

quarto. A sílaba “do”, que forma, a partir da matriz “quadra”, a palavra “quadrado”, liga entre si os diversos quadrados fechados de quatros, quadros, quadras e quartos, como se a própria forma geométrica, insatisfeita com seu fechamento, buscasse ligação com outros quatros, outros quadros, outras quadras, outros quartos. Ora, como a fria pedra de Drummond permite leituras bastante quentes do ponto de vista ontológico, o quadrado frio de Augusto de Campos pode ser lido – mesmo que a teoria da poesia concreta não o queira – como um quente movimento existencial de busca de um outro, também fechado entre quatro paredes em sua experiência de homem moderno. Essa leitura, aliás, cai como uma luva para a produção de Augusto de Campos: lembre-se que a sua série de poemas ortodoxos se fecha com um poema-concreto-pessoano sobre a questão da experiência humana do recolhimento e da multiplicação do eu: “caracol”.

É no desvão das leituras dos poemas que se encontra o grande impasse deste *A poética da inversão*. O ensaio reenquadra a teoria da experiência concreta, recusando a validade daquilo que entende como seus pressupostos básicos e, no entanto, faz uso desses mesmos pressupostos na análise dos poemas. Assim, ao mesmo tempo que afasta a possibilidade de um objeto qualquer – inclusive o objeto-poema – ter seus usos e aplicações previstos pelos mecanismos que o produziram, já que a experiência humana atribui valores, inclusive sentimentais, aos objetos projetados por uma inteligência produtiva, Teresa Cabañas opera com o poema dentro dos limites estritos da inteligência produtiva que o gerou. Ela chega mesmo a afirmar uma indissociabilidade entre a teoria da poesia concreta e os poemas, aceitando que “os limites que as regras impõem à leitura (...) executam um estrangulamento da especulação sugestiva, da operação evocativa, quer dizer, de qualquer conteúdo subliminar provocado pelo texto na memória do leitor” (p. 91), aceitando uma

analogia pensada por Fernando Villarraga segundo a qual a teoria da poesia concreta serviria como uma espécie de “manual de instruções” para o uso do poema, exatamente como acontece com os aparelhos eletro-eletrônicos. Ora, associar ou não qualquer poema a qualquer aparato teórico, não importa se vindo do poeta ou de outra fonte, é uma opção crítica, nunca uma fatalidade – e é impossível frear “operações evocativas na memória do leitor”. Como se sabe, nenhum manual de instruções pode nos proibir de evocar, diante de um velho televisor, a pessoa querida, já morta, que o comprou ou que costumava assistir nele aos seus programas prediletos. Mesmo que tenhamos tido o comportamento nada usual de guardar por 40 anos o manual de instrução.

A velha pergunta, afinal, sempre se renova: como analisar um texto que antes de ser lido já foi entendido, e vedadas as evocações que ele possa trazer? A solução muitas vezes tem sido, no caso da poesia concreta, a transformação do poema numa espécie de elemento vazado *através do qual* se olham outros elementos da paisagem: os textos da famosa teoria da poesia concreta e as táticas do grupo para garantir uma posição de destaque e, se possível, de hegemonia no ambiente – ou mercado? – cultural brasileiro. Nesse sentido, *A poética da inversão* se localiza como uma contribuição importante dentro de um pensamento já consolidado sobre a poesia concreta, embora a leitura que propõe para os poemas pareça não concretizar aquele salto diferenciador que há quase 20 anos Paulo Franchetti imaginava poder ver e que sua “Apresentação” aparentemente anuncia.

Luis Gonçalves Bueno
Universidade Federal do Paraná

Luis Rebaza Soralez. La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José

María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela. Lima, PUCP, 2000.

Luis Rebaza Soralez (poeta, narrador, ensayista, editor y catedrático) inició hace veinte años el estudio de un grupo de intelectuales y artistas peruanos que forjaron un nuevo concepto del ejercicio estético en las últimas dos terceras partes del siglo XX. *La construcción de un artista peruano contemporáneo* es el resultado final de ese largo y ambicioso proyecto. Está integrada por dos partes que contienen once capítulos, que en su mayoría fueron anteriormente publicados en forma de ensayo. El eje estructurador del libro se concibe como la presencia –léase participación– del espíritu artístico precolombino, andino, “nativo” y la del alma europea, occidental, “foránea” del arte en la conformación de un *ars poetica* contemporánea, de pluralidad irrescatable que envuelve, como una conciencia múltiple, a estos intelectuales y artistas. Del mismo modo, en este libro se estudia los debates sobre identidad nacional que este grupo de artistas, condicionados por contenidos y formas “nativas” y “foráneas”, tuvieron después de los años 50.

