

Sosnowski, Saúl. *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. 1ª edición. Villa María, Edivim, 2015. 222 pp.

La editorial cordobesa incorpora a la serie *Zona de Críticas* este volumen que compila seis ensayos de uno de los críticos argentinos más influyentes de la literatura latinoamericana, quien ha construido en la Universidad de Maryland un espacio central de reflexión sobre la realidad literaria y cultural latinoamericana de las últimas décadas. El libro incorpora textos publicados entre 1991 y 2006 que, como el mismo título adelanta, proponen el trazado de un mapa interpretativo de la literatura mencionada, cuyo diseño parte de tres preguntas enunciadas en un breve prólogo que propulsa la reflexión hacia cuáles son los dispositivos que operan para entender un texto literario y asimilarlo al sistema que condiciona la propia formación crítica, qué tipo de mapa elaboramos en torno a la literatura latinoamericana y cuáles son los puntos que se trazan, sus rutas y accesos. Si bien aparecieron en ediciones diversas en cuanto a encajes temáticos – vinculados con algunos de los objetos de estudio preferidos por el autor a lo largo de su carrera como la memoria y las políticas de olvido, el relato fantástico, la crítica latinoamericana y la obra de Cortázar, entre otros– y también en cuanto a los lugares de publicación, dispersos entre América Latina y España, los ensayos aquí reunidos estrechan un diálogo dinámico entre sí que les otorga coherencia y unidad de sentido.

Los seis textos se ordenan cronológicamente según su año de publicación, con excepción del primero y del último que funcionan como apertura y cierre del volumen. El artículo inicial, “Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas”, publicado originalmente en la introducción a la colección venezolana *Lectura crítica de la literatura latinoamericana* entre 1996 y 1997, es el encargado de desplegar ese mapa anunciado en el que se representan diversos temas, puntos de interés y recorridos de la literatura latinoamericana desde los años sesenta. La descripción del panorama de esos años se concentra en subrayar el desarrollo de la producción literaria latinoamericana desde los inicios del boom en lo que concierne a las marcas de identidad propias del latinoamericanismo, como así también a sus continuidades, tensiones y rupturas. Especial énfasis cobran las reflexiones sobre la configuración de la/s identidad/es latinoamericanas, sobre el lugar del intelectual a partir de los procesos revolucionarios de los años sesenta, sobre la configuración del canon y sobre los diversos marcos críticos que han operado en ese campo literario. Asimismo, el ensayo discute cuáles son las tareas que recaen en la figura del crítico-cartógrafo y las dificultades que éste enfrenta en el acto de organizar categorías de análisis, diseñar periodizaciones y establecer recortes en una región geográfica que se caracteriza por su multiplicidad étnica, social y cultural. “Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas” abre el juego y plantea problemas puntuales que el autor retoma en los ensayos sucesivos consciente de que la crítica es, efectivamente, un acto político que “escribe su versión de la realidad inscribiéndose en ella”.

A partir del segundo ensayo Sosnowski penetra en distintos puntos del territorio bosquejado. Comienza el trayecto con el segundo ensayo, “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas”, publicado por primera vez en Madrid en 1991 en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. A lo largo de estas páginas el autor indaga en la función de la labor crítica a partir de la reflexión sobre la defensa y recuperación –

vindicación es el concepto que utiliza— que lleva a cabo Borges de la Cábala como un mecanismo de interpretación textual. Así como el eximio escritor argentino visualizó en lo fantástico un modo de intervenir en el campo de lo verosímil provocando en el sujeto un “temblor existencial” ante lo que no se ajusta a la racionalidad, la crítica sigue esa huella y amplía el terreno de lo perceptible cuestionando de qué manera las expresiones estéticas se insertan en las posibles maneras de interpretar la realidad que ofrece la misma crítica.

