

La po-ética de Alejandro Romualdo: lectura de “Coral de agua mansa”

Luis Fernando Jara
Pontificia Universidad Católica del Perú

A diferencia de la carga predominantemente subjetiva que caracteriza las primeras etapas de la producción poética de Romualdo, en la que diluye los contornos precisos de la realidad objetiva para focalizarse en una trabajada reconstrucción de la memoria, los poemas de lo que podría considerarse su poesía política¹ abrevan sus principales fuentes de inspiración en la intensidad de la experiencia del mundo exterior y presentan todas las características de una poética de la realidad, a través de su exaltación del mundo sensible.

La realidad exterior ya no es un pretexto para el devenir de las sensaciones; esta es, más bien, convocada con toda su materialidad y

¹ No hay consenso entre los críticos de la obra de Romualdo a la hora de dividir su obra poética. Aquí sigo la propuesta de Abelardo Sánchez León (1986) para quien la primera etapa de la obra de Romualdo abarcaría *La torre de los alucinados* (1949), su primer libro, *Cámara lenta* (1950), *El cuerpo que tú iluminas* (1951), *Mar de fondo* y *España elemental* (ambos de 1952). La segunda etapa abarcaría *Poesía Concreta* (1954), y *Edición extraordinaria* (1958); nueve años después se iniciaría su tercera etapa con *Como Dios manda* (1967), *Cuarto Mundo* (1970), *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974). Aquí se detiene la propuesta clasificatoria de Sánchez León.

Luego, aparecieron dos títulos que recogían su poesía escrita hasta entonces: *Poesía íntegra* (1986) y *Mapa del paraíso* (Antología, 1998). En el 2002, apareció *Né pane, né circo* (Roma, 2002) reeditado en español en el 2004 por el Instituto Nacional de Cultura de Perú con el título *Ni pan ni circo*.

su espesura en el núcleo del poema, que busca esencialmente develar una “realidad verdadera”, y definir el lugar del sujeto en el mundo y en la historia. En esta tendencia, se inscribirá el hallazgo de un nuevo lenguaje poético, cuyo sustento es la relación dialéctica entre unidades complejas (del más variado tipo, si consideramos su naturaleza, su forma o su representación simbólica), reguladas por un régimen de alteridad que se despliega sobre la base de una noción particular del espacio, lo que podría llamarse, según los términos de Modesta Suárez, una geo-política (Suárez 2009). Se desbordan los límites del libro y se construyen relaciones espaciales portadoras de sentido. Todo ello dentro del concepto integrador cuya revolución expresiva multiplica las lecturas y postula la interacción como otra instancia simbólica (Escobar 1973).

Esta valorización extrema de los recursos expresivos de la forma no desemboca en un repliegue autotélico de la lengua sobre sí misma ni en una obliteración de la referencia a la realidad; por el contrario, persigue una suerte de mimetismo exacerbado de la palabra poética que, mediante la superación de las limitaciones sintácticas y gramaticales del verso tradicional, refuerza su concentración semántica y multiplica sus hipótesis de lectura.

El trabajo que Romualdo efectúa a partir de las potencialidades expresivas y creativas del material verbal, como lugar privilegiado de producción de sentido, está también al servicio de una poética de la inmediatez y de la intensidad de la sensación. Las descargas emocionales y las fluctuaciones de la interioridad del sujeto poético son perceptibles a través de la representación simultáneamente sonora, sintáctica y rítmica de la palabra poética, que vehicula sentidos y sensaciones, tan elementales como intensas.

Con este postulado central de la materialidad del signo y de la dimensión poética de la palabra —en tanto fundamento arquitectónico del poema concebido como construcción verbal—, asistimos a un reforzamiento de las relaciones entre la forma y el contenido. El material lingüístico y el proceso de figuración son tan importantes como el plano referencial. El sentido se genera y se multiplica gracias a la particular dinámica combinatoria de los signos. Desde

esta perspectiva, el poema ya no es solo representación; también es acontecimiento, una realidad poética autónoma gracias al trabajo incisivo sobre la materia maleable del lenguaje. Esto es perceptible en el poema “Coral a paso de agua mansa”, que analizamos a continuación.

Análisis de “Coral a paso de agua mansa”

Esos cargadores de andas y estas masas que se congregaban en Lima alrededor de una imagen, muy bien podrían congregarse en función de otros objetivos y de otras metas.

