual. Con dicho objetivo *El tiempo de la máquina* propone una aproximación alternativa a las linealidades históricas y compartimentaciones de la historia literaria. El modo de organización en tres ejes –paisaje, cuerpo y territorio– desplaza parcialmente las rígidas periodizaciones lineales optando en cambio por una alternancia en que por distintos medios la imagen técnica se filtra en la imaginación decimonónica.

El primer capítulo presenta una discusión en torno a los inicios de la práctica fotográfica y su relación con la pintura. Intercalando textos de Sarmiento, Daguerre y Talbot, el capítulo pregunta por el impacto de la fotografía en el romanticismo y sus concepciones de genio, sujeto, autor y naturaleza. El diálogo y permanente contraste entre dos de

los iniciadores de la fotografía con el ensayista argentino sirve para puntualizar cómo la tecnología fotográfica arriba en la intersección entre el discurso científico y la noción romántica de naturaleza. A través de un rastreo del inicial rechazo y posterior fascinación por la fotografía en las crónicas de Sarmiento, el capítulo avanza con habilidad en el delineamiento de los cambios en la concepción del paisaje a mediados del XIX. El capítulo abre preguntas en torno a la relación entre fotografía, naturaleza y representación sugiriendo que la fotografía permitió un doble movimiento: la transformación de lo natural en paisaje fotográfico y simultáneamente un registro de esa misma transformación. De esta forma *El tiempo de la máquina* propone quel acto fotográfico enmarca y genera fragmentos limitados de lo natural. Dos configuraciones de la naturaleza enmarcada, en tensión entre la reproducción y representación fotográficas, son el foco de los siguientes capítulos.

En el segundo capítulo concurren diferentes tipos del retrato fotográfico –burgués, militar, artístico y criminal– en la composición de lo que *El tiempo de la máquina* llama escritura del yo. Se argumenta que el retrato fotográfico es una escritura del yo en tanto parte activa del proceso de construcción de la subjetividad. De esta forma el retrato fotográfico se acerca a la escritura autobiográfica especialmente por su énfasis en la representación del cuerpo y progresivamente en el rostro. La condición tanatográfica de la fotografía es utilizada como base para el análisis de “El reglamento

para el registro de mujeres públicas de la ciudad de México”, *La bolsa de huesos* de Eduardo Holmberg y *Los negros brujos* de Fernando Ortiz. La perspicaz sugerencia es que la utilización del retrato fotográfico se establece con semejanzas formales, pero con distintos objetivos y en múltiples tonalidades de la escritura: el registro carcelario, el ensayo antropológico, la ficción literaria. La forma del retrato corporal circula tanto en la afirmación de la distinción burguesa como en la captura y registro del hombre amenazante de la multitud. En ese recorrido resulta convincente el modo en que se muestra cómo la tecnología visual permeó y configuró con múltiples énfasis el encuadre y disposición del cuerpo ante la cámara.

El tercer capítulo muestra la transición del paisaje romántico a la ciudad como espacio de progreso. Paisaje y ciudad se construyen con lecturas del clásico poema de Esteban Echeverría “La cautiva” además de las crónicas fotográficas *Expedición al Río Negro* de Antonio Pozzo y *Vistas y costumbres de la República Argentina* de Christiano Junior. El tema unificador de estos materiales es el desierto y su continua incidencia en el debate político y cultural argentino enmarcado entre los ineludibles *Indios, ejército y frontera* de David Viñas y *Una nación para el desierto argentino* de Tulio Halperín Donghi. Del mismo modo resulta atractiva la sugerencia que invierte la linealidad entre el motivo “civilización y progreso” y la “Campaña del desierto” colocando a esta última no como efecto, sino como origen de la primera. En ese contexto el capítulo se mueve

con habilidad identificando correctamente lo sublime como tropo subyacente a la transición entre romanticismo y positivismo. La parte final del capítulo destaca cómo la crónica modernista de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí se articuló con base en una impronta testimonial marcada por la visión. El tiempo de la máquina llama lectura fotográfica del universo simbólico a los modos en que la ciudad fue narrada y mediada técnicamente por la crónica modernista. En este sentido, el capítulo identifica a la fotografía como el modelo de la representación decimonónica.