El tercer ensayo introduce en el volumen uno de los temas que con mayor interés ha recorrido el autor a lo largo de su carrera académica, la relación entre la literatura y la memoria en el Cono Sur postdictatorial. “Políticas de la memoria y el olvido” integró el volumen *Memoria colectiva y políticas de olvido* compilado por Adriana Bergero y Fernando Reati y publicado en Rosario en 1997. Sobre el filo del nuevo milenio, este libro contó con consistentes reflexiones en cuanto al alcance y las consecuencias políticas y culturales que enfrentaba entonces la sociedad ante las políticas de olvido y desmemoria instrumentalizadas por los gobiernos democráticos de los años ochenta y noventa en Argentina. El aporte de Sosnowski en aquel volumen adquiere fuerza renovada en esta nueva aparición en tanto recuerda el impacto de la represión cultural en el Cono Sur y el papel de las agencias culturales en un proceso de redemocratización signado por profundas contradicciones y por la puesta en marcha desde el Estado de políticas de olvido de calado social profundo. Sus observaciones sobre el papel de la cultura en la consolidación de las instituciones democráticas y en el desmantelamiento de esas políticas adquieren vigencia y exigen una relectura de cara a los desafíos que enfrenta la sociedad argentina en el nuevo escenario político a partir de 2015, luego de una década de políticas institucionales que colaboraron con el trabajo de recuperación de memoria, verdad y justicia emprendido por las asociaciones de Derechos Humanos y otros actores sociales desde los años de la dictadura militar.

El cuarto ensayo se publicó en 1999 en el estudio *América Latina. Un espacio cultural en el mundo globalizado. Debates y perspectivas*, coordinado por Manuel Antonio Garretón. Bajo el título “Voces y diferencias: un espacio compartido para las letras americanas” Sosnowski propone desafiar las tendencias homogeneizadoras de la globalización y entender la literatura latinoamericana como un conjunto complejo y dinámico de identidades colectivas y multiculturales. En un contexto en el que la disolución de las identidades a manos de intereses financieros y económicos es un peligro constante, el crítico realiza un diagnóstico sobre el rol del intelectual en los años noventa e insiste en la redefinición de ese rol como un elemento clave para desmontar esas tendencias.

“Cortázar crítico: la razón del deseo” es en este volumen el quinto ensayo, que había aparecido nueve años antes como prólogo al tomo quinto de la *Obra completa* de Julio Cortázar, editada en Barcelona por Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg. La obra de este escritor señero de las letras latinoamericanas ha ocupado una parte importante de la producción crítica de Saúl Sosnowski y encuentra, por tanto, un lugar natural en este compilado de artículos. En él el autor examina, a través del comentario de algunos textos de la producción cortazariana de corte crítico —entre otros “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo” (1947)—, las estrechas vinculaciones que en ellos se establece entre la narrativa y la actividad crítica. Asimismo, recupera las discusiones en torno al posicionamiento ético y a la figura política del

intelectual latinoamericano comprometido que constituye uno de los debates más significativos en el ámbito latinoamericano desde los años sesenta y hasta la actualidad.

El sexto ensayo Sosnowski regresa al tema de la memoria de la represión pero ahora desde una mirada que, en 2005, le permite imprimir a sus observaciones cierta distancia y mayor libertad de observación. "El lugar de la memoria" se publicó ese año en *Escrituras, imágenes, escenarios ante la represión*, editado por Elizabeth Jelin y Ana Longoni y publicado en Madrid. No es casual que este sea el capítulo elegido para cerrar el volumen puesto que en él se propone, además de reflexionar sobre el primer período postdictatorial en relación con los primeros trabajos sobre la memoria llevados a cabo durante los años noventa, dejar planteada una pregunta que se reviste de implacable actualidad y que apunta directamente a la función social de la cultura y de la crítica en cuando protectoras de la continuidad democrática.

Como ha quedado constatado en estos comentarios, "Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria" no solamente invita al lector a releer las páginas de uno de los críticos que con mayor agudeza ha analizado la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años, sino también a actualizar algunos de los debates centrales de esa literatura que, ante nuevas escenas políticas, sociales y culturales en el siglo veintiuno, adquieren un renovado e innegable vigor.

Paula Simón
Universidad Nacional de Cuyo

Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014. 144 pp.

La fotografía—como práctica, tecnología, aparato representacional, objeto material—se ha convertido en los últimos quince años en el foco de numerosas investigaciones. Temas como el rol de la fotografía en la construcción de raza, género e identidad nacional desde mediados del siglo diecinueve, la creación y preservación de archivos fotográficos y las políticas y los mecanismos de poder implicados en su constitución, los usos públicos y privados de fotos pertenecientes al álbum familiar, la importancia de las imágenes diseminadas en revistas y periódicos en períodos de represión y de violencia, la incorporación de materiales fotográficos en prácticas artísticas y el uso del dispositivo fotográfico como forma de expresión artística, han atraído la atención de numerosos investigadores, críticos y académicos en diversas disciplinas y áreas de conocimiento.

