

NANCY VOGLEY. *Lizardi and the Birth of the Novel in Spanish America*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

“El *romance del Periquillo*... es amado sin ser leído —mucho menos gustado... La popularidad de Lizardi... es la popularidad de [su] nombre” (Alfonso Reyes, *Obras* 4: 171).

Si los críticos han señalado la importancia histórica y nacional de *El Periquillo Sarmiento*, es cierto que “aparte de algunos historiadores que la consultan para documentar el periodo, los adultos rara vez saben más de la obra que el hecho de su existencia”, escribe Nancy Vogeley. Existe “un sentido que los mexicanos no tienen que leer el libro porque ya saben lo que dice” (24). Fundándose en la obra crítica del gran lizardista Jefferson Rea Spell de los años 20-60, los esfuerzos bibliográficos del equipo de archivistas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM que ha publicado los 14 tomos voluminosos de sus *Obras* durante las últimas tres décadas, y sobre todo la crítica reciente de Jean Franco, Vogeley le da al Pensador Mexicano la atención debida a una figura de tanta influencia en el proyecto de forjar identidades autóctonas en México e Hispanoamérica.

Vogeley se enfoca en sus novelas, *El Periquillo Sarmiento* (1816, 30-31), *La Quijotita y su prima* (1818-19), *Noches tristes y día alegre* (1818-19) y *Don Catrín de la Fachenda* (1832), contextualizando su lectura en el ambiente de la época, en cuanto no sólo a los discursos colonizadores del gobierno español y la iglesia católica, sino también a los nuevos discursos de resistencia intelectual de los letrados criollos (la prensa, los folletos) y la gran variedad de discursos populares, marginales y muchas veces orales de los mexicanos en vísperas de la independencia. Lizardi es uno de los grandes pensadores de la era, cuyos escritos contribuyeron significativamente al establecimiento de los cimientos literarios e intelectuales de Hispanoamérica independiente.

Sin embargo, sus publicaciones —amedrentadormente vastas— y hasta su mejor conocida novela, *El Periquillo*, —demasiado larga para asignarse cómodamente en una clase universitaria— rara vez reciben la atención que merecen de parte de críticos contemporáneos. Estudios prominentes sobre la historia intelectual del siglo XIX, tales como *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Julio Ramos se enfocan en figuras como Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento y Eugenio María de Hostos,

dejando al Pensador Mexicano, que nunca viajó a otras partes de las Américas y que se preocupaba mucho más por lo local que por lo continental, casi sin mencionarse. Igualmente, grandes estudios literarios sobre el siglo XIX, como *Foundational Fictions* de Doris Sommer, excluyen a Lizardi porque su obra no era estilísticamente típica de su época. Ángel Rama le dedica sólo algunos párrafos en *La ciudad letrada* (aunque Mabel Moraña amplifica sus argumentos en *Políticas de la escritura en América Latina*).

No obstante esta marginalización crítica, Vogeley demuestra la importancia inequívoca de Lizardi en la historia literaria e intelectual latinoamericana al releer sus obras literarias más influyentes con una orientación hacia su política lingüística. Vogeley examina cómo la forma literaria (novela satírica, catequismo), el estilo discursivo (“español y mexicano, oficial y no oficial, corrupto y moral, decadente y vital, escrito y oral, aprendido y popular, idealista y material, para nombrar sólo algunos” (72)), y la temática (cuestiones de familia, educación, ley, esclavitud, religión, clase social, etc.) de sus novelas, contribuyeron a lo que ella denomina “el discurso descolonizador” de Lizardi. En efecto, la descolonización es el tema global de las novelas de Lizardi, y el empeño de Vogeley de ponerlas en diálogo con la teoría contemporánea poscolonial (Homi Bhabha, Ngũgĩ wa Thiong’o, Jean Franco, etc.) muestra sin duda la relevancia actual de Lizardi.

Vogeley analiza “cómo la novela doméstica, con sus historias y retratos del yo mexicano, rompió con la escritura colonial y las prácticas de lectura anteriores. De esta forma... los textos de Lizardi iniciaron un proceso descolonizador en México y el resto de Hispanoamérica, que era análogo al trabajo de soldados y políticos” (25). La novela lizardiana ofrece, según argumenta Vogeley, un nuevo género de escritura americana, el cual promueve un nuevo tipo de pensamiento crítico y provee “un marco intelectual para la constitución de la nación” (18). Su lectura bajtiniana de Lizardi se enfoca en las capas múltiples de lenguaje que empleaba para representar la diversidad de la cultura mexicana y así desafiar la ortodoxia colonial que se empeñaba en limitar el pensamiento del sujeto colonial. Esperaba enseñar a sus lectores a cuestionar la autoridad lingüística y la ética del sistema colonial y incitarlos a pensar críticamente y entender su cultura por sus propios criterios. Éste fue un proyecto formidable dado que los mexicanos no estaban acostumbrados a leer novelas, y mucho menos novelas que exhibían una perspectiva local.

Vogeley dedica la mitad de su análisis de la novela lizardiana a su obra maestra, *El Periquillo Sarniento*. En vez de categorizarla en la tradición española de la novela picaresca, muestra que Lizardi la vio más como novela satírica, la cual fue para él el género más adecuado para provocar el pensamiento crítico en sus lectores. En el mismo sentido, en lugar de hacer hincapié una vez más en la mexicanización del lenguaje en *El Periquillo*, Vogeley examina cómo la diversidad lingüística sirvió su propósito de resistencia ante la hegemonía colonial. Concluye Vogeley, “creo que Lizardi escribió su primera novela como cierta especie de cartilla, por la cual intentaba enseñar a los adultos mexicanos a reconocer diferencias entre varios estilos de lenguaje escrito y también entre muchos tipos de oralidad. Al ver palabras por su lectura, acaso palabras que sólo habían escuchado y quizás estigmatizado como ‘mexicanas’ e incorrectas, los coloniales se sentían exhortados a pensar su lenguaje colonizado. Por lo tanto creo que Lizardi pretendía que la experiencia de leer su libro fuera parte del proceso descolonizador por el cual los coloniales aprendían

a medir su lenguaje español heredado con sus estándares de alfabetismo, precisión y elegancia estilística con las necesidades comunicativas cotidianas de los mexicanos” (79).

Después siguen tres capítulos sobre las otras tres novelas de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *Noches tristes y día alegre* y *Don Catrín de la Fachenda*. El primero examina el tema de educación, extendiendo las nociones exploradas en el contexto siempre masculino de *El Periquillo* al ámbito femenino, mostrando una vez más cómo Lizardi intentaba impulsar un cuestionamiento de la autoridad colonial, ahora en sus lectoras, también. El segundo explora la forma de la novela (*Noches tristes*) que reta la autoridad de la iglesia católica al jugar con el género del catequismo y el discurso religioso. El último trata la figura del catrín como producto de la sociedad corrupta colonial, figura híbrida que sigue principios maquiavélicos aprendidos en su ambiente, es decir, la sociedad colonial, así insinuando la perversión ética de las instituciones coloniales.

Vogeley convence con sus argumentos por su profundidad impresionante de conocimiento con respecto a Lizardi y su medio intelectual. Ubica sus novelas entre los escritos contemporáneos (de todos géneros: de la filosofía europea al panfletismo mexicano) de los 1810s; señala las grandes influencias en la obra de Lizardi (una de las más notables siendo Fray Servando Teresa de Mier, una relación que vale la pena examinarse más en otro estudio); sigue la trayectoria de Lizardi dentro del marco de la historia literaria mexicana: su canonización inicial por Ignacio Altamirano, su rechazo por popular de parte de Alfonso Reyes y por tedioso de parte de Mariano Azuela, su redescubrimiento por Agustín Yáñez en 1943; luego da consideración a una gran variedad de crítica contemporánea.

Asimismo Vogeley retrata a Lizardi como más que el primer novelista hispanoamericano, o uno de los primeros en articular la diversidad nativa de una nueva comunidad imaginada mexicana. También demuestra que es uno de los primeros y más influyentes fomentadores de la conciencia revolucionaria, la cual estimularía el impulso descolonizador en América, es decir su “emancipación de lenguajes formulados por otros, particularmente a través del descubrimiento de las suposiciones ocultas de superioridad e inferioridad en esos sistemas ajenos de pensamiento” (7).

Sus únicas debilidades provienen de su minuciosidad. A pesar de que Vogeley propone dirigirse muy específicamente al ímpetu descolonizador de las novelas lizardianas, resulta haber elaborado el estudio más riguroso y detallado que existe de Lizardi, el cual proveerá la base crítica para cualquier otro estudio eventual sobre su obra. Es decir que en cierto sentido es el estudio definitivo de Lizardi. Entonces, el lector curioso queda con ganas de visitar en más detalle y de una manera más personal la vida turbulenta de Lizardi, el periodista censurado, exiliado, encarcelado y hasta excomulgado que vivía del cuento como empresario en una época de gran incertidumbre económica y política. De la misma forma, mientras que Vogeley considera cuestiones de género con respecto a educación y familia, no logra explorar cabalmente la retórica de masculinidad/feminidad y la fundación literaria de arquetipos poderosos de género (el pícaro, el catrín, la mujer vanidosa, el padre sabio, etc.) que han desempeñado un papel tan clave en la construcción de nociones de lo mexicano. El trabajo de Vogeley recorre tanto terreno que se desea que abarque todo.

Este estudio del “primero intento de auto-expresión y auto-representación en México” (70) ofrece una relectura fresca y potente del Pensador Mexicano que lo coloca entre los grandes pensadores latinoamericanos del siglo XIX, y como una figura fundacional de la literatura latinoamericana y un promotor principal de la descolonización. Este estudio importante debe alentar a los latinoamericanistas para que incorporen a Lizardi en sus investigaciones y pedagogía, y que consideren su pertinencia a los debates críticos contemporáneos.