Tal y como lo anuncia en sus páginas introductorias, *El tiempo de la máquina* es un ensayo que se propone explorar la relación entre fotografía e historia de las ideas. Por esa razón esquivaba la introspección que atañe propiamente a cada ámbito para adentrarse en una búsqueda de tipo alusiva y analógica. Sin embargo, el registro intermedio al que se apunta a ratos tiende a generalizar a partir del caso argentino y desbalancear la riqueza de las otras fuentes analizadas. El caso más claro es la insinuada, pero no explorada relación entre el desierto argentino y el llano mexicano. A la inversa, también es posible encontrar términos específicos que en realidad quieren abarcar algo más general. Aquí destaca el uso del término positivismo en el sentido amplio de cultura científica o ideología de progreso y no como escuela o discurso específicamente asociado a los seguidores de Comte en la región. El delicado balance entre metáforas sobre lo visual e intervención en debates históricos y

culturales o entre cultura material y letrada no implica un compromiso de las hipótesis generales del libro. Al contrario, lo que pareciera ser una serie de indecisiones de corte metodológico o la aparente imprecisión conceptual posibilita la apertura de un espacio de especulación sobre el impacto de la fotografía en las formas de la mirada en el fin de siglo latinoamericano. En diálogo con otros estudios sobre el siglo XIX, como los de Graciela Montaldo, Gabriela Nouzeilles y Jens Andermann, *El tiempo de la máquina* se ubica en la frontera entre las diversas tradiciones del ensayismo argentino y los estudios culturales con énfasis en lo visual.

Pablo Pérez Wilson
Cornell University

Sonia Contardi. *La galera de los escritores. Rubén Darío y Lugones en los diarios y revistas de Buenos Aires 1893-1900*. Rosario: UNR Editora, 2010. 140 pp

La galera de los escritores, de Sonia Contardi, es un típico libro universitario que se exhibe como el resultado de una investigación. Ese dato no es menor ni irrelevante, porque remite claramente a las condiciones de producción de su texto. Condiciones acotadas y regladas férreamente, puesto que obedecen a normas de elaboración y realización rígidamente codificadas, tal como ocurre en la Argentina y en el resto del mundo.

Con esto pretendemos señalar que las investigaciones universitarias obedecen a protocolos prescriptivos y rigurosos, que general-

mente operan como un corset en la instancia de producción de los resultados de la pesquisa científico-académica. Por otra parte, es sabido que tales investigaciones son rentadas, lo que estimula, en muchos casos, un quehacer alienado y alienante, que sólo busca satisfacer las demandas de un sistema de producción de conocimientos al que los investigadores se someten, depониendo intereses y deseos personales en aras de responder a las exigencias de semejante sistema.

Sin embargo, tales condicionamientos no implican un grado de determinación absoluto. Representan sin duda las condiciones generales en las que un investigador se desempeña, pero ofrecen un margen de opción donde aquellos que aspiran a algo más que satisfacer las demandas del sistema, pueden orientar su trabajo en otro sentido.

Tal es el caso, entendemos, de la tarea realizada por Sonia Contardi. Investigadora destacada de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, desde hace años viene realizando una práctica de investigación de manera autónoma y con criterios propios. Ello significa que, lejos de someterse a las modas temáticas y teóricas del sistema oficial de producción de conocimientos, investiga aquello que le parece relevante, y que representa un aporte genuino al desarrollo de su campo disciplinar, el de los estudios de literatura latinoamericana.

Así, su libro *La galera de los escritores* representa una infrecuente síntesis de trabajo con archivos y fuentes, al modo de las investigaciones histórico-arqueológicas, con un tratamiento del material

consultado que mucho le debe a géneros como la crítica y el ensayo literarios. Semejante dispositivo le permite abordar un momento y un espacio del modernismo latinoamericano puntual, el de su despliegue a través de un conjunto de revistas publicadas en la Argentina a lo largo de la última década del siglo XIX.

¿Dónde radica el interés de un estudio tan particular?, podría preguntarse el lector. La respuesta consistiría en afirmar que, al relevar el universo textual constituido por esos medios de difusión, la autora nos ofrece tanto facetas e imágenes como conceptos y categorías que permiten interpretar esas manifestaciones del modernismo en un sentido que desborda la dimensión inmanente de los textos, para inscribirlo en la perspectiva de su entendimiento histórico, político y cultural.

Construido a partir de un conjunto de capítulos donde se aborda cada una de esas publicaciones (*Revista de América*, *La Biblioteca* y *La Montaña*), previa aproximación (en un capítulo anterior) de carácter histórico-cultural al fenómeno estudiado, el libro de Contardi constituye también un relato, el de los encuentros y desencuentros de los grandes protagonistas del modernismo latinoamericano en ese momento y en ese lugar, Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Pero si ellos son los héroes del relato que narra Contardi, otro personaje se suma a la trama para agregar formas de tensión dramática que contribuyen eficazmente a mantener la atención del lector: Paul Groussac.

Así, podría decirse que el libro exhibe un relato compuesto a partir de las intervenciones, las ideas y los hechos que esos personajes desarrollaron por aquellos años. Obviamente, el texto de Contardi no se reduce a narrar tal relato; no estamos en presencia de una crónica ni de un texto ficcional, sino de un texto crítico-académico. Por ello, la fábula que la autora traza casi en filigrana no es más que la manifestación, la concretización, de complejos procesos históricos, políticos y culturales de los que la experiencia modernista no era más que una actualización particular.