Una significativa contribución en este contexto es *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014) de Natalia Fortuny. En este libro, Fortuny monta y organiza admirablemente un corpus extenso de obras artísticas contemporáneas realizadas en los últimos veinte años. Todos los "artefactos visuales artísticos" (14) analizados por Fortuny evocan, se refieren o se relacionan con el pasado reciente de Argentina desde el dispositivo fotográfico—de ahí la importancia de la noción de *memorias fotográficas* en torno a la cual Fortuny trama este corpus. Tres cualidades que vinculan estas *memorias fotográficas* es su condición de "memorias sociales de un pasado común" (14), el formato visual fotográfico y su elaboración artística (en tanto se trata de la creación y la puesta en marcha de recursos visuales singulares). La condición de temporalidad desplazada de estas obras es un aspecto

central en *Memorias fotográficas* y Fortuny se encarga de enfatizarla en su análisis mediante nociones como “reconstrucción”, “artificio”, “resto”, “montaje” y “arreglo”.

En el primer capítulo, “De restos y huellas: la desaparición en el espacio público”, Fortuny se concentra en una serie de artistas que elaboran en sus obras un discurso sobre la desaparición y sobre los rastros de la violencia en el espacio público. Artistas como Res, Juan Travnik, Hugo Aveta y Fernando Gutiérrez encuentran en la fotografía un medio apto para explorar el evento de la desaparición en el espacio público, sin dejar por ello de tensionar las condiciones de “registro”, “huella” y “rastro” comúnmente asimiladas al aparato fotográfico. En relación a algunas imágenes de la serie *¿Dónde están?* (1984-1989) de Res y de *Los restos* (2007) de Juan Travnik, Fortuny reflexiona acerca del problema de la temporalidad y de la condición ‘no resuelta’ que evocan estas imágenes en el momento de la vuelta a la democracia; Fortuny contrapone asimismo los “restos físicos” y visibles que aparecen en la obra de Travnik con el montaje fotográfico realizado por Hugo Aveta en *Calle 30 No 1134* (1998), a partir de una maqueta de una casa “real”. Esta lectura ilumina el modo en que artistas como Aveta aprovechan, a la vez que problematizan, el asumido “anclaje en lo real” del dispositivo fotográfico. El capítulo termina con el ensayo fotográfico *Treintamil* de Fernando Gutiérrez, el cual también presenta “un mundo de restos”. Todas estas obras, observa Fortuny, “deshabitúan y vuelven extraño lo cotidiano para instalar en quien mira una interrogante” (59), emprendiendo así “una estética de la desaparición”. Estos artefactos visuales tensionan la condición de huella o de registro del dispositivo fotográfico para instalar el problema político de la desaparición en el campo de lo visible y de lo estético.

A diferencia de las obras analizadas en el primer capítulo, las fotos analizadas en “Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión” escarban “ahí donde las configuraciones del poder no pueden esconderse: en las máquinas que lo componen” (62). Fortuny no deja de señalar aquí la coincidencia entre la fotografía como aparato de control y la máquina de represión y de muerte como productos de la modernidad. Algunas de estas máquinas son móviles, como el Falcon (la autora rastrea la historia de la llegada de estos automóviles a Argentina y explica por qué los servicios de inteligencia implementan y masifican su uso) y los aviones en los que los militares realizaban los infames “vuelos de la muerte”. Fortuny analiza fotos de *Secuela* (2001) y de *Treintamil* (1997) de Gutiérrez, así como de *Desapariciones* (2009) de Helen Zout—un trabajo realizado entre 2000 y 2006. Otras series se enfocan en máquinas o espacios fijos: *El matadero* (1998) de Paula Luttringer (la primera muestra que realiza en Argentina luego de regresar del exilio), serie fotográfica en que la relación con la violencia y la represión militar es planteada de manera alegórica; *El lamento de los muros* (2000-2010), también de Luttringer, serie realizada al interior de ex centros clandestinos de detención, la cual la fotógrafa monta junto a testimonios de mujeres víctimas de la dictadura; *Santa Lucía. Arqueología de la violencia* (2001-2008) de Diego Aráoz, serie que se enfoca en sitios y espacios abandonados en sectores rurales; *ESMA* (2011) de Inés Ulanovsky; y algunas fotos de los sobrevivientes de esta máquina de represión, tortura y muerte realizadas por Zout e incluidas en *Desapariciones*. En cada caso, Fortuny destaca el uso de técnicas y estrategias visuales para evocar o representar la incertidumbre y la violencia generada en los cuerpos por estos dispositivos de la represión: cámaras movidas o barridas, sobreexposición, fragmentación y repetición.