Tulane University

ROBERT MCKEE IRWIN

DAVID LAGMANOVICH. *Navegaciones y congresos*. Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 2001.

Aunque el autor no lo indique en su nota preliminar, es evidente que los ensayos que componen *Navegaciones y congresos* van dirigidos principalmente a quienes practican la enseñanza y la crítica literaria. El mismo título de este manual para académicos, aclara el autor, es una “broma” derivada de las *Navegaciones y regresos* de Pablo Neruda, su admirado poeta.

Dada la deficiente comunicación entre disciplinas próximas, en gran parte debida a las misma tecnología que pretende acercarlas, Lagmanovich se propone descifrar la tarea del crítico literario en el mundo contemporáneo, esclarecer el sentido, e ilustrar la práctica de dicha actividad a sus lectores.

Tal vez para provocar la reacción del que lee los ensayos aquí reunidos, Lagmanovich comienza citando en su prefacio a Gilbert Highet (*The Immortal Profession*, 1976), quien conjetura que los jóvenes de hoy, criados en tierras que gozan de libertad, se resisten enérgicamente a aceptar las enseñanzas de sus maestros porque consideran el estudio como una necesidad, o una obligación. Lagmanovich escribe pues, para estimular a estudiantes a sacar mayor ventaja de las oportunidades que pueda ofrecer el mundo académico.

Cada una de las ocho partes que integran el libro incluye una breve introducción seguida de una tesis, con ejemplos ilustrativos claros e ingeniosos. En “Profesores norteamericanos” (I) el autor se sorprende del contraste que observa en los académicos norteamericanos, muy prolíficos en la producción de artículos, bibliografías y ediciones sobre géneros literarios específicos, y eficazmente provistos de técnicas mediáticas, pero ignorantes en lo que se refiere a conocimientos básicos de lingüística.

Ciertas discrepancias le resultan inconcebibles. ¿Cómo puede un académico desplegar un conocimiento profundo sobre un tema particular, y al mismo tiempo demostrar un abismal desconocimiento sobre otros temas que no considera directamente relacionados con su especialidad? ¿Cómo admitir la actitud de un eminente lingüista norteamericano —supuestamente un “hombre de letras”— que devuelve a una colega el regalo que ésta le hace de un libro de cuentos, por la sencilla razón de que él “no lee literatura”? Observa

la falta de interacción lingüística que distingue a un ser bilingüe de un ser monocultural, y no se explica cómo un académico norteamericano “culto” deseche la diversidad del lenguaje español y se dedique egoístamente a “cultivar su jardín”, limitando así su campo de investigación.

Si bien Lagmanovich admira la buena educación, seriedad y cortesía de los “Estudiantes extranjeros” (II), se alarma de su genuina falta de conocimiento básico con respecto a frases y lugares claves en la literatura española y en la latinoamericana. Insiste en que los contextos deben ser explicados para que una literatura extranjera pueda ser comprendida. Le alarma la falta de curiosidad y de sentido común en los alumnos extranjeros cuando se trata de conocer otros contextos, ajenos al propio.

Su larga experiencia académica permite a Lagmanovich construir una “Radiografía de la conferencia” (III) que parodia la forma y contenido de los informes que se presentan normalmente en los congresos académicos. Dado el escaso público que la conferencia atrae, el autor la considera como un género en estado de extinción, y lo divide en tres tipos: conferencia-familia; conferencia-confesión, y “conferencia-vox-clamantis-in-deserto”. Para mejorar esta situación de crisis, propone irónicamente un manual con observaciones tales como extender el tiempo de presentación del orador, así como el de la conferencia; detallar minuciosamente los qué temas serán tratados; expresarse en un tono solemne, que incluya numerosas citas y palabras en varios idiomas; formular propuestas renovadoras, y realizar conferencias con traducción simultánea a idiomas escasamente conocidos.

Utiliza el mismo tono irónico para otorgar mayor importancia a quien se interese en convertirse en un “perfecto congresista”, y propone un “Decálogo del perfecto congresista”, título que hace eco al “Decálogo del perfecto cuentista” de otro gran maestro, Horacio Quiroga. Para dar mayor credibilidad al legado, atribuye las máximas a Miguel Ortega, un desaparecido escritor amigo suyo, quien afirmaba que los jóvenes congresistas “se obstinan en impartir su ignorancia con perversa generosidad.” Las reglas realzan, en efecto, los peores defectos de los congresistas: el considerar al crítico-intérprete de un autor más importante que al autor mismo; el extenderse demasiado en la comunicación; el cultivar la impenetrabilidad y la ofuscación; el quitar importancia a las ponencias de otros colegas; el deconstruir, concentrándose en la estructura del libro, en vez de explicar su significado.

El autor nos previene contra “El truco de la carta de recomendación” (V) y señala sus ambivalencias, aunque reconoce que no hay garantía de que este sistema de invención norteamericana sea menos infalible que el argentino. Es imprevisible y “está expuesto a las infinitas miserias y ambigüedades del alma humana.” Explica en qué consiste el proceso de selección de candidatos, la conferencia, la entrevista, la propuesta. Plantea cuáles son las ventajas y cuáles los riesgos. Compara el sistema norteamericano con el corrupto “concurso universitario” argentino. Si bien rechaza el primero, duda de la fidelidad del segundo porque suele esconder un doble mensaje: en vez de alabar las virtudes del candidato, el referencista aprovecha la confidencialidad de su carta para mostrar sus reservas respecto a la elección del candidato, haciéndole más daño que bien.

“Dos clases de traducción” (VI) considera otro grave error en que incurren los académicos norteamericanos cuando sólo toman en cuenta su propio punto de vista.

Contempla Lagmanovich los problemas de traducción cultural que surgen cuando el mensaje que se transmite es intraducible. El ejemplo ilustrativo resulta pertinente durante estos días más que nunca, porque se refiere a la desvalorización de la moneda argentina. El profesor extranjero que se queja de haber cobrado demasiado poco por su conferencia en Buenos Aires no toma en cuenta la pobre remuneración que reciben los académicos argentinos.

“Los gestos de la erudición” (VII) cuestionan el sentido y la utilidad de las notas de pie en una bibliografía, previniendo al lector contra el peligro de la verbosidad, y estableciendo las diferencias entre el uso legítimo de notas textuales, culturales y editoriales que iluminan el texto, y su abuso. Contrasta la práctica de las notas entre los ensayistas ingleses, que se esmeran por prescindir de ellas, con la de los alemanes y los franceses, que las usan como espacio auxiliar para comentarios y rectificaciones. Comenta además la excesiva abundancia de notas al pie de página y de notas al final del libro que favorecen los norteamericanos y que no indican erudición sino más bien una “incapacidad para procesar e integrar en el texto la información recogida”. Inclinado a usar las notas con moderación, Lagmanovich emplea símiles poéticos que expresan que las notas no surgen naturalmente en el curso de la escritura “como brotes de un simbólico rosal” sino que suelen añadirse al final, cuando el libro está listo para la imprenta. Dicha tradición, de siglos, agrega, lleva al autor a añadir notas innecesarias al texto “como subsiste la tentación de beber en un alcohólico recuperado.”

Por medio de ingeniosas preguntas retóricas, se refiere al “problema” del crítico, como “un oficio indescifrable” (VIII). Contempla el problema social que se plantea entre el hombre que trabaja profesionalmente con la literatura y su relación con otros miembros de su comunidad que no comprenden ni reconocen su esfuerzo; porque a diferencia de oficios y profesiones que proyectan una determinada imagen, el trabajo con la literatura carece de reconocimiento público. El crítico que se dedica de lleno a su tarea literaria lo hace por motivación interior, impelido a explicar cuál es el sentido de su propia actividad. Como en el micro-ensayo de Borges (“Borges y yo”), Lagmanovich ve su figura personal y su figura pública situadas en polos antagónicos.

Este breve manual deja establecido que en el trabajo literario el aprendizaje y la práctica están íntimamente relacionados y que son, de hecho, actividades simultáneas. Su intención es la de inspirar al estudioso a obviar las pequeñeces del oficio y de apreciar en cambio los placeres que proporciona el continuo descubrimiento de la literatura.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO. *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.

Este libro estudia cuatro novelas consideradas por el autor emblemáticas de la narrativa “posmoderna” americana: *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Mumbo Jumbo* (1972) de Ishmael Reed, *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar y *The Book of Daniel* (1972) de E. L. Doctorow. El capítulo introductorio es un resumen escasamente analítico (y con importantes omisiones) de las principales teorías sobre los dos conceptos centrales del libro —“posmodernismo” y “metaficción historiográfica”. La introducción teórica de Juan-Navarro rehúye ofrecer una respuesta convincente a dos cuestiones fundamentales para su estudio: 1) ¿qué entiende el autor por narrativa “posmoderna”, dada la multitud de versiones (en varios casos incompatibles) en disputa del término? y 2) ¿cómo se justifica la extrapolación a la narrativa hispanoamericana de un concepto surgido en la crítica europea y norteamericana cuya validez se basa en análisis que, según admite el propio autor, omiten o deforman sistemáticamente las manifestaciones culturales latinoamericanas como “exotic illustrations of a theory built upon U. S. or European models” (12)?