Alberto Flores Galindo

La crítica feroz al rol que ha jugado la religión católica en la historia peruana es visible en varios poetas peruanos contemporáneos.² Romualdo la desarrolla en el poema “Coral a paso de agua mansa”, que pertenece al libro *Como Dios manda*, publicado en 1967. Romualdo compone su “Coral” a partir de textos de fuentes heterogéneas; el resultado es una suerte de collage, fragmentos de una visión de Lima miserable, asfixiante, opresora, teñida por una historia de sangre y de explotación.

Predomina una visión crítica y antinómica de la capital peruana en la que el discurso y la realidad se contradicen permanentemente. La arquitectura del poema remarca el conflicto y la fragmentación de la experiencia; la voz poética encarna una voluntad no solo enunciativa sino, fundamentalmente, denunciadora, como afirma Sonia Luz Carrillo.

El título del poema, que hace referencia a un grupo de personas que camina lentamente mientras canta, convoca la idea de procesión. En efecto, el poema describe el itinerario que sigue la procesión del Señor de los Milagros, una manifestación de la identidad peruana, sobre todo limeña, y que convoca una multitud considerable de gente (Klaiber 1988). Es importante resaltar el carácter identitario

² Washington Delgado (*Para vivir mañana*, 1959) y Antonio Cisneros (*Comentarios reales*, 1964) son claros ejemplos.

de este culto, en torno del cual se han generado otros elementos sustentadores de la identidad limeña y peruana, como el turrón de *Doña Pepa* y la *Feria del Señor de los Milagros*.

Las razones por las cuales este culto convoca tantos devotos son sugeridas por Gladieu (2006): “Los fieles pertenecen a las clases medias y populares, de todos los orígenes culturales y étnicos, y se unen para rezar a un dios moreno que se les parece y que, por eso, creen que debería escucharlos más”. Y las razones por las cuales el culto al Señor de los Milagros se ha convertido en un elemento de identidad nacional son explicadas por la propia Gladieu en estos términos: “durante el peregrinaje anual, convoca una gran parte de la nación peruana, reagrupando un número importante de elementos significativos de diversas culturas que han formado el Perú actual”.

En el poema de Romualdo, se afirma que la gente camina como el curso del agua mansa. Este adjetivo puede calificar, al mismo tiempo, la lentitud del paso y la resignación, el ánimo doblegado de la gente que camina. Pero, el sintagma “agua mansa” también ofrece otra lectura, que lleva implícita la negación de esa resignación, si consideramos el refrán “Guárdeme (líbreme) Dios de las aguas mansas que de las turbias me guardo yo”. Este proverbio alude a la posibilidad —o a la esperanza, en el ánimo político del sujeto poético— de que esas “aguas mansas” no sean tales, sino todo lo contrario: la latencia de una protesta, de una revuelta. Modesta Suárez valida esta postura, cuando afirma que este poema:

ejemplifica perfectamente los temas en torno de los cuales coagulan los versos, donde se juntan y alejan las dos procesiones, la procesión del “Cristo de los Milagros”, y una manifestación política, una de las tantas que han tenido lugar en los años 60 en Lima, en el momento en que las comunidades campesinas andinas reclamaban sus tierras ancestrales. (2009: 65)

Teniendo en cuenta los contenidos ideológicos que subyacen al poema y al libro al que pertenece, parece probable esta lectura. Los primeros versos (la estructura del poema desborda evidentemente las formas poéticas tradicionales, así que es difícil atribuir

términos usuales como estrofa o, incluso, verso³) revelan ya una contradicción, un recurso frecuente en este poema. El sujeto poético manifiesta su deseo de “correr”, pero “paso a paso”: el verbo revela la aceleración de un ritmo; el sintagma, por el contrario, su moderación.

Hay un contraste evidente entre el deseo y la realidad: la pretensión de correr y la imposibilidad de hacerlo por la procesión, que obliga a ir “paso a paso”. Por eso, aparece luego la invocación “avancen hermanos”, que suele decirse en las procesiones, aunque es probable que se trate ya no del sujeto poético, sino de otra voz dirigiéndose a un vocativo colectivo al que pertenece: el de la gente que camina en procesión, pues estamos ante “discursos que se mueven en un espacio socializado, sea éste religioso o político” (Suárez 2009: 64).