El tercer capítulo entra en el espacio de lo privado. En “Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida”, Fortuny se detiene en obras que re-establecen vínculos entre hijos e hijas y sus padres desaparecidos: *Arqueologías de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto; *El rescate* (2007) de Verónica Maggi; *Recuerdos inventados* (2003) de Gabriela Bettini; *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos. 1976-1983* (2008) de Gustavo Germano; *El viaje de papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro; *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona; y *Cómo miran tus ojos* (2007) realizada por María Soledad Nívoli (hija del detenido desaparecido Mario Alberto Nívoli) en colaboración con el fotógrafo Gustavo D’Assoro. Dos obras que Fortuny destaca como antecedentes en este capítulo son *Buena memoria* (1997) de Marcelo Brodsky e *Imágenes en la memoria* (2007) de Gerardo Dell’Oro. Todas estas obras surgen en un contexto en que los relatos de memoria y las denuncias a las violaciones de los derechos humanos cometidos durante la dictadura adquieren gran relevancia en Argentina. Como en otros capítulos, Fortuny enfatiza lo que en estas obras hay de artificio, de construcción, de montaje: “La fotografía, de por sí ligada a los procedimientos de construcción de lo real, se vuelve *reconstrucción* de un pasado en las fotos aquí trabajadas” (81). Es precisamente en torno a la noción de reconstrucción que Fortuny articula su lectura sobre estas obras producidas por la “segunda generación” o la generación de la “posmemoria”, en la formulación de Marianne Hirsch. Si bien Fortuny cita a Hirsch y menciona (de manera extremadamente resumida) la crítica de Beatriz Sarlo al prefijo “pos”, no se detiene mayormente en esta importante reflexión teórica—y central para el tipo de obras con las que trabaja—y opta por articular su lectura en torno a la noción de reconstrucción. Pero, se podría argumentar que precisamente porque Fortuny plantea que “las memorias de la segunda generación no están reñidas con lo público sino que más bien, entremezclan de diferentes y nuevas formas las instancias de lo público y lo privado en la propia visualidad y circulación de las obras” (80) es que pensarlas desde la noción de posmemoria de Hirsch—expandiéndola, contextualizándola—resultaría extremadamente productivo.

El cuarto capítulo, “Cajas chinas: la foto dentro de la foto y el retrato como tesoro”, comienza con una discusión de diversas formas derivadas del género del retrato fotográfico de difuntos en la época temprana de la fotografía, como la del retrato doble. Retomando los planteamientos de Hirsch sobre los retratos de familia (se trata de objetos visuales que intentan conformar con el mito de la familia ideal, más allá de las experiencias reales de la familia retratada), Fortuny plantea que el ideal de familia que los retratos dobles realizados por la “segunda generación” en Argentina proponen un “ideal de familia completa” (107). En estos retratos dobles, la fotografía viene “a cerrar gracias a su artificio visual el círculo de la familia quebrada” (107). Sin embargo, a diferencia de los antiguos “retratos dobles”, Fortuny observa que en estas *memorias fotográficas* “la foto del cuerpo no reemplaza el cuerpo porque no hay cuerpo muerto [...] no se trata de epitafios familiares o de papel, sino de relaciones que entablan los presentes, desde el presente, con el recuerdo de la vida del ausente materializado en sus fotografías, y con su ausencia” (115). Si bien toma como punto de partida el uso podríamos decir “histórico” de retratos de detenidos desaparecidos por parte de familiares (Madres de la Plaza de Mayo) y de distintos movimientos de DDHH desde fines de los setenta, Fortuny se concentra en los usos y artificios que desde el arte y en el período posterior, diferentes artistas le dan a estos retratos. Las obras analizadas son *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky, *Los hijos. Tucumán veinte años después (1996-2001)* de Julio Pantoja, y *ADN* (2008) de Martín Acosta. El análisis de Fortuny enfatiza el uso de la

foto como objeto, materialidad e incluso como tesoro—este es el caso de Ulanovsky—sin dejar de lado los textos que en algunos casos acompañan estas series.

