

## 2. Literaturas latinoamericanas: historia y crítica

**Toribio de Benavente, Motolinía: *Historia de los indios de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado. Madrid: Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2014 (Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española). 225 páginas.**

La divulgación de las crónicas indianas ha avanzado en los últimos años, en gran medida por la labor sistemática de publicación en colecciones generales como la “Biblioteca Clásica de la Real Academia Española” o en aquellas más centradas en el canon americano, como la de “Clásicos Hispanoamericanos”, auspiciada por la UNED. Estas series editoriales han unificado sus títulos con criterios formales y de edición, que están dando textos de fina pulcritud filológica, estudios con aportaciones en muy diversos frentes de conocimiento y unos aparatos críticos completos (notas al pie, notas complementarias, variantes) que permiten el aprovechamiento multiplicado de estos paratextos con la documentación y literatura de época. En el caso que nos ocupa, son los “Anejos de la Biblioteca Clásica” de la RAE los que acogen la edición, estudio y notas de la *Historia de los indios de la Nueva España*, de fray Toribio de Benavente. Está a cargo de dos profesores de la Universidad de Barcelona, Mercedes Serna y Bernat Castany. Son dos relevantes conocedores de la literatura hispanoamericana en un arco temporal que va del mundo colonial al contemporáneo, lo que se aprecia en las consideraciones que realizan sobre la historiografía literaria y en su dominio de las discusiones conceptuales en torno a la obra y pensamiento de Motolinía. Por otra parte, al margen de su

trayectoria individual con un número considerable de aportes en calidad, se percibe que ésta no es la primera colaboración entre ambos. Hay una labor de equipo que explica el grado de exhaustividad de la recopilación informativa y de contextualización de la obra, pero también unos elementos que ya son característicos de las colaboraciones de estos dos editores: la reconstrucción histórica del texto a partir de una investigación exhaustiva sobre las condiciones biográficas y sociopolíticas de su autor, el empleo de materiales y referencias de disciplinas muy diversas (para el caso, desde la historia del clima a las cuestiones alimentarias, con equilibrada erudición) y, finalmente, el dominio completo y exigente de una bibliografía difícil de manejar y en muchos casos inasequible por su especialización. El resultado es una edición de la *Historia de los indios de la Nueva España* de interés ya presumible para historiadores, etnógrafos, lingüistas y otros especialistas, como era de suponer en toda crónica de Indias, pero también un libro cuyo estudio introductorio se convierte en una monografía muy útil sobre la historia de la conquista y evangelización de la Nueva España del siglo XVI, así como en un buen ejemplo para valorar las nuevas metodologías de aproximación filológica sobre la literatura indiana, que están renovando nuestras interpretaciones sobre el período a partir de la confrontación de Motolinía con la obra y vicisitudes de sus coetáneos.

Hay cuatro cuestiones del estudio previo que suscitan un interés inmediato. Como los editores no se han limitado a un mero capítulo introductorio, sus reflexiones surgen directamente de las problemáticas de análisis de Motolinía y su obra. Tienen siempre una incuestionable

originalidad, puesto que se apropian de la bibliografía y no se limitan a la síntesis.

En primer lugar, la reconstrucción biográfica de la figura del fraile franciscano Toribio de Benavente o de Paredes, conocido como Motolinía entre los nativos novohispanos del siglo XVI. A partir del trabajo de Mercedes Serna y Bernat Castany, Toribio de Benavente ya no puede ser un “enigma historiográfico”, expresión célebre con que lo caracterizó Lino Gómez Canedo. Queda suficientemente establecido el marco cronológico de su vida entre 1490 y 1569, aunque continuemos sin informaciones precisas sobre lo ocurrido tras su última intervención pública en 1555. Por lo pronto, fue uno de tantos longevos clérigos del Nuevo Mundo de su época, como Jacobo de Dacia, Vasco de Quiroga, Alonso de la Veracruz o, por supuesto, Bartolomé de las Casas. Son importantes los tiempos biográficos, porque como fraile franciscano Toribio de Benavente también nos permite trazar la evolución compleja de la práctica y doctrina evangelizadora del clero regular. La insistencia en el origen peninsular de los presupuestos de teología profética que caracterizan su obra, adquiridos durante su etapa en la custodia extremeña de los frailes menores de San Gabriel, es equiparable al caso de otras órdenes religiosas, en especial mendicantes, tan bien analizadas por Melquiades Andrés Martín o Álvaro Huerga. Motolinía, como biógrafo de otros franciscanos, como constructor de la memoria de la orden a favor y en contra de otros poderes eclesiásticos y seculares, también reflejó una dimensión colectiva en muchas de sus actuaciones.

Tras la presentación del autor, el establecimiento de su producción intelectual es abordado de forma escrupulosa porque el reto era sumamente difícil. En realidad, Motolinía se desarrolló en un mundo eminentemente verbal. Su dedicación

predicadora en escenarios indígenas (al modo abierto, fuera de capillas e iglesias), sus instancias ante las autoridades civiles del virreinato, sus discusiones y debates con otros clérigos, se movieron en ese ámbito oral, que nos queda bien reflejado en el contenido y expresiones de su famosa carta al emperador Carlos V de 1555. Creo que aquí hay que valorar el esfuerzo de los editores por ir anotando mediante datos cruzados del mismo Motolinía o de otras fuentes esta transmisión no escrita, que contempla los elementos plásticos e incluso musicales, con algunas conclusiones brillantes en las notas complementarias del volumen. En especial en lo relativo a la cuestión de la predicación en lengua indígena, que no se basó solamente en una aptitud idiomática sino que también pasó por una serie de estrategias muy plurales. Valga también esta constatación para desterrar de una vez la simplificadora determinación entre dominio de las lenguas nativas por los predicadores y un grado mayor de empatía respecto de la condición indígena en el Nuevo Mundo de la conquista. En especial, cuando concierne a Motolinía el ser uno de los impulsores de este tópico, con sus críticas a la presunta indigencia idiomática del dominico Las Casas. De la misma manera, cabe puntualizar esa presunta cercanía entre frailes e indígenas deducida de la adopción de vocablos tales como *motolinía*, por nuestro franciscano Toribio, o *noco*, por el agustino Nicolás de San Pablo Witte. Hubo posibles opciones hábiles, de contemporizar con un mundo nativo al que se pretendía acercarse para, ante todo, convertirlo. Fray Toribio comenzó a emplear ese término hacia 1532; pero conocemos la referencia temprana a esos “pobres que se llaman motolineas” en una carta de Alonso de Zuazo ya en 1521. Abundaron estas estrategias de construcción de tradiciones, leyendas e imágenes, en las que los franciscanos despuntaron.

Mercedes Serna y Bernat Castany aclaran la cuestión ardua de la *Historia de los indios de la Nueva España* en relación con los “Memoriales” del mismo autor y, en particular, con el asunto complicado de la “obra” o “libro perdido” del fraile, que ha ocupado a diferentes especialistas desde mediados del siglo XIX. Imponen la solución pragmática, después de las argumentaciones convincentes, de la transcripción de la *Historia* con cotejos con los “Memoriales”, y aducen posibles reconstrucciones textuales. A la postre, nos ofrecen un texto muy depurado, con una riqueza de anotaciones que completarán nuestro conocimiento de las crónicas y documentación de la época. Para el historiador generalista que firma esta reseña, los autores ponen en valor lo literario de la crónica de Motolinía precisamente mostrándola desde sus contenidos culturales. No es que se haya documentado el texto, sino que la edición lo convierte en un nuevo documento, como referente de información histórica, a la vez que de elaboración ideológica sobre una época y sobre las sensibilidades de sus protagonistas.