De lo particular a lo general, y a la inversa, el texto de Contardi expone, de tal modo, una dialéctica que evoca en más de un sentido al pensamiento de Lukacs. Evoca y no reproduce, porque no es justamente Lukacs uno de los inspiradores teóricos del libro, como sí lo es por ejemplo Walter Benjamin, o el propio Marx. Pero la mirada crítica, sociológicamente posicionada en una perspectiva para nada integrada, remite aunque sea de manera genérica a la implacable visión de Lukacs acerca de la literatura en su relación con la historia, la ideología y la política.

La postura de Sonia Contardi, en tal sentido, es claramente autónoma y en el límite irreverente. Nunca transigió con aquellos que, movidos por intereses espurios o mezquinos, abandonaron los ideales de una universidad crítica, independiente, democrática, popular y gratuita, para someterse a los dictados de las políticas antipopulares y antidemocráticas impuestas por los poderes de turno.

Por ello no sorprende que su libro esté precedido por unas líneas de agradecimiento, que concluyen de esta manera:

“Pero no quiero dejar de referirme a la hostilidad, a la competencia desleal de quienes debieron ser mis maestros, a la mediocridad y a su adhesión al mercantilismo del conocimiento y a las imposiciones del neoliberalismo impuestas a las universidades públicas en Argentina durante los años 90. La arrogancia y el narcisismo pesaron más en ellos mucho más que la honestidad, la ética y el deber de todo intelectual a asumir un compromiso y un posicionamiento crítico frente a sistemas políticos que oprimen la libertad de pensamiento. Por el contrario, prefirieron callar y ponerse del lado del poder de turno, arrodillarse ante los dictados de una ley superior de educación aberrante e injusta elaborada en base a los dictados del Banco Mundial para beneficiar a los posgrados rentados” (8).

Sin duda que al denunciar la defección de quienes “debieron ser sus maestros”, por contraste y oposición evidente, Sonia Contardi está hablando de sí misma.

Roberto Retamoso

Universidad Nacional de Rosario

David Solodkow, editor. *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011, 239 pp.

Esta reciente publicación presenta una muestra rigurosa y detallada de los estudios actuales sobre el Renacimiento y el Barroco. El

libro surge de un simposio internacional llevado a cabo en la Universidad de los Andes en agosto del 2009 cuya organización estuvo a cargo del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Renacimiento y Barroco de la misma universidad. Este grupo tiene como tarea desarrollar y promover investigaciones sobre estos fenómenos sociales, históricos y artísticos a nivel nacional e internacional.

En la introducción, el profesor David Solodkow destaca la búsqueda por realizar estudios sobre estos dos movimientos culturales desde múltiples disciplinas y perspectivas académicas, tales como la historia, la literatura, la filosofía, el arte y la música. Lo anterior nos permite clasificar los artículos en cuatro tendencias principales.

La primera es el estudio de la obra literaria desde un enfoque transdisciplinar. En “Imágenes de luz y sombra en el siglo XVII español”, Amalia Iriarte trata un conjunto de dramas y poemas del siglo XVI y XVII, entre los que destacan *Los Celos* de Miguel de Cervantes, *La fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, entre otros, a partir de categorías propias de las artes visuales. La autora, de esta manera, tematiza los constantes juegos entre la luz y la sombra en estos escritos a partir de la noción pictórica del claroscuro. Así, este artículo nos permite pensar una instancia de diálogo entre las artes y las letras que enriquece los acercamientos a ambas disciplinas.

La segunda tendencia aborda cómo se retoman y se reformulan en Hispanoamérica durante el periodo colonial ciertos parámetros

estéticos de la metrópoli. Aquí, debemos resaltar tres aproximaciones diferentes: la primera es planteada en el texto llamado “Rhetorical Eloquence in Renaissance Vocal Music in the Colonies: The Case of Rodrigo de Ceballos and José Cascante” de María Marcela García Botero. En este ensayo se muestra cómo el renovado interés por los modelos clásicos que influenciaron la música del Renacimiento llevó a que estos también fueran imitados en la música de la Colonia. En efecto, compositores como José Cascante, neogranadino, reprodujeron el estilo de compositores de Europa tales como el español Rodrigo Ceballos. La segunda aproximación es tratada por María Constanza Villalobos en su texto “El retablo mayor de la Iglesia de San Francisco. Nave simbólica y visión enciclopédica de la naturaleza neogranadina”. Aquí, Villalobos sostiene que el retablo puede verse como un artificio retórico en donde las imágenes y los íconos religiosos apoyaban la evangelización al ser estructuras en las que las órdenes religiosas (en este caso la orden franciscana) inscribían sus discursos.

