

Sánchez Aguilera, Osmar, ed. *Manifiestos... de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*. Prefacio de Rose Corral, Iberoamericana / Vervuert, 2017. 216 pp.

Manifiestos... de manifiesto es un volumen que reúne nueve ensayos académicos sobre el manifiesto como género distintivo de las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Según nos recuerda Rose Corral en el Prefacio, hace apenas treinta años las vanguardias hispanoamericanas constituían un territorio prácticamente inexplorado por los estudiosos de la literatura y las artes. A partir de los años ochenta, la labor pionera de recopilación de manifiestos y textos programáticos—realizada por Verani, Osorio, Schwartz, entre otros—conformó el primer intento académico por rescatar y revalorizar esos movimientos heterodoxos que habían permanecido ignorados por más de medio siglo. La proliferación reciente de libros, artículos, antologías y ediciones facsimilares ha terminado por subsanar en gran medida esa situación de olvido, si bien naturalmente todavía existen esfuerzos por hacer. En este proceso de revalorización, por cierto, la editorial Iberoamericana Vervuert ha jugado un papel fundamental al dedicar una de sus colecciones exclusivamente al estudio de las vanguardias, de tal manera que *Manifiestos... de manifiesto* representa otra muestra de su continuo interés y compromiso por este tema. Hoy por hoy, las vanguardias históricas han sido reconocidas como un período decisivo de la historia cultural de la región.

En el prólogo de este volumen, el editor sostiene que los manifiestos vanguardistas han sido estudiados tradicionalmente como una mera “fuente de documentación” (17), es decir, un depósito de las concepciones estéticas de los movimientos de vanguardia. Este acercamiento tiene implicaciones importantes que traicionan el ímpetu mismo del vanguardismo: “Como si a pesar del fuerte impulso transgresor y renovador de las vanguardias concentrado en ese tipo de textos (manifiestos), sus estudiosos hubieran preferido analizarlo o volver a acomodarlo dentro del mismo orden clasificatorio del Arte-museo contra el que se orientaba aquel impulso” (17). El objetivo de este volumen reside en considerar el manifiesto no como texto ancilar e informativo, sino como una “obra de literatura” que despliega los rasgos distintivos de las vanguardias como la fragmentariedad (19), el ánimo de innovación, la mezcla de géneros discursivos, la difuminación de las fronteras entre arte y vida, entre otros. Más allá del fuerte interés por la poesía y, más recientemente, la narrativa como géneros primordiales para las intervenciones vanguardistas, este volumen busca mostrar que el género programático se configuró como un espacio fundamental en el que los movimientos de vanguardia pusieron a prueba su apuesta estético-política.

En su ensayo sobre el primer manifiesto estridentista, César A. Núñez apunta otra característica esencial del género tal y como fue practicado por las vanguardias: los manifiestos son textos “de paso” que funcionan como “una suerte de campo de batalla de ideas, ‘influencias’, diálogos, polémicas. Son textos que remiten inmediatamente a otros lugares. Señalan una dirección de fuga” (87). De ahí quizás que los ensayos que conforman *Manifiestos... de manifiesto* se dedican en general

a delinear las zonas de contacto ya sea entre géneros como el manifiesto y la poesía (“Manifiestos de vanguardia: el síntoma, la poesía” de Osmar Sánchez Aguilera), entre corrientes artísticas como las vanguardias y el romanticismo (“La tradición romántica en la poética creacionista de Vicente Huidobro. Una revisión de sus textos programáticos” de Carmen Álvarez Lobato), entre los movimientos de vanguardia y otros escritores usualmente no considerados vanguardistas como Teresa de la Parra y Rubén Darío (“El prólogo a *Las memorias de Mamá Blanca*: un diálogo en el contexto de las vanguardias” de Mayuli Morales Faedo y “Limen, himen: Ruben Darío y el discurso manifestario de la vanguardia hispanoamericana” de Osmar Sánchez Aguilera), entre tradiciones literarias distantes como la francesa y la hispanoamericana (“Recepción del surrealismo en Hispanoamérica a través de sus manifiestos y otros documentos” de Blanca Aurora Mondragón Espinoza y “Los manifiestos del surrealismo en Hispanoamérica” de Gabriel Ramos) o entre los textos y el mundo extratextual (“80 caballos, 48 pisos: la vertiginosa metrópoli de Manuel Maples Arce” de Yanna Hadatty Mora).