El quinto y último capítulo se enfoca en un aspecto fundamental del corpus de Fortuny: la relación entre texto e imagen. En “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria”, Fortuny sugiere que la relación que estas *memorias fotográficas* entablan entre texto e imagen no es jerárquica, sino que funciona siempre en ambas direcciones: la imagen complejiza, problematiza el texto, y viceversa. Fortuny analiza Nexo (2011) de Brodsky, y revisita varias de las obras previamente analizadas: *El lamento de los muros* de Luttringer, las fotos intervenidas de Pérez del Cerro en *El viaje de papá*, *Desapariciones* de Zout, los *Recuerdos inventados* de Bettini, *Treintamil* de Gutiérrez, *Imágenes de la memoria* de Dell’Oro y *ADN* de Martín Acosta. Esta suerte de re-lectura al cierre no solo enriquece las interpretaciones previas de Fortuny, sino que además enfatiza el potencial crítico y el dinamismo de las obras.

Si todo álbum de fotografías es un montaje o un arreglo, la constelación de obras tramadas por Fortuny en *Memorias fotográficas* conforman también, a su modo, un álbum. Sin embargo, de este álbum-montaje, la lectora habría ansiado ver más fotos. En un apartado incorporado al comienzo del libro, antes de los capítulos, aparecen reproducidas a color algunas de las imágenes analizadas, pero significativamente menos de las que comenta la autora. Las detalladas descripciones que Fortuny ofrece en cada capítulo de imágenes no reproducidas en este apartado, obligan a la lectora a preguntarse por el criterio de selección de obras reproducidas (¿por qué no habrá incluido la autora algunas de las imágenes que describe tan detalladamente?). No queda sino pensar que esta falta se haya debido seguramente a las complejidades técnicas que la reproducción de imágenes en un libro académico conlleva.

Angeles Donoso Macaya
Borough of Manhattan Community College, CUNY

Elena Romiti. *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo y Córdoba: Biblioteca Nacional de Uruguay y Universidad Nacional de Córdoba, 2013. 313 pp.

Este libro, el sexto de Elena Romiti y ganador del Premio Nacional de Literatura de Uruguay en 2015 en la categoría de ensayo literario, adopta como centro de análisis la figura social de la *poetisa*. A través de un genuino ejercicio de análisis comparado, Romiti procura mostrar las connotaciones que el definirse – y ser definida – como “poetisa” acarreó para cuatro autoras centrales en las primeras décadas del siglo pasado: las uruguayas Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la argentina Alfonsina Storni, y la brasileña Henriqueta Lisboa (el análisis no se limita a estas autoras, sino que va mucho más allá, pero en ellas tiene su centro). Una de las nociones clave a partir de las que Romiti construye su argumento es la de red literaria. A través de una lectura detallada y perspicaz este libro muestra la recurrencia de una serie de imágenes empleadas centralmente en los universos poéticos de todas ellas, principalmente en relación con la autorrepresentación (el capítulo segundo, por ejemplo, se enfoca en fragmentos autobiográficos de varias poetisas, en las que se narra la primera escena de lectura como una forma de transgresión que implica muchas veces la expulsión o la prohibición). Si bien Romiti lee algunos poemas ya conocidos y estudiados, la

perspectiva adoptada pone en evidencia un diálogo sostenido y a veces explícito entre poéticas y, fundamentalmente, entre estrategias – casi siempre exitosas – de ingreso en los círculos literarios fuertemente masculinos del Cono Sur de principios de siglo. Hacer visibles estas lecturas mutuas y una común y solidaria conciencia del lugar de la poeta – y del deseo de transformarlo – son objetivos centrales de este libro.

