

Rodríguez Gutiérrez, Milena, ed.

Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI). Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. x + 311 pp. (ISBN: 978-3-11-073962-6; e- ISBN [PDF]: 978-3-11-073627-4; e- ISBN [EPUB]: 978-3-11-073704-2; ISSN: 0178-7489)

El volumen resulta del Proyecto de Investigación “Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI)”, que cuenta con Milena Rodríguez Gutiérrez como investigadora principal y editora del texto. La compilación reúne trece ensayos de relevantes investigadores y trata de responder en conjunto y de manera plural a la pregunta: ¿cuáles son las expresiones de la tradición poética hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres que evidencian la continuidad del subgénero “arte poética”, y han sido excluidas o poco estudiadas dentro del canon metapoético de la literatura hispanoamericana?

En la introducción, Rodríguez hace un recorrido por las principales conceptualizaciones que ha merecido el término “poética”, para ello la editora bosqueja las definiciones de metalenguaje (Barthes y Foucault), metaliteratura (Jesús Camarero) y metapoética (Martín-Estudillo). Al referirse a la metapoética retoma una revisión previa de Laura Scarano que

incluye a Raúl Castagnino y su criterio de “dualidad de planos”, dualidad que es actualizada por Susana Romano al aludir al *doppelgänger*. Además, asume el criterio de Guillermo Sucre al apuntar “cierta función de la metapoética en la literatura contemporánea”: poner en primer plano el “hacer” o “deshacer” la obra. Rodríguez sintetiza así conceptos que se abordarán en ensayos posteriores, de modo que permite mostrar el volumen en su pluralidad. En la revisión del canon metapoético hispanoamericano transita desde los antecedentes hallados en José Martí y Rubén Darío hasta Jorge Luis Borges, para entonces afirmar la existencia y relevancia que, sobre la conciencia en torno al lenguaje, el discurso autorreflexivo y las reflexiones sobre la propia escritura, se manifiestan en la poesía hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres, sin necesidad de que los textos se denominen “arte poética”. De ahí que esboce esta tradición de autoras, evidenciando que en este proceso se integran de modo interseccional el género con las poéticas y metapoéticas, por estrategias como las “tretas del débil” (Josefina Ludmer). Su conclusión de que en la metapoética de las autoras aparece con frecuencia que el poetizar se torna en medio del contacto con “lo todo otro”, es una propuesta central del volumen, y esa “tercera vía”, donde lo metapoético

se imbrica con las experiencias vitales, constituye el hormigón sobre el que se sostiene la afirmación de la trascendencia de la poética y la metapoética en la tradición poética hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres.

“Diálogos” está conformado por cuatro ensayos que relacionan obras de autoras de la misma nación. Inicia con “Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del *ars poetica* femenina en Venezuela”, de Márgara Russotto, quien cartografía la poesía venezolana centrándose en la reflexión sobre la poesía misma para visibilizar y comprender una tradición de pensamiento crítico y autorreflexivo del siglo XX y hasta inicios del siglo XXI. Explicita cuestiones centrales que se advierten en los ensayos siguientes: señala los dos campos de la crítica feminista latinoamericana ante el imaginario androcéntrico, y la relación silencio-palabra al analizar la escritura de poetisas en la modernidad. En “Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha”, Naín Nómez revisa los vanguardismos en América Latina y el Caribe como procesos estéticos en los que se asimila el cosmopolitismo integrando lo nacional y regional. A Nómez le interesa demostrar que las propuestas de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha contienen “ciertas diferencias de grado” con las vanguardias, como los anacronismos: símbolos ancestrales, pala-

bras perdidas o arcaísmos de raigambre popular y oral. En “Genealogía y poética: algunas consideraciones sobre la poesía de Carmen Ollé y Victoria Guerrero”, Ina Salazar parte de apuntar la invisibilización en la tradición poética peruana moderna y contemporánea antes de 1981, situación que cambia con *Noches de adrenalina*, centrado en el desmantelamiento de las representaciones sociales para la mujer y la exploración de la propia intimidad a través de una lengua nueva. Salazar demuestra su influencia mediante el diálogo con la obra de Victoria Guerrero. Milena Rodríguez, en “Poéticas del bolso. Las poetisas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón”, nombra “poéticas del bolso” a un tipo de escritura metapoética que parece ser construida mediante un método discontinuo (Zambrano); así, los poemas se permean de las “zonas de la vida”.