El libro de Rebaza Soralez aporta y posibilita nuevas perspectivas de lectura en cuanto a la práctica artística de este grupo de artistas. Rebaza Soralez establece como punto de partida el estudio de la relaciones entre artista, obra y contexto. Para ello, el autor lleva a cabo una admirable labor de recopilación, selección y documentación de abundante material bibliográfico, crítico, gráfico y periodístico en general, a la vez que asume un punto de vista que enfatiza “lo espacial, lo simultáneo, lo multidireccional, lo plurisignificativo, lo poético” y otorga particular relevancia “al vasto e impreciso campo de la cultura”. De este modo, deja de anclarse en patrones críticos que estipulan la dicotomía literatura

y literatura social para la literatura peruana de los años 50. Esta dicotomía ha llevado a considerar que la importancia de las poéticas de los artistas de mitad de siglo estriba en sus propiedades estilísticas y son más o menos valiosas en tanto ejercen o no un notorio compromiso social. Al contrario, en el discurso crítico de Rebaza Soralez se observa la introducción sistemática de discursos otros, ajenos a su voz y experiencia, con los que logra configurar un espacio textual abierto al diálogo crítico, académico o creativo y suscitar en el lector –aun cuando la elección la efectúa él mismo– la sensación de reproducir la atmósfera de esos años. Así es de obligada mención la Peña Pancho Fierro, donde se reunía este grupo de intelectuales y artistas, las revistas *Las Moradas* y *Amaru*, dirigidas por Emilio Adolfo Westphalen, y las publicaciones del sello editorial Ediciones de la Rama Florida de Javier Sologuren.

Si bien la opinión generalizada acepta a las dos figuras claves de la década del 30, José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, como compartimentos estancos de tradiciones culturales excluyentes, la andina y la occidental, Rebaza Soralez muestra cómo estas dos fuentes se encuentran necesariamente imbricadas entre sí, recorriendo espacios comunes, apropiándose una de otra, y cómo, final y primordialmente para el objetivo de este libro, este doble legado determinará en la promoción de artistas más jóvenes, Sologuren, Salazar Bondy, Eielson, Szyszlo y Varela, el anhelo de construir un modelo “propio”, que los defina teniendo en cuenta sus orígenes y sus proyecciones.

Con la ayuda de teorías y metodologías de la antropología, arqueología, historia y otras disciplinas, Rebaza realiza un detallado bosquejo de la cosmovisión andina, de su relación con la Naturaleza, de sus códigos y símbolos, de sus propiedades lingüísticas y estéticas. En suma, hace una exploración del espíritu mítico y de la concepción de un tiempo cíclico con determinadas le-

yes y presagios, que le va a permitir desarrollar un análisis complejo de los influjos y principios de los que se ha nutrido esta nueva estética contemporánea.

El primer capítulo está orientado a examinar los cambios que se originan en el ambiente intelectual de los años 30 y 40 y, principalmente, la reformulación de la idea que se tenía sobre cultura en el Perú. Rebaza Sorraluz señala que, junto a ciertos condicionamientos externos, es básicamente con Arguedas que el concepto de lo andino cobra protagonismo y, con él, se deja de conceptualizarlo en términos de raza y se empieza su reflexión con consideraciones culturales. Asimismo, la figura de Westphalen, ligada a la tradición europea y a su modernidad, aparece como una conciencia que entiende que cualquier manifestación artística es una suerte de asimilación que trabaja a partir del legado andino.

En el segundo y tercer capítulos, Rebaza Sorraluz establece la relación de los trabajos de José María Arguedas con Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, respectivamente. Entre otros temas, Rebaza Sorraluz enfoca su estudio en la discusión en torno de una poesía quechua que tuvieron los tres autores anteriormente mencionados. En la obra de Arguedas revisa los conceptos de lo lírico, lo literario, lo oral y de qué manera se origina una subjetividad lírica en un individuo perteneciente a un grupo social de acendrada visión colectiva, mientras que el último se orienta a demostrar cómo la lengua quechua es ontológicamente una lengua de propiedades estéticas en la que cabría considerar una suerte de ruta o "narración nacional". También, en los escritos de Salazar Bondy y Sologuren, observa temas propios del arte precolombino (desolación, gozo, ausencia, amor, acercamiento a la naturaleza, etc.) que se encuentran también en las obras artísticas de la mayoría de los artistas de la promoción del 50.

