

Como hemos indicado más arriba, este trabajo es un aporte destacado a los estudios centroamericanos ya que adquiere y presenta categorías aptas para analizar las literaturas del istmo como expresiones de una región marcada por conflictividades y problemáticas comunes.

Si se puede hacer una crítica a esta obra, se refiere al enfoque de los espacios transicionales: aunque la autora observa que las consecuencias de los conflictos armados que se dieron en Guatemala, El Salvador y Nicaragua han afectado a toda la región (34), problemáticas como la ausencia de ideologías o el vacío creado por los cuerpos desaparecidos —las personas y sus historias— son escenarios específicos de ambientes de posguerra cuya relevancia para países como Panamá o Belice no es tan evidente. Asimismo, sería posible cuestionar la observación de que a partir de finales de la década de los 80, la crítica cultural centroamericana se haya llevado a cabo principalmente en las producciones narrativas (164) dado que las obras cinematográficas y fotográficas también pueden ser consideradas como medios centrales dentro del discurso de la memoria histórica. No obstante, *El arte de ficcionar* de Ortiz Wallner es una contribución significativa a los estudios culturales centroamericanos ya que provee conceptos dinámicos propios de las literaturas en movimiento que posibilitan el análisis de los textos tanto respecto a sus dimensiones intratextuales como a los mecanismos del campo literario y de los contextos sociohistóricos nacionales, regionales y

transcontinentales. Este trabajo permite, incluso, detectar similitudes y paralelos en las novelas centroamericanas que antes han sido ignorados a causa de las sistematizaciones nacionales y/o temáticas. La autora cumple de manera efectiva con el desiderátum mencionado al principio de su trabajo, que es el establecimiento de una cronología cultural propia del istmo. Ortiz Wallner abre nuevos caminos para una historiografía literaria centroamericana dinámica y capaz de conectar las realidades de países hermanos, pero diferenciados.

Sabine Erbrich

Freie Universität Berlin

Eduardo Chirinos. *Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931). Una antología*. Lima: Estruendomudo y Centro Cultural de España en el Perú, 2009. 334 pp.

Conocida es —en la historia de España— la existencia de un cierto rechazo que habría habido contra la Modernidad. Con este tema comienza el poeta y crítico peruano Eduardo Chirinos su Introducción al libro que aquí comentamos. En efecto, desde el pasaje de los molinos de viento en *Vida de Don Quijote y Sancho* a los que Unamuno “asocia curiosamente el pragmatismo con el miedo a la tecnología” (9) hasta la voz coloquial “¡que inventen ellos!” estaría ilustrada esta suerte de protección contra el avance de la revolución industrial que —a pesar de todo— entró, aunque tardíamente, a la península. De

hecho, Chirinos cita varios nombres de célebres científicos e inventores españoles aun cuando afirma que el país hacia 1920 “tenía una estructura agraria latifundista y un índice de analfabetismo que llegaba al 45 por ciento” (10).

En el contexto literario fueron —obviamente— las ciudades (epicentros de la Modernidad) como Madrid y Barcelona las que acunaron el nacimiento de los primeros brotes vanguardistas en España. Como se sabe, la vanguardia fue un fenómeno internacional y una coincidencia conceptual. Chirinos la sintetiza en tres puntos: a) el deseo de ser moderno; b) apreciar el contenido estético de los nuevos artefactos; y, c) que la modernidad rigiera los mecanismos de composición artística. El deseo de ser moderno explicaría en la superestructura social (para revitalizar un término marxiano hoy en desuso) el desarrollo del futurismo en zonas periféricas europeas como Italia, Rusia, Portugal. En España, la polarización política entre el fascismo y la izquierda liquidó rápidamente lo que nuestro crítico llama el “idilio con las máquinas” (11) ya que el falangismo vio la tecnología como un ataque al espíritu tradicional español, mientras que para los radicales izquierdistas abocados hacia el social-realismo la experimentación vanguardista fue vista como un juego burgués. Sería entonces la generación poética del 27 la que sacaría partido de la rebelión ultraísta, cuyos miembros no sólo heredaron la experiencia de la vanguardia, sino que “volvieron los ojos a su mejor tradición (Garcilaso, Góngora, Bécquer) y supieron llevar a cabo la

necesaria decantación creativa” (11).