En este sentido, una tercera cuestión que nos parece relevante es la referida a la “historia del texto”, que no es estrictamente la fijación del documento filológico, sino una indagación por el panorama literario de una época compleja, en la que abundaron discursos diferentes que suscitaron controversias y censuras. Creo que hay pocos escenarios tan ricos como el indiano (en una referencia más epistemológica que geográfica, que englobaría ambas orillas atlánticas) para comprobar esa conjugación de tradición y modernidad del impreso o del manuscrito en la transmisión y debate de las ideas. Ante un panorama tan convulso, con episodios notables de violencia intelectual en el mismo siglo XVI, conviene contar con el juicio ponderado de los editores respecto a obras

perdidas, intertextualidades o atribuciones arriesgadas.

Finalmente, de los cuatro puntos señalados, nos queda por referirnos a la cuestión del franciscano en su época. Cuánto debe la obra y las actuaciones de Toribio de Benavente a su condición de fraile menor; o, dicho de otra forma, el franciscanismo ante el mundo nativo y español de la Nueva España del siglo XVI. Es un tema transversal a todo el estudio introductorio y a las notas complementarias, que no queda limitado al apartado biográfico en sentido estricto. Hay voluntad de los editores por asumirlo en todas sus numerosas y difíciles aristas, aportando un estado de la cuestión basado en aquella completa bibliografía que han tratado. A la vez que se aclaran los aspectos más polémicos historiográficamente, van apareciendo nuevas preguntas. Son los rendimientos crecientes que aporta toda labor original e inteligentemente interpretativa, como la de esta edición.

Sigue abierto el debate sobre una filiación franciscana única de los elementos utópicos y milenaristas que se exacerbarán entre los frailes menores por las circunstancias dramáticas de la conquista de la Nueva España a lo largo del siglo XVI. ¿Pesó también la experiencia previa de evangelización franciscana en el Mediterráneo medieval frente al mundo musulmán en la actuación americana? ¿El providencialismo teológico y político vinculado a las expansiones territoriales de época bajomedieval tuvo un terreno abonado para proliferar en el mundo novohispano que conquistaba súbditos a la vez que fieles? Si en la Nueva España del siglo XVI hubo un clero regular dividido, también existieron diferencias en el seno de las mismas órdenes religiosas. Hemos superado el modelo de evangelización dominico contrapuesto al franciscano. De nuevo, el testimonio legítimo pero parcial de Toribio de Benavente había establecido unos

arquetipos de fraile y predicador que no se compadecen ya con los más recientes trabajos, como los de Éric Rouillet sobre la evangelización de los indios de México.

Si seguimos a Motolinía no parecen tampoco caber medias tintas respecto a su antagonista por excelencia: Bartolomé de las Casas. Aunque existe una larga serie de detractores y apologetas del atrabiliario obispo de Chiapas, sigue siendo habitual traer a colación la carta acusatoria contra el dominico que Toribio de Benavente escribiera al Consejo de Indias en 1555. Los editores, que salvan convincentemente a Motolinía de la acusación de ser un justificador de la conquista armada y muestran las implicaciones del franciscano en la defensa del mundo indígena, abordan también las concavidades del papel desempeñado por Bartolomé de las Casas en esa época. Y quizá en el confinamiento al silencio del propio Motolinía. Al respecto, son convenientes los matices que se plantean a partir de la lectura de esta edición de la *Historia de los indios de la Nueva España*. Por una parte, la cuestión del “diálogo”, como quiere Viviana Díaz Balseira, y no tanto plagio o simple intertextualización, entre la obra de Motolinía y la *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de las Casas. El episodio de la fiesta de Panquetzalitzli es expresivo de cómo el discurso teológico de Motolinía, que abunda en valoraciones y adjetivos sobre el diabolismo nativo, pasa a convertirse en una apreciación antropológica en la obra de Las Casas, mucho más cercana a los esquemas de la comparación en términos de similitudes culturales entre mundos precolombinos e hispánicos. No hay simple literalidad, sino reelaboración ideológica. Por otra parte, no conviene olvidar que la insistencia de Motolinía en los daños que pudiera ocasionar el *Confesionario* lascaquista era un eco general entre gran parte del mundo novohispano del momento.

El manual de confesores, cuya polémica había aumentado con el ejercicio episcopal de Las Casas, era, sin embargo, obra de quien ya desde fechas muy tempranas abogaba por la evangelización pacífica. Las acusaciones de Motolinía no fueron unas reflexiones pretendidas sobre la dilatada trayectoria de Bartolomé de las Casas, sino lastradas por el corto plazo, demasiado deudoras de la coyuntura vivida en Indias tras la llegada de los tratados sevillanos del dominico.

En la consideración de todas estas cuestiones, en su indeterminación respecto a una interpretación simple, se aprecia la riqueza del trabajo de edición y anotación de los profesores Mercedes Serna y Bernat Castany. La envergadura de los debates suscitados convierte a la ahora filológicamente fijada *Historia de los indios de la Nueva España* en un referente ineludible del Nuevo Mundo atlántico del siglo xvi, en sus más diversos escenarios.

Bernat Hernández  
(Universitat Autònoma  
de Barcelona, Bellaterra)

**Santiago Cevallos: *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2012 (Ediciones de Iberoamericana, 62). 324 páginas.**

El presente volumen propone la idea del Barroco no como un movimiento anclado en el tiempo y el espacio, sino como una marca de agua que se mantiene constante en la literatura hispanoamericana desde los orígenes del Barroco histórico hispanoamericano en el siglo xvii hasta el presente y que permite la lectura en clave barroca de obras que, en principio, no se considerarían como tales. Dicha presencia se observa de manera a veces subliminal en la

convivencia del Barroco con otros movimientos estéticos en el texto literario, en la presencia de la melancolía y la paranoia, y en la negación del color local de carácter costumbrista en ciertos autores. Es lo que Cevallos denomina un “Barroco latente” que se caracteriza por una dialéctica de ocultamiento y testimonio en cuanto a la imagen del continente americano, que la aparta de la visión turística y la acerca a lo extranjero. En cierta medida, complementa los posicionamientos de otros críticos como Omar Calabrese, Mario Perniola o Peter Wollen, que han considerado el Barroco como un movimiento no limitado a un tiempo y a un espacio geográfico. Si bien Cevallos se centra en una geografía precisa, la América hispana, su estudio le confiere al Barroco ese valor atemporal. Para lograr su objetivo, Cevallos divide el texto en tres grandes capítulos: “Fundamentos”, “El Barroco como latencia” y “El Barroco como manifestación”. Una introducción al comienzo y un epílogo final completan la obra.