El planteamiento de la cuestión de la posmodernidad, problemáticamente restringido a sus versiones teóricas “angloamericanas” (19) o bien a sus más o menos “infieles” traducciones latinoamericanas, adolece de dos graves omisiones de las que en última instancia se resiente todo el libro. No hay a lo largo de éste mención alguna de autores indispensables para toda discusión del concepto de “posmodernidad” —las versiones europeas de Lyotard, Vattimo y Baudrillard (incluido en la bibliografía merced a una única mención marginal) son excluidas de un plumazo, a pesar de su obvia relevancia para la crítica norteamericana a la que el autor pretende circunscribirse. Más grave aún es la omisión de toda reflexión crítica sobre el concepto de modernidad —y de la distinción, crucial a la hora de trasladar este debate a Latinoamérica, entre *modernism* y *avant-garde* dentro de la crítica angloamericana. Parece un indispensable *sine qua non*, para un libro que propone una lectura *post*-moderna, establecer de algún modo en qué consistiría esa configuración cultural previa a partir de la cual se definiría un movimiento *post*-. Inexplicablemente, autores fundamentales para esa reflexión —Adorno, Benjamin, Marshall Berman, Habermas, Raymond Williams— brillan por su ausencia.

Hay que esperar hasta el final del capítulo 2, en las últimas estribaciones del comentario sobre la novela de Fuentes, para encontrar la primera caracterización más o menos nítida de lo que el autor entiende por “posmodernismo”: a saber, la incorporación a la narrativa “metaficcional” del contexto histórico supuestamente obliterado por el “mere formalist play of the avant-garde and high modernism” (123). El problema de esta definición de la “posmodernidad” es que (en el mejor de los casos) es aplicable sólo a la historia literaria angloamericana, de acuerdo con la lectura de Linda Hutcheon, cuya noción de “metaficción historiográfica” el autor traslada acríticamente al contexto hispánico. Resulta notorio lo inadecuado de la importación de *este* sentido de la “posmodernidad” si consideramos que la tradición literaria hispánica carece de una generación de narradores “modernos” equiparable en impacto cultural a la generación de

Joyce, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Djuna Barnes, Beckett, Faulkner y Hemingway, antes de la llamada generación del *boom* —i.e. justamente la misma generación que el autor considera emblemáticamente “posmoderna”, a pesar de que sus principales representantes toman como modelos literarios a los maestros del *modernism* angloamericano (especialmente Joyce y Faulkner), comparten los presupuestos estéticos e ideológicos de la modernidad y, al menos hasta 1975, escriben en un contexto económico y sociopolítico que es mucho más adecuado caracterizar como “moderno”, según el convincente análisis de Santiago Colás en un estudio anterior de la “posmodernidad” latinoamericana (*Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*, Duke UP, 1994) que Juan-Navarro incongruentemente cita *en apoyo* de su tesis. Paradójicamente, en Hispanoamérica se daría el caso curioso —si hubiera que trasladar el término y aplicarlo con un mínimo de rigor— de que el primer escritor “posmoderno” propiamente dicho —Borges— sería varias décadas *anterior* a una generación de escritores brillantemente *modernos* —la generación de Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.

Juan-Navarro opta por la menos plausible de las versiones de la “posmodernidad” esbozadas en la introducción: la versión “textual-narratológica” de Hutcheon es privilegiada en detrimento de la versión “sociocultural” de Jameson —descrita por el autor como “Jameson’s apocalyptic analysis of postmodern society” (196)—, y de las específicamente latinoamericanas de García-Cañlino, Yúdice, Beverley, Oviedo y Larsen —con las que el autor parece simpatizar, sin aplicar en ningún caso los criterios de contextualización y especificidad cultural promovidos por estos críticos. Así, Juan-Navarro pasa por alto los aspectos más cuestionables de la teoría de Hutcheon —su sistemática oposición del *postmodernism* a las estrategias narrativas del “realismo”, atribuyéndole indirectamente a aquél muchos de los rasgos del *modernism* con el que lógicamente debería contraponerlo— y reproduce su tendencia a apropiarse de figuras y estrategias del *modernism* para su lectura “posmodernista” —en la lectura de *Terra nostra* resulta desconcertante, por ejemplo, la asociación sistemática de esta novela supuestamente “posmoderna” con uno de los paradigmas emblemáticos del *modernism*: *Finnegans Wake* de Joyce (58; 119). La estrategia crítica de Juan-Navarro es el resultado de un contradictorio aglutinamiento de la teoría de Hutcheon y las teorías latinoamericanas sobre nuevas formas de resistencia sociocultural en el contexto postcolonial. Juan-Navarro, que afirma partir del punto en que termina el ensayo de Hutcheon y propone “to recontextualize postmodern historical fictions in the New World, focusing on the specific conditions of their production” (33), no hace en realidad ninguna de las dos cosas: se limita a distanciarse de Hutcheon en lo que posiblemente sea el aspecto más consistente de su argumentación —la existencia, en las “metaficciones historiográficas”, de una tensión contradictoria entre un principio de reflexividad textual y un principio de referencialidad histórica, que para Hutcheon problematizaría su validez como formas de resistencia político-cultural—, a fin de recuperar para su comentario el elemento de “resistencia” política que es central a las teorías posmodernas de Yúdice, Beverley y Larsen. Ahora bien, el resultado de este desplazamiento crítico difícilmente podría ser más contraproducente: Juan-Navarro propone como ejemplos latinoamericanos de nuevas formas “posmodernas” de resistencia cultural, equiparables a formas textuales anti-literarias como el testimonio, que darían voz

a segmentos sociales históricamente reprimidos por el proyecto de la modernidad, dos novelas de Fuentes y Cortázar sólidamente instaladas en varios de los “discursos matrices” (*master narratives*) de la ideología moderna —el autor literario como héroe cultural, la nociones totalizadoras de “utopía” y de “revolución”.

No menos problemática es la lectura de *Libro de Manuel* y del conjunto de la narrativa cortazariana, que Juan-Navarro divide en una etapa “moderna” y otra “posmoderna”. Si es innegable que, a partir de *Libro de Manuel* (1973) y en sus últimas colecciones de cuentos, aparece un compromiso político antes ausente, no está tan claro que la producción previa de Cortázar sea totalmente “ahistórica” (200), ni que en esa primera etapa no haya un borramiento de las fronteras entre “cultura popular y académica” (204). Así mismo, el intento de discriminar entre una práctica “posmoderna” del *collage* —de la que sería ejemplo *Libro de Manuel*— y una práctica “moderna” es insostenible en los términos en que se plantea: “Unlike the decontextualization of collage in modernist painting, *Libro de Manuel* creates a recontextualization of its paratexts” (210). Esa hipotética “descontextualización” del *collage* vanguardista parece únicamente explicable como resultado de la operación crítica de contrastar de manera poco rigurosa medios artísticos —pintura y texto literario— difícilmente equiparables. Pero el aspecto más contradictorio de la lectura de *Libro de Manuel* como texto “posmoderno” no es de orden estético sino ideológico. Si, como concluye Juan-Navarro, el uso de materiales textuales extraídos de la cultura de masas, lejos de tener un carácter celebratorio, aspira a criticar el efecto *alienador* y las manipulaciones de los “mass media” (210-11) en la sociedad de consumo, difícilmente podremos incluir esta novela en el modo “posmoderno” de confusión *acrítica* de la alta y baja cultura, según la lógica del “pastiche” que es posible detectar en autores hispánicos como Manuel Puig o Pedro Almodóvar. Por el contrario, el hecho de que la tesis central de la novela sea una apología militante de la revolución en Latinoamérica hace poco verosímil su ubicación en la línea de los discursos erosivos de los “great master narratives” (213). Juan-Navarro pasa por alto el hecho de que el discurso revolucionario promovido por Cortázar es justamente una de las “narrativas rectoras” de la *modernidad*, cuya problematización es un rasgo esencial de los discursos “posmodernos” de acuerdo con J. F. Lyotard —autor sorprendentemente excluido de este estudio, que omite toda referencia a su obra, lo cual no impide un uso notoriamente arbitrario de sus ideas.

Con todo, el aspecto más decepcionante del libro es la lectura comparada que el autor ofrece en el capítulo final, según un criterio de “afinidades temáticas” que le lleva a contraponer la pareja Cortázar-Doctorow (más políticamente comprometida) a la pareja Fuentes-Reed (más interesada en visiones históricas panorámicas y en tradiciones culturales heterodoxas). Esta lectura conlleva el efecto aberrante de omitir toda discriminación crítica entre las muy diversas realidades históricas y culturales de Norteamérica y Latinoamérica. Juan-Navarro parte de la dudosa premisa de que una misma “realidad” es compartida por las dos “Américas” —así, se refiere vagamente al “chaos that dominates the contemporary reality of the Americas” (261). En consecuencia, en vez de analizar las obvias diferencias histórico-culturales entre las varias “Américas”, dedica toda su atención a tratar de deslindar lo que diferenciaría un hipotético “posmodernismo del Nuevo Mundo” de su equivalente europeo —y el criterio que

encuentra para establecer esa distinción no puede ser menos convincente: “What makes New World postmodernism stand out among other literary traditions is precisely its acceptance—or better yet, appropriation—of previous models within a new cultural order in which they are invested with fresh meaning ...” (274), lo cual no es sino una de tantas descripciones rutinarias del “posmodernismo internacional” (si no de la literatura americana en general), contradictoriamente esgrimida por el propio Juan-Navarro una página después para describir el posmodernismo *tout court*: “... in the light of strategies of appropriation that characterize a large part of postmodernist narrative” (275).