En lo que respecta a Hispanoamérica —a diferencia de la fugacidad peninsular vanguardista— los nuevos ismos fundaron el inicio de nuestra modernidad poética marcando con fuego histórico la experiencia de quienes pronto serán vistos como el *ortho* de la tradición: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Girondo, Paz. Es interesante comprobar que un movimiento de vanguardia latinoamericana como el creacionismo del chileno Vicente Huidobro coincidió con el cubismo parisino de 1916-17 y fue decisivo en la fundación del ultraísmo español de 1918-19, en el que participó activamente el argentino Jorge Luis Borges —junto a sus pares peninsulares Rafael Cansinos-Asséns y Guillermo de Torre— para poco después transportarlo a su ciudad natal Buenos Aires. En este agitado ambiente internacional es que César Vallejo —en su soledad peruana— escribirá los avanzados y radicales versos de *Trilce* (1922), uno de los pináculos de la vanguardia en todos los tiempos. Así como el surrealismo —suma y cifra de las vanguardias históricas— tuvo en el mexicano Octavio Paz no sólo a uno de sus más fervientes y lúcidos exponentes, sino que asimiló la contribución surrealista a su propia poética personal, enriqueciéndola, tal como hizo Pablo Neruda con *Residencia en la tierra*, cumbre de su obra, el martinfierrista Oliverio Girondo —vanguardista hasta el final— entregó *En la masmédula* en 1954, un libro que —en cierta medida— prefigura las neovanguardias actuales como el neobarroco, por ejemplo.

Prosigue Eduardo Chirinos llamando la atención sobre un importante e insoslayable hecho: en los manuales de historia literaria española usualmente se omite (o se omitía) el periodo de la vanguardia. De la generación del 98 pasábamos directamente a la del 27 y sólo se mencionaba en medio a Juan Ramón Jiménez. Pues bien, nuestro autor declara que la confección de *Rosa polipétala* es un intento por subsanar esta inexplicable brecha, quizá debida, según afirma, a la “forma tan sesgada en que se diseñó el canon poético español” (12). Casi totalmente cicatrizadas las heridas de la guerra civil, a más de setenta años del conflicto, el crítico afirma: “el interés por la poesía vanguardista española es más bien reciente” (12). Luego pasa a delimitar su campo de estudio y selección: el lapso que va de 1918 a 1931, es decir, lo que él denomina “los años duros de la vanguardia” (12) y culmina puntualizando que la antología “está diseñada en torno al interés y la fascinación de los poetas españoles por los artefactos modernos” (12).

Por supuesto el ultraísmo es el movimiento de vanguardia fundamental en este periodo. Tendencia que —como se indicó líneas arriba— fue fundada por Cansinos-Asséns en 1918, siendo antecedida en su estética por Ramón Gómez de la Serna y contando entre sus más conspicuos militantes a Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, jóvenes poetas a los que Chirinos califica —respectivamente— de ser “su principal activista” (13) y “quien mejor resumió su programa” (13). Si revisamos con detenimiento el

fragmento del manifiesto *Ultraísmo* —escrito y publicado por Borges en Buenos Aires, 1921— que nuestro autor reproduce, veremos su notable similitud con el famoso manifiesto imagista de Ezra Pound (marzo de 1913) *A Few Dont's* respecto a la economía del verso y al directo tratamiento del objeto (abolición de ornamentos, prédicas, nebulosidad y confesionalismo, así como de nexos y adjetivos inútiles, en Borges). Del mismo modo, el punto 4 borgiano dice: “Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia” (13) y que la cadena de metáforas “compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida” (13), ambas proposiciones muy cerca de los planteamientos del cubismo francés y del creacionismo huidobriano; con lo cual podemos concluir que —reconociendo sus matices particulares— la estética esencial de las vanguardias, por lo menos en esta etapa, fue la misma y una sola.

Chirinos nos anuncia que el universo desde el cual provendrá su antología es —básicamente— el de las revistas del ultraísmo o vinculadas a él. A saber: *Grecia*, *Tableros*, *Ultra*, *Vértices*, y *Plural* en un arco temporal que va de 1918 a 1925 (aunque también de libros individuales de los autores). Y que su antología se propone “mostrar los distintos modos en que los poetas españoles de expresión castellana incorporaron a los gigantes que tanto alarmaban a Unamuno” (14). De modo que la selección tiene seis secciones referidas a otros tantos tipos de artefactos: automóviles, ferrocarriles junto a tranvías y cam-

iones, aeroplanos, alumbrado público y artefactos de comunicación, cinematógrafo, y finalmente los deportes y la música; éstos últimos no siendo propiamente artefactos son incluidos debido a su poder imaginario en el espectro vanguardista y a que “su evidente condición moderna explica, a veces mejor que las máquinas, los deseos y las aspiraciones de quienes tuvieron la osadía de dejarse seducir por ellos” (15).