Varios ensayos en este volumen echan luz sobre otro aspecto central del “efecto manifiesto”—la fuerza performativa que este tipo de textos pone en acción—que vale la pena explorar con mayor detenimiento. Se trata del hecho de que, a menudo, los manifiestos ponen en juego una concepción ortodoxa de la masculinidad que se erige en oposición a la feminidad entendida como débil e insustancial. Por ejemplo, en el segundo ensayo se analiza brevemente cómo el poema-manifiesto “Abajo” de Luis Pales Matos caracteriza a la nueva estrofa con los adjetivos “masculina, brutal, demoledora”, mientras que los versos antiguos son comparados a “una señorita en traje de baile” (36). En su ensayo sobre Rubén Darío y las vanguardias, Osmar Sánchez Aguilera explora cómo las “Palabras liminares” del escritor nicaragüense dejaron una huella insospechada en el manifiesto vanguardista al concluir con una famosa frase que establecía una analogía entre creación artística y potencia sexual masculina: “la creación se mide por la capacidad de generar embarazos, partos y, sobreentendidos, rompimientos de hímenes (de las musas)” (196). Este motivo rubendariano y, en particular, la expresión “Bufé el eunuco” fueron reformulados en los textos programáticos de Huidobro, el grupo Martín Fierro, List Arzubide, entre otros, de tal modo que el manifiesto vanguardista fundamentó en buena medida su ánimo polémico y transgresor en un modelo de masculinidad hegemónica.

Manifiestos... de manifiesto es una contribución sólida que se basa en un conocimiento exhaustivo de la historia literaria y en análisis textuales e intertextuales minuciosos. Además de sugerir algunas cuestiones inexploradas, se trata de un esfuerzo colectivo que realiza principalmente dos operaciones críticas: iluminar las fuentes y referencias que cruzan decisivamente los textos de vanguardia y, en otros casos, examinar los límites del archivo vanguardista para considerar el papel de figuras o tradiciones en los márgenes. Si bien cumple con su función de expandir y profundizar el conocimiento de las vanguardias hispanoamericanas, cabe preguntarse si este volumen—y, en general, nuestra labor crítica—ha logrado escapar de la perspectiva tradicional que termina por reacomodar el vanguardismo en el “orden clasificatorio del Arte-museo”. Después de todo, tanto el estudio de la “recepción” o las “influencias” como la intención de “rescatar” obras/géneros ignorados parten de una

concepción de la literatura como esfera autónoma y del crítico como un agente dedicado primordialmente a la estabilización de un archivo (por más “inclusivo” que éste sea). Ciertos lugares comunes que hoy se revelan infructuosos—las vanguardias concebidas como “ruptura” o “renovación”, por mencionar alguno—dependen fundamentalmente de la existencia de esos presupuestos que se reproducen de manera acrítica. Si la tarea pendiente es reanudar el gesto vanguardista de borrar las fronteras entre literatura y no-literatura, quizás un primer paso consistiría en atravesar las vanguardias con otras intensidades, otros emplazamientos—de la filosofía política, el discurso científico, la teoría artística, por ejemplo—para que nos devuelva una imagen desconocida de esos textos ya canónicos y de nosotros mismos.

Jorge Quintana Navarrete

Dartmouth College

Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. U of California P. 2016.

Latin American Cinema: A Comparative History begins with a clarification. In telling the history of cinema in Latin America, Paul Schroeder Rodríguez is not aiming for a “national perspective [or] a single period” (1). Instead, he aims to widen the understanding of the history of the region, through new methods and a comparative tactic. He takes up the arguments of the new history of Latin American cinema laid out previously by Paulo Antonio Paranaguá in his book of essays *Tradición y modernidad en el cine de America Latina* (2003) as well as his comparative approach to the telling of film history.

Instead of defining “modernity” as singular, as Paranaguá does, Schroeder Rodríguez defines it as plural modernities and draws on comparative modernity studies, which he defines as “an interdisciplinary field that approaches modernity in the plural as the crystallization of economic, political, and cultural institutions into different configurations” (11). Expanding on this approach, Schroeder Rodríguez explains how “In Latin America, no single form or discourse of modernity has ever become dominant, and this has meant that the region has experienced modernity in the plural, as both sequence and simultaneity” (13).

The main purpose and argument of the book is to systematically go through the history of Latin American cinema from the silent era until the present, all the while comparing national cinemas and their particular films to other cinematic traditions in the continent, as well as how they were created in response to the cultural, political, and economic realities at the time, in some cases looking into the realities of Europe and the United States. Through the University of California Press website, Schroeder Rodríguez also offers a sample syllabus in order to frame a Latin American cinema course around this publication.

The book is set up chronologically, with particular attention to narrative cinema, and the film industries of Brazil, Mexico, and Argentina, being as they were the three countries with the largest numbers of films and production companies.