

ginas cumple con el cometido de cercar la explicación del objeto de estudio y tener un conocimiento referencial del corpus seleccionado. No obstante, la explicación del tópico de la violencia no queda del todo definida. Entiéndase que el texto de Paolo de Lima es bastante minucioso en la reconstrucción del contexto social, político y cultural que enmarca la producción poética estudiada. Más de uno habremos envidiado su manejo y articulación de las fuentes no sólo históricas, sino también poéticas, no hay duda. Pero cuando es el momento de conducir aquellas estructuras contextuales; aquellas huellas ideológicas y biopolíticas, para penetrar e iluminar el entendimiento del poema, como que cierto saldo contextual no logra aprovecharse dentro de la economía de la interpretación.

Planteábamos al inicio que uno de los versos de Paolo de Lima portaba una clave de lectura en el sentido de indagar sobre lo que aún hay mucho que decir: la poesía peruana de la violencia política. La explicación de las principales ideas-fuerza que realizamos sirve para confirmar que sí se ilumina el saber sobre la poesía de la violencia, pero al mismo tiempo, como cualquier otra paradoja del pensamiento, se deja cierta sombra. Noble propósito el que consigue *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*. *A Study of Poets and Civil War in Peru*, de Paolo de Lima: servir de obligatorio para indagar por aquellas zonas oscuras.

Javier Morales Mena

Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Francine Massiello. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2013. 320 pp.

Francine Massiello nos presenta aquí una muy novedosa manera de enfrentarnos al texto poético. En efecto, acostumbrados como estamos a una lectura audiovisual, la prestigiosa crítica y teórica de Berkeley empieza en la primera línea de su *Introducción* al libro que comentamos advirtiéndonos que se trata de una aproximación al revés; es decir “la forma en que la poesía se dirige a sus lectores” (9). Menu-do desafío, en el que tomará una función primordial la “experiencia física” (9) o lo que será lo mismo: “el poema nos alcanza como apelación al cuerpo, a los cinco sentidos” (9). Y más claro todavía, Massiello declara el foco de su interés: “el modo en que nuestro cuerpo en su totalidad es estimulado en su encuentro con el poema” (9). En este punto tocamos el meollo de su propuesta: la plasticidad de la materia y el sentido del tacto. Propuesta revolucionaria sin duda, ya que ¿cómo es posible leer un poema con el tacto?

Obviamente no es el contacto de nuestras manos sosteniendo el libro o nuestros dedos recorriendo las letras impresas (o sobre la pantalla si se quiere), sino porque la *operación* del poema apela al tacto. Para comprender esto, tenemos que viajar hasta Aristóteles, quien en *De Anima* afirma que el tacto es el sentido primario, la percepción corporal como equivalente a la vida: *siento por lo tanto existo*. Entonces, lo que aquí se está implicando es

una participación total y simultánea de los cinco sentidos en la lectura, los cuales podríamos resumir en uno solo: el tacto, ya que debido a la materialidad de las cosas nosotros *tocamos* no sólo con el tacto, sino también con la vista, el oído, el olfato y el sabor. Francine Massiello apela a Susan Stewart —una de sus principales fuentes de inspiración según consigna—, quien plantea que el tacto se siente a través del movimiento (condición *sine qua non* de nuestra existencia), se siente el ritmo —que es movimiento por supuesto— y es dicho movimiento el que hace posible el *con-tacto* entre nosotros y el poema. Lúcidamente, Massiello convoca a Vallejo y su famoso verso trilceano “costa aún sin mar” para explicarnos cómo aún sin entender lógicamente tal aseveración, podemos tocarla, ya que más allá de su imposibilidad geográfica en la realidad, existe en la dimensión verbal del poema, aunque su significado escape a la palabra; lo *tocamos*.

De este modo, es la materialidad del texto lo esencial en este planteamiento. Las palabras son sonidos y los sonidos son formas del aire. Y “el sonido, para alcanzar un significado, exige rozarse con otros sonidos” (10) expresa nuestra autora, “La letra en contraste con otras letras” (11). Igualmente están las cesuras que producen los silencios de un poema y sus encabalgamientos. Allí dice Massiello “aprendemos a tocar la materialidad del poema” (10) porque primero es la voz —ondas sonoras— las que organizadas por el poeta crean “la ilusión mimética” (11) en las formas gráficas —las letras— diseña-

das o escritas sobre la página. Con esta evidencia —la forma del texto— podemos palpar su estructura, aunque tenga “la levedad de unas cortinas de gasa movidas por la oscilación del viento”, escribe Massiello en una línea que por sí misma entraña poesía.

En una palabra, este libro puede considerarse “una fenomenología del poema” (12) es decir una lectura materialista mediante la cual la literatura atraviesa nuestro cuerpo arribando a nuestros centros de dolor y de placer. Siguiendo a Adorno, Massiello explica que la poesía representa la transformación de la materia hasta que ella es una voz y simultáneamente transforma la materia en el alma y el cuerpo de quien lee, ya que cuando descubrimos la voz del poema estamos listos para escuchar nuestra propia voz, la cual se hace palpable. En ese instante, estamos en condiciones de contrastar dicha experiencia con la de la realidad: nos inmiscuimos en el contexto. Definitivamente verificamos la “material inmaterialidad” (13) de la poesía cuyos efectos concretos y específicos en el cuerpo crean el *inescape* de Gerard Manley Hopkins (“all beings are expressions of their own singular, intrinsic form”, según Ange Mlinko [263] en *Poetry*, junio del 2014), debido a que la poesía representa “algo más que el significado usual de las palabras en la página” (13). Esto es *magia*, el poder mágico de la letra; como si observáramos, contraviniendo a Saussure, una relación no-arbitraria entre significante y significado: la *chora semiótica* de Kristeva, “sonidos que eluden la posibilidad de ser capturados por el entendimiento

habitual” (14), según explica Masiello. En esta aparente contradicción se sitúa la autora, cuya posición es dual. El benjaminiano efecto aurático, ritmo somático (corporal) que rechaza ser constreñido por la lógica, nos desemboca en la *epifanía* de la percepción. Su perspectiva es mágica aunque sus condiciones son perfectamente materiales.

La voz poética, al enseñarnos a escuchar, nos coloca en una dimensión ética. Si como los barrocos del siglo XVII nos quedamos absortos, metidos en la herida (alusión masielliana a Caravaggio) necesitamos salir hacia lo que nos hemos perdido de afuera —un tiempo y un lugar—, “registrar los sonidos de los otros” (15). Esta interacción entraña, sin duda, una posición ética y finalmente política. Pero ojo: Masiello inmediatamente nos aclara que no se trata de la poesía politizada, la cual nos condujo a lo que nuestra autora con gracia llama “el engaño estético” (17) de los 60 y 70, cuando “pensábamos que la revolución nacería del trabajo de la literatura y el arte” (17); pesadilla que empezaría en los 30 con la asunción del *realismo socialista* bajo el gobierno de Stalin. Más modesta, más real —más material, diríamos— es la actual propuesta de Masiello. Plantea ella que “podemos ver en la poesía otra manera de hacer política: cuando abre un camino para llegar a considerar al otro” (16). Se trataría de una mutua entrega intersubjetiva, “una forma de contacto que, a partir del texto literario, puede animar nuestro espíritu de compromiso” (17). Y más rotundo: “éste es un libro acerca de los ritmos de lo social en tanto éstos se en-

cuentran imbricados en el texto literario” (18).

Concebido sobre un corpus moderno de autores y textos, todos los capítulos del libro se ocupan de la poesía, básicamente argentina, pero también chilena, aunque buscan una perspectiva transnacional y auscultan cierta narrativa en interacción con la poesía de hoy. Masiello define su trabajo como “una incursión en la sustancia del género poético” (18). Estudia poetas de los años 50 y 60 fijando estrategias que interpelan la voz y la visión, y penetra en la manera en que la memoria está definida por el sonido y el espacio; tema fundamental para la poesía de la generación del 80, es decir, aquella surgida después de la dictadura argentina, cuyos miembros “cambiaron el rostro reciente de la literatura en la Argentina, sino en América Latina” (19). Según ella, en esta generación verificamos “la base corpórea del pensamiento creativo” (19) a través de los ritmos de la respiración, los registros del tacto y la fricción de unos sonidos con otros, configurando lo que esta obra plasma como “el verso hecho cuerpo” (19). Dicha herencia fue recibida por los poetas del 90, quienes insisten —vía los aspectos performativos de la voz— en la violencia ejecutada contra los cuerpos y contra el poema, suprimiendo la autenticidad del Yo para dejar expresarse a los objetos del entorno. Cabe destacar la angustia de estos poetas por la herencia de la dictadura, que aunque no fue vivida en carne y hueso por ellos, se manifiesta como duelo o nostalgia. Su reflexión es, entonces, política y alude a la oprobiosa consecuencia

de las leyes del mercado, el adormecimiento de la conciencia bajo el poder de los medios de comunicación de masas, y las emociones congeladas, o sin rumbo, de la memoria.

Para llegar a la poética de Leónidas Lamborghini, en el primer capítulo, Massiello nos conduce a través de un sugerente planteamiento acerca de *la voz*. Nosotros nos esforzamos por conocer el rostro que está implicado en la voz. Para esto, la autora nos recuerda que la palabra *persona* aludía en la antigüedad a la voz detrás de la máscara; “por lo tanto, todo uso de la voz debe ser considerado como una performance” (22). De este modo, a la manera de la vanguardia de los años 20, debemos ir más allá de la sintaxis convencional para configurar el significado por las vibraciones del ritmo y no tanto por la lógica establecida. Inhalamos los sonidos y “los registramos con la cadencia de nuestro propio ritmo de respiración” (23), afirma Massiello: “nos convertimos en una caja de resonancia” (23). Una vez realizada dicha apropiación, estamos en condiciones de imaginar “una subjetividad en la voz del otro” (23) y lo que es más importante: “un cuerpo hablante que ni es previsible ni está bajo el control de la ley” (23). Se trata, entonces, de una “ética de la lectura” la que propone Massiello ante la poesía de Lamborghini, “un escritor radicalmente experimental” (34).

Massiello empieza mencionando *Las reescrituras* (1996), *Tragedias y parodias* (1994) y *carroña última forma* (2001) para incidir en la parodia, la desintegración de lenguaje y “la

escenificación de los orígenes de la voz, el jadeo y la respiración” (35). Una inquieta poética del shock y de la risa. Leónidas Lamborghini trabaja con los residuos del canon y de la vida urbana. Así se comprende que haya sido un estímulo para poetas actuales (Fabián Casas y Martín Rodríguez son los citados por nuestra autora); es decir, trabajando la voz poética para ponernos en toque con el sonido. Se trata de la musicalidad del lenguaje, cuyo objeto sería mostrarnos que es en la forma donde reside el significado y no en lo que llamamos contenido en la poesía. La literatura –si se nos permite la expresión– se convierte en una fábrica corpórea de producir voces. Acto físico. Resumida por Massiello como el cruce de tres ejes de voces (el presente perceptual de la voz más las locales voces universalistas sobre el tejido de tradición popular) la poesía de Lamborghini ausculta las sobras, lo residual, el exceso de detalles. El poder de la voz migrante impulsa una *conexión somática* entre el poeta y el lector, produciendo una transformación ética: la respiración y la palabra son una especie de *punteo* entre todos. Y sin embargo, el poeta nunca deja de ser –Machado *dixit*– alguien que *habla consigo*, en principio, pero cuyo decir resuena perfectamente en nosotros: “Como el que va hablando/solo/ por la calle/ tratando de entenderse”, Lamborghini cierra.

Diana Bellessi (1946) y Amelia Biagioni son las poetisas escogidas por Massiello para continuar su exploración. Y lo hace a través de la *poesía reunida* de ambas. Podemos así “reconstruir la figura del autor a partir de nuestra lectura” (76). La

pasión de nuestra estudiosa queda demostrada hasta el punto en que en un momento llega a decirnos “Llevamos el lápiz a la página para entrar en diálogo con el texto (¡quizás para acuchillar!) (78), con lo cual ella desea expresar la profundidad de su compromiso como lectora e intérprete de la poesía: “se trata de una experiencia carnal; nos abrimos al cuerpo del otro y el otro a nosotros” (79). Nos abrimos a cuchillazos, cabría agregar para estar al nivel de su radicalidad. Pero al final, Massiello nos reconforta con esta hermosa frase: “El poema logra cristalizar a manera de emblema un instante de mi historia personal” (79), y entonces se habrá cerrado el círculo de la lectura, cuando lo que hemos leído del otro ya es nuestro y nos pertenece *de profundis*. *Tener lo que no se tiene* (2009) es el libro de Bellessi sobre el que Massiello hará un paneo general. Incluye once poemarios que cubren más de treinta años. Destaca su capacidad para una “constante renovación de energía poética” (83). Viajes, orientalismo, su familia, las culturas indígenas, el amor lésbico, la naturaleza, son temas sobre los que gira esta poesía. *La edad dorada*, *Mate cocido*, *La rebelión del instante*—todos libros bellessianos después del 2002— se centran en la escucha de las voces populares. Su última colección aquí estudiada, *Tener lo que se tiene*, que titula el volumen recopilatorio, ausculta las voces de la pobreza, tan latinoamericana, para llevarnos al refugio del campo pacífico donde entregarse a una reflexión ética. De allí comprendemos el interés crítico de nuestra autora respecto a esta notable poeta argen-

tina capaz de haber configurado una singular belleza conceptual, por lo demás toda un *Ars Poetica*. “Sí, es verdad que la poesía está/ simplemente ahí y no tendida/ como una reina sino en constante/ transformación de eso que miramos/ sí, cualquier cosa en la irrazonable/ materia yendo del tormento hacia/ la dicha y al revés, como el copo/ inmaculado de esas flores/ desgajadas del cénit y ahora” (Diana Bellessi) (87).

Cierra este capítulo, que es el tercero, una incursión en Amelia Biagioni, argentina de los años 40. “La solitaria, la poeta apartada del mundanal ruido” (89), nos informa Massiello refiriéndose a una fama torremarfilesca que no es tal, como lo demostrará más adelante. Pasa por sus títulos más importantes desde *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957) y luego *El Humo* (1967) y *Las cacerías* (1976) hasta *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995), exponiéndonos el proceso de deconstrucción de esta poesía, ante el cual comprobamos que en Biagioni “se busca el sentido a través de la urdimbre, se cuentan los nudos y se traza el diseño que nos ofrecerá el tejedor” (91). Materia y tacto entonces, palpar y probar aunque “su placer está en poder descifrar el entramado de los hilos más que apropiarse de la tela entera” (91). Las fibras, diríamos, del cuerpo de la poesía: “Oh tenebrosa fulgurante, impía/ que reinas entre cabala y quimera,/ oh dura poesía/ que hiciste mi imprevista calavera” (91).

En los capítulos subsiguientes, Massiello estudia una amplia gama de temas, poetas y libros de impor-

tantes poetas de nuestra tradición actual. Desde la lejana Gabriela Mistral, se aproxima a Joaquín Giannuzzi y Juan L. Ortiz; pasa por Bellessi de nuevo (este libro propone transversalmente su penetración), las chilenas Soledad Fariña y Eugenia Brito, reunidos en el ámbito de lo *Natural*, lo que nos es explicado a través de unas líneas que cito aquí: la obra de estos poetas “a través de su diálogo con la naturaleza demuestra la multiplicidad de sentidos que cada objeto vivo evoca, compagina el artificio y la verdad, establece una tensión constante con respecto a la identidad y la máscara” (97). En realidad, la pregunta final siempre será ésta: ¿Quiénes somos los latinoamericanos?. Examinemos brevemente la propuesta del gran Juan L. Ortiz en relación con la pregunta: “Sueño para lo mío con una poesía de pura presencia, de resplandor casi, sin *forma*, o con la muy fluida o aérea de los estados interiores –armonía y visión” (104). ¿Cómo conjugar identidad/máscara latinoamericana con algo *sin forma* en poesía? ¿Será que los latinoamericanos aún carecemos de una *forma* que nos defina como tales? Estimulantes suscitaciones como ésta ofrece, a cada paso, el libro de Francine Massiello.