El cuarto capítulo está dedicado a describir todas aquellas modalidades, artísticas y científicas, mediante

las cuales se llevará a cabo lo que Rebaza Sorraluz denomina el "rescate" del legado artístico precolombino, operación realizada por este grupo a lo largo de los 60 y 70. Rebaza Sorraluz examina la manera particular en que cada uno asume dicha labor, así como la visión conjunta de integrar la cultura "nativa" del Perú con formas universales del arte. Es interesante subrayar que estos artistas tienen la prioridad de trabajar las "formas" con técnicas prehispánicas.

En el quinto capítulo se trata la obra plástica de Fernando de Szyszlo. Se discute su pintura abstracta como espacio conciliador de lo americano precolombino con lo europeo moderno. Asimismo, se practican interesantes análisis basados en códigos iconográficos, en la carga simbólica de los *emblemas*, y en la revisión del concepto de "vestigio" en su obra.

En el capítulo final de esta parte el análisis se centra en los trabajos de Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson. Se considera que los tres escritores son producto de un "sentido artístico" que aglutina y procesa en sí los giros y síntomas de una conciencia de identidad móvil, no mestiza (andina más hispana) sino una identidad híbrida que está constituida por más de una mezcla. Sin embargo, se explorará en los tres artistas la determinación del componente andino y su "sensibilidad plástica", y en este caso preciso, la configuración de un espacio nacional en sus prácticas artísticas. Según Rebaza Sorraluz, un criterio plástico de composición funda la conexión entre las partes que forman el espacio nacional. Este criterio plástico se encuentra en la escritura de Salazar Bondy y Varela y en las varias artes (literatura, artes plásticas) que practica el multifacético Eielson. Rebaza Sorraluz, en esta parte de su libro, utiliza con acierto el concepto de *instalación* en su estudio de las obras artísticas y arriesga una línea interpretativa que destaca características comunes en el grupo: poética dramática, espacial, voluntad ordenadora

del cosmos, el "gesto" como motor de creación y la constante de la "ausencia". Pero todavía siguen siendo determinantes en Rebaza Soraluz principios que asumen el arte como "rescate" y "universalidad". Por último, en los dos últimos capítulos de la primera parte, se realiza una descripción de la obra plástica y literaria de Eielson, que va acompañada de un buen material fotográfico de las obras.

La segunda parte del libro consta de cinco capítulos destinados al estudio de la obra poética de Javier Sologuren; concretamente, las seis ediciones de *Vida continua*. A partir de un análisis textual minucioso, Rebaza Soraluz nos la presenta bajo distintas nominaciones que guardan entre sí una carga semántica común: la de ser un proyecto poético vital. Así se suceden los conceptos de *libro*, *volumen*, "libro único", "obra en marcha". *Vida continua* se desarrolla como una "organicidad constructiva" donde el "libro único" es el cuerpo u organismo y la "obra en marcha" el proceso continuo de crecimiento. Esto es posible, según Rebaza Soraluz, debido a que la poética elaborada por Sologuren presenta una sola línea estructural a lo largo de su actividad artística. Apoyado en diferentes estudios críticos sobre la obra, el autor expone los principios de construcción de este proyecto como un todo unitario que permite proponer su tesis fundamental: la naturaleza arquitectónica de la obra. En el segundo capítulo Rebaza Soraluz nos explica cómo cada una de las ediciones (su estudio enfoca con exclusividad las de 1966 y 1971) estaría funcionando como "maqueta" de una edificación posterior o ideal. Se busca en ese sentido visualizar la construcción, dadas las dimensiones espacio temporales en las que "habitará" o se definirá un Yo lírico.

En el capítulo tres se aborda la dialéctica establecida entre el poeta y la tradición occidental literaria; mientras que en el penúltimo bloque Rebaza Soraluz dirige la atención de su análisis a la composición bímembre de la conciencia artística del poe-

ta, en la que lo americano es concebido, y detectado agudamente, como el pasado que ha dejado su rastro. Se intenta definir así un origen que se interna en el Yo produciendo la Memoria. Y, a su vez, cuando ese rastro dejado es "ordenado" por la conciencia se establece el Recuerdo. De otro lado, un legado occidental estaría orientando su mirada y cognición del Pasado. Se arma, pues, un complejo tramado interpretativo en que el autor usa una competente enciclopedia humanista en su sentido originario. Es decir, destaca la apropiación de términos "extraídos" de la geometría y biología, para el éxito de los análisis, y la utilización de un nutrido material sobre la obra y poesía en general.

En el capítulo final, Rebaza Soraluz, luego de desarrollar la idea de *Vida continua* como la reunión de textos no narrativos que "narran" la historia de una experiencia vital, presenta *Recinto* (1968) como el último eslabón en la composición de la poética de Sologuren (ed. 1971) que correspondería al primer período de su obra. En ese "poema-poética", señala, un protagonista lírico es guiado por una conciencia artística que, si bien parte de una determinada cronología, la burla después para instalarse, más allá de sus límites, en un orden mitológico cíclico sin principio ni fin. En esta dinámica, la subjetividad —dirigida por fuerzas contráctiles en perpetua indagación— se desplaza por el espacio y por el tiempo, accediendo a estadios históricos en los que operan tanto el legado andino como el occidental.