La exploración de la noción de *poetisa* resulta de gran riqueza. Aunque hoy pueda considerarse meramente un término pasado de moda, este estudio muestra que las connotaciones de esta categorización eran bien específicas, y tenían como centro la identificación entre el yo lírico y la autora, más específicamente, el cuerpo de la misma. En este sentido, la fotografía, las alusiones a la vida de la poeta y a su relación con la naturaleza, a su juventud, etc se volvían fundamentales a la hora de leer su obra. La obra y su autora se fusionan, se resalta la belleza y el carácter salvaje de las mismas y así el elemento sexual y el deseo pasan a destacarse también en la obra. Asimismo, objetos concebidos como femeninos son enviados y recibidos juntamente con la producción de estas autoras: “así desfilarán ante el lector objetos tales como chinelas, peinetones, flores, pulseras, prendedores, sortijas, todos objetos en que se concentra el significado de lo femenino en relación con la idea de tesoro o joya” (62). La noción de la *poetisa* funciona así de un modo contradictorio, como “refugio y prisión”; de un lado, muestra cómo las autoras aceptaron amoldarse a una imagen estereotipada que las consideraba como “naturaleza”, que las sexualizaba y las condenaba al espacio de la inocencia y la espontaneidad; por otro lado, sin embargo, la aceptación de esa figura funciona como estrategia de ingreso al sistema literario y muestra en algunos casos una visión poética nueva y transgresora, un rompimiento con la escritura domesticada y previsible de la “mujer-texto erótico”.

Este análisis es posible gracias a un atento análisis de la recepción y de diferentes ecos de esta producción en el campo literario. Romiti estudia las fotografías, las dedicatorias, las cartas, los objetos, y otro tipo de paratextos que permiten entender las formas en que las escritoras buscaban ser leídas, dialogaban entre sí y con sus lectores masculinos, y modelaban su escritura y su imagen social. La herramienta fundamental que el libro emplea para esto es otro de sus elementos más destacables: el trabajo con material de archivo inédito, y muchas veces sorprendente e iluminador. En esto se centra el capítulo III del libro. Si bien la mayoría de estos documentos provienen de la Biblioteca Nacional de Uruguay, de la cual Elena Romiti es investigadora (en 2015 acaba de publicar, a partir de un intenso trabajo archivístico con los fondos de dicha biblioteca, una cuidadosa edición genética de la novela *La sobreviviente*, de Clara Silva), también hay parte del análisis proveniente de trabajo en el Acervo de Escritores Mineiros de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de Brasil. El texto central que recupera el análisis de Romiti es la transcripción de una desconocida conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini, realizada en Montevideo en 1920 y publicada en la sección literaria del diario anarquista *La Noche* (dirigida por Juana de Ibarbourou, otro dato interesante que la crítica – y la propia Juana – ocultaron). Otro de los hallazgos textuales consiste en un poema inédito de Juana de Ibarbourou titulado “Visión de Delmira”. A través del concepto clave de identidad femenina nómada propuesto por Rosi Braidotti, el análisis de estos textos muestra el tejido de miradas, de lecturas y de estrategias discursivas que conformaron una poética común que disfracó la transgresión y la novedad con la aquiescencia y la aceptación. Dice Romiti: “para las escritoras de las primeras décadas del siglo XX, la desarticulación de una identidad fija fue utilizada proactivamente para

explorar la posibilidad de proyectarse en red, esto es a través de convergencias y superposiciones de trazas discursivas, hacia el espacio público” (128). El nomadismo, la noción de fragmentación, la figura de la viajera, imágenes alusivas al constante movimiento son estudiadas no sólo en estos textos olvidados sino que, en el último capítulo del libro se estudian uno a uno poemas específicos que muestran el tránsito de imágenes que deja en evidencia la existencia de una consistente y efectiva red literaria. Una preocupación constante de Romiti es, sin embargo, mostrar cómo esas recurrencias van articulándose de diversos modos en las poéticas específicas, cómo cada *poetisa* se construye como tal también a partir de obsesiones, inquietudes y énfasis propios, cómo esa relación entre refugio y prisión, entre transgresión y aceptación, esa negociación constante con el sistema literario va adquiriendo particularidades y resultando en imaginarios también muy propios en cada caso.