La introducción presenta a grandes rasgos las bases teóricas de la propuesta de Cevallos, quien nota tres problemas en la tradicional división entre el Barroco y el Neobarroco hispanoamericanos: la falta de evidencia acerca de las diferencias entre ambos movimientos, entre las distintas tendencias de este último y, por último, la falta de utilidad de esta división a la hora de estudiar obras que en principio no parecen contener elementos barrocos. Todo esto le lleva a proponer cuatro formas distintas del Barroco: el Barroco dominante (que sería el Barroco histórico del siglo xvii), el Barroco manifiesto (relacionable con el Neobarroco, sobre todo lo real maravilloso de Carpentier), el Barroco latente (el que constituye la verdadera “marca de agua” que da título a la obra) y, por último, el Barroco como manifestación (empleando a Lezama Lima como

modelo). Estos dos últimos son los barrocos en los que se centra el libro. Para ello, Cevallos aborda el Barroco manifiesto, *a la Carpentier*, y a través de la obra de dos críticos, Irleamar Chiampi y Julio Ortega, ahonda en la dualidad entre un Barroco manifiesto (el Neobarroco del siglo xx) y un Barroco atemporal que resurge constantemente desde los inicios de las letras hispanoamericanas y del que Cevallos se ocupa primordialmente en esta obra, puesto que no ha sido todavía objeto de estudio detallado por parte de la crítica. Para Cevallos, siguiendo la idea de Ortega en torno a la escritura hispanoamericana como una escritura desplazada por la tradición europea, pero al mismo tiempo desplazante de la misma, el Barroco en Hispanoamérica sería “un sistema de representación alterno, conformado por injertos, reescrituras, reelaboraciones, que pondría en crisis y se situaría fuera del Archivo Europeo, y se constituiría finalmente como exterioridad” (p. 34). Sería interesante si este capítulo se explotara en una justificación de la exclusividad hispanoamericana hacia ese tipo de Barroco latente, algo que lo hiciera diferente al conjunto de otras literaturas postcoloniales desplazadas por la civilización europea. Aunque la propuesta de Cevallos está bien planteada, esa es la ausencia que se observa en su planteamiento: ¿en qué se diferencia esa escritura “otra” del texto hispanoamericano de la escritura de otras naciones antiguamente colonizadas por los europeos (especialmente por Francia y Gran Bretaña) en África y Asia? O, en otras palabras, ¿hasta qué punto esa “marca de agua” de la literatura hispanoamericana que es el Barroco latente que indica Cevallos no es también una marca existente en otras literaturas consideradas poscoloniales, es decir, una marca universal aplicable a diferentes contextos? Estas preguntas quedan pendientes y no obtienen clara respuesta ni el primer capítulo de

la obra, que es el que sienta las bases del estudio, ni más adelante.

La obra prosigue con dos capítulos centrados ya en la producción literaria de autores particulares. El segundo capítulo, largo y denso, se centra en tres autores con distintas sensibilidades creativas pero a quienes Cavallos, a través de esta idea del Barroco latente que él percibe en sus obras como marca de agua, estudia en torno a la noción del Barroco: el ecuatoriano Pablo Palacio (a través de las filigranas metaliterarias de su obra), el uruguayo Juan Carlos Onetti (a través del concepto de melancolía, partiendo de la definición de Sigmund Freud, y de la noción de creación alegórica barroca de Walter Benjamin) y el argentino Jorge Luis Borges (a través de la paranoia). En cada caso, Cevallos observa muy agudamente la presencia de lo desplazado, lo artificioso y lo teatral, en consonancia con los presupuestos estéticos del Barroco. El tercer y último capítulo se centra en José Lezama Lima y aquí el Barroco deja de ser latencia, marca de agua, para pasar a ser un Barroco como manifestación, diferente al de Carpentier. Cevallos articula el sistema poético lezamiano a partir de la soledad americana como una soledad creativa en busca del invisible absoluto americano, construido a partir de las imágenes del desierto, la ausencia, el ocultamiento, la muerte y la noche. El sistema se caracteriza por la pérdida del original y su imposibilidad para ser reconstruido, lo que habilita la construcción a través del desplazamiento de un Otro nuevo. Cevallos observa la continuidad y consistencia que hay en Lezama Lima entre su obra ensayística y su narrativa, en la que desaparece en gran medida el color local.

En conclusión, esta obra de Cevallos analiza desde una nueva perspectiva un movimiento estético de suma importancia en la cultura hispanoamericana, el Barroco, y por ello es altamente recomendable tanto

para los estudiosos de la literatura contemporánea hispanoamericana, como para aquellos interesados en el Barroco como teoría cultural y literaria de carácter universal. Sin embargo, cabe resaltar que el lenguaje y el desarrollo del tema en ciertas partes de la obra resulta tan denso como el tema mismo: complicado, con claroscuros y una referencialidad que lo acercaría al cultismo o gongorismo del Barroco histórico hispánico. Además, la obra es prolija en notas a pie de página, algunas de ellas simples referencias, pero otras dignas de figurar dentro del texto principal. Esto hace que, en ocasiones, la lectura sea un poco ardua y tal vez no recomendable para estudiantes universitarios que no estén en un programa graduado o para el público en general. Hay también alguna pequeña errata que posiblemente escape a la vista en una lectura rápida y que no afecta para nada la comprensión del texto. Sin embargo, aquellos estudiosos especializados en el Barroco encontrarán el libro altamente recomendable.

*Miguel González-Abellás*  
(Washburn University, Topeka, Kansas)

**Mabel Moraña. *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2013. 314 páginas.**

Lo primero que conviene resaltar de este libro es que en él no se realiza un abordaje exclusivamente literario a la obra narrativa de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, sino que —como nos precisa su autora en la “Presentación”— se trata de “interpretarlos más bien como gesto cultural y *performance* ideológico” (p. 13). Seguidamente Mabel Moraña anuncia que —a la luz de los más nuevos avances de la teoría cultural— explorará “los procesos de

construcción de la subjetividad, la representación de los afectos, las relaciones entre estética e ideología y la dimensión biopolítica” (p. 13) que se trasluce en el arte y la literatura; espacio que ella denomina como “la producción simbólica de América Latina” (p. 13). Asimismo trabajará la relación entre “la debilitada categoría de cultura nacional y la apertura de escenarios globales, entre cultura y mercado y entre lengua, identidad y representación” (p. 13). Pues bien, después de una atenta lectura del libro, podemos decir que la crítica y estudiosa uruguaya cumplió –por todo lo alto– su cometido.

Partiendo del concepto de *double bind* [dilema o disyuntiva] acuñado por Gayatri Spivak, nuestra autora incidirá –precisamente– en eso: las “disyuntivas que afectan particularmente al sujeto postcolonial y a las relaciones entre culturas dominantes y dominadas” (p. 18). Para el caso, José María Arguedas, a quien Moraña considera “un escritor postcolonial, migrante, transculturado” (p. 18) que “ejemplarmente ilustraría” (p. 18) dicha condición o situación del *double bind* spivakiano. Del mismo modo, se trata de estudiar –desde el *double bind*– la tensa relación existente entre la obra de Arguedas y la de Vargas Llosa y explicar “las distintas respuestas que cada uno articula al dilema de la postcolonialidad en la región andina y los modos en que ambos se inscriben en el contexto del occidentalismo” (p. 21). En resumidas cuentas, lo que se propone Moraña es precisar la toma de posición de estos escritores frente a la modernidad capitalista, señalando que en dicho posicionamiento –y en el teje y maneje de la lengua literaria– es “donde se dirimen, simbólicamente, los dilemas que atraviesan la obra total de ambos autores, y más aún, los campos intelectuales y ético-ideológicos que cada uno representa y que constituyen extremos del espectro moderno” (p. 21).

Mabel Moraña empieza su estudio caracterizando los dos distintos modos del ser intelectual por parte de los escritores analizados. Señala que Arguedas representa “el subalterno, la experiencia de la migración, el translinguismo, la biculturalidad, el experimentalismo estético, la sensibilidad exacerbada, el vitalismo, la experiencia de la naturaleza, la apertura hacia lo mítico, lo mágico y lo popular” (p. 24). Es decir, su literatura asume la representación del mundo andino configurado a través de la vida de millones de indios [no olvidemos que en los Andes del sur del Perú hay más de cuatro millones de personas cuya lengua materna es el quechua] secularmente explotados bajo el sistema de propiedad latifundista que imperó desde la colonia y toda la república hasta 1969, momento en que la llamada Revolución Peruana del general nacionalista Juan Velasco Alvarado acabó con dicho sistema, mediante una radical reforma agraria que entregó la tierra a los campesinos –los indios– organizados en cooperativas y sociedades agrarias de interés social. Este es el Perú oligárquico que Arguedas representa en su obra: el de antes de la revolución de Velasco. Pero el planteamiento de Mabel Moraña es válido en la medida en que el gobierno del general Morales Bermúdez –tras un golpe de estado contra Velasco– desactivó a partir de 1975 la reforma agraria, promoviendo el regreso no de los antiguos terratenientes, pero sí una vuelta a la propiedad privada en el campo que perdura hasta hoy.