Luego, aparece la primera parada o estación del recorrido de la procesión: Puente de piedra, por donde “pasan los hombres con su dios al hombro”, primera referencia al Señor de los Milagros. Aparece también la primera interpelación con afán denunciador que hace el sujeto poético dirigiéndose a un anónimo y pobre devoto que sigue la procesión, y aludiendo a los mantos lujosamente adornados del Señor de los Milagros, comprados con los aportes económicos de los fieles: “Que tu miseria lo llene de oro”.

La segunda estación mencionada, el Rastro de San Francisco, supone también una dura crítica a la Iglesia Católica —en este caso, a su historia—, pues las “huellas de sangre junto al río” es una posible alusión a las torturas que infligía la Inquisición a los supuestos herejes. Debajo del Convento de San Francisco, están las catacumbas, construidas durante los dos primeros siglos de la historia de Lima (XVI y XVII), que constituyeron el cementerio principal de las víctimas del Santo Oficio: alrededor de 70.000 personas encontraron aquí su última morada.

³ Alejandro Romualdo mismo define sus versos como “conjuntos dialéctico más que estrofas”. Citado por Modesta Suárez (2009: 265).

Al avanzar en su recorrido, el sujeto poético observa la miseria que campea “arriba y abajo del puente”, indigencia acentuada por la carencia de luz en el barrio de Leticia —otra parada de la procesión—. Irónicamente, el sujeto poético proclama “Vive dios”, porque en ese suburbio sin luz solo hay electricidad para alumbrar una cruz. A partir de la siguiente parada, la de Desamparados, el poema se vuelve más denso por la multiplicidad de voces, de referencias, y por los entrecruzamientos de esas voces y referencias.

Efectivamente, vuelve a aparecer el sintagma “avancen hermanos”, que suele tener un marco religioso, junto con el sintagma “tierra o muerte”, expresión fragmentaria (que se completa dos paradas más adelante) y reformulada de una expresión política conocida: “Patria o muerte, venceremos”, enunciada por Fidel Castro en 1960 y asumida como una suerte de juramento de los cubanos:

DESAMPARADOS

¡Tierra
o muerte Avancen
hermanos!

La reivindicación “tierra o muerte” quizás esté motivada por el nombre de la parada, Desamparados, que puede ser asumido también como un vocativo, como si el sujeto poético se estuviese dirigiendo a los “hermanos” desamparados para incitarles a avanzar en la lucha por una propiedad que les brinde protección. En esos desamparados, convergerían los sintagmas “avancen hermanos” y “tierra o muerte”.

Luego, las expresiones ya no aparecen juntas sino entrecruzadas, como los fragmentos de las “cartas quemadas” aludidas en el texto, que se mezclan azarosamente y producen un tejido de palabras, que a veces puede parecer incoherente. En el caso del poema, se trata evidentemente de una falsa incoherencia, construida y controlada por Romualdo. Las cursivas o las comillas marcan los límites de los

discursos y permiten diferenciarlos. Junto a las “cartas quemadas”, por ejemplo, tenemos un fragmento modificado del “Dios te salve”, oración religiosa, en cursivas, que forma otra oración, violenta y tanática, al yuxtaponerle otras palabras:

Cartas	
quemadas	Dios a sangre y fuego
	te salve
	María
	de Contreras esclava
	del Señor
	de horca y cuchillo

La referencia a la Inquisición, la siguiente parada de la procesión, posibilita un evidente contraste entre lo que esta institución religiosa encarnó —censura, apropiación ilícita de bienes ajenos, abusos de todo tipo, torturas, muerte— y las expresiones, también religiosas, que aparecen junto a ella:

LA INQUISICIÓN	Tú eres el Amor
	de los amores
	Tú eres
	la Bondad

Aparece, luego, un verso que es una suerte de declaración de intenciones de este poema: “Camino con los ojos Se oye”, pues el sujeto poético manifiesta claramente que camina atento a lo que la realidad le propone como imagen y sonido, es decir, todo lo contrario de lo que hace un devoto dentro de una procesión, que, por un lado, tiene una visión limitada por la multitud y una audición perturbada por todos los ruidos que le rodean y, por otro, suele tener una actitud de ensimismamiento motivada por la fe y las letanías que dice mientras camina.