Finalmente, cabe insistir en un elemento importante de *Las poetisas fundacionales del Cono Sur*: la arriba mencionada perspectiva comparada se adopta en él con seriedad y rigor metodológicos. Así, el acercamiento dialógico a la producción literaria de varias poetisas de la primera mitad del siglo pasado resulta productivo para entender las intrincadas negociaciones, la política y las formas de dar y obtener legitimidad al interior del sistema literario del Cono Sur. Resulta particularmente interesante que el trabajo comparativo incluya también al sistema literario brasileño a través del estudio de la poeta Henriqueta Lisboa y las formas en que su poética incorpora y reescribe muchos de los elementos presentes en las poetisas argentinas y uruguayas. Si bien las miradas comparativas hacia la producción literaria brasileña con respecto a la hispanoamericana van haciéndose más frecuentes, todavía – especialmente en el ámbito académico uruguayo – son pocos quienes adoptan esta perspectiva, tan necesaria. Romiti ya se había dedicado al estudio de la poética de Lisboa en un libro anterior, también fuertemente comparativo, *La literatura del margen: José Enrique Rodó, Henriqueta Lisboa* (2008).

Es una pena que las publicaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay, que son cada vez más y en muchos casos de enorme interés para la difusión de la literatura de este país (y no solo), no consigan tener una difusión más extensa. Actualmente, sólo pueden comprarse en la misma Biblioteca, es decir, no tienen comercialización ni distribución siquiera en la propia Montevideo. El excelente trabajo que el equipo de investigación de la Biblioteca está llevando adelante merece una política clara y consistente de difusión por parte de la dirección de dicha institución. ¿O cuál es entonces el objetivo de ese trabajo? El libro de Romiti conjuga el rigor metodológico con un iluminador trabajo de archivo, colocando estos en diálogo con conceptos teóricos como los de red literaria y nomadismo, y con la más recibida crítica feminista para iluminar zonas hasta ahora desconocidas sobre cómo la imagen de la *poetisa* sirvió de modos contradictorios para incorporar al sistema literario argentino y uruguayo a algunas de sus mayores escritoras. La preocupación por extender ese diálogo más allá de Argentina, Uruguay y Chile (hay varias referencias a Gabriela Mistral) para incorporar en ellos a la poeta brasileña Henriqueta Lisboa, constituye una demostración más del consistente aliento comparativo de este trabajo.

Javier Uriarte
Stony Brook University

Iconoclasistas. Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. 82 pp.

Desde aquél momento legendario en el que los marineros de Colón gritaron “tierra” hasta nuestros días, el territorio latinoamericano no ha dejado de ser objeto de violentas disputas. No obstante, por materiales que sean – pensemos aquí en las luchas por el reconocimiento de los derechos de los pueblos originarios o las movilizaciones populares en contra de la megaminería- esas disputas en torno a la posesión y usufructo de los recursos territoriales tienen uno de sus más activos frentes de batalla en la representación cartográfica.

El tema no es nuevo: ya en *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) Benedict Anderson describía en detalle los distintos dispositivos por medio del cual las metrópolis organizaron la administración de sus colonias, señalando como los más importantes al censo –que no sólo clasificaba a los sujetos sino que además los hacía existir según esa clasificación- al museo – institución que transformaba en naturaleza lo que era producto de la historia- y una tercera herramienta: el mapa. Se podría, en este punto, emprender una lectura de este clásico del historiador irlandés en paralelo a *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama: pese a la diferencia de sus proyectos intelectuales, ambos coincidían en señalar que, lejos de “reproducir” objetivamente el territorio, el mapa debe ser entendido como el resultado de un modo específico de representar el espacio, construido según los procedimientos establecidos por un modelo que respondía a las necesidades de ordenamiento, explotación y control de los imperios. Un modelo que prescribía, en síntesis, la manera de *mapear*.

Mapear, entonces, como intervención que no puede pensarse por separado de las otras piezas del aparato de producción de imágenes de comunidad, en conjunto con las cuales el mapeo produce no sólo sus efectos específicos de delimitación y representación del territorio, sino que también condiciona la visibilización o invisibilización de los sujetos que lo habitan, así como el ocultamiento o develamiento de los procesos históricos. Mapear, en síntesis, como una de las acciones que están en la base de la construcción de relatos en torno a lo común, usada hasta el cansancio por el Estado y sus ministerios de defensa, de economía, de asuntos internos.