La siguiente aproximación se enfoca en la tradición discursiva: Hugo Hernán Ramírez muestra en su artículo “La infancia de Amadís, Esplandián e Íñigo de Loyola. El tema de una tradición discursiva” que el primer libro de *El poema heroico de san Ignacio de Loyola* de Hernando Domínguez Camargo, poeta neogranadino, retoma modelos discursivos de los manuales y libros de caballería, poemas épicos, textos hagiográficos, textos bíblicos y tradiciones orales difundidas en Eu-

ropa. En este texto, el autor va a centrarse en la infancia del caballero, el nacimiento, y los elementos extraordinarios que rodean esos acontecimientos.

La tercera tendencia se centra en la escritura de mujeres y en la forma en que ellas buscaban pensar críticamente su lugar en una sociedad en la que predominaba la escritura masculina. En el primer escrito, “La Alegoría del amor en *Las preguntas sobre el amor*, de Marie Linage”, Francia Elena Goenaga aborda las cartas que Linage le dirige al canciller Pierre Séguier en 1661. En estos textos que permanecen inéditos en la Biblioteca Nacional de Francia bajo el número 19132, Goenaga destaca los juegos que lleva a cabo la escritora para poder publicar y, al mismo tiempo, para dar cuenta de su erudición, con el fin de poder sustentar sus “preguntas sobre el amor”. Es de esta forma que Goenaga trabaja la teoría de las pasiones y el tema del amor, el cual está estrechamente ligado al “amor propio”, noción esencial en la escritura europea del siglo XVII. Esto con el fin de mostrar que para Linage el amor era una virtud que “definía la honestidad femenina” (173).

El segundo texto que se enfoca en la escritura femenina en el Barroco indaga sobre las estrategias discursivas que comparten la autobiografía de la monja tunjana Francisca Josefa de la Concepción Castillo y la conocida “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana Inés de la Cruz. En el artículo “Escritoras barrocas del mundo hispánico: Francisca Josefa de la Concepción Castillo y Juana Inés de la

Cruz”, Betty Osorio trabaja la forma en que ambas mujeres negociaron con la Iglesia católica su estatus como “sujetos capaces y dignos” (Osorio 11) a la vez que mostraron que también podían participar en la construcción y circulación del conocimiento no solamente en sus respectivos países, sino en todo el continente americano.

Finalmente, la cuarta tendencia se centra en las diferentes estrategias bajo las cuales el discurso colonial justificó la invasión al Nuevo Mundo. En “¿Cómo quitar el poder destas gentes?” Carlos Jáuregui estudia el discurso contracolonial del retablo XIX de la obra *Las cortes de la muerte* de Michael de Carvajal. Jáuregui plantea que, si bien la escena XIX recoge ciertos tópicos y argumentos de Bartolomé de las Casas, al criticar la violencia de la conquista y la explotación encomendera, esta propuesta es neutralizada e incorporada nuevamente al discurso colonial. Así, Jáuregui muestra la paradójica situación del discurso humanitario, el cual, al no ser enunciado por fuera de los focos de poder, se vuelve una de las formas en que el colonialismo se reinventa. Es importante recalcar que Jáuregui transcribe la totalidad del manuscrito de la escena XIX al final de su ensayo, hecho de gran utilidad para futuras investigaciones sobre el mismo.

Por último, en el trabajo “Guerra y justicia en el Renacimiento español: etnografía ley y humanismo en Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas”, David Solodkow pone de manifiesto la instrumentalidad política del discurso etnográfico y su influencia en

la justificación de la conservación de las Colonias en el Nuevo Mundo, tal es el caso de la jurisprudencia, que avaló ese expansionismo. En ese sentido, Solodkow se centra en temas específicos tales como la guerra justa y la barbarie, estudiados por influyentes pensadores del imperio español como lo son Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda.

Si bien esta compilación no tiene una conclusión que retome la riqueza y la variedad de las aproximaciones, *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco* es un muy valioso proyecto que permite, a partir de la minuciosidad de los artículos, divulgar las nuevas investigaciones sobre la herencia renacentista y colonial en diferentes áreas. Asimismo, debemos resaltar el aporte de esta obra en la valoración del legado del barroco que encontramos en las bibliotecas y archivos latinoamericanos.

Gustavo Quintero

Universidad de los Andes

Edgardo Dobry. *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del "linaje de Hércules"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. 196 pp.