Echemos una mirada sucinta a cada una de las partes —las cuales van precedidas de una breve presentación incluyendo un comentario comparativo con poemas hispanoamericanos de la época— en la presente antología. Desde el legendario apotegma marinettiano “Un automóvil de carreras [...] es más hermoso que la Victoria de Samotracia” incluido en el fundador *Manifiesto Futurista* de 1909, la fascinación por dicha máquina provocó la creación de abundante poesía alusiva. En el ámbito español —informa Chirinos— ya desde 1903 existía una regulación para el uso del automóvil (y se fabricaban desde 1899), de modo que cuando en 1919 la revista *Grecia* publica la traducción de “La canción del automóvil” de Marinetti ya hacía rato que en la península se conocían los nuevos planteamientos futuristas. Baste recordar que Gómez de la Serna había versionado al español el *Manifiesto* apenas dos meses después de su aparición en francés en 1909. Es fácil comprender entonces que el asunto del carro estaba perfectamente situado en la mentalidad española y en la poesía de vanguardia, a diferencia de His-

panoamérica, donde en afirmación del crítico “las máquinas no aparecieron como el resultado de un proceso industrial, sino como un producto extraño y autosuficiente venido de afuera” (23). Dicho esto a despecho de que nada menos que el *Pope* del modernismo hispanoamericano, Rubén Darío, glosó y comentó el *Manifiesto Futurista* en *La Nación* de Buenos Aires también en abril de 1909.

Dos miradas comprometidas —“el entusiasmo más ferviente con el más radical escepticismo” (26)— serán los dos polos desde donde nuestro autor escoge su corpus. Una atenta revisión de los poemas antologados nos muestra el carácter ultraísta de la metaforización utilizada en la mayoría de los casos. Así tenemos: “el neumático tan raudo/ que se apodera el vértigo/ de los espíritus” (33) de Juan Larrea, y también del mismo: “El viento/ tañe las faldas de las amadas” (33). Lucía Sánchez Saornil dice viajando en un auto: “Los árboles se miran al espejo/ cómo el viento los despeina” (37). O Rogelio Buendía “El ‘Ford’ se ríe/ como un modesto empleado/ Fuma su gasolina lentamente” (38). Pero es Guillermo de Torre quien consigue una inspiración más rotunda: “leticias del vértigo/ lluvia de senos astrales” (43). Cerca de él está Fernando Villalón con estas dos buenas performances: “—Te besaría si los frenos/ no aprisionaran mis ruedas” (46) y “pero Ford extrajo más oro/ de Ti que España al Perú” (47). Por supuesto no falta la poesía visual (caso de Luis Mosquera) y la onomatopeya motriz (Villalón, y Xavier Bóveda: “Acele-

rador —ruunn /.../ La bocina On Oonn./ Tako tiko Tiko taka”, 50). Sobre el tema, Ernesto Giménez Caballero presenta su poema “Velocidad” citado de su libro *Yo, inspector de alcantarillas*, título diríamos precursor del Movimiento Klokka del Perú de la década de 1980. José Moreno Villa aparece como uno de los modernos en su dicción urbana: “(Parque Central de Nueva York,/ cinco minutos cruzando la noche;/ La pelirroja venal, llorando en mi hombro,/ y, delante, la vacilación criminal del chofer)” (59), lo mismo que Pedro Salinas: “a correr por un mundo/ de asfalto y selva virgen” (60). Josefina de la Torre pone el toque de coquetería femenina: “¡Cómo se ondea mi falda/ desde el volante primero/ perseguida curva eléctrica/ hasta la rodilla firme!” (61). De las varias greguerías de Ramón citamos: “Las primeras gotas sobre el parabrisas son las lágrimas furtivas del automóvil” o “El día que la luna se compre un automóvil, la noche será mucho más rápida” (63). Pero a nuestro juicio el poema más interesante de la sección es “Sociedad cósmico-personalista” de Pedro Ralda por su moderno trabajo con el espacio y su construcción conceptual.