En un caso notorio de desenfoque crítico, el autor afirma que estos novelistas proponen “a revisionist vision of postmodernism. While they do share the historical relativism and the epistemological skepticism characteristic of postmodern thought, these historiographic metafictiones also react against the nihilism created by the radicalization of these tendencies” (269). Ahora bien, ¿cómo es posible que cuatro novelas escritas entre 1972 y 1975 supongan una “visión revisionista” de un corpus teórico desarrollado en la década de los 80? El primer ensayo de Jameson sobre el “posmodernismo” —autor que a lo largo del libro representa la tendencia “apocalíptica” o “nihilista” aludida por Juan-Navarro— es de 1983, y otras versiones más o menos “nihilistas” (que este libro no se molesta en citar) son aun posteriores —Lyotard (1984), Baudrillard (1984), Vattimo (1985). En su afán de catalogar estos textos como “posmodernos”, el autor oblitera el contexto histórico y cultural en que fueron escritos, que —particularmente en el caso de Cortázar y Doctorow— tiene poco que ver con el debate angloamericano sobre el *postmodernism* y mucho con la cultura de radicalización política de los años 60 y 70, directamente vinculada al triunfo de la revolución cubana, en lo que antes que como un brote descontextualizado de “posmodernidad” sería más apropiado describir como una de las últimas oleadas de la *modernidad* en el siglo xx y como uno de los últimos intentos de llevar a la práctica uno de sus “discursos rectores” —la idea de la Revolución como solución radical a los males endémicos de la sociedad *moderna*.

ELISA CALABRESE y LUCIANO MARTÍNEZ. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Kincón es un entenado. Hace acto de presencia contando su vida. *Una carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*. Kincón viene de Brasil. Como Guido y Spano, que primero escribe, en portugués, autobiografías ajenas y luego acaba por cartearse confidencias con los otros.

“Me llamo Kincón. O no me llamo Kincón. Bentos Márquez Sesmeao. Marcos Bentos Sesmeao” (130). Es decir, no me llamo Kincón. Me llaman Kincón. El primer nombre Kincón —me llamo—es objeto de mímesis: King Kong, el rey del Congo. El segundo nombre Kincón—me dicen, soy mentado—muestra lo que el negro ha sido antes o en otro lugar. Ese negro (ese nombre) ya ha vivido otras vidas.

Benjamin decía que el nombre conserva los hábitos de una vida vivida y a partir de ellos se hace un modelo. Es decir que es fácil deslizarse, a partir del nombre, hacia la esfera de la semejanza y, como la semejanza es el órgano de la experiencia, eso implica que sólo se puede conocer el nombre en contextos de experiencia. Son exclusivamente tales contextos (tales textos) los que demuestran que la esencia del nombre—la esencia de la literatura—es el lenguaje.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez quieren creer que *Kincón* es reescritura de Borges, así como éste es reescritor de la gauchesca. No es mala la idea. Sobre todo si recordamos que a Borges le gustaba subrayar lo exótico de la gauchesca, brasileña por origen, rasgo que Borges deducía de un acento, un tono en su misma novela familiar—el modo en que Álvaro Melián Lafinur, su tío, pronunciaba una rima de Hidalgo.

Un tono extranjero en el centro del linaje. Algo oscuro. La operación canónica del modernismo retorna en Briante que esta vez elige a un negro, “Marcos Bentos Sesmeao, mejor llamado, en estos pueblos, Kincón, o Carneiro, o el Cabo Negro, o Lechuza” (223), lo cual revela un pluralismo lingüístico que no tiene nada que envidiarle a las estrategias ladinas de Cide Hamete.

Así como su antecedente cervantino, o como la misma novela moderna en fin, Marcos Bentos Sesmeao es un híbrido. Si fuera brasileño (en la vida) sería Bento y no *Bentos*. Es Bentos en la literatura. Pero ese soplo extraño susurra un sentido en portugués: *benditos marcos*. Marcos de qué? De una *sesmaria*. Una sesmaria es un terreno inculto pero es también una medida (un canon) de tierra que el rey concedía a quien quisiera ocupar territorios vacantes. O sea, en pocas palabras, que el negro Marcos Bentos Sesmeao es el bendito marco de la colonización y de la nación, que no sólo por la proliferación onomástica (Kincón, Carneiro, el Cabo Negro, Mono, Lechuza), como si dijéramos, Hernández, Borges, Bioy, sino por una efectiva ocupación, una intervención, un acto de presencia, muestra que lo bajo es extremadamente fértil para los nuevos cruces. Como, por lo demás, ya sostenía André Gide en su ensayo sobre nacionalismo y literatura.

No hay, por tanto, en *Kincón* la ingenuidad de postular un objeto original de mímesis. Al contrario, como alguien muy vivido, que sabe que todo ya ha existido antes o lejos de él, Kincón sabe que ha tenido otras vidas. Y lo sabe por imágenes. Leemos en Briante: “No puedo precisar el año, el día; pero veo también un afiche preciso cruzado por la franja de

letras negras donde se lee HOY: KING-KONG, y un grotesco gorila enorme, trepado a un edificio infinito, apresa entre sus garras a una diminuta mujer. Frente al cartel veo a un hombre; veo a Marcos Bentos Sesmeao” (157-8).

En el modelo de angustia textual y duelo verbal de Calabrese y Martínez se podría pensar que el “edificio infinito” es la biblioteca total borgiana pero esa hipótesis parece privilegiar, a mi juicio exageradamente, los procedimientos librescos. En Briante lo visual no es menor. *King Kong* (la película) también nos narra cómo se hace una película. Nos cuenta la construcción de un marco bendito, la torre imperial. Pero si seguimos las hipótesis de Susan Buck-Morss no es descabellado asociar esa construcción a la de otro “edificio infinito”, el Palacio de los Soviets, con lo cual el bendito marco no es otro que el del realismo. O mejor dicho, el de la incuestionable realidad de lo real. La conclusión de Buck-Morss es clara. La modernidad industrial, tanto en la vertiente capitalista como en la socialista, creó marcos, entornos hostiles para el hombre, justamente lo contrario a las promesas de la alta modernidad. Frente a esa paradoja, entre el soñador y el sueño, se infiltró el poder de manera ambigua, desarrollando las potencias del primero y postergándole las promesas a éste último (*Dreamworld...* 174-180). En todo caso, King-Kong (el afiche) apunta en dirección a un ensueño de masas que no es el recuerdo de una presencia sino la diseminación de un olvido. Las letras (negras) le señalan a Kincón (el negro) simplemente HOY, es decir, el vacío. El nombre (el modelo) ya no remite a cualquier tipo de plenitud sino a su agotamiento. Es ésa la historia que cuenta *Kincón* (la novela). Es ése, en última instancia, el núcleo de la ficción de Briante.

Calabrese y Martínez buscan en su lectura sanar el olvido del escritor. Le trazan una filiación. Le dan un padre. No me parece que sea ése el sentido mayor de una genealogía. Es verdad que la genealogía exige un poder confiscado, un vocabulario rescatado y por fin lanzado contra los ex-propietarios. Pero no es menos cierto recordar, como lo hace Foucault en su clásico estudio sobre Nietzsche y la genealogía, que con una genealogía no se debe perseguir tanto un origen (*Ursprung*) como una procedencia (*Herkunft*) y más aún, una emergencia (*Entstehung*). En ese sentido, me permitiría apuntar otras líneas de procedencia para Briante, tales como Bernardo Kordon o Antonio Callado, el autor de *Quarup*. Y otras emergencias, ya que junto a los datos realmente existentes (las informaciones antropológicas de Claudio Vilas-Boas, por ejemplo) hay en Briante mucho de *papier maché*, de decorado, de agotamiento de lo moderno. No muy distante, en ese punto, del sueño de masas que es King Kong.

La escritura de Briante posee un evidente poder generador de la emergencia. En un arrabal de México, DF alguien le dice a otro: “Guárdeme este cuchillito”, mientras lo apuñala sin halaraca. El acontecimiento, como Juan Forn recordaba recientemente (“Miguel...” 3), hará que Briante no sólo incorpe esas palabras al final de *Kincón*, sino que confiese en “Al margen”, una nota dispersa de los 80: “He visto hombres como ése, y escuchado frases como ésa, en la provincia de Buenos Aires y en Corrientes, en el Turdera de Borges y el Santa María de Onetti, en el Comala de Rulfo y en los pueblos donde mueren los personajes de Arguedas”. Y remata: “Mientras esa habla de lacónica fatalidad cimienta secretamente las únicas pero hondas zonas donde nos parecemos, los literatos y teóricos levantan un andamiaje verbal para narrar las selvas y los ríos (como si esas selvas pidieran

necesariamente prosas enmarañadas, como si esos ríos pidieran palabra causalosa) para especular sobre la existencia o no de una literatura latinoamericana”.

El olvido ya fue río. Briante, por sí mismo, aún lo es.

Universidade de Santa Catarina

RAÚL ANTELO

JOSÉ AMÍCOLA. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

La particular consistencia que se verifica en *Camp y posvanguardia* no podría explicarse, o no debería explicarse, tan sólo en términos de los recursos habituales con que la crítica literaria suele procurarse un sólido fundamento. Por cierto, las lecturas que propone José Amícola no dejan de apoyarse en una revisión tan extensa como aguda de diversos aportes teóricos y de tantos otros trabajos críticos, en una nutrida lista bibliográfica o en los mecanismos reconocidos para la comprobación de hipótesis. Pero la consistencia de sus argumentaciones y la coherencia con que se integran la introducción y los once capítulos del libro, aun habiendo sido escritos separadamente, se deben sobre todo a otros factores: a la pertinencia de la sensibilidad cultural que los enfoques críticos ponen en juego, tanto como a la relación de necesidad que Amícola establece con sus objetos y con sus análisis. Por eso hay algo más que pericia metodológica en las lecturas de *Camp y posvanguardia*: porque Amícola lee desde un registro y una percepción de la cultura que llegan a ser, no ya correctos, sino los más adecuados, por no decir los indispensables, para el tipo de cuestiones que el libro aborda; y porque, a diferencia de tantos textos de crítica que se ocupan de algún tema pero dejan la impresión de que podrían haberse ocupado igualmente de cualquier otro, Amícola transmite la idea de que ha escrito este libro porque le resultaba *necesario* hacerlo.