El poeta argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) es una de las grandes figuras poéticas de Latinoamérica, no sólo por su indiscutible lugar de preminencia entre los modernistas rubendarianos, sino por ser considerado uno de los autores-puente entre dicha tendencia y el posterior desarrollo de la vanguardia. En efecto, su famoso libro

Lunario sentimental (1909) anuncia el nuevo tono que sobrevendrá para renovar la lírica hispanoamericana de entonces. Es justo en este momento —según nos lo explica Edgardo Dobry en el trabajo que aquí comentamos— que Lugones decide abandonar “el esteticismo decadentista para comprometerse con la producción de una literatura de claro sesgo nacionalista” (16). En poesía escribirá las *Odas seculares* (1910) y los ensayos *Didáctica*, *Piedras liminares* y *Prometeo (un proscrito del sol)*, también del mismo año. En 1911 lanza *Historia de Sarmiento*, donde expresa nítidamente su deseo de hacer “literatura argentina”. Pero será en *El Payador*, publicado en 1916, donde Lugones establece un pacto con la élite social y política de su país: él proveerá a la Nación, en palabras de Dobry, “el relato de una lengua propia, más castiza incluso que la española; una epopeya patria, *Martín Fierro*, y el ‘linaje de Hércules’, que hacía de Argentina el territorio en que la alta tradición grecolatina reemprendía su andadura” (18). Todo esto a cambio de su entronización como el poeta nacional, rango que —debido a la concepción lugoniana de que la lengua es el espíritu de la patria y el poeta el único capaz de legislar sobre dicha lengua— lo colocaba como una autoridad por encima de cualquier puesto público o político.

Pero la lucha por una literatura y una conciencia nacionales había principiado en la Argentina desde antes del medio siglo XIX. Después de la Revolución de Mayo (1810) y la Independencia (1816) en dicho país se siguió escribiendo de

acuerdo con los modos pensinsulares. Es decir, la independencia cultural requería un proceso más largo y complejo. De allí que Juan Bautista Alberdi sostuviera en 1840 que los argentinos eran “independientes en política, colonos en literatura”. Lo mismo pensaban Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y Juan María Gutiérrez —la generación de 1837 en pleno— y ya desde 1830 se abrigaba en la conciencia nacional de los intelectuales el deseo de ser otra cosa y no españoles. Mas tenían que resolver un problema central: ¿cómo usar el mismo viejo instrumento —la lengua— para manifestar algo nuevo y diverso?, ¿cómo escribir en un castellano distinto al peninsular? Había que echar mano a la “inflexión rioplatense” respondió Sarmiento. Quizá el punto más álgido de esta lucha fue cuando Juan María Gutiérrez rechazó en 1876 ser miembro de la Real Academia Española, justificando su radical actitud basándose en que él y su generación buscaban un nuevo casticismo. De hecho afirmaban que la lengua argentina existía ya como tal. Por fin —alrededor de la celebración por el centenario de la independencia en 1910— se fundó la Real Academia Argentina. Poco más de una década antes, en 1896, había llegado a Buenos Aires, procedente de su Córdoba natal, Leopoldo Lugones, en momentos en que estaba a la orden del día el debate en torno a la lengua nacional, impulsado por el grupo socialista de Roberto Payró y Manuel Ugarte al cual se unió nuestro poeta en aquel instante.

Como no podía dejar de ser, Lugones tuvo un encuentro formi-

dable con Rubén Darío —a la sazón residiendo en Buenos Aires—, pero luego se distancia ante su exclusión por parte del nicaragüense en la nómina de *Los raros* (1896). Después aparece *Ariel* (1900), el influyente libro de José Enrique Rodó, y Lugones se empeñará en cuestionar sus presupuestos. Al idealismo arielista que fusiona la herencia griega clásica con la caridad cristiana como un nuevo horizonte para América Latina, Lugones opone el concepto del superhombre nietzschesiano —origen de su elitismo reaccionario— para gobernar nuestros pueblos con rígida aristocracia. Estos planteamientos informan su libro *El Payador* (1916), pero ya habían comenzado en *La guerra gaucha*, de 1905, su primer escaqueo nacionalista y antiespañol. Justo cuando Rubén Darío a través de *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas* —respondiendo a la acusación de Rodó de no ser un poeta americano, sino simplemente un poeta— había no sólo definido una nueva posición americanista, sobre todo frente al coloso norteamericano que se alzaba frente a la historia, sino que demostraba su grandeza de poeta universal. Entonces Lugones debió contentarse con ser el poeta nacional argentino. Los vínculos intelectuales entre estos tres hombres —Darío, Rodó y Lugones— están perfectamente diseñados en los dos primeros capítulos del libro que nos ocupa.