Además, la ausencia de signo de puntuación entre las dos oraciones que forman el verso citado refuerza su intención de

sobrepasar la gramática y la poética tradicionales. La sinestesia del sintagma “Camino con los ojos” preludia otra sinestesia, cerca del final del poema, que enfatiza también el sentido de la vista y la intención del sujeto poético de estar atento a su entorno.

La apertura perceptiva al mundo exterior es reforzada por la intensidad de la sensación táctil, epidérmica. La mirada aguda convierte al sujeto en un observador vigilante que escudriña incesantemente el horizonte visual a la espera de algo:

Mis ojos van diciendo estas imágenes lo que pasa
por mi garganta por la calle o por el cielo

La emergencia progresiva del sujeto vidente hace surgir un mundo sensible a través del lenguaje e instaura una relación directa con las cosas visibles. El lector tiene así la impresión de que lo enunciado es simultáneo a su enunciación, como si el poeta reviviera aquí y ahora lo que está evocando. De este modo, se disuelve la distancia temporal entre el hecho pasado y la situación de escritura.

La siguiente parada de la procesión es la Plaza de Armas, lugar altamente simbólico, pues aquí tuvo lugar la fundación de Lima, en 1535, y porque está rodeada de los edificios que albergan las instituciones más importantes del Perú. Ubicada en el centro histórico de Lima, a su alrededor se encuentran los edificios del Palacio de Gobierno, la Catedral de Lima, el Palacio Arzobispal de Lima, el Palacio Municipal de Lima y el Club de la Unión, que antaño reunía a la élite limeña. También cuenta con una importante fuente de bronce que data del año 1650, aludida en los versos siguientes:

PLAZA

DE ARMAS

(Donde surte
la fuente
saltó la sangre)

¡Venceremos!

Agua de todos

los sedientos

canta

¡Paz
en la Tierra
o muerte!

La relación entre la fuente y la sangre puede tener varias explicaciones. El conquistador Francisco Pizarro, conforme a la práctica estipulada por la metrópoli española para la construcción de las plazas mayores, plantó en el centro del solar destinado a ser la Plaza de Armas el rollo o picota, es decir, el madero alto que servía como columna para el ajusticiamiento de los condenados. En ese lugar, siglo y medio después, se erigió la fuente.

Otras explicaciones tienen que ver con el hecho de que, durante la época virreinal, la plaza mayor sirvió como mercado, plaza de toros y sitio de ejecución de los condenados. Asimismo, se desarrollaron en ella los autos de fe que celebró el Santo Oficio de la Inquisición, pues uno de los tres tribunales que tenía en América se encontraba en Lima. El primer auto de fe se celebró el 15 de noviembre de 1573 y en este se dictó la primera condena a la hoguera en toda América.

La expresión “¡Venceremos!” completa el fragmento que aparece junto a la parada de Desamparados: “¡Tierra o muerte!”, que se presenta nuevamente al final de los versos citados formando parte de un encabalgamiento sintáctico-semántico de la expresión “¡Paz en la tierra!”. Poco antes, el sujeto poético le ha pedido al agua de la fuente aludida, en cuya base se ha vertido la sangre, que cante la paz para que no impere la muerte.

Dos de las tres paradas que siguen están vinculadas con la Iglesia, objeto de crítica feroz en este poema. Aparece, en primer lugar, la catedral y, junto a ella, unos versos en comillas, que hacen referencia a Almagro y, sobre todo, a Pizarro, el conquistador del Perú. Se cuenta que, oculta dentro de un ovillo de hilo, se hizo llegar a Panamá una representación dirigida al Gobernador, firmada por muchos soldados, al final de la cual se leía esta redondilla: “Pues Señor Gobernador, mírelo bien por entero; que allá va el recogedor

y aquí queda el carnicero”, considerada como la primera copla de la conquista de América.

Una vez más, los entrecruzamientos multiplican las posibilidades semánticas de las expresiones:

LA CATEDRAL

“Acá	
queda	
el carnicero”	Por la señal
de la santa	Sangre
	en el suelo PALACIO
cruz	DE PIZARRO
	<i>de nuestros enemigos</i>
	Un hombre pasa
	con un arma al hombro <i>líbranos Señor</i>

Además de las referencias a las paradas de la procesión que aparecen en mayúsculas, cuatro discursos distintos son visibles entre estos versos: el fragmento entrecomillado de la copla aludida; la letanía de los santos, oración religiosa que aparece en cursiva; el sintagma “sangre en el suelo”, una forma de aludir a la violencia asociada con el Palacio de Gobierno (aquí llamado Palacio de Pizarro, por su primer ocupante); y la reformulación de unos versos conocidos de Vallejo⁴ “un hombre pasa con un arma al hombro”, que acentúa la violencia y la cercanía de la muerte aludida en todo el poema.

La desmembración de los discursos y su recomposición (en otros textos) abren las lecturas que estos llevan implícitamente. Así, se puede componer un texto que diga “Acá queda el carnicero de la santa cruz” o uno que afirme “Un hombre pasa con un arma al hombro líbranos Señor”, como los más evidentes. Por otro lado,

⁴ El verso de Vallejo dice “un hombre pasa con un pan al hombro”, que es el primero del poema, cuyo título es precisamente este verso. El poema pertenece a *Poemas Humanos*.

puede ser interesante señalar el lugar inesperado que ocupa la parada Palacio de Pizarro, pues las anteriores ocupan la parte izquierda del texto y están marcadas por una separación espacial. Una explicación es que se ha querido marcar en el texto la relación espacial que, en el espacio real, tienen la catedral y el Palacio de Gobierno: ambos se miran en relación diagonal.

La última parada es La Merced, conocida también como la Basílica Menor y Convento de Nuestra Señora de la Merced, edificada por fray Miguel de Orenes, en 1535, tomando por titular al arcángel San Miguel. Esta Iglesia está ubicada en la tercera cuadra del transitado jirón de la Unión, en el Centro Histórico de Lima. Nuestra Señora de la Merced es la patrona de las Fuerzas Armadas del Perú, lo que explica los versos cargados de ironía que aparecen a continuación:

LA MERCED

“Patrona
de las Armas”
danos la paz

El poema continúa su crítica implacable contra la Iglesia católica, contra sus instituciones, como el Santo Oficio, llamado “carnicería nacional”, o la Compañía de Jesús, a la que se le añade las siglas “S.A.”, denunciando claramente las intenciones económicas y mercantiles, más que evangelizadoras, que la caracterizaron, según Romualdo. La ironía sigue siendo un recurso para criticar y denunciar:

Gracias
a Dios
por la miseria recibida

Los encabalgamientos, descomposiciones y recomposiciones de distintos discursos se suceden para multiplicar sus sentidos y formar otros textos:

Camino entre milagros Estoy vivo
entre los muertos

de hambre Tú eres el pan y la soledad
del alma
el Agua Viva Cantan
¡Tierra
o muerte Señor
de los Mil
Agros!

¡Venceremos!

En estos versos, es interesante observar cómo los milagros entre los que camina el sujeto poético se disgregan y se recomponen analíticamente en “Mil Agros”, quizá como alusión a las propiedades (agrícolas) que tiene la Iglesia, que contrasta con la miseria de la gente expoliada precisamente de esas propiedades, y que no se cansan de reclamar:

Los pobres hombres piden pan
tierra
o muerte

No les dan sino muerte Por tu culpa
Por mi culpa
Por nuestra grandísima culpa

En los últimos versos, se reconoce que las situaciones de injusticia y de miseria descritas son responsabilidad de todos, por omisión o por acción. Esas situaciones se multiplican en todo el mundo, pero permanece implícita la esperanza de que esa “agua mansa” se despierte, como la fiera que duerme, y luche por su liberación:

Sucede aquí
y en la otra esquina

	Avancen hermanos
Prisionera	
Está la fiera	¡Liberación
Menos que yo	
En esta tierra	o muerte!

Hemos visto ya la presencia de Vallejo a través del verso “Un hombre pasa con un pan al hombro”. Melis considera, sin embargo, que esa presencia se puede rastrear en todo el poema:

La escena de la procesión [...] se cruza con la reminiscencia vallejana: “Pasan los hombres / con su dios al hombro”. Vallejiano es también, en su esencia íntima, el augurio que sigue: (“Que tu miseria lo llene de oro”). Es la situación, repetida a lo largo de *Poemas humanos*, de la relación necesaria entre la miseria de la gran mayoría y la riqueza de los privilegiados. (1986)

La incorporación de la dimensión visual en la textual permite al “poeta-observador” temporalizar el espacio en la página, atravesada por muchas pausas rítmicas, convertidas en lugares de significación. Las búsquedas formales desplegadas por Romualdo en su etapa de “poesía política”, que vuelve más concreta su experiencia del mundo empírico e histórico en su inmediatez e intensidad, responde a una doble motivación: a través de una radical reformulación de los códigos lingüísticos, quiere oponerse formalmente al discurso ideológico pervertido por el poder y quiere también postular una nueva pertinencia referencial entre el signo y la realidad evocada.

El ascetismo “anti-poético” de esta escritura extremadamente lapidaria, la desarticulación espectacular del horizonte sintáctico, materializada por la explosión del texto sobre la página, la utilización enfática de distintos discursos buscan reforzar, a través de un ritmo insistente, la carga expresiva de cada palabra y realizar, en

el plano formal, este proceso brutal de desarticulación del lenguaje llevado a cabo por los detentores del poder.

La escritura de Romualdo, que obedece a una oscilación dialéctica entre un proceso de destrucción radical de las convenciones lexicales, gramaticales, sintácticas y métricas, y un proceso de recomposición del signo poético al servicio de una nueva coherencia semántica, no es sinónimo de vacío formalismo, sino que está motivada por el compromiso del “poeta rebelde” a favor de un decir auténtico y del restablecimiento de la verdad.

Como hemos visto, la potenciación de los recursos expresivos del lenguaje no desemboca en un abrazo de la lengua sobre sí misma y en una anulación de las referencias a la realidad; persigue más bien un mimetismo de la palabra poética que refuerza su concentración semántica. Los poemas críticos de Romualdo parten de la conciencia de una necesidad: la de una “verdad / que debe orear abierta”, la de una verdad portadora de un horizonte utópico, que construya el Perú “trozo / a trozo, como quien hace una casa para todos” (fragmentos del poema “Micaela Bastidas”, otro de los valiosos poemas de Romualdo).

Pareciera que la palabra pretende erigirse en una suerte de “contra-palabra”, que, por un lado, afirmando su autonomía formal se niega a doblegarse frente al discurso falseado del poder y, por otro, pretende restablecer la opresión pasada y presente adoptando la postura de testigo inalienable del sufrimiento en la historia peruana. La elaborada composición de los versos adquiere la misma complejidad y la misma densidad del mundo exterior. Este nuevo decir poético es indisoluble de la reflexión sobre la historia, la temporalidad y la situación existencial del hombre. La palabra poética es una forma de oposición, de orientación, de conocimiento.

Referencias bibliográficas

CARRILLO, Sonia Luz

s/f “Palabra por palabra. Alejandro Romualdo”. Consultado: 11 de marzo de 2007. <<http://hablasonialuz.wordpress.com/palabra-por-palabra-alejandro-romualdo>>

ESCOBAR, Alberto

1973 *Antología de la Poesía Peruana* Prólogo, selección y notas (tomo I). Lima: Peisa, 140-142.

FLORES GALINDO, Alberto

1987 “Para situar a Mariátegui”. *Pensamiento Político Peruano*. Lima: DESCO.

GLADIEU, Marie-Madeleine

2006 “Une manifestation de l’identité péruvienne : Le Seigneur des Miracles ou Christ de Pachacamilla”. En *L’identité culturelle dans le monde luso-hispanophone*. Eds. Nicole Fourtane y Michèle Guiraud. Nancy: Presses Universitaires de Nancy. Nuestra traducción.

KLAIBER, Jeffrey Lockwood

1988 *El Señor de los Milagros: devoción y liberación*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones-CEP Editores.

MELIS, Antonio

1986 “El camino abierto de un poeta íntegro”. En *Poesía íntegra* (Alejandro Romualdo). Lima: Viva Voz.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo

1986 “Romualdo: Un grito de guerra literario”. En *Hueso Húmero*. Lima, 139.

SUÁREZ, Modesta

2009 “Pour une nouvelle géo-politique du vers. En la extensión de la palabra, de Alejandro Romualdo”. En *Les littératures d’Amérique latine au XXIe siècle: une poétique de la transgression?* Eds. Laurent Aubague, Jean Franco y Alba Lara-Alengrin. Paris: L’Harmattan.