Por su parte, Vargas Llosa representaría –desde sus inicios en los años 60– “el producto depurado de la cultura nacional de su país, entendiendo por tal el paradigma ideal y articulado de los distintos estratos y sistemas socioculturales que componen la sociedad peruana” (p. 26), así como la universalización de la figura del escritor “determinada tanto por los procesos de

transnacionalización del capital simbólico como por la acelerada reinserción del subcontinente latinoamericano en el espacio del occidentalismo” (p. 26). El punto culminante de este proceso sería –por supuesto– la obtención del Premio Nobel en 2010. En cambio, para el caso de Arguedas dicho punto sería su trágico suicidio, ocurrido no casualmente en 1969 –el año de la reforma agraria del general Velasco–, situación que colocó al autor de *Los ríos profundos* en una terrible disyuntiva [el *double bind*]: apoyar la reforma que –por fin– transformaba la realidad social del campo y liberaba al indio de sus cadenas –ideal por el que había escrito y luchado toda su vida– o permanecer junto a sus amigos de la izquierda marxista revolucionaria, quienes los presionaban para que definiera su posición –al lado de ellos– tipificando al proceso velasquista como un antirrevolucionario proceso reformista burgués. Acusado por la duda, esta angustia –sumada a varias otras más de índole estrictamente psicológica y también relativas al proceso de la creación– determinarían su lamentable decisión de autoeliminarse.

En lo referente a Vargas Llosa es interesante la relación planteada por Moraña entre el camino que llevó al autor de *La ciudad y los perros* –desde una posición de izquierda que apoyaba la Revolución Cubana e incluso la guerrilla del MIR en el Perú de 1965–, hasta la asunción del más reaccionario neoliberalismo (que incluye un visceral anticomunismo) de la actualidad; camino que nuestra estudiosa vincula a un “síntoma evidente e irreversible de las tensiones y conflictos que atravesaban no solamente el sistema literario del *boom* sino el proyecto cultural del ‘hombre nuevo’” (p. 27). Como se sabe, la teoría filosófico-política del *hombre nuevo* –proveniente del pensamiento del Che Guevara– fue uno de los puntos más elevados de la propuesta utópica que

albergó el corazón revolucionario de los 60, en tanto alternativa colectiva socialista frente al individualismo y el elitismo del sistema y la cultura burgueses. Vargas Llosa estuvo cerca de dicho pensamiento, pero –a partir del denominado Caso Padilla (cuyos pormenores detalla nítidamente Moraña en una nota a pie de página)– tomó distancia de su posición izquierdista y empezó el proceso de su derechización personal. Hecho que se consumó definitivamente con un suceso político ocurrido en el Perú durante el último tramo (1974) de la “Revolución Peruana” de Velasco Alvarado: la expropiación y nacionalización de los diarios de amplia circulación, propiedad de la antigua oligarquía con un proyecto que transferiría su tenencia al campesinado, a la clase obrera y demás colectividades (maestros, barrios, intelectuales, etc.) del pueblo organizado. Vargas Llosa se opuso terminantemente a dicha ley y desde aquel momento avanzó resueltamente hasta apoyar “regímenes intransigentemente conservadores como el de Margaret Thatcher y plegándose cada vez más a la reorientación político-económica neoliberal, que favorece la dictadura del gran capital y las dinámicas del mercadeo globalizado por encima de los intereses nacionales” (p. 28).

Moraña ha escrito un libro esencial sobre el tema. Sus múltiples aristas y aspectos, que se enriquecen uno a otros, hacen no una fácil tarea resumirlos en una reseña como esta; pero podemos presentar un diseño sucinto de su investigación central. El asunto de lo *arcaico*, principal cuestionamiento realizado por Vargas Llosa contra Arguedas. El autor de *Yawar Fiesta* sería –si así puede decirse– un novelista del siglo antepasado. Y atrapado en su cosmovisión andina primitiva. Mientras, Vargas Llosa se presenta –por oposición de planos– como el adelantado de la *modernidad* que el Perú requería (requiere) no solo

en el ámbito de la literatura, sino en el del pensamiento, cuando no de la propia acción política que llevó al escritor de *La ciudad y los perros* al fracaso de una carrera por la presidencia (1990) —a todas luces— debido a su no comprensión de la realidad peruana ni de la gente de su pueblo. Literariamente habría en Arguedas una seria carencia técnica moderna —según Vargas Llosa—, sin reparar que —en realidad— se trata de nuevas formas narrativas de ser moderno. Lo que pasa es que Varguítas vive preso de su obsesión modernizadora —en el concepto occidental— y es incapaz de observar, sentir y percibir la vuelta de tuerca que realiza Arguedas a favor de una nación secularmente oprimida y explotada, aun a costa de su propia inmolación y de una puesta en cuestionamiento radical del concepto —al uso— de *novela* como queda de manifiesto en su trabajo póstumo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Por su entraña utópica, la obra arguediana pertenecería a la última generación revolucionaria de la primera mitad del siglo xx en América Latina; de hecho —por cuítas compartidas con mi padre— sabemos que nuestro autor militó en el llamado Grupo Rojo-Vanguardia de la década de 1930, organización de fachada cultural del Partido Comunista Peruano. Desde aquella época Arguedas tomó la decisión de representar a la raza nativa tal cual es; como es legendario, dicha decisión fue una respuesta frontal a su lectura de los personajes andinos de López Albújar. De modo que su propuesta —poco a poco y mediante el estudio y la creación— abarcó la configuración de una identidad paradigma, al son del emergente mestizaje, incluyendo la variada cantidad de matices que van del indio de la puna al cholo de las ciudades. Amparado en visiones mágicas como la soñada Gran Transformación o Pachcha-Kutik, Arguedas creía que era posible una modernidad incluyente, mientras que,

para Vargas Llosa —así llegó a sostenerlo en su campaña electoral del 90—, la única vía para la modernidad implica el sacrificio de las culturas indígenas debido a una presunta incompatibilidad nucleada en el origen mismo del proceso histórico.

Dichas consideraciones de nítida rai-gambre fascista no han estado tan lejos de la realidad de los Andes en el período que va de 1940 a 1970, según explica Mabel Mora. En efecto, el capitalismo y sus efectos de modernidad han penetrado totalmente el área —destruyendo la cultura ancestral— lo cual hirió mortalmente a Arguedas, convertido en el más doloroso testigo de la descomposición del mundo rural andino. Sagazmente, Moraña puntualiza el paralelo existente entre su progresiva falta de fuerza de ánimo para vivir y poder crear, la cual solo retornaba mediante los famosos *Hervores* de los Zorros y que —para el tema que aquí tratamos— “representan el brutal arrasamiento de las culturas autóctonas por el capital transnacionalizado” (p. 84). José María sentía que con su desaparición física quedaba atrás un tiempo en el Perú y —asimismo— se abría otro, que tal vez es el de hoy: cholos que fueron indios y que hoy son ablandados y/o modernizados burgueses de raíz nacional andina, nueva clase pudiente que por supuesto está en alianza con los rezagos de la antigua oligarquía de prosapia colonial y la burguesía *pituca* nacida del mismo seno oligárquico al ritmo del *american way of life* impuesto desde los Estados Unidos en los 60 y 70.