Para obtener su sitiial de indiscutido primer poeta nacional, Lugones realiza un pacto implícito con la oligarquía argentina de la época del Centenario. Esto lo consigue con *El Payador* —en realidad se

trata de seis conferencias pronunciadas en el teatro Odeón de Buenos Aires entre el 8 y el 24 de mayo de 1913—, en el que, como queda dicho, no sólo se dedica a responder al arielismo —muy influyente por esa época—, sino que pretende demostrarle a la oligarquía que existe una tradición argentina nacional. Para esto: 1) aboga por la existencia e historia de un idioma de raíces puramente argentinas; 2) presenta el *Martín Fierro* como su poema épico fundacional; y, 3) ofrece una simbolización de los valores morales de la nación. Según él, resuelve el problema de la generación de 1837: cómo escribir en castellano sin ser español, mediante la apropiación de una identidad cultural vía una lengua que se quiere más pura que la de la península. Para Lugones, será América el territorio donde la genuina tradición española retomará su impulso y reemprenderá el desarrollo del tronco cultural grecolatino. En su criterio, fueron los conquistadores los últimos paladines, quienes —tras la Reconquista en España y una estación en la Provenza medieval— hicieron florecer una nueva lengua viva en los confines del Río de la Plata. En la mente de Lugones, América es Argentina y viceversa. Y por supuesto no existe ni la menor traza de influencia de las lenguas nativas precolombinas, con lo cual ya llegamos a un plano de delirio absoluto. O como escribe Edgardo Dobry, no sin irónica gracia poética, todo esto tiene “un entramado de literatura fantástica” (26).

Dicha situación sustenta la tesis de la dualidad de la lengua española propuesta por Lugones. Es decir,

hay dos lenguas: la pura y castiza que llega sólo hasta la Edad Media (y que revive en América) y la pesada, muerta y “latinizada” lengua influida por el Renacimiento y el posterior neoclasicismo. El idioma entonces se habría estancado hacia los años de 1500, de allí que la lengua de los españoles que pasaron a América fueron los últimos que la poseyeron y —consecuentemente— la llevaron al hemisferio sur. Según Lugones, los conquistadores hablaban aquel español puro —previo a la perjudicial “latinización humanista”— y por eso esgrime la lengua de los cronistas de Indias (“les ponía en la pluma el mismo idioma que en la boca”, afirma) como la más genuina y la más fresca. Y corona su planteamiento sosteniendo que dicha lengua renace en el habla de los gauchos argentinos de la pampa. Para contextualizar la pureza del gaucho, el poeta Lugones echa mano de una supuesta bucólica ingenuidad del mundo de los gauchos, una especie de arcadía anterior a las componendas de la vida social y política. Esta sería la tesis central de *El Payador*. Escoge al gaucho a través de la figura estatuaría de *Martín Fierro* (1872), el célebre poema de José Hernández, y exalta su imagen partiendo del concepto del Super-hombre de Nietzsche, planteando que el ideal griego allí implícito reencarna en el gaucho. Dejando de lado —con voluntad manipulatoria— a Hernández como autor del poema, sugiere que el texto sería una payada cantada por el propio gaucho sobre su fabulosa historia. En esta evidente distorsión —criticada sarcásticamente por Borges— basa Lugones su

pretensión de situar al poema en el plano documental –cercano a lo histórico– para equiparar al *Martín Fierro* con los épicos Cantares de Gesta de los tiempos remotos de Occidente. Redondea de este modo su propuesta de la identidad nacional argentina, sustentada en una raza, una lengua y una literatura. Para el tema de la raza la emprende en *El Payador*, por supuesto, contra los mulatos y los mestizos e incluso contra los inmigrantes extranjeros. Y todo esto *vis-à-vis* alrededor de las celebraciones por el Centenario, circa 1910. Leopoldo Lugones ansiaba representar el ser nacional del Centenario mediante una aristocracia del espíritu –ya desde 1913 defiende a la oligarquía como motor de la democracia, siguiendo a Renan de manera opuesta a Rodó– para desembocar en el elogio a la casta militar –discurso de Ayacucho, Lima 1924, “La hora de la espada”– de notorio corte fascistoide. Lo dramático es que, en realidad, Lugones, fiel al proverbial narcisismo de los poetas, siempre está poniéndose él mismo por encima de todo. En certeras palabras de Edgardo Dobry: “La estrategia de Lugones sería entonces demostrar primero que la lengua es un asunto vital para la definición de una identidad nacional; a continuación, que el principal guardián y cultor de la lengua es el poeta; en fin, que el único poeta argentino con conocimiento, talento y coraje patriótico suficiente en Argentina es el propio Lugones” (138).

La tercera y la cuarta parte del libro –sobre todo esta última– discurren sobre lo que Edgardo Dobry denomina la Operación Martín

Fierro. Es decir, la puesta en marcha por parte de Lugones, de una consumada estrategia para usar el notable poema hernandiano de acuerdo con sus objetivos ideológico-intelectuales. Para comprender esto, tenemos que saber que la Argentina se mantuvo en un segundo plano –en la historia de Sudamérica– hasta finales del siglo XVII. Y que para el momento de la Emancipación dicho país prácticamente carecía de una literatura propia. Las primeras bases de una literatura nacional estuvieron a cargo de la generación romántica de 1837, pero Lugones da un salto olímpico hasta el *Martín Fierro* debido a que el texto no se parece a nada que pudiera relacionarse con España ni con otra literatura. Por eso escoge el poema gauchesco: por su apropiación de una lengua que no se había escrito ni se hablaba en la península. Para Lugones se trataba de un nuevo idioma en formación que ya había llegado a su madurez y que, al ser una epopeya, definía perfectamente la nacionalidad argentina.