Este es el punto de partida del *Manual de mapeo colectivo* del grupo Iconoclasistas, sólo que aquí el mapeo es una herramienta de lucha desde abajo y el manual es una vía para la socialización de los medios de producción del espacio –que es también, como vemos, producción de otra subjetividad y de otra historia–poniendo a disposición de aquellos movimientos que lo necesiten los recursos cartográficos necesarios para “el abordaje y la problematización de los territorios sociales”. Iconoclasistas es un dúo formado por los argentinos Julia Risler, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Buenos Aires, y Pablo Ares, diseñador gráfico, que desde principios de los 2000 ha conjugado activismo político y experimentación artística con técnicas y soportes visuales de muy diversa índole, desde el stencil hasta la historieta, desde el poster hasta un plataforma web con pictogramas listos para bajar e imprimir. A lo largo de esa búsqueda han ido creando una serie de símbolos, de íconos, en fin, han ido creando un lenguaje que cualquiera puede usar y que permite comunicar de manera sencilla y clara no sólo datos técnicos y especializados, sino también saberes prácticos, afectos y deseos de justicia, de igualdad, de reconocimiento. Así, provistos con ese lenguaje

común como punto de partida, Iconoclasistas trabaja junto a organizaciones y movimientos sociales en la coordinación de talleres de mapeo comunitario. Un taller de mapeo, explica el *Manual*, es una intervención colectiva sobre los mapas catastrales oficiales, es una deconstrucción y re-trazado de los mismos realizada a partir de la conexión de mundos heterogéneos y la creación de sinergias entre actores diversos-vecinos, activistas, académicos, estudiantes, artistas, quienes desde posiciones y trayectorias muy distintas hacen posible la emergencia de *otra cosa*. Siguiendo las “Once tesis para cartógrafos ocasionales” que consigna el texto, diríamos que esa otra cosa que emerge en estas experiencias cartográficas comunitarias es otro régimen de visibilidad: “mapear significa articular una inteligencia colectiva capaz de vincular signos que de otra manera no aparecen relacionados”. Así, el mapeo activa la formulación de preguntas que no habían sido planteadas hasta entonces, y permite reconfigurar las premisas desde las cuales se construyen los argumentos –de aquí que no sea tan importante el resultado como el proceso mismo–.

Como práctica política el mapeo no puede dissociarse de un trabajo crítico-reflexivo acerca de la propia situación de los implicados: desalojo por gentrificación de los barrios populares, situación habitacional de los inmigrantes, impacto ambiental de los agronegocios, despojo del patrimonio y la memoria cultural, derechos sexuales. Un ejemplo: la cartografía del territorio que los talleristas bautizaron como “La república de los cirujas”, uno de los mayores basurales que existen en la provincia de Buenos Aires, más precisamente en el partido de José León Suárez, en donde sus cerca de 100.000 habitantes le ganan a los terrenos rellenados abriendo calles, levantando chapas, armando allí una vida a partir del cirujeo en las montañas de desperdicios. Ese mapa del basural, fruto del trabajo colaborativo entre los pobladores del lugar, investigadores universitarios e Iconoclasistas, saca a la luz la precariedad de una existencia signada por la pobreza, la contaminación y las enfermedades, la falta de agua, la segregación y el acoso policial constante, pero también muestra la historia de la organización comunitaria de los habitantes, el valor social de la recuperación de residuos que llevan a cabo los trabajadores de las nueve plantas de gestión popular de reciclado, saca cuentas del tiempo que ese trabajo insume, exige justicia por la muerte bajo una montaña de basura del joven ciruja Diego Duarte, en manos de la policía. Provoca, en fin, un *desacuerdo* –el término es de Ranciére– con las imágenes de Google maps, que no tendrán olor, pero tampoco historia ni sujetos.

Este *Manual*, dice al principio, debe leerse en el doble sentido de la palabra: por un lado, destacando su intención didáctica, ya que es un texto que “enseña lo esencial sobre un tema”; por otro, alude a “lo que se hace con las manos”. Con respecto a la primera acepción, el libro ofrece en sus primeras páginas algunas “definiciones y certezas” acerca del mapeo, sus objetivos, sus posibilidades y sus límites. En cuanto a la segunda, el manual recoge experiencias concretas de los talleres realizados a partir de la demanda de organizaciones diversas, y pone a mano, hace circular de mano en mano esos aprendizajes, listos para ser actualizados y reapropiados en otros contextos. Este manual, valiosa contribución para aquellos que buscan desdibujar las fronteras del mapa académico y adentrarse en los territorios marcados por conflictos concretos, puede bajarse de la web libremente.

Laura Maccioni
Universidad Nacional de Córdoba