Entre los puntos de partida del texto, consta la definición del *gender* como un “principio estructurante” y como “un mecanismo social de regulación”. Esa categoría recorre y articula hasta tal punto los diferentes análisis de *Camp y posvanguardia*, que bien podría decirse que el *gender* es también el “principio estructurante” del libro mismo, y que funciona como un “mecanismo” cultural de “regulación” de las lecturas que el libro contiene. Claro que el *gender*, a la vez, sin dejar de ser un principio estructurante y un mecanismo regulatorio (es decir, sin dejar de ser una constante), es considerado ante todo en términos de su historicidad. En este sentido funciona el arco temporal que traza Amícola entre la década del sesenta y el presente del año 2000 en que el libro se publica: es el trayecto que va de los “movimientos de liberación norteamericanos (encabezados por minorías marginadas)” a la posibilidad actual de capitalizar aquellas experiencias. Entre los sesenta y el presente: entre esos dos momentos se sitúa Amícola, entre esos dos momentos se dispone la definición de “posvanguardia”, entre esos dos momentos se ubican los escritores de los que el libro trata (Manuel Puig, Julio Cortázar, Copi, Severo Sarduy, Juan José Saer, Néstor Perlongher, César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio,

Álvaro Abós); y también entre esos dos momentos se historizan el concepto de *gender* y la perspectiva de la cultura gay. Amícola es en esto muy preciso: recela de los guetos, las comunidades cerradas, el gregarismo homosexual; y atiende a la manera en que —desde las luchas de liberación de los sesenta y hacia el presente— ciertos elementos pasan de la marginalidad a la cultura en general, de la subcultura gay a un público más amplio y, sobre todo, del encierro a la visibilidad. De esta manera, el corte cronológico llega a funcionar, a un mismo tiempo, como criterio de periodización histórica, como señalamiento de un proceso cultural y como toma de posición política en lo que hace a las luchas de género.

La atención que se presta a ese *hacerse visible* (de hecho, uno de los capítulos del libro se llama “La nueva visibilidad”) justifica el lugar central que se le concede a la noción de “camp”. El enfoque de Amícola “pide” esa categoría, no menos que lo que esa categoría “pide” un enfoque como el de Amícola; sobre todo si se atiende a las definiciones que se hacen del camp en relación con una representación exacerbada o, más aún, del camp como “brazo armado de un movimiento de salida del encierro hacia la visibilidad”. Se justifica así que, entre las diversas características que la noción de camp involucra, Amícola subraye la de su relación con la cultura gay y la considere determinante; porque el camp viene a expresar ese hacerse visible que la cultura gay registra entre los años sesenta y el presente. Esta condición, que el enfoque de Amícola vuelve definitiva, preside o articula todas las otras características del camp: el reciclaje del kitsch, la reutilización de la cultura de masas en sus mismos términos, la exacerbación de la teatralidad que el arte pop hizo posible, el poder de lo artificioso, la fuerza de la simulación, la respuesta a la segregación con las armas de la segregación, el uso de los materiales de la esclavización en función de una liberación. Todos estos rasgos son leídos, en última instancia, desde las “imposiciones del *gender*”; esto es, del camp como desbaratamiento satírico de la seriedad falocéntrica, como “un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino” o ya decididamente como “arte gay”.

El camp es, por otra parte, uno de los elementos constitutivos del posmodernismo o posvanguardia (naciones que Amícola pone convenientemente en relación con la de postestructuralismo, aunque sin incurrir en el regodeo meramente terminológico que a propósito de este paradigma tanto se suele practicar). Se completa así la figura que componen los dos conceptos que dan título al libro (camp y posvanguardia) con los dos que nombran a la colección donde el libro se incluye (género y cultura).

A partir de los lineamientos teóricos planteados por Fredric Jameson y Andreas Huyssen, principalmente, Amícola le concede un desarrollo particular a la cuestión del posmodernismo. Lejos de polémicas difusas, enfoca con toda precisión los problemas que hacen a su análisis: la compleja relación con las vanguardias y la no menos compleja relación con la cultura de masas. Las vanguardias, una vez absorbidas y vueltas tradición, una vez incorporadas y vueltas inocuas, implican un legado y al mismo tiempo una instancia de conflicto; el prefijo “post” las estaría dando por superadas, pero hay a la vez un propósito (desde el camp precisamente) de recuperarlas y retomarlas en su radicalismo (la formulación de este propósito es ciertamente más fácil de constatar que la eficacia de sus resultados, pero el análisis de Amícola no apunta a esta cuestión). En cuanto a la cultura de masas, incluso desde la mirada más resueltamente negativa (para el caso, la de Theodor Adorno) que no vacilaría en señalar que la industria cultural produce “una basura

destinada a las masas”, se abre la posibilidad de considerar que una de las operaciones de la posvanguardia consiste en “reciclar esa misma basura para sus propios fines”, en un sentido muy concreto que reconecta a la posvanguardia con el camp.

Tanto Jameson como Huyssen, y para el caso también Hans R. Jauss, coinciden en señalar que en el posmodernismo se produce una ruptura de las fronteras entre lo alto y lo bajo, que entre la cultura alta y la cultura de masas hay más de interacción y de simbiosis que de una rígida oposición jerárquica y excluyente. Amícola admite estas hipótesis, entre otras cosas porque respaldan la confluencia señalada de posmodernismo y camp, en tanto en el camp se destaca por igual la liquidación de fronteras culturales y el cuestionamiento de los binarismos. Pero los análisis de Amícola no se limitan a retomar o a reproducir esta clase de diagnósticos. Cuando incorpora el ejemplo de los jeans *Guess* para explicar la manera en que la subcultura gay se expande y se generaliza, o cuando pasa del análisis de un cuadro de Manet a un chiste cordobés de tradición oral y popular para considerar los mecanismos de los pactos intermasculinos, Amícola se muestra capaz de efectuar esa misma simbiosis entre alta cultura y cultura popular que señala a propósito de sus objetos de análisis o a partir de sus lineamientos teóricos generales.¹ En estos casos, y en varios otros, *Camp y posvanguardia* se resuelve por la afinidad de una cierta sensibilidad cultural, por una manera de percibir y procesar una cultura, además de la precisión teórica y crítica que el trabajo no deja de exhibir.

Desde este campo de manifestaciones culturales, así desplegado y discutido, Amícola lee literatura. Las novelas de Manuel Puig (de quien Amícola ya se ocupó específicamente en un libro de 1992: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*) tienen obviamente un lugar central en este estudio sobre camp y posvanguardia, aunque no sin matices y salvedades: las de las prevenciones del propio Puig contra el gueto homosexual, o las del señalamiento de que los textos de Puig contienen los materiales del camp, pero también sus antídotos. Les toca un lugar igualmente primordial a Copi (leído desde el camp, pero también desde un antirealismo que lo acercaría a las vanguardias históricas), a Néstor Perlongher (haciendo de Evita un ícono gay), a Severo Sarduy (leído desde la apropiación gay de lo kitsch de la cultura de masas), a César Aira (leído en términos de androginia y destacando “en qué medida la sensibilidad camp contagia con su enfoque a autores que se hallan fuera del gregarismo homosexual”). Al menos en lo que hace a la literatura argentina, queda claro que el propósito de Amícola es definir un canon anti-Borges, o en todo caso un anticanon para ese canon que son Borges y lo borgeano; y en este sentido reubica, por ejemplo, a Cortázar (que, leído en clave de representación de la sexualidad, queda no tan lejos de Borges) o a Juan José Saer (que replicaría a Borges desde el terreno de la novela policial).

Amícola registra estas luchas literarias, o las construye en sus lecturas. Pero también las promueve y las impulsa: hay en *Camp y posvanguardia* mucho de polémica y de

¹ Es cierto que esos ejemplos no provenientes de la cultura más claramente legitimada son incluidos por Amícola en sendas notas a pie de página: los incluye, pero los pone abajo, debajo del cuerpo del texto principal. Uno podría preguntarse si la verticalidad de las jerarquías culturales no perduran en mayor medida de lo que la teoría y la crítica a veces están dispuestas a admitir. Pero no deja de ser cierto que también esta salvedad está siendo planteada ahora en una nota a pie de página. Tal vez haya que tener en cuenta que —como proponía Walter Benjamin— no siempre lo más importante que se tiene para decir es lo que se dice en voz más alta.

discusión con otras perspectivas. Se destacan, en este sentido, las objeciones que dirige a Susan Sontag y a sus ya clásicos postulados sobre el camp, precisamente por relegar todo lo atinente a la cultura gay. En lo que hace a las lecturas de Puig, Amícola plantea discusiones o diferencias críticas con Alberto Giordano y con Graciela Speranza, y en lo que hace a las lecturas de Copi, hace lo propio con César Aira. Se destacan también los ajustes que propone Amícola sobre el concepto de parodia —en relación con sus trabajos sobre el formalismo ruso y Bajtin, que constan en *De la forma a la información* (1997), limitando el componente jerárquico y burlesco de ese concepto: late también aquí un debate, aunque no tan explícito en este caso, sobre el presunto carácter paródico de la literatura de Puig (un planteo que dialogaría con las propuestas de Alan Pauls, llamativamente omitido en este libro por demás exhaustivo).