Es interesante comprobar –como lo explica Dobry– que pudiendo Lugones haber proseguido un brillante camino de poeta de vanguardia –similar y en la misma época al de un Apollinaire o un Huidobro– más bien optara por renunciar “a la búsqueda lírica emprendida en *Lunario* para asumir otras funciones más urgentes para la patria” (174). Finalmente la investigación explora la posteridad del pacto de Lugones con la oligarquía de su país. Borges, Martínez Estrada y Eduardo Mallea son los autores que Dobry confronta con el legado lugoniano. Nos

recuerda que el autor de *El Hacedor* criticó duramente la propuesta de Lugones respecto al *Martín Fierro* por considerarlo no un poema épico, sino una novela en verso, pero terminaría elogiándolo –luego de su suicidio en 1938– como “el primer escritor de nuestro idioma”. Parecida indulgencia recibió Lugones de parte de Martínez Estrada y de Mallea, para quien nuestro poeta “aparece como el hombre superior que, incomprendido por su medio, se entrega a su destino trágico; precisamente, porque la mentalidad democrática no sabe aceptar el lugar que corresponde a las personalidades superiores” (182). Por otro lado, Dobry plantea una sagaz tesis final que entronca al autor que nos ocupa con los grandes creadores argentinos de la contemporaneidad: “En *El Payador*, Lugones prefigura una forma de pensar el pasado en la que los procedimientos característicos de la ciencia histórica se ordenan según una estrategia ficcional, en una línea que tendrá continuidad en *Sobre héroes y tumbas* (1969) de Ernesto Sábat o *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia” (187). Y la esperanza que entraña la cita de Koselleck (“sólo se puede concebir la modernidad como un tiempo nuevo desde que las expectativas se han ido alejando cada vez de las experiencias hechas”) con que Edgardo Dobry cierra su libro, nos entrega un horizonte de utopía ahora, en estos lustros que debaten –alrededor de las conmemoraciones bicentenarias– el futuro de nuestra América.

Róger Santiváñez
Temple University

Fernando Rivera. *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011. 328 pp.

En este libro, aparecido en el marco de las celebraciones por el centenario de Arguedas, Rivera propone un acercamiento crítico a la narrativa del escritor desde lo que él denomina un “horizonte cognitivo otro”: una perspectiva que se articula sobre la base de la “lógica de la reciprocidad” que regula las prácticas del mundo andino. El crítico considera que a partir de esta lógica se construirían “los discursos y subjetividades éticas, políticas y poéticas en la escritura de Arguedas” (60).

La publicación está dividida en dos partes, con tres capítulos cada una. Con el fin de situar la economía de la reciprocidad en la producción literaria de Arguedas, Rivera recurre –en el primer capítulo: “El Sujeto de la ética en la escritura de Arguedas”– tanto a fragmentos testimoniales como a escenas de *Los ríos profundos*. En el caso testimonial, el “dar compasión” por parte del niño Arguedas constituiría una “llamada” o “demanda de amor” que los indios atendieron (en forma de abrazos, canciones, cuentos). Recibir este “don” de parte de los indios, a su vez, significaría asumir una responsabilidad “ética” que llevaría a Arguedas a “responder a este llamado” a través de la escritura. En esa línea, el Ernesto de *Los ríos profundos* (en las escenas referidas al trompo o *zumbayllo* como regalo) se convierte también en un sujeto que res-

ponde a una “demanda de amor” en el sentido de “dar al otro para ser uno mismo” (112).

En el segundo capítulo, “El sujeto de la política en la narrativa de Arguedas”, Rivera analiza esa lógica de la reciprocidad en *Yavar Fiesta* y *Todas las sangres*. En esta última, el crítico se refiere a la escena en la que un grupo de colonos le solicita permiso al patrón para ayudar a los indios de Paraybamba, quienes sufren una situación límite. Los colonos, según el crítico, estarían atendiendo la “demanda de amor”, la “llamada” de toda una comunidad. Y este movimiento estaría enmarcado, a su vez, en una concepción andina de “fraternidad”. Rivera sigue, aquí, a Rowe y Moore, quienes ya se han referido a la construcción andina de un proyecto que entiende la nación como un gran *Ayllu*.