Para terminar, *La construcción de un artista peruano contemporáneo* de Luis Rebaza Soraluz nos provee, a pesar de la profusión de citas y la repetición de algunos postulados, de un conjunto estimulante de planteamientos valiosos para un acercamiento progresivo al conocimiento de una conciencia artística peruana y contemporánea, que viene siendo estudiada, sobre todo en lo concerniente al tratamiento de la tradición andina, con mayor propiedad por la crítica e investigación literaria. Su

lectura es obligada para los especialistas en el tema y para los lectores que quieran lograr una visión integral del complejo proceso cultural peruano.

Ericka Dabel Herbias Ruiz
Universidad de San Marcos

Cristina Stevens (org.). *Quando o tio Sam pegar no tamborim: uma perspectiva transcultural do Brasil*. Brasília: Editora Plano, 2000. 336 pp.

Talvez nunca se tenha debatido tanto quanto agora sobre a visão e representação estrangeira do Brasil, e uma excelente contribuição para esse debate é sem dúvida a coletânea de ensaios *Quando o tio Sam pegar no tamborim: uma perspectiva transcultural do Brasil*, organizada por Cristina Stevens. De fato, como nos avverte o próprio título, não se trata de um livro sobre o Brasil, ou sobre os brasileiros, mas de uma indagação e reflexão sobre as idéias e imagens desse país captadas pelo olhar estrangeiro—neste caso, o olhar norte-americano. À exceção de alguns poucos ensaios como o de João Lanari Bo, “Orson Welles, Rogério Sganzerla e a fantasia do Brasil,” sobre a passagem do diretor de cinema norte-americano pelo país, todos os demais textos reunidos nesta coletânea exploram o legado literário de escritores, poetas e intelectuais norte-americanos que se propuseram (na forma de memórias, ou de ficção; uns por meio da prosa, outros da poesia) a narrar o Brasil.

Dentre esses autores, poderíamos citar Elizabeth Bishop, revisitada por Regina Przybycien em três momentos de sua estada de duas décadas no Brasil (1951-71); John Updike, que, segundo Dilvo Ristoff, projetou no Brasil utópico de seu romance homônimo *Brazil* um certo descontentamento com as relações raciais nos Estados Unidos; John Dos Passos, que viajou algumas vezes ao Brasil nos anos 50 e 60 em

missão jornalística e que, na opinião de Tom Burns, projetou em *Brazil on the Move* uma visão igualmente utópica, “progressista” desse país; Hugh Gibson, embaixador no Brasil entre 1933-37, e autor de *Rio*, examinado nesta coletânea por Anlene Gomes de Souza; o escritor paquistanês, radicado nos Estados Unidos, Zulfikar Ghose, autor da trilogia *The Incredible Brazilian*, cujo primeiro volume, *The Native*, analisado por Antonio Eduardo de Oliveira, excede-se, segundo esse crítico, em imagens clichês e “estereótipos absurdos” para retratar o Brasil colonial.

Tantas versões e experiências diversas do Brasil não deixam, no entanto, de suscitar nos autores dos doze ensaios desta coletânea algumas questões em comum. Afinal, estaria o/a estrangeiro/a em condições de olhar o Brasil no que ele tem de “brasileiro”, ou na sua “brasileiridade”? Seria ele/a capaz de olhar o Brasil sem transformá-lo em simples função do seu desejo? A alteridade é algo que nos é dado a ver, e a representar? E, caso não seja, o que dizer da autoridade do estrangeiro quando este se propõe a revelar “a cara do Brasil”? Em seu ensaio “Evolução de uma dinâmica relacional: a hermenêutica do pensar a cultura brasileira a partir dos EUA”, Piers Armstrong discute a relação entre os estudos culturais brasileiros realizados nas academias norte-americanas e aqueles produzidos no Brasil. Armstrong analisa particularmente a propensão norte-americana a estudar a realidade brasileira menos como a manifestação de uma “cultura” que “em função de condições sócio-econômicas que seguem regras universais” (42). Essa tendência pode, no entanto, apresentar certos “inconvenientes imperialistas” quando representação e auto-definição (neste caso, por um sujeito brasileiro) se contradizem. Por exemplo, interpretar certas tradições populares como o “show de mulatas” enquanto “exploração” e “alienação manifesta da mulher de cor” (47) se assemelha, segundo