Dice José Amícola acerca de los debates, es cierto que otra vez en nota al pie, al comenzar el séptimo capítulo de *Camp y posvanguardia*: “Es la intención de estas páginas pensar en la crítica literaria como un reto dentro del debate intelectual con un gesto caballeresco, y así demostrar que la polémica es posible en el mundo colegiado universitario”. ¿Declaración de principios o expresión de deseos? En cualquier caso, son palabras que bien podrían presidir el conjunto de lecturas que se proponen en este libro, como así también cada una de las lecturas que se hagan de él.

MARTÍN KOHAN

LINDA EGAN. *Carlos Monsiváis. Culture and Chronicle in Contemporary México*. Tucson: University of Arizona, 2001.

La “monsivaítis” —“raro fenómeno de mitificación de un intelectual” (xii)— ha asumido una nueva expresión en *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, el importantísimo primer estudio extenso dedicado a la obra literaria de uno de los intelectuales públicos más celebrados y más admirados de América Latina. La autora, Linda Egan, cuyo primer libro trató el pensamiento de otra figura mítica en la historia intelectual mexicana, Sor Juan Inés de la Cruz (*Diosas, demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana*), ha escrito quizás el libro más atrevido del año en el campo de Estudios Latinoamericanos.

Muchos mexicanistas le tenemos temor reverencial a “Monsi” por su sabiduría, su inteligencia, su agudeza crítica y su ética. No lanzamos argumentos sobre la cultura mexicana sin consultar sus escritos omnipresentes en la bibliografía de los críticos latinoamericanistas de las últimas décadas. Egan le convierte ahora en objeto de estudio: sus crónicas, reconocidas como lo mejor de la crítica cultural contemporánea —con todas las implicaciones teóricas que el término implica— se leen aquí por primera vez como obra literaria.

Egan presenta una lectura de cinco recopilaciones de la crónica de Monsiváis: *Días de guardar*, *Amor perdido*, *Escenas de pudor y liviandad*, *Entrada libre* y *Los rituales del caos*, bosquejando una trayectoria del pensamiento del cronista desde los años 60 hasta

medianos de los 90. La obra de Monsiváis es nada menos que una reconfiguración de la noción de la cultura mexicana; en sus crónicas, la ciudad letrada cede a un México expandido que ahora incorpora la sociedad civil (los militantes estudiantiles de Tlatelolco, los grupos comunitarios que respondieron al terremoto de 1985, los maestros rurales que siguen protestando los bajos salarios y pobres condiciones de trabajo, etc.), la cultura popular (el fanatismo religioso, los conciertos de rock, los salones de baile, las estrellas de cine, etc.), la posmodernidad (la vida urbana de la de la megalópolis que es la Ciudad de México, la guerrilla de imagen pública de los zapatistas, etc.), y muchos elementos nunca considerados por Ignacio Altamirano, José Vasconcelos, Octavio Paz y otras figuras claves en construcciones anteriores de la cultura mexicana.

El libro pretende presentar una visión de conjunto de la obra de Monsiváis, pero hay que tener en mente que sólo se inicia aquí un proyecto enorme ya que su enfoque en la crónica necesariamente excluye varios aspectos importantes de la obra del gran crítico cultural: por ejemplo, su crítica literaria, su rol fundador en la crítica de cine mexicano, el peso que ha adquirido su voz en el feminismo y sobre todo en las luchas sexuales por medio de artículos publicados en años recientes en *Debate Feminista*. La visión del libro es bastante amplia, pero sería imposible sintetizar una obra tan vasta y diversa como la de Monsiváis en un solo tomo. Lo que aporta Egan entonces no es el estudio definitivo de Carlos Monsiváis, sino un análisis suficientemente amplio para abarcar un diálogo crítico que pueda abrirse (y seguramente se abrirá) en muchas direcciones. En resumen, este libro servirá como base e inspiración para lo que será inevitablemente una nueva rama de interrogación crítica.

El estudio se define genéricamente. Egan se preocupa por categorizar el género de los escritos de Monsiváis y por limitar su investigación a la crónica (o más precisamente, a la crónica recopilada ya que no analiza la que sólo se ha publicado en periódicos o revistas), la cual argumenta convincentemente ser tanto literatura como periodismo. Es irónico, sin embargo, que se empeñe tanto en introducir a Monsiváis en el canon literario que su obra se ha dedicado a descentrar. ¿Debemos ubicarlo –indudablemente contra su voluntad– en una visión elitista de la historia cultural mexicana (en la cual obviamente cabe)? Quizás la mayor razón para hacerlo es que hasta ahora la obra de Monsiváis se conoce bien, pero sólo en fragmentos. El estudio formal de su obra literaria permite por primera vez el intento a la síntesis.

Esta síntesis radica a Monsiváis en el centro de debates teóricos sobre la cultura en el siglo XX. Egan encuentra influencias y paralelismos en la escuela Frankfurt, el marxismo de los 60, los Estudios Culturales británicos, y en el Nuevo Periodismo estadounidense. Lo vincula con la literatura del boom, y también con la rica historia de crónica mexicana, en su evolución desde la conquista (Bernal Díaz del Castillo) hasta la actualidad (Elena Poniatowska). Sin embargo, deja afuera la genealogía en la cual muchos ubicarían la obra del gran cronista: la del periodismo literario mexicano, es decir la que va de José Joaquín Fernández de Lizardi a Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto a Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera y, decisivamente, a Salvador Novo –y aunque Egan menciona el retrato de Novo que elabora Monsiváis en *Amor perdido*, apenas vincula a los dos cronistas de erudición inmensa, humor agudo y gran interés en la cultura popular. Tampoco examina posibles enlaces productivos con la tradición riquísima de la crónica de

América Latina entre cuyos practicantes se encuentran figuras tan diversas como José Martí, Enrique Gómez Carrillo y João do Rio. Su manera así limitada de colocar la obra de Monsiváis es quizás la debilidad más importante del libro: exalta la crónica de Monsiváis, mientras que implícitamente desprecia la historia del género en América Latina.

Lo que sí hace muy bien el libro es deducir y elaborar el marco teórico y ético que guía la obra de Monsiváis. Para Egan, el cronista no es un mero reportero que escribe con elegancia sino un pensador autónomo en busca de la justicia social y cuya misión no es tanto reconstruir la cultura mexicana – al incorporarle lo popular, lo marginal, lo fronterizo, lo analfabeto, lo subversivo, lo *camp*, etc. – como deconstruirla – al interrogar sus manifestaciones oficiales y no oficiales. No debemos equivocarnos: éste no es un libro de crítica desinteresada y multifacética. Egan no se atreve a buscar defectos con el ícono – por ejemplo, por no emplear notas de pie de página o bibliografías, por no aliarse transparentemente con una u otra escuela de pensamiento, por no elaborar un marco teórico o metodología para explicar su tratamiento de informantes en sus proyectos más etnográficos. Su meta, bien realizada, es tomar los primeros pasos en entender la visión crítica de uno de los grandes intelectuales de nuestros tiempos, y de ahí la importancia del estudio.

La extensión de saber necesario para criticar al gran crítico, para entender sus “monsiváisismos”, para contextualizar los 25 años de crónicas que penetran tan profundamente en diversísimos aspectos de la cultura mexicana, es impresionante. Por eso, quizás, como señala Egan, a pesar del interés en la literatura no tan literaria, según criterios tradicionales, de otros autores como Elena Poniatowska, por ejemplo, la escritura de Monsiváis hasta ahora no se ha estudiado bajo esta rúbrica (xix). El valor del trabajo de Egan, entonces, no radica sólo en su originalidad sino también en su arduidad y complejidad.

Tulane University

ROBERT MCKEE IRWIN

JAMES NICOLOPULOS. *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.

¿Cuál es la relación entre poética y política en los poemas épicos peninsulares del siglo XVI? Esta parece ser la pregunta central en la investigación de James Nicolopulos.

Como en todo buen libro, la pregunta desborda largamente los límites del trabajo y queda abierta para provocar futuros estudios. Nicolopulos se concentra en situar *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Os Lusíadas* de Luis de Camoens en los debates literarios en torno a la poética de la *imitatio* dentro del contexto histórico de los imperios modernos.

The Poetics of Empire in the Indies, en diálogo con *Epic and Empire* de David Quint (Princeton U. Press, 1993), es uno de los pocos estudios contemporáneos dedicados exclusivamente a la poesía épica ibérica o americana. Este texto se suma al libro de Elizabeth Davis, *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain* (University of Missouri Press, 2000), el cual se ocupa de los poemas de Ercilla, Juan Rufo, Cristóbal de Virués, Diego de Hojeda y Lope de Vega; y al más reciente de Raúl Marrero-Fente, *Épica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: Espejo de Paciencia de Silvestre de Balboa* (Centro de estudios ibéricos y americanos de Salamanca, 2002).

El libro de Nicolopulos transita con comodidad por una vasta bibliografía, desde la filología clásica hasta el renacimiento inglés y, por supuesto, la tradición épica culta ibérica, italiana y francesa. Aunque Nicolopulos conoce y comenta brevemente los últimos estudios coloniales, no encuentra allí su lugar crítico. El autor prefiere el estudio minucioso de los textos primarios, de sus palabras, de sus *topoi*, de la historia de su transmisión y el diálogo entre ediciones y anotaciones: así reconstruye las relaciones textuales entre las distintas partes de *La Araucana* (publicadas en 1569, 1578 y 1589) y la aparición de *Os Lusíadas* en 1572.