Por motivos de espacio abreviaremos nuestro comentario a las siguientes secciones. En la denominada “Ferrocarriles, tranvías, camiones” continúa imperando la metáfora ultraísta. Tenemos a Rafael Cansinos-Asséns y su verso “La luna sube en un ascensor” (82) que nos recuerda “Un ascensor compró para la luna cinco metros de poemas” del peruano Oquendo

de Amat. Y el mismo Cansinos identifica a la mujer con una locomotora, imagen que Guillermo de Torre radicaliza de este modo: “La luna sexualiza/ la locomotora ninfómana” (84). Encontramos a Pedro Garfias, Gerardo Diego, nuestra ya mencionada Lucía Sánchez Saornil, Rafael Alberti, hasta llegar a otros menos conocidos como el buen poeta César M. Arconada o Rafael Lasso de la Vega y Antonio Espina, quien resalta por su —entonces rara— incisión coloquial: “(¿Por qué digo: Mediodía/ y laxitud y precisión?/ ¿Qué tiene que ver tranvía...?) / Bueno./ Amarillo y latón” (96). Igualmente, Giménez Caballero: “Pasan los camiones. Ese camión. Pero no pasa nada” (111). Aquí aparece Borges haciendo gala de su ultraísmo: “dos estelas estiran el asfalto/ y el trolley violinista/va pulsando el pentagrama de la noche” (99). No faltan Ramón ni Xavier Bóveda o José Rivas Panedas: “El tranvía se deslizaba como una aguja de oro hilvanando la sotana de la ciudad nocturna” (105), todos conspicuos militantes del núcleo ultraico.

En la sección “Aeroplanos” destaca “El aviador dada” de Joaquín Edwards Bello —aunque no es español, sino chileno— y sobre todo “Aviograma” de Guillermo de Torre. En las páginas dedicadas al “Alumbrado público y artefactos de comunicación” señalamos “Noche encendida”, tomado de *Cántico* de Jorge Guillén, el “Telegrama” de Rafael Alberti y “Underwood girls” de Pedro Salinas, quienes no son propiamente vanguardistas sino miembros de la generación del 27, pero comparten cierto aire de fa-

milia con la onda ultraísta de autores como Adriano del Valle, Vilalón, Rogelio Buendía, Rivas Panedas, y, por supuesto, Guillermo de Torre y Ramón. Está claro que Chirinos incluye a los del 27 por ser poetas cuya obra ha trascendido mucho más que la de los ultras. Algo similar ocurre en la sección “Cinematógrafo”, pero aquí el antólogo va más atrás en el tiempo, hasta Manuel Machado. Y hay textos de Juan Larrea, Alberti, Diego, Vicente Aleixandre, Lorca, aunque destacan las entregas de Lucía Sánchez Saornil (todo un descubrimiento en este libro) y el poema de César M. Arconada por su modernidad y uso de la elipsis poundiana.

Dejaremos a los lectores —por la tiranía del espacio— la incursión en “Los deportes, la música”, y remarquemos la profundidad de la investigación realizada por Chirinos. La antología es una joya en el campo escogido: quienquiera que se interese por el tema deberá pasar por este libro. Y lo enriquece además el constante diálogo con la poesía de vanguardia hispanoamericana. El foco de los análisis de nuestro poeta y crítico se centra en la exploración de la sensibilidad moderna —en la coyuntura de las primeras décadas del siglo XX— que constituye el origen más remoto —y de allí su importancia— de los actuales tiempos de tránsito en los que, como dice Chirinos —y aquí lo parafraseo— podemos dejarnos seducir por este arte en el que relampaguea la nueva vida.

Róger Santiváñez
Temple University

Gisela Heffes, editora. *Poéticas de los (dis)locamientos*. México: Literal Publishing, 2012. 300 pp.

Un libro y otros varios envíos se inscriben en la introducción que Gisela Heffes arma para esta compilación, no sólo para preparar al lector respecto de lo que hallará, sino también para poner a esas interlocuciones en diálogo con otras.

La primera: Sylvia Molloy y Mariano Siskind, en otra introducción a otro libro (que como éste, deriva de un encuentro entre escritores), sitúan los ensayos que le siguen en una zona de pasaje, “en un espacio indecible entre el discurso crítico y la autobiografía”. Más precisamente hablan de “autobiografías críticas de las condiciones de posibilidad concretas de esa escritura extrañada que es la casa del escritor diaspórico” (2006, 12). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* hace lugar a esas figuraciones entrañables que, como en la cita de Silvina Ocampo (“Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar”), se producen en el seno de un aparente circunscripto territorio. El ejemplo tal vez más notorio de ese desplazamiento lo da Diana Bellessi cuando en un pasaje de las escuetas notas biográficas separadas de las que siguen en el texto principal que le continúa, escribe: “La migración central que marca mi vida fue desplazarme de una clase humilde campesina a la ciudad letrada”. Y agrega luego: “Atada a ese origen con la responsabilidad que implican los privilegios de haber ampliado sus límites” (58).