Sin embargo, estas décadas son también las de la más intensa migración del campo a la ciudad habida en la historia del Perú. Fenómeno masivo que cambió el rostro de la Lima tradicional de “la flor de la canela” en el de la ciudad serrana, popular, *chicha*; de donde ha brotado aquella burguesía nacional citada en el párrafo anterior (que en resumidas cuentas es un producto de la revolución de Velasco, ya

que por ella el indio y el cholo adquieren por primera vez dimensión ciudadana e incluso humana) y también la nueva generación de jóvenes –los llamados *pulpi-ness*– que hoy se aprestan a transformar el país, después del fracaso tanto de la lucha armada de Sendero Luminoso como de la atomizada e inoperante izquierda marxista electoral, con posiciones que llevan desde la bandera negra de los anarquistas hasta los emblemas de una democracia real, nacida de la movilización de masas.

El primer gran símbolo de este nuevo peruano sería el Rendón Willka de *Todas las sangres* (1964), quien “representa a la vez la fuerza de la tradición y el anuncio del cambio” (p. 106). Este arquetipo –ya situado en el puerto Chimbote de los *Zorros*– confrontará a Arguedas con su propia expresión: “el signo lingüístico puede ser un obstáculo” (p. 111), nos aclara Moraña, pero en esta encrucijada el novelista “logra un rebasamiento de la racionalidad” (p. 111) por la vía de su propuesta profundamente lírica; lo que lleva a nuestra crítica a describir la atmósfera del relato con esta frase brillante: “El lenguaje flota en los *Zorros* como si se tratara de ondas fónicas” (p. 120). Es decir, son oleadas de sonido [*materia verbalis* Eielson dixit, gran poeta peruano que no por casualidad fue uno de los discípulos predilectos de Arguedas] en la plena dimensión de una modernidad estética cuyos caóticos ritmos y descomposición social –incluso abyección– campean en la salvaje explotación industrial; pero que no impedirá –trabajada resistencia étnica y cultural– la “cosmovisión andina desde la cual se observa el microcosmos de Chimbote” (p. 121). Mabel Moraña sintetiza de este modo el proyecto arguediano: “la idea de una modernidad vernácula, mixta y abarcadora, capaz de articular vertientes diferentes y liberarse del productivismo autoritario y excluyente de la modernidad capitalista” (p. 146).

Este programa cultural reivindicativo –convocando a la reestructuración social y puesta en praxis de valores comunitarios– difiere del vargasllosiano, dirigido al mercado y la proyección de su imagen pública –insaciable afán de celebridad– en los medios de masas y cuya técnica –en el campo literario– no implica profundidad, sino más bien encubrimiento, simulacro e inversión. Por el contrario, Arguedas está imbuido de un afán ético-estético, trabajando sobre heterogeneidades periféricas (en el sentido que le dio el maestro Antonio Cornejo Polar) y subvirtiendo la transculturación (propuesta de Ángel Rama) de lo vernáculo en una inédita hermenéutica frente a la modernidad capitalista. Una modernidad poscolonial latinoamericana ante cuyos desafíos ambos autores se conectan en la *diferencia* (caro término de Moraña de origen derriadiano al que ella le da la vuelta) dentro de una realidad en que los procesos de construcción de afectividades, así como las coordinadas espacio-temporales y socio-políticas, se transforman con la velocidad de un clic en la pantalla de una computadora.

José María Arguedas queda entonces como el gran intelectual marginal, educador, funcionario público y héroe cultural; mártir de la causa indígena, cuya muerte será concebida –desde el punto de vista del mundo andino– como regeneración y no como acabamiento. Es decir, sería no solo una redención personal, sino una fertilización y renovación de la vida; concepto aún vivo en la cosmogonía nativa hasta hoy. Esta transfiguración, diríamos, tiene un correlato literario: el paso de *autor* a *actor* de la historia en la definición final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Conversión que –sin duda y quizá sin que el narrador se lo propusiera– coloca a Arguedas en los propios bordes de una posmodernidad desde América Latina.

Finalmente, creemos que el legado arguediano y su propuesta de reivindicar

al indígena en tanto sujeto socio-político de un programa colectivo de liberación, nos permite avizorar –como lo plantea Mabel Moraña– la gran esperanza de un nuevo estadio para la cultura nacional latinoamericana que –partiendo de la región andina– la trascienda e históricamente nos revolucione desde aquí y hacia el futuro.

*Roger Santiváñez*  
(*Temple University /*  
*Drexel University, Philadelphia*)

**Christoph Singler: *Génesis de la pintura negra. La obra parisina de Guido Llinás.* Valencia: Aduana Vieja 2013. 278 páginas, con 31 ilustraciones a color y 30 en blanco y negro.**

Con esta obra, *Génesis de la pintura negra*, se presenta una primera monografía sobre la vida y la obra del pintor Guido Llinás, nacido en Cuba en 1923 y muerto en París en 2005. Llinás fue el *spiritus rector* del famoso grupo de “Los Once” en La Habana, que organizó una exposición pionera de pintura abstracta en abril de 1953. Poco antes, Llinás se había mudado de Pinar del Río, en cuya provincia enseñaba como maestro de la escuela primaria, a La Habana. En esta ciudad hizo su graduación en pedagogía artística y empezó a viajar, primero a los Estados Unidos y, luego, a diferentes países europeos. En enero de 1959, Llinás regresó a Cuba hasta que consiguió una beca para París. Siguió viajando entre Europa y Cuba, con varias exposiciones en La Habana, estableciéndose definitivamente en París en mayo de 1963. Encontró un empleo en la Galería Denise René, definido por Llinás como el “templo de la geometría”, que mantuvo hasta 1975. Por lo menos tres veces, en 1979, 1983 y 1995, Llinás volvió a viajar a

Cuba, aunque, en 1985, obtuvo la nacionalidad francesa.

Christoph Singler, el autor de esta monografía, es un profesor alemán especializado en literatura y arte visual de América Latina de la Universidad de Besançon, en Francia. Conoció a Llinás en 1989 y le ha acompañado como amigo y crítico a partir de entonces. Singler inauguró varias de sus exposiciones, publicó ensayos sobre él antes de publicar este libro, y cuida la obra de Llinás después de su muerte como heredero, en colaboración con otras personas.

El subtítulo de este libro, “la obra parisina”, confunde un poco, porque Singler da un panorama de toda la vida y obra de Llinás a partir de su nacimiento. De los siete capítulos, dos están dedicados a sus años en Cuba, otros dos a su “exilio” en París y los tres últimos a su preocupación por el grabado, la música y el concepto de “pintura negra”.