The Poetics of Empire in the Indies se centra críticamente en la discusión de la poética de la *imitatio*. El primer capítulo (“The crisis of imitation in the *Araucana*”) revisa las clasificaciones renacentistas sobre la *imitatio* en Bartolomeo Ricci y Daniel Barbaro y estudia asimismo a sus comentaristas del siglo XX, como G. W. Pigman, y se detiene especialmente en el libro de Thomas Green, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Nicolopulos genera su propia aproximación a Ercilla y Camoens a partir de la lectura cuidadosa del texto de Green, principalmente del problema del anacronismo en el proceso de imitación de un modelo literario. De esta manera, el libro presenta su propia taxonomía, contemplando las diferencias en la imitación fecunda y competidora de textos contemporáneos —que llama tradicionalmente *aemulatio*— y la que se establece entre textos distanciados por el tiempo, por el contexto de producción o por la lengua, para los cuales sigue la terminología de Green: imitación *reproductiva* o *sacramental*, *ecléctica*, *heurística* y, finalmente, *dialéctica*. Nicolopulos entiende que el concepto más productivo de Green para su estudio es el que éste presenta con la metáfora de la *necromancia*: aquella imitación que, en última instancia, revive un texto del pasado para hacerlo cantar con voz nueva (56-7).

Teniendo en cuenta la poética de Ercilla, el libro propone una distinción clara y útil entre las tres partes de *La Araucana*. Nicolopulos señala, de acuerdo con el sentir común

de la crítica, que la primera parte de *La Araucana* es ostentosamente más historiográfica que la segunda, pero agrega que esa diferencia también es notable en el uso de la *imitatio*, para lo cual estudia la escena de la tormenta, al final de la primera parte, en el canto XV. En esos versos Ercilla opta por la imitación disimulada (*dissimulatio*) de varios modelos clásicos sobre este *topos*. En cambio, desde el inicio de la segunda parte, en el canto XVI, *La Araucana* practica la imitación abierta y competitiva de modelos declarados, como de la *La Farsalia* de Lucano, evidente desde la mención del barquero Amílcar. Finalmente, en la tercera parte domina un tono ensombrecido o desengañado, distinto de la luminosidad de la mirada imperial propia de la segunda.

Para entender estos cambios, Nicolopulos postula la necesidad de reconsiderar la publicación de *Os Lusíadas* en 1572 en relación con los planes poéticos y políticos de Ercilla. Una de las tesis principales es que Ercilla contesta a Camoens en su poema. La transformación poética de la segunda parte de *La Araucana*, publicada en 1578, supone asimismo una concepción del imperio español que no estaría presente en la primera parte y que explica la inserción de batallas europeas en el poema. El cambio de poética busca integrar lo remoto, periférico y colonial de las guerras en Arauco con el centro del imperio español. Para lograrlo, Ercilla se vale del mago Fitón y la “trama profética” con imitación ecléctica; es decir, el poeta narra visiones o profecías aludiendo a muy diversas fuentes sin privilegiar ninguna, lo que el autor llama “Ercilla’s eclectic web of epic prophecy”, título del segundo capítulo del libro. De acuerdo con Nicolopulos, *Os Lusíadas* ofrecía un modelo exitoso de integración narrativa entre el mundo periférico y el centro del imperio.

El despliegue de profecías en la segunda parte de *La Araucana* revela el carácter ecléctico de su imitación. Nicolopulos ofrece un análisis de la tradición de las profecías en el esquema imperial de la *Eneida*, en la trama dinástica en el *Orlando furioso* y en los poemas ariostesco castellanos del siglo xvi. En la segunda parte de *La Araucana*, Ercilla imita la reelaboración que hace Ariosto de las profecías virgilianas. Sin embargo, esta imitación es disimulada por dos motivos: Ercilla busca diferenciarse de los épicos castellanos de su tiempo y, además, quiere ser coherente con la propuesta poética anunciada desde su primera octava, como negando a Ariosto. La imitación directa de Virgilio no habría sido tampoco conveniente teniendo en cuenta la competencia con Camoens, quien trabaja su poema en abierta emulación de la *Eneida*.

La inspección de los modelos de Ercilla recorre otros *topoi* de las literaturas europeas, como las selvas oscuras que anteceden a las visiones proféticas o los conjuros de magos y brujas y sus arreglos de ingredientes exóticos. En este sentido, es notable el estudio de los predecesores épicos del araucano Fitón, de su esfera mágica y su visión de la geografía del imperio. La lectura de los detalles (como indicios) en la actualización de los tópicos literarios revelan que el mago Fitón resulta de una imitación disimulada de Ariosto, que a su vez imita a Virgilio; pero también de la imitación de Severo en la *Egloga II* de Garcilaso, quien asimismo sigue a la bruja Ericto en *La Farsalia*. La trama de correspondencias no termina, pues Severo está modelado también bajo una imitación transformadora de Enareto en *La Arcadia* de Sannazaro. En otras palabras, es la misma tradición literaria, con sus ansiedades de influencias y no influencias, lo que se le revela a Nicolopulos en su travesía por los modelos posibles y las reminiscencias poéticas en *La Araucana*.

Como ya se ha sugerido, el episodio de Fitón es central en las pesquisas críticas del libro. Ercilla habría buscado superar el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en su imitación de *La Farsalia* de Lucano. A diferencia de lo que Mena hace con su modelo — una ampliación y explicación de Lucano para un lector supuestamente ajeno al contexto cultural del original—, Ercilla lograría metamorfosear sus subtextos (*Farsalia* 6 y *Laberinto* 242-3) en una referencialidad rejuvenecida; es decir, se trataría de un caso de “necromancia poética”, según la metáfora de Green (158). El episodio de Fitón es además el lugar ideal para leer la rivalidad de Ercilla respecto de Camoens.

Con la magia de Fitón, *La Araucana* abandona el espacio chileno para narrar las victorias militares españolas en Europa. Nicolopulos explica la inserción de este episodio por la imitación que Ercilla hace de Camoens y otros épicos. Convendría agregar que *La Araucana* ofrece razones internas al discurso narrativo que explican ese traslado espacial desde Arauco a Lepanto, a través de la cueva de Fitón. En las octavas previas al encuentro con el mago, el poeta-testigo denuncia la excesiva crueldad de los “hasta allí cristianos”, quienes “iban la gran vitoria deslustrando”. De esta manera, el episodio de Fitón es también un espacio alternativo hacia donde el poeta huye para distanciarse de la matanza injustificada de “los míseros bárbaros ya rendidos” (*La Araucana* XXVI, 6y 8).

Respecto de la imitación en Camoens, Nicolopulos propone que el mapamundi del *Laberinto* de Mena —y su proyecto de una política protoimperial— habría sido imitado y superado en el mapa de *Os Lusíadas*, el cual ejerce luego una poderosa influencia en los poemas épicos castellanos del Siglo de Oro. Ya Faria e Souza y Lida de Malkiel habían señalado esta relación de Camoens respecto de Mena (235-6), pero Nicolopulos precisa que el trabajo poético del portugués supone una imitación necromántica. En otras palabras, Camoens imita el mapamundi y las pretensiones de hegemonía universal ya presentes en el *Laberinto*, pero las modifica y actualiza al enfatizar la superioridad de Portugal sobre Castilla, celebrando la independencia portuguesa y su posesión de las Islas de la Especies, entre otras cosas. Todo esta exaltación lusitana habría provocado la respuesta del cortesano Alonso de Ercilla en la segunda parte de su poema, a través del episodio de Fitón y su visión del mapa imperial español.

Sería imposible reseñar la multitud de referencias eruditas y conexiones que Nicolopulos despliega a partir de su lectura de la imitación en Ercilla y Camoens. En relación con la poética y política, destaca la construcción en la segunda parte de *La Araucana* de una apología del imperio español de Felipe II a través de la imitación transformadora de los poetas “nacionales”: Lucano, Juan de Mena y Garcilaso de la Vega. Éste último sería además el poeta por excelencia para imitar, y de alguna manera superar a través del poema épico, género que Garcilaso sólo practicó indirectamente en la *Egloga II*.

Nicolopulos observa que la práctica imitativa en Ercilla se podría haber realizado a través de las ediciones comentadas del siglo XVI de las obras de Ariosto, Garcilaso y Mena (77, 86-7, 115-6). En el proceso de composición de su poema, Ercilla parece haber trabajado con diversas ediciones, como la del Brocense de la poesía de Garcilaso (publicada en 1574), la de Fernán Núñez del *Laberinto de Fortuna* (publicada por primera vez en 1499 y luego muy reeditada) y la de Luduvico Dolce del *Orlando furioso* (publicada en 1542; las notas de Dolce se traducen y publican en 1549). Estos comentaristas

privilegiaban las referencias latinas y relegaban o ignoraban las “fuentes” medievales o vernaculares. Habría que agregar también las traducciones, como la de Jerónimo de Urrea del *Furioso* (publicada oportunamente en Amberes en 1549, cuando Carlos V y el príncipe Felipe se encontraron en esa ciudad, nos recuerda Nicolopulos), las cuales, junto con las ediciones anotadas, trabajaban el problema de la “anacronía” señalado por Green, actualizando los modelos clásicos y canonizando los textos contemporáneos. Las anotaciones, que no pueden sino revelar los intereses de la época y los debates culturales del momento, son siempre selectivas y conllevan una forma de leer los textos. Más allá de las razones eruditas, el estudio de los comentarios y traducciones de la época es imprescindible para la reconstrucción del funcionamiento de una cultura y sus tradiciones.