“La comunicación en la narrativa de Arguedas” cierra la primera parte del libro. Analizando *Los zorros*, Rivera señala que es insuficiente la diferenciación convencional entre oralidad y escritura que se pretende encontrar en el análisis de cantos y danzas de la sierra frente a la palabra costeña. A diferencia de esta distinción básica, el crítico propone que la danza andina, como sistema expresivo, estaría operando también como una “escritura” que requiere “leerse” e “interpretarse”. Es más, los cantos andinos estarían dotados de una plenitud de sentido que la palabra (en su sentido occidental), por sí misma, no podría alcanzar.

Con “Poética narrativa” se inicia la segunda parte. Rivera enfatiza la hipótesis central: la figura del

creador (y testigo), a través de su escritura, está respondiendo a una “demanda de amor” (que es también una demanda de justicia social y humana) que le han planteado “el indio, los pueblos andinos, el mundo de la sierra peruana” (213). Por todo ello, y esto es interesante, Rivera propone no confundir la “respuesta del escritor” (en el marco de la lógica andina) con la famosa escritura de “compromiso social”.

Como se ha podido apreciar hasta aquí, más que dejar de lado el pensamiento de la crítica canónica occidental, Rivera parece trazar vínculos entre ésta y la lógica de la reciprocidad andina, a fin de situar algunos paralelismos y diferencias. Por ejemplo, ya que las propuestas del libro giran en torno a las relaciones entre el *uno* o el *ser* (Arguedas) y el *otro* (los indios), es inevitable referirse a Levinas. Por ello, en uno de los “Excursos” del libro, Rivera sostiene que “Levinas suele graficar la responsabilidad ante el Otro como sujeción, como sometimiento y como servidumbre” (203). Por el contrario, en la lógica andina, “la apelación a la responsabilidad se inscribe dentro del espacio de la afectividad (amor), esa sería su sustancia y su figura” (203). Rivera también se refiere a Dussel señalando que para éste: “La miseria del otro es la figura que se representa como el rostro del otro, y la responsabilidad se manifiesta bajo las figuras de la misericordia y la compasión” (204). Esta “responsabilidad”, considera Rivera, estaría emparentada con una ideología cristiana de la caridad; mientras que en el mundo andino,

como ya se ha visto, estaría dirigida por un “exceso afectivo” que promueve la fraternidad (ayllus). Rivera, entonces, tiene en cuenta las construcciones teóricas de la crítica canónica que se refieren a procesos similares de alteridad, aunque los vínculos específicos entre éstos y la propuesta del crítico sólo cobran importancia en los “Excursos” del libro, limitándose así las posibilidades de un desarrollo más enriquecedor.

En el quinto capítulo, alejándose de la tesis central del estudio, Rivera se enfoca en lo que ha denominado: “La escritura envenenada”. A través de *Los Zorros*, el crítico inserta un nuevo objeto de análisis: “el deseo de morir del narrador”. Rivera propone que este deseo recorre los tres niveles de la novela: diarios, ficción (novela), mito (los zorros). Asimismo, el crítico asume que la realización de los diarios como una “cura” contra el “deseo de morir”, “llevada a cumplir una función clínica, no produce otra cosa sino el *envenenamiento* de la escritura” (248). En el nivel de la ficción, ese veneno sería la intoxicación que produce Chimbote a los migrantes que han sido “seducidos” por el “progreso”; y en el nivel mitológico, el veneno haría efecto en el agonizante Tutaykire, “seducido” por la virgen ramera.

En el último capítulo, Rivera estudia las difusas fronteras entre ficción y realidad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (cuestión ya atendida, desde otros ángulos, por Vargas Llosa, Lienhard y Ortega). Aunque el discurso autobiográfico se encuentra presente en toda la producción literaria de Arguedas,

Rivera considera que éste llega a su nivel más problemático con los diarios. ¿Cómo entenderlos? ¿Como realidad o como ficción? A través de una comparación estructural con *Las Meninas* de Velázquez, Rivera concluye que los diarios responderían a la necesidad del escritor de autorrepresentarse “frente a la demanda y la presión del otro occidental, de situarse y precisar una identidad moderna” (282). Como el espejo en *Las Meninas*, los diarios proyectarían la imagen que está fuera y es auténtica (en este caso, la del autor). Sin embargo, además de esta autorrepresentación (y esta es una clave para leer *El zorro de arriba...*), el narrador también inserta la voz del otro andino. Arguedas se convierte en traductor de esa voz “otra” que existe en la realidad, de ese sujeto al que deja hablar a través de la escritura, al que Arguedas le “da la palabra”.

Este libro se acerca coherentemente a la narrativa arguediana tomando en cuenta la práctica de la reciprocidad andina y el “exceso afectivo” o “amor” que la modularía. Aunque por momentos parece perder de vista esta perspectiva (como cuando toma como referencia a *Las Meninas*), *Dar la palabra* se suma positivamente al creciente número de publicaciones abocadas a entender diferentes aspectos en la compleja poética arguediana.

Jack Martínez Arias
Northwestern University