

pele más allá de sus límites espaciales y geográficos, así como de sus fronteras políticas.

Esta ampliación de los límites espaciales geográficos y físicos del Caribe supone, a su vez, la ampliación del panorama crítico y textual con que ha sido leída la obra de Rodríguez Juliá. Al revisar las lecturas críticas a la obra del escritor puertorriqueño, Sancholuz toma derroteros propios que, sin interrumpir en ningún momento el diálogo crítico con los trabajos que han abordado las novelas y crónicas de Rodríguez Juliá, operan también espacialmente sobre la obra del autor trabajado. Si, por ejemplo, para Juan Gelpí, en su esencial ensayo “*Las tribulaciones de Jonás* ante el paternalismo literario”¹, las crónicas de Rodríguez Juliá suponen una herencia y una continuidad con elementos característicos del *Insularismo* de Antonio S. Pedreira –“El cronista –cita Sancholuz a Gelpí– pasa a ser un padre figurado que manipula y, hasta cierto punto, subordina la oralidad ‘bastarda’ del otro” (p. 157)–, para Sancholuz esa herencia y esa continuidad tienen, también, puntos importantes de quiebre, como el hecho de que el cronista, en Rodríguez Juliá, da cuenta de la heterogeneidad social a través de la incorporación de la oralidad popular urbana. Y esto, resalta Sancholuz, lo hace en el cuerpo textual de sus relatos.

Si tradicionalmente la identidad puertorriqueña ha sido aglutinada a partir de la metáfora de la familia, para Sancholuz, las crónicas de Rodríguez Juliá hacen de esa metáfora privilegiada del pasado una dispersión, un estallido de fragmentos, cuyo sostenimiento se hace ya imposible. Si

bien la identidad puertorriqueña es en las crónicas de Rodríguez Juliá testimoniada a partir de la formación de comunidad, esta operación se da “en confrontación con su imposibilidad de asumirse como nación” (p. 145). Allí Sancholuz encuentra un importante punto de relación entre las crónicas y las novelas que ficcionalizan el siglo XVIII.

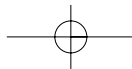
La renuncia del héroe Baltasar, La noche oscura del Niño Avilés y El camino de Yyaloide, novelas a las cuales Sancholuz considera, resignificando el concepto de Doris Sommer, “ficciones contrafundacionales”, comparten en su narración la imposibilidad de asumirse como nación. Esta imposibilidad se da a través de la puesta en escena de “las divisiones e incompatibilidades entre los diversos grupos sociales, étnicos, donde cualquier atisbo de heterogeneidad integradora se malogra mediante la represión sangrienta y la violencia” (p. 345), con lo cual la obra de Rodríguez Juliá, al decir de sus propias palabras, encarna, textualmente, narrativamente, “las posibilidades de lo que nunca fue”.

Simón Henao-Jaramillo
(Universidad Nacional de La Plata,
Argentina)

Carlos Gamero: *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2010. 216 páginas.

En *La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Alejo Carpentier afirma que el espíritu barroco renace en cualquier momento y en distintas artes, y que si hay un lugar propicio para la manifestación de esa esencia

¹ En: Juan G. Gelpí: *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Universidad de Puerto Rico 1993, pp. 45-60.



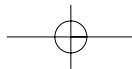
barroca, ese lugar es el continente americano, pues toda simbiosis, todo mestizaje engendra barroquismo. Al sostener que en América “hasta la naturaleza es barroca”, Carpentier invierte los términos de una posible definición del Barroco (“el Barroco es...”) en beneficio de la fórmula “... es barroco”. El término amenaza, pues, con convertirse en un “monstruo lingüístico”, según la expresión de Claude Mignot, para quien los rasgos del Barroco terminan por reducirse a vagas generalidades que favorecen lecturas transhistóricas cada vez más delirantes, antes de disolverse en una simple etiqueta, vacía de contenido.

A juzgar por las hipótesis que organizan *Ficciones barrocas*, el novelista y crítico argentino Carlos Gamerro parece no temerle a esta amenaza. Por el contrario, desde el principio de su argumentación apunta a sortearla, estableciendo una diferencia entre las “escrituras barrocas” y las “ficciones barrocas”, diferencia que identifica ya en el Siglo de Oro español. Según Gamerro, las escrituras barrocas son el lugar de lo frondoso, de lo desmesurado, de lo retorcido, de un exceso en los medios que a veces no se condice con cierta humildad de fines; a ellas pertenecen, ejemplarmente, las obras de Góngora y de Quevedo. Las ficciones barrocas, en cambio, tienen como representantes históricos a Cervantes y a Calderón, y son aquellas que incluyen superposiciones y cruces de distintos planos –verdad y falsedad, ficción y realidad, vigilia y sueño, causa y efecto–, sin signos de proliferación en la escritura. Al intentar conjurar la amenaza del monstruo lingüístico, Gamerro introduce otra, no menos temible, la de la dicotomía forma/contenido.