Considerando que el libro de Nicolopulos busca reconstruir el diálogo entre los poemas de Espinoza y Camoens en relación con la política imperial, *The Poetics of Empire in the Indies* se habría enriquecido con el estudio de las traducciones castellanas de *Os Lusíadas*, aparecidas justamente en los años de la anexión de Portugal a la corona española. En el año de 1580 se publicaron dos traducciones castellanas en octava rima del poema de Camoens: una por Benito Caldera, en Alcalá de Henares; la otra por Luis Gómez de Tapia, publicada en Salamanca. Luego apareció en 1591 la traducción parcial de Enrique Garcés, portugués asentado en el Perú. Estas traducciones no son solamente centrales para seguir los problemas ecdóticos, sino que constituyen también testimonios de lecturas y adaptaciones políticas del poema.

El libro de Nicolopulos se lee estupendamente, abunda en datos eruditos y seduce al lector con sus preciosas menciones librescas, como la traducción de Gonzalo Pérez de la *Ulyxea* de Homero (Amberes, 1550). Además, sugiere numerosas alusiones textuales y preguntas críticas para estudiar la épica. En todo caso, el impecable trazo del *roteiro* de los tópicos del género y su transmisión textual, así como la propuesta crítica de conectar la poética y la política a través de la *imitatio* hacen de *The Poetics of Empire in the Indies* una lectura fundamental para el estudio de la poesía heroica peninsular del siglo XVI.

JAVIER LASARTE V. (Coord.). *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La Nave Va, 2001.

Tres puntos determinan unívocamente un plano (siempre y cuando éstos no pertenezcan de antemano a una recta). Ello es cierto si el plano lo pensamos en un espacio de tres dimensiones; aunque lo parezca, esta excursión euclidiana no es una tautología. La introducción de Javier Lasarte a *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina* me hizo recordar esa “pelotica” de la geometría y el cálculo. Para la colección, Lasarte promete presentar una “imagen panorámica que aborda —sin pretensiones de sistematicidad— distintos momentos (del XIX y XX), autores, problemas y discusiones” (7). La promesa introductoria de Lasarte a esta interesante colección de ensayos posee un vaivén que coquetea con las implicaciones territoriales del título. Afirmar y negar o bien establecer y desdibujar caracteriza la *captatio benevolentia* de esta nota introductoria. Nota que concluye con una dedicatoria homenaje/no-homenaje a la obra de Rafael Gutiérrez Girardot.

Es precisamente el ensayo de Gutiérrez Girardot que abre esta colección el que provoca con fuerza la imagen de los tres puntos y un plano. En “Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Luis Romero. El intelectual y el científico”, el autor marca tres momentos “excepcionales” de la historia intelectual latinoamericana con los cuales arma un plano que sirve de barrera para separar del grupo formado por los practicantes del “diletantismo de los intelectuales hispanoamericanos como Octavio Paz y Germán Arciniegas” y “los feligreses de los formalismos terminológicos [de] la mayoría de la producción científica hispanoamericana en el ámbito de las llamadas ‘ciencias humanas’” (9) a los verdaderos paladines del ensayo esclarecedor y la ciencia enriquecedora del conocimiento, por usar sus términos. Este maravilloso ninguneo de Gutiérrez Girardot a lo que no cuadre dentro de su concepción hegeliana de la comprensibilidad en la pureza de la línea manifiesta en la expresión ensayística no desvirtúa necesariamente el valor de nota historiográfica de este ensayo sobre Ureña, Reyes y Romero. Es informativo y, definitivamente, territorializante. Cabe preguntarse si a pesar de la dedicatoria que ofrece en la introducción Lasarte busca abrir esta colección con un gesto irónico de celebración y ataque, abrir con una irrupción que apunte hacia sí misma para embarcarnos en el deshacer sistemático de lo que entendemos como intelectual y letrado. No propongo esta lectura como frivolidad diletante, aunque el diletantismo pueda caracterizarse como hispanoamericano, la tradición de estos homenajes a padres, intelectuales o no, remite a las *Coplas* de Manrique y el *ubi sunt*. Por otra parte, la forma o esquema de terna que aparece en el ensayo de Gutiérrez Girardot tiene su versión en la organización de la colección en los tres artículos con que comienza ésta, el citado de Gutiérrez Girardot, el de Hugo Achugar, “*Ariel* atrapado entre Víctor Hugo y *Star Trek*”, y el de Jesús Martín-Barbero, “Globalización e integración desde la perspectiva cultural”. La resignación a la resistencia de Achugar y la especificidad de lo local dentro de la globalización a la que apunta Martín-Barbero se conjugan con el ensayo de Gutiérrez Girardot, y, a pesar de parecer puntos tan ajenos que no pertenecen a un mismo espacio, determinan un plano de intensidad donde se imbrica el resto de esta “heterogénea” colección, por usar el calificativo de Lasarte.

Uno de los problemas de reseñar una colección como ésta reside precisamente en la diversidad de los temas que abarcan sus colaboraciones hasta el punto de hacerla por momentos inaprehensible como un todo. De las “Desorientaciones intelectuales” de Vicente Lecuna donde el ensayista desarrolla respuestas o despliega aforismos a epígrafes y apotegmas que recorren o zigzaguean por la laboriosa obediencia a los límites de una disciplina académica como la literatura, las rupturas y los borrones de esa “religión secundaria”, a la pregunta de Beldford Moré en “Autoridad del gramático y política lingüística en Andrés Bello” cuando reconoce en el filólogo caraqueño una cuestión directora de su obra sobre el idioma: ¿quién puede controlar la praxis lingüística a nivel nacional o continental? y la manera en que ésta se vuelca sobre los mismos “guardianes de la lengua” de una manera que repite los posicionamientos del letrado y el intelectual. O bien ante una lectura de los efectos de la ciudad letrada y los desplazamientos conceptuales e identitarios que se establecen, como propone Luis Duno, en “Administrar la cubanidad: la ‘canción negra sin color’” en los procesos de creación de la cubanidad, estamos ante una colección cuya territorización es ambiciosa y cuyos aparatos de captura funcionan para establecer un mapa y recorrer la geografía y la historia de postulados que Ángel Rama dejara abiertos para desarrollar.

Los ensayos de *Territorios intelectuales* aparecen marcados por la dicotomía política/poética y recorren modernidades de dos siglos de historia latinoamericana. “Qué decir” y “cómo decir” son cuestiones fundamentales en la formación y elaboración de relaciones imaginadas entre las comunidades imaginarias que conocemos como naciones. Los dos términos son al mismo tiempo cuestiones y dictados de los que el letrado primero y el intelectual después se asen para narrar, hacer textual y establecer primacías que los constituyan como albaceas del quehacer literario en problemáticas relaciones con lo político. En este respecto, el trabajo de Cecilia Rodríguez, “La pureza del magisterio espiritual: los ‘genios aéreos’ de Juan Montalvo”, explora la investidura del intelectual como ente separado guiado por la búsqueda de la verdad, como en el caso de Rodó, sacerdote del pensamiento, y su intervención en la vida pública. Los estudios de Adriana Kanzevolsky sobre *Orígenes* y *Sur*, el de Ana Cecilia Olmos sobre *Punto de Vista* y *Novos Estudos* exploran el papel de las publicaciones periódicas como órganos que en su momento (durante los totalitarismos burocráticos en Argentina y Brasil), de acuerdo a Olmos, “reformularon posiciones políticas e ideológicas y modernizaron imágenes del intelectual” (77), o bien construyeron dificultosas filiaciones intercontinentales, “eras” lezamianas, al ofrecer su imagen de América y su universalidad, como apunta Kanzevolsky. El tema de las relaciones entre autores e intelectuales latinoamericanos y las publicaciones desde la óptica de la militancia política aparece en el ensayo de Claudia Gilman, “Mercado y consagración: la revolución cubana y la ‘nueva narrativa latinoamericana’ (1961-1971)”, en el que la autora identifica la aporía que se establece en la figura del “artista revolucionario” y sus pesadillas al intentar su quehacer en ambos campos.

La colección coordinada por Lasarte reúne asimismo trabajos sobre el cuerpo y la ciudad como espacios donde se desarrollan y sobre los que circulan formas de resistencia a los postulados normalizantes de lo convencional pertenecientes o establecidas por el orden simbólico. Orden que la contemporaneidad ha trastocado en un sentirse afuera y que María Minelli, por ejemplo, lee en la manera en que explotan la pose homosexual

escritores argentinos contemporáneos en su trabajo, “De cómo devenir ‘condenaditos’. El arte de producir figuras de escritor”.

Si la política por venir, como afirma Giorgio Agamben en *La comunità che viene* (Turín: Einaudi, 1990), no será una lucha por conquistar o controlar el Estado, sino una lucha entre el Estado y el no-Estado (la humanidad), lucha que parte de una disyuntiva inabarcable entre la singularidad de un cualquiera y la organización estatal (58) me pregunto si corresponde al intelectual pensar el vacío implícito en esa disyuntiva y desaparecer en éste en un gesto de pura exterioridad, exhibiéndose. O bien será la labor de éstos encargarse de ocupar esos espacios, de poblarlos, necesariamente redecorarlos en un constante atravesar de fronteras apuntando a las medidas, al nomos, que hacen visible el ordenamiento político y social y buscar así asegurar la fluidez del pensar la comunidad. El juego de la dupla política/poética sugiere u obliga estos cuestionamientos en cuanto a las posibilidades de pensar el papel del intelectual y su mundo, su comunidad, particularmente en América latina donde la crisis no es nunca la excepción.

En términos generales, la colección de ensayos de *Territorios intelectuales* es una referencia valiosa sobre el estado de las cosas en el debate sobre el letrado y el intelectual en América latina; colección en la cual entra en juego la posibilidad de múltiples interpretaciones que buscan desarticularse de aparatajes disciplinarios para dar cabida a nuevas agencias en el imaginario de nuestras culturas.

JACINTO FOMBONA