“Lecturas” se centra en una sola autora, en dos epígrafes: “Fundadoras” y “Poetas de hoy”. Vicente Cervera, en “Claribel Alegría, la poética enraizada de una «fundadora»”, lee *Raíces* como el que conforma la personalidad simbólica y temática, mediante una poética del “naturalismo ontológico”. En “La palabra como «don explosivo»: ciencia, experimentación y *ars poetica* en Amanda Berenguer”,

María Lucía Puppo indaga en el giro autorreferencial de la escritura, y en escritos metapoéticos de *El monstruo incesante (expedición de caza)*, argumentando que coexisten muchas poéticas. Con “«Lamentación de Dido», de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos”, Edgardo Dobry propone el poema como un texto donde se eleva lo trivial a un símbolo universal, a partir del uso de la mitología que encarna por un monólogo dramático. En “Susana Thénon, despoe-tada”, Mariana Di Cío considera que la reflexión metapoética se materializa mediante la tematización, teorización y estrategias que descansan en el valor pragmático de la lengua a partir de un sistema de oscilaciones y oposiciones, para lograrlo utiliza el gesto programático de convocar el neutro como *tertium* (Barthes). El segundo epígrafe inicia con “*Barloventear y singlar*: la compleja poética de Cristina Peri Rossi”, donde María Cecilia Graña sitúa la poética fronteriza perirrossiana desde las transfiguraciones, para ello se apropia de dos verbos que describen su poética explícita e implícita: con *barloventear* alude al interés por transgredir todo orden canónico; y con *singlar* se refiere a la transformación en la idea de poesía al converger la creación con la teoría (“poéticas de autor”). Beatriz Ferrús, en “Inventará la vértebra gramatical”: sobre *Yo ya no vivo aquí* de Cristina

Rivera Garza, lee el poemario como una propuesta “cuerpo a cuerpo”, un diálogo con el libro que protagonizan: la voz poética y “*la Ciudad Más grande del Mundo*” por donde transita la voz. En “Identidad, viaje y escritura en la poesía de Laura Ruiz Montes”, Chiara Bolognese aborda dos ejes de la obra poética de la cubana: la reflexión íntima, y la meditación sobre el viaje imaginario, geográfico y literario. En “Metapoesía y autoficción en la escritura poética de Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019)”, Alicia Salomone analiza la discursividad metapoética en Ugalde desde el concepto metapoesía de Scarano. Estudia cómo se articula con una exploración en la subjetividad lírica y su puesta en escena, mediante imágenes y discursos. Concluye este apartado con “Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain”, de Geneviève Fabry, quien analiza *El texto silencioso* para demostrar la unión estrecha entre el cuestionamiento acerca de las potencialidades de la enunciación poética y las aporías sobre el discurso amoroso. “Documentos” muestra textos indispensables de varias autoras, “poéticas ensayísticas o en prosa”, de las que destaco a Fina García Marruz, Susana Thénon y Verónica Zondek.

El volumen compone un verdadero estado del conocimiento sobre

poéticas y metapoéticas de autoras hispanoamericanas contemporáneas y logra imponerse sobre el silencio del canon. Constituye además un agudo ejercicio crítico que advierte de constantes tanto en las obras poéticas como en las miradas críticas.

Adianys González Herrera
 Universidad de Concepción
 (REGIÓN DEL BÍO-BÍO, CHILE)
 adgonzalez@udec.cl

Vázquez Touriño, Daniel

Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca. Madrid: Verbum, 2020. 262 pp. (ISBN: 978-84-1337-310-2)

En este volumen Daniel Vázquez Touriño ofrece un análisis del teatro mexicano que denomina “de autor”, creado en las primeras décadas del siglo XXI y escrito por la última generación de dramaturgos que ha consolidado su labor en la escena actual. Las fechas que se toman como referencia remiten a la inauguración del Fondo para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989, y a su disolución en 2015, que auguraría el próximo inicio de una nueva etapa. Sorprende, sin embargo, que en un libro tan preciso y elaborado con tanto rigor, no se ofrezcan las fechas de nacimiento de los dramaturgos estudiados, máxime cuando se

recurre a una noción generacional, aunque esta se adopte desde un criterio novedoso. En cualquier caso, el volumen ofrece un panorama bien documentado, teóricamente fundamentado, expuesto con claridad y abierto a las relaciones con otras dramaturgias y a otros fenómenos intelectuales, políticos y sociales. El libro está estructurado en ocho capítulos, precedidos por una introducción: “Dramaturgia mexicana (1990-2015)”, y rematados por unas conclusiones. Los cuatro primeros se destinan a la fundamentación teórica, es decir a elucidar los rasgos constitutivos de la generación. Vázquez Touriño sigue a Sánchez Pardo, deudor a su vez de las ideas de Pierre Bourdieu. Para Sánchez Prado “lo que une a una «generación», sobre todo cuando está compuesta por escritores emergentes, no es ni una experiencia histórica común ni una configuración estética común, sino un juego de posicionamientos dentro del campo de la producción cultural” (18). La inauguración del Fonca supuso la asignación prioritaria de fondos a la Compañía Nacional de Teatro y a iniciativas similares, es decir a impulsar –el fenómeno no es exclusivamente mexicano– una “cultura museística” (28). De este modo, la “programación y financiación del teatro de autor [...] pasó de estar en estar en manos del Estado a autofinanciarse” (28). El se-