Esta “pintura negra” nace –según Singler– cuando Llinás descubre los signos abakuá, la escritura ideográfica de los pueblos homónimos del sureste de Nigeria, en las cercanías de Camerún. En Cuba, estos abakuá constituyen una sociedad secreta y, de 1961 a 1962, Llinás recolecta una serie de sus dibujos para el recién fundado Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de las Ciencias en La Habana. Singler arguye que, en aquel período, se asientan las bases del desarrollo de la pintura negra, de 1963 a 1972 (p. 17), y deja claro que Llinás no se atiene a la función ritual de estos signos, sino que les despoja (p. 110) de su contextualización originaria usándolos como signos con una cualidad tremenda de expresividad. A partir de entonces, los *Signos cubanos* (título de un cuadro de Llinás de 1967) empiezan a ocupar un lugar destacado en su obra, hasta que Llinás ya no los usa más porque, como él mismo dice en una entrevista con William Navarrete y Enrique José Varona, “ahora que se ha

formado toda esa confusión santero-marxista” los abandona.<sup>1</sup>

En esta misma entrevista, realizada en París en 1999, se formula que Llinás tenía el “don de contar un sinfín de anécdotas a las que casi siempre ponía una nota de picante o de ironía”. Esta caracterización parece muy acertada, ya que así se hace entender que Singler presente tantas anécdotas y comentarios de Llinás, prestadas de sus cartas o de experiencias personales con el pintor. Este casi nunca escribió algo sobre su obra propia, salvo algunos apuntes con o sin dibujos en pequeños cuadernos, por lo cual Singler hace el esfuerzo de reconstruir el medio ambiente cultural en el que la obra de Llinás se desarrollaba en Cuba y en Francia.

En París, Llinás siempre estuvo rodeado de amigos, escritores, artistas visuales o cineastas cubanos. Era amigo de Wifredo Lam y de Robert Altmann, un mecenas alemán casado con una cubana y organizador de algunas exposiciones de la obra de Llinás. Además, fue alumno del famoso Atelier 17 de Stanley William Hayter, un grabador que había trabajado en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial y que, después de su regreso a Francia, comunicaba sus experiencias con los expresionistas abstractos norteamericanos.

Al leer el libro de Singler, la insistencia de Llinás en la pintura abstracta, desenvolviéndose como una línea roja al desarrollar su obra, llama mucho la atención. Singler trata de “leer” las obras de Llinás, dando la cantidad mayor de posibles connotaciones con influencias y/o referencias. Particularmente interesantes son sus intercambios con autores como José Lezama Lima, con quien publicó el libro *Poemas* (1972, con poemas y grabados), o *Ailes*

(1987, también de poemas y grabados) con Michel Butor. Obviamente, su encuentro con el ‘Lettrisme’ en los años sesenta era muy sugestivo porque “vive del intercambio entre poetas y grabadores, muchos de ellos ejerciendo ambas artes (...) Los signos abakuá y las letras del alfabeto latino se van cruzando en varias obras de ese momento, mientras que empieza a surgir un lenguaje libre en obras llamadas *Signos* o *Hipergrafías*, conforme a la terminología de Isou que definía la hipergrafía como ‘la organización del conjunto de signos de la comunicación visual, incluyendo el signo alfabético y el ideográfico, existente o posible’” (p. 134).

Después de este encuentro, Llinás se dedicó de manera definitiva al grabado, “el medio donde letra e imagen se acercan más” (p. 169). Sin embargo, nunca abandonó la pintura, inspirado por la música clásica, la cubana y el jazz. Singler pone de relieve el interés de Llinás por el tema de las elegías, discutiendo su homenaje a Louis Armstrong, *Satchmo* (1971). Cita una carta de Llinás a su hermano Sergio: “los Panteras Negras lo han atacado, estoy leyendo un libro de E. Cleaver donde lo ataca. No creo que no se pueda juzgar con criterios políticos actuales personalidades que se formaron como pudieron hace 50 años, en otro momento político y un gran artista como él ha hecho mucho en un cierto sentido por el negro en arte y por el arte americano, que es una mezcla fuerte con mucho de negro, yo creo que hasta en el expresionismo abstracto en pintura pudieran encontrarse raíces en la libertad y en la improvisación del jazz (p. 197; carta de 8/7/1971). Este fragmento de una carta, escrita solo dos días después de la muerte del “Master of Modernism”<sup>2</sup>, revela la preocupación de Llinás

<sup>1</sup> Guido Llinás: “El tema de mi pintura es mi propia pintura”, entrevista con W. Navarrete y E. J. Varona. En: *Diario de Cuba*, 15 de marzo de 2013, <www.diariodecuba.com/>.

<sup>2</sup> Título de la biografía de Louis Armstrong escrita por S. O. Wilson, A. Floyd Jr. y T. J. Anderson

por el color “negro”, un color con muchos matices de otros colores, un tema que le ocupó durante toda su vida. Singler refiere varias veces su fascinación por Jean-Michel Basquiat (1960-1988), el joven artista de ascendencia puertorriqueña y haitiana. Comparten el interés por el grafiti como “parte de una reflexión sobre la memoria, sobre el signo y sobre su soporte, que pone a prueba la legibilidad del signo” (p. 219) que el discurso oficial tiende a silenciar. No es coincidencia que la crítica norteamericana comience a explorar la misma fascinación por el mundo “negro” en la obra de Basquiat, como revela un catálogo recién publicado: *Basquiat and the Bayou*.<sup>3</sup> Y que la profesora norteamericana Juana María Cordones-Cook haya filmado en los últimos años toda una serie de videos sobre Manuel Mendive, Juan Roberto Diago, Eduardo “Chocó” Roca Salazar o Rolando Estévez, artistas que producen pintura y obra artística “negra” en la misma Cuba.<sup>4</sup>

En este sentido, la publicación de este volumen sobre Guido Llinás parece formar parte de una tendencia general de contextualizar el arte negro contemporánea. Con su detallado libro, acompañado de un anexo que contiene una breve síntesis biográfica, una lista de exposiciones, una lista de los libros en colaboración con otros artistas y escritores, una bibliografía, un índice de ilustraciones y uno onomástico, Singler contribuye de manera destacada a archivar y, además, conservar la memoria de la obra de Guido Llinás, fruto de una vida de dedicación absoluta a su obra artística. Como lo formula Julio Cortázar en un capítulo dedicado a su amigo Llinás en *Territorios*: “El blanco, el negro: no se sabe cómo / todos los grises vienen a la

cita, / se concilian en ritmo y se resuelven / en infinitas gradaciones”.<sup>5</sup>

Ineke Phaf-Rheinberger  
(Humboldt-Universität Berlin)

**Leopoldo Tablante: *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2014 (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 39). 337 páginas.**

El título de este estudio promete un itinerario; el libro de Tablante entrega este itinerario y el lector puede recorrerlo en las más de 300 páginas que componen el volumen. El esfuerzo crítico de Tablante ante el género conocido como *salsa* es, como muy bien señala el autor, una “descripción sistemática de la evolución comercial, el interés público y las fluctuaciones financieras de un estilo musical, la salsa, un repertorio sólido que, aunque fundado en identidades ambiguas (la puertorriqueña y la *nuyorican*), es perfectamente reconocible dentro de la vasta oferta de la música popular global” (p. 15). Tablante declara su deseo de interpelación ante “analistas de la música popular” y ante el lector en general declarando la sistematicidad y novedad que su estudio parece transportar.

Ahora bien, ¿cuáles son los presupuestos y algunas de las categorías matrices que anclan esta sistematicidad y novedad erudita ante la salsa? ¿Cuáles son las convenciones, incluso los convenios, de sentido que genera un estudio sobre la red fonográfica que promocionara y pusiera en circulación el disco salsero en su década de fundación hasta nuestros días? ¿Qué

(New York: Norton & Company, 2014).

<sup>3</sup> Franklin Sirmans: *Basquiat and the Bayou*. New York: Prestel, 2014.

<sup>4</sup> Véase: <<http://cordonescook.wix.com/documentaries>>.

<sup>5</sup> Julio Cortázar: *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978, p. 65.

nociones de estética, autoría, sentido o sensación maneja o asume este estudio? ¿Es la circulación *del dólar de la salsa* representativa de las lógicas de sentido desatadas por el objeto, la experiencia y la poética salseros?