En la presentación de *Ficciones barrocas*, que tuvo lugar en Buenos Aires, el novelista y docente universitario Aníbal Jarkowski afirmó que se trata de un texto

deleuziano, no solamente por el recurso a la noción de *pliégue*, planteada en el famoso ensayo sobre Leibniz y el Barroco, sino también porque, como lo propugna Deleuze para la filosofía, el sentido de este libro de Gamerro es generar un concepto. También podría decirse que *Ficciones barrocas* sigue la idea del filósofo Michel Serres, según la cual no se conocen las cosas más que por el sistema de transformaciones de los conjuntos que las comprenden, a saber: la deducción, en el área lógico-matemática; la inducción, en el campo experimental; la producción, en los dominios de la práctica; la traducción, en el espacio de los textos. Así, pues, Gamerro contribuye a una mejor comprensión de la literatura barroca en general al analizar las “traducciones” que sus tópicos característicos y sus modalidades de escritura han experimentado en su resurgimiento latinoamericano durante el siglo xx. En el caso de las escrituras barrocas, son epítomes la obra de José Lezama Lima y la de su continuador, Severo Sarduy. Gamerro se detiene, sin embargo, en el otro término del par, en las ficciones barrocas, entre las que incluye algunas de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. De acuerdo con esta clasificación, pueden ser barrocas las ficciones fantásticas de Borges, Bioy y Cortázar, las extrañas de Silvina Ocampo y Felisberto, y las realistas de Onetti. En opinión de Gamerro, la nueva categoría incluye “la mejor literatura” escrita a mediados del siglo xx en el Río de la Plata. En un apéndice que no tiene reflejo en el título del libro, finalmente, se argumenta el carácter barroco de las ficciones del novelista estadounidense Philip K. Dick.

Como en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006), Gamerro despliega una prosa clara, dialécti-



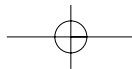
ca y persuasiva; a diferencia de *El nacimiento...*, este libro tiene una unidad argumentativa, que vincula los textos que lo componen y queda explicitada por la aclaración final sobre la procedencia y el plan de *Ficciones barrocas*: “Estos seis ensayos fueron publicados o leídos en distintos medios u ocasiones, pero desde el comienzo fueron concebidos como capítulos de este libro”.

En el primer ensayo o primer capítulo, “Ficciones barrocas”, se sientan las bases conceptuales sobre las que se desarrollará la indagación, se examina el sentido del Barroco histórico y se busca caracterizar el Neobarroco en América Latina; por último, se resumen las hipótesis que presidirán los análisis de los cinco ensayos siguientes. Según Gamarro, la publicación de los primeros relatos de Borges, de *La invención de Morel* de Bioy y de la *Antología de la literatura fantástica*, de la que ambos autores son antólogos junto a Silvina Ocampo, señalaría 1940 como el “año cero” de la ficción barroca en la Argentina: los simulacros, los espejos y los autores apócrifos, entre otros elementos que circulan en esos textos, darían fe de tal nacimiento. En el caso de Borges, sus ficciones exploran de manera inimitable el pliegue ficción-realidad y el pliegue verdadero-apócrifo; así, Gamarro se detiene, por ejemplo, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en “Tema del traidor y del héroe” y en “Pierre Menard, autor del Quijote”. En el caso de Bioy, los textos abordados son *La invención de Morel*, “El perjurio de la nieve”, “La trama celeste” y *El sueño de los héroes*. Este primer ensayo concluye con una aserción que vale la pena citar, pues contradice la idea de Carpentier de que la pampa argentina, como escenario, no prohija ficciones barrocas y, por esto mismo, constituye una excepción dentro de la naturaleza americana: “de un extremo al otro de la geografía de Hispanoamé-

rica”, afirma Gamarro, “seguimos siendo barrocos”.

El ensayo dedicado a Cortázar tiene un título polémico: “Cortázar, inventor del peronismo”. En él, Gamarro examina la crítica de “Casa tomada”, estableciendo una serie de filiaciones y deudas intelectuales entre Juan José Sebreli, Ricardo Piglia y Germán Rozenmacher, impulsores de la lectura política del relato. Gamarro hace extensivas las hipótesis ideológicas a otras ficciones —“Las puertas del cielo”, “La banda”, *El examen*—, y exculpa a Cortázar de la intolerancia y el prejuicio que él mismo se atribuye al releer sus propias ficciones, luego de abrazar la causa de la revolución cubana. “Si un escritor es racista, misógino, clasista, fascista”, afirma certeramente Gamarro, “en lugar de disimular estas actitudes mal vistas, debe desplegarlas en la escritura, ya sea a través de los personajes o en su propia voz y asumiendo el lugar de escritor maldito, si cabe. Tal vez, en lo personal, la escritura lo ayude a superar sus prejuicios, pero eso no es lo que importa. Lo que importa es lo que esta hace visible. Si los niega y los tapa, en cambio, producirá una nada políticamente correcta”. La categoría de barroco le permite a Gamarro armar un esquema quiasmático, que da cuenta de las relaciones de Borges y de Cortázar con el peronismo: si en Borges el peronismo revela ser falso (“El simulacro”, “L’illusion comique”), en Cortázar, por el contrario, revela ser verdadero (“La Banda”). Dicho de otro modo: para Gamarro, el peronismo es barroco, y la historia confirma la perspectiva que sobre él tuvo Cortázar, en desmedro de la de Borges.

“Santa María, capital del barroco rioplatense” es un interesante estudio sobre el realismo “opresivo y agobiante” de Onetti, en el que Gamarro parte del carácter imaginado de Santa María, ciudad que reaparece, desde *La vida breve*, en varias



de las narraciones onettianas. Los abrumados personajes masculinos de esas narraciones hallan en la fantasía la compensación de un mundo gris; la escritura, sin embargo, no funciona del lado de lo imaginario, sino como desgarrador principio de realidad. Este ensayo sobre Onetti concluye con una fórmula un poco reduccionista, de la que convendría sospechar: Onetti = Faulkner + Borges. En “Los tres momentos de Silvina Ocampo”, Gamero propone un esquema dialéctico para entender la evolución de las ficciones de Silvina. *Viaje olvidado*, libro peculiar que incluye los relatos sobre niños, sería la tesis; *Autobiografía de Irene* —la antítesis— aborda el mundo de los adultos; la síntesis es, según Gamero, el libro más característico de Silvina: *La furia y otros cuentos*. De los pliegues barrocos más presentes en toda la producción narrativa de Silvina, el más enfatizado es el que afecta la causalidad. “Felisberto Hernández: la sonata despedazada” ha de leerse en relación con el ensayo dedicado a Silvina; Gamero utiliza una serie de citas de uno y otra que funcionan como adivinanza literaria para que el lector compruebe por sí mismo el grado de similitud en la poética de ambos escritores, “no en la mecánica del relato, sino en la mirada de los personajes sobre su mundo”. Sin embargo, Gamero abandona aquí la noción de pliegue de la que se ha servido para los autores precedentes: en Felisberto, los planos diferentes que en las ficciones barrocas se cruzan y alternan nunca son autónomos, no hay una “tela que pueda plegarse”. El mundo de Felisberto es sólido y “lo sólido no puede plegarse sin romperse”, o más bien es líquido, concluye Gamero, y en lugar de pliegues hace ondas, demasiado efímeras para poder entrecruzarse.

En el capítulo-apéndice, dedicado a Philip K. Dick, Gamero demuestra talento para conjugar hipótesis teóricas, citas

eruditas y cultura popular. En efecto, en los argumentos que traman “La ciencia ficción barroca de Philip K. Dick” hay lugar tanto para Leibniz como para *Blade Runner*, versión cinematográfica de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, filmada por Ridley Scott. En este como en los demás ensayos, Gamero les da la voz a los autores que refuta y a aquellos con los que acuerda, mostrando así las numerosas —e inteligentes— lecturas que son sustrato de su propuesta crítica. Así, retoma ideas de David Viñas, Andrés Avellaneda, Ana María Barrenechea, Harold Bloom, entre muchos otros, sin abandonar en ningún momento una mirada escrupulosa sobre las postuladas ficciones barrocas. Por eso, aun para disentir, aun para cuestionar algunos de sus razonamientos analógicos, vale la pena leer este libro.

Patricia Willson
(*El Colegio de México*)

M. Edurne Portela: *Displaced Memories. The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press 2009. 202 páginas.

A partir de fines de los años 90 se han venido publicando en Argentina una cantidad de textos testimoniales sobre la represión durante el terrorismo de Estado de las décadas del 60 y del 70. En el contexto de los estudios que analizan la experiencia traumática del pasado dictatorial en narraciones de primera persona habría que ubicar el presente ensayo de M. Edurne Portela, que pone el foco sobre las voces femeninas que faltaban. *Displaced Memories. The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing* tiene un doble mérito: rescata del olvido a tres autoras que habían sido relegadas primero por el exilio y