Finalmente el libro avanza sobre la poesía de Hugo Padeletti, pero antes quisiera citar unas líneas que me parecen iluminadoras: “Los poetas reproducen el efecto de la inmediatez del paisaje sobre los cuerpos y las voces, subrayando las perspectivas abigarradas que conforman nuestro mundo” (109). Aquí Massiello estaría dando la hora sobre una muy bien dirigida in-

terpretación del neobarroco actual. Aquellas *perspectivas abigarradas* de la voz del cuerpo crean la experiencia poética frente a la realidad, dejándonos construcciones verbales no ajenas a la tensión barroca, renovada por el elaborado diseño de un nuevo l-e-n-g-u-a-j-e entre los más visibles poetas latinoamericanos del instante presente. Volviendo a Padeletti y su llamativa poética de la percepción, podemos comprobar en su libro *Limones* no sólo el cuestionamiento de “el orden de las cosas” (119) y “el mundo material de los fenómenos” (119), sino que esto produce “el encuentro de las miradas como si fuera la creación del mundo” (120), el cual depende “del movimiento primario de la luz” (120). Es decir, la aliteración fonética transmite la sensación de belleza inesperada a la contemplación del poeta y al transcurrir del tiempo en su guerra contra la sombra: “Cuando el limón reposa/ en el plato de loza/ Lo modela la luz (Padeletti)” (121).

El libro prosigue con incursiones en la poesía argentina de los 80 y 90. Variedad de nombres y estilos, entre los que destacan Mirtha Rosenberg, María del Carmen Colombo, Susana Villalba, y María Negroni; Viola Fisher, Lola Arias, Beatriz Vignoli y Karina Macció, respectivamente. Luego viene Luisa Futoransky con un espacio particular. Y cierran Martín Gambarotta, Fabián Casas, Martín Rodríguez y Guillermo Saavedra. En estas pos-trimerías Francine Massiello define así su proyecto: “Quiero proponer una teoría de la lectura somática que acoja la respiración, el sonido y la forma. Una vía para encontrar un

punto de contacto entre nuestros cuerpos y el cuerpo del poema, de modo que la voz, el ritmo, el acento y el oído estén totalmente involucrados” (219). Y el círculo se completa con esta declaración: “Leer a partir de los sentidos, como he tratado de demostrar, lleva a la posibilidad de esta conciencia ética” (234). Sin duda una actitud de *Resistencia* que la lleva a sostener: “Quizás, a partir de la otredad de todos, podamos iniciar un debate sobre las democracias del futuro” (253). La poesía tratando de conjurar lo que vendrá. La cita queda abierta para la conversación que nos propone, con brillantez, Francine Massiello.

Róger Santiváñez
Temple University

Marco Thomas Bosshard. *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013. 441 páginas.

En su ya clásica *Teoría de la vanguardia* (1974), el alemán Peter Bürger postuló que restaurar el puente entre vida y arte, que el arte burgués había deshecho, fue el proyecto principal de las vanguardias históricas. En *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters* (1994) la norteamericana Vicky Unruh empieza a leer las vanguardias latinoamericanas desde esta perspectiva. *La reterritorialización de lo humano: una teoría de las vanguardias americanas* de Marco Tomás Bosshard continúa esta lectura, encaminándola por un nuevo sendero teórico, temporal y geográfico —los

tres puntos más controvertidos del estudio de las vanguardias—. Es el primer texto, que sepamos, que estudia el modernismo norteamericano bajo el mismo signo de las vanguardias latinoamericanas, proponiendo un vínculo fuerte, simultáneo y recíproco, entre ambas corrientes artísticas. Es así que este texto no meramente constituye la contribución más reciente al debate inacabable sobre el alcance y legado de las vanguardias, sino un aporte ineludible a éste.

La monografía consta de cuatro capítulos, a su vez seccionados por temáticas. El primer capítulo, “Introducción. Definiciones, precisiones y modelos del arte de vanguardia entre Europa y las Américas”, teje una genealogía crítica híbrida que va desde Wilhelm Worringer al dúo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, pasando por las venas de José Ortega y Gasset, José Carlos Mariátegui, Renato Poggioli, Peter Bürger, Julia Kristeva, los estudios postcoloniales, y otras aproximaciones teóricas, en busca del mejor modelo crítico. Este capítulo delinea el programa de reterritorialización crítica de las vanguardias que se quiere seguir en la monografía. En este aspecto, es destacable la novedosa búsqueda de un punto de contacto, y creatividad crítica, entre los teóricos clásicos de la vanguardia (Worringer, Ortega y Gasset, Poggioli, Bürger) y el pensamiento crítico y cultural de la segunda mitad del siglo XX —el que nace en parte gracias al fracaso del optimismo vanguardista, especialmente del Futurismo—. No obstante, el lenguaje hiperteórico de los apartados XI y XII de este capítulo, don-