Para todo aquel o aquella que crea que un género musical, incluso un género discursivo o hasta literario, es una suerte de dispositivo verista equipado para facilitar el rastreo e identificación de una conciencia de clase, identitaria o de raza, *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global (1971-1999)* devendrá libro de consulta obligada. Lo mejor de este trabajo es que puede leerse como un mapa de relaciones y actividades comerciales con las que, en parte, se ensambló la performance salsera desde su década fundacional (1970) hasta finales del siglo xx. *El dólar de la salsa* además de contener un itinerario espacial, despliega uno temporal que registra las prácticas de uso y abuso, contratación y desfalco del músico y compositor salseros. En este sentido, el capítulo 2, “Urbanización y mediatización: la red latina de Nueva York y el origen de la salsa” quedará como evidencia de una vetusta práctica comercial de expropiación de las ganancias e incluso propiedad asociados a la canción salsera, a manos de algún sello musical o de algún ejecutivo (jefe) especializado en música afrolatina. En este capítulo en particular, el autor, al rastrear “la red latina de Nueva York”, anota y comenta por igual ritmos emblemáticos de la musicalidad caribeña, salas, estaciones de radio, *disc-jockeys*, sellos de música afincados en la ciudad y el Caribe, como prácticas promoción de espectáculos en Nueva York desde las décadas de 1940 y 1950. De igual modo, los últimos cuatro capítulos (III-VI) *describen* (describir es una práctica y una categoría cara a este estudioso) lo que Tablante denomina con acierto “el fenómeno comercial” de

la salsa. En estos capítulos Tablante construye su “historia comercial de la salsa” recurriendo “a técnicas discursivas propias del relato periodístico” (p. 153), para así incorporar la diversa “información publicada en la revista *Billboard*, entre el 2 de septiembre de 1972 y 16 de octubre de 1999” (p. 153). En estas secciones se encuentra otro acierto de este trabajo: la presentación de los pormenores mercantiles, no pocas maniobras comerciales e incluso ideológicas que acompañaron la “evolución” del paquete salsero y su consolidación al interior de la oferta llamada “música latina”. *El dólar de la salsa* consigna la reducción de la compleja experiencia estética salsera que emergiera en los años 70 del pasado siglo a una etiqueta y sonoridad estándar prefabricada por la *identitis* mercantil, la repetición de fórmulas por parte de algunos productores o la banalidad melodramática de los grandes sellos (corporaciones) de la música de hoy.

Ahora bien, consciente de la preguntas e intereses de un público lector (conocedor o lego) del género salsero, así como de los estudios que el género ha estimulado, Tablante procede a contextualizar e incluso lanza parrafadas en torno a la “identidad” y al espacio social, diaspórico e internacional que conformó los sentidos y propuestas estéticos de la salsa. Su capítulo 1, “La alteridad de la identidad puertorriqueña”, es un penoso ensayo donde se quiso “comprender qué elementos posibilitaron la aparición del espacio social del barrio latino, hogar del modo de la vida de la salsa” (p. 300). Este capítulo es un salmorejo de categorías (en su mayoría sociológicas) y maneras cronológicas e historiográficas simples con claras aspiraciones filosóficas e incluso ontológicas. Nunca se sabe si “alteridad” puertorriqueña es sinónimo de “otredad”, asuntos o conceptos que no necesariamente son sinónimos. Como si no pudiera conformarse con

la especificidad que persigue y construye, la salsa como un “concepto comercial” y estrategia de captación de un mercado en específico, Tablante desborda su discurso, verista y determinista, sobre la especificidad estética y poética de lo salsero.

En *El dólar de la salsa* “lo estético” no amerita tampoco una meditación detenida que de cuenta de su impronta discursiva o material, incluso histórica, desde plantillas disciplinarias que no terminen “traduciendo” a una lengua informativa sus especificidades. Lo estético en *El dólar de la salsa* parece ser una condición estilística o “artística” mimética simple, con la que trabajaron por igual tanto el autor salsero y el empresario, como el sonero o el “producto” comercial e ideológico llamado canción o concierto. Lo estético sería parte de esa concepción evolutiva de lo cultural que maneja el autor. Tablante nos retrotrae a los días de la guerra hispano-norteamericana de 1898 y tenemos que soportar todos los lugares comunes que comprenderían la historia de la condición colonial puertorriqueña, la creación del Estado Libre Asociado y su diáspora histórica. El autor cree que la historicidad de lo puertorriqueño (espacio, identidad, género) es el resultado de determinaciones y mediaciones lineales, unidireccionales, que solo podrían narrarse a través de discursos macros, estatales y, en su versión rudimentaria, positivistas.

De esta manera, si la salsa es algo, es porque primero el barrio ha sido una evidencia histórica identificable y filiable. En otras palabras, la canción de salsa, la performance, el espectáculo salsero, incluso el trabajo con la lengua que supone el cancionero salsero quedan en *El dólar de la salsa* reducidos a una suerte de muestra realista, verosímil de que lo se nos propone no solamente como su “ambiente inspirador” (p. 80), sino además como reflejo inequívoco: la vida en el barrio y la “alteridad” identitaria de quienes lo habitan. Tablante de ningún

modo considera que la salsa sea también una experiencia del lenguaje, un momento del español popular latinoamericano donde diversas poéticas y cuerpos aspiraron a producir sentido y a tratar de decir o hacer algo de otro modo. Por el contrario, la salsa es el registro casi taquigráfico de la “verdad”, de la autenticidad, barrial: “La salsa representará el lenguaje del vecindario, y en la salsa ese lenguaje restituirá el lenguaje del vecindario, tanto a través de sus propias limitaciones formales (fallos de sintaxis, errores de vocabulario, vulgaridades, barbarismos, permutaciones fonéticas de ‘erres’ por ‘eles’ y viceversa, falsos cognados a partir del inglés, etcétera) como de sus anécdotas, el clima de privación y opresión del barrio latino” (p. 59).

En otras palabras, toda *forma* estética o cultural “popular” en *El dólar de la salsa* es un producto-espejo donde se refleja “los modos de vida”, hábitos y perfiles (incluidos morales) de toda una comunidad (minoría étnica) o una entidad comercial. “El caldo de cultivo de ese producto (la salsa) es un espacio social: el barrio latino” (p. 48). Más tarde, esta aritmética contenidista y organicista (de espaldas al trabajo del poeta mayor del género, Catalino “Tite” Curet Alonso) parece abrir su fácil arco mimético para lidiar con el fenómeno de apelación y gusto del género, más allá de cualquier explicación identitaria o culturalista. Tablante señala que el género se alejará de los estilos y maneras asociados a lo que fuera en los años 70 “el barrio puertorriqueño de la ciudad de Nueva York” (p. 300), para, durante los últimos años del siglo xx, apelar a un mercado global, *light* y pop que higienizó la impronta experimental y zafia de la salsa. Ahora los términos de este cambio “estético” y distancia los determinará Miami: “la ciudad del modo de vida latino –en el amplio sentido de la palabra– inserto en la sociedad de consumo estadounidense” (p. 280).

Así, las relaciones de causalidad histórica y política simples entre sujeto-objeto estético y tiempo o espacio social siguen siendo las mismas a través de todo el libro.

*El dólar de la salsa* no está exento de preguntas clave e importantes, como por ejemplo: “La salsa ha sabido conmover otros sentidos del gusto fuera de su circuito principal. Vale entonces preguntarse, ¿dónde reside su poder abarcador?” (p. 79). Quizás una contestación a esta pregunta podría pasar por una conceptualización compleja, detenida y puntual, de categorías como: “musicalidad”, “cuerpo”, “comunidad”, “escucha”, “gozo” e incluso “mercancía” que no formen parte de esta nomenclatura realista y sociologizante. De igual manera se echa de menos una reflexión sostenida sobre el abrazo salsero a la lengua española en medio de tantos contextos y si este abrazo es constitutivo del sabor salsero. Dicho esto, también son problemáticos y perturbadores, no solo ese no meditar ante conceptos claves como “forma estética”, “sensibilidad estética”, “estética”, “imagen”, entre tantos, como el uso de una discursividad moralista que no se cuestiona o sobre la que no se practica algún tipo de matiz o pausa. Esto apunta también hacia el lugar donde el autor de *El dólar de la salsa* escucha y escribe sobre la salsa. Enunciados, vocablos, frases como “hipermasculinidad”, “incontinencia sexual”, “vejámenes contra las mujeres”, “caos hedonista”, “producto estético amanerado”, entre otros, apuntan hacia situaciones éticas desastrosas con las que la salsa trabajó y comercializó, y que afortunadamente Tablante no esconde, pero dudamos de la efectividad ética y política de este “análisis” que ha hecho de toda forma estética salsera un vaso de representatividad inequívoco. Hay momentos en el estudio que no es posible percibir dónde empieza el análisis crítico contra el estereotipo mediático o la violencia de género, ya sea en la industria musical o del cine, y

dónde termina esa lengua de valores perdidos o destruidos por “el modo de vida en el barrio” y el modo de producción capitalista “angloamericano”.

Demasiados “fundamentos”, suposiciones historicistas, bloques, demasiadas creencias “dialécticas”, demasiados determinismos que (dicho sea de paso son parte del consenso interpretativo que padece el archivo salsero) estropean los esfuerzos discursivos de Tablante ante la productividad salsera. Comenzar el antedicho capítulo 1 con un comentario a la dudosa traducción al español del poema-firma de Pedro Pietri “Puerto Rican Obituary” nos anunciaba lo que estaría por venir. Este poema, cuyos efectos son inaudibles en una lengua única, termina siendo para Tablante la “transmisión” confiable y verificable de una voz que “proporciona las pistas que caracterizan la lógica segregacionista de la sociedad angloamericana” (p. 27). De manera análoga, los comentarios a la espectacular novela de Andrés Caicedo (1951-1977) *¡Qué viva la música!* (1977) son apenas viñetas morales, “yoicas” de los avatares de sus personajes principales.

Tablante escucha el género salsero desde las tablas, los porcentajes, también las ideologías y los perfiles morales que definirían al sujeto-objeto salsero. Está en su derecho y parecen ser las aguas que gusta navegar. No es poca cosa lo que escucha si reconocemos que el discurso universitario convencional ha tendido hacia la mojigatería cuando se trata de trabajar con el robo y el mercadeo identitario que guisó y sigue guisando con la salsa. Sin embargo, este tipo de análisis y discurso (descriptivo, “contextualizador”, periodístico al final) no tendría que sepultar bajo sus simplezas teórico-políticas las poéticas y corporalidades salseras, reducidas a una suerte de censo ideológico musicalizado, gráfica poblacional lírica en clave de guaguancó. Existe todo un corpus político y teórico

que pudo haber ayudado al autor a hacerle justicia a la especificidad tanto comercial como estética de la salsa, desde una consideración menos esquemática o rígida del lugar real, “fantasmagórico” o afectivo de la mercancia en el capitalismo del siglo xx.

En fin, las preguntas en torno al éxito o popularidad de un género no necesitan respuestas que obliguen al lector o lectora a asumir lógicas binarias que “explicarían” dicha popularidad a través de identificaciones siempre atadas a una concepción rudimentaria de “modos de vida” e identificaciones culturalistas. *Para gozar y bailar* se le escucha una y otra vez a Johnny Pacheco en muchas de las grabaciones en vivo del catálogo de la Fania All Stars. Los estudios dedicados a la temática o experiencia salsera están más preocupados en fijar históricamente los significados del género que en reflexionar sobre sus lógicas de sentido. ¿Cómo concertar una conversación sobre la salsa sin dar por establecido una suerte de acuerdo consentido sobre lo que significa este género en la historia de la imagen y emotividad caribeñas y latinoamericanas del siglo xx? Habría que conceder que la lectura identitaria, bien-pensante de la salsa ha triunfado como modo de delimitar todo discurso crítico-universitario que desee pensar el saber del sabor salsero. Y claro está, estas lecturas, consciente o nostálgicamente, persiguen una suerte epifanía totalizante que entregue la llave maestra que concentre los sentidos y destino de las poéticas salseros. Esta creencia interpretativa irreflexiva sobre su propia historicidad y parcialidad inscribe ese momento cuando las disciplinas mimetizan el silencio de muerte de sus objetos/sujetos de estudio. Allí ya no hay nada más que decir porque parecería que se ha dicho todo o porque se ha vuelto a decir lo mismo de siempre.

Juan Carlos Quintero-Herencia  
(University of Maryland, College Park)

Ottmar Ette / Anne Kraume / Werner Mackenbach / Gesine Müller (eds.): *El Caribe como paradigma: Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio transareal*. Berlin: edition tranvía / Verlag Walter Frey 2012. 428 páginas.

Este volumen es una recopilación de diferentes artículos que analizan el Caribe como una zona bastante fluida tanto geográfica como temporalmente, de tal manera que se concibe como paradigma o modelo para entender la globalización esquivando, en cierta medida, los esencialismos a veces estereotipados que conlleva el estudio multiétnico. Al ser una colección de estudios relativamente breves (ponencias en un simposio, como indica el subtítulo de la obra), la diversidad es la nota predominante, no solo en un nivel teórico, sino en muchos más aspectos: lingüístico (los capítulos oscilan entre el español, el francés y el inglés, curiosamente sin ninguno en alemán, a pesar de ser ese el país de edición del volumen y del simposio que le dio lugar), geográfico (no solo las islas caribeñas y Centroamérica, sino también otras zonas, llegando incluso a Argentina), o temático (de la novela y el ensayo hasta la poesía y el *hip-hop*). Para dar alguna conexión a tanto caos, el libro se estructura en seis partes, algunas breves (con tan solo dos capítulos) y otras más extensas (hasta cinco capítulos), y en general con una conexión temática muy flexible entre los capítulos que las conforman. En total, 24 capítulos que ofrecen una perspectiva multifocal sobre la complejidad del Caribe como modelo de la contemporaneidad. Estas seis partes son: “El Caribe teórico”, que presenta la noción del Caribe como modelo paradigmático en la cual se enmarcan los estudios; “El Caribe historiográfico”; “El Caribe diásporico”, que se centra en la obra de creadores caribeños

residentes en los Estados Unidos; “El Circuncaribe”, que presta atención a la creación en el Caribe centroamericano, continental en lugar de isleño; “El Caribe convivencial”, con ensayos en torno a los conflictos entre las distintas etnias y clases desde la época colonial hasta el presente; y por último “El Caribe transareal”, que sirve de conclusión al volumen con cuatro estudios de diferente naturaleza que reflejan así esa “transarealidad” o comunicación entre distintas áreas. De hecho, esta sección contiene uno de los artículos más interesantes de todo el volumen: un estudio de *Los esponsales de Santo Domingo* de Heinrich von Kleist (*Die Verlobung in St. Domingo*, 1811), obra en alemán que muestra la complejidad de la convivencia racial en la Hispaniola partiendo de la historia de esclavitud y opresión de género existente a comienzos del siglo XIX.

Como se indicó al comienzo, debido a la gran variedad, como ocurre con la mayoría de las recopilaciones de congresos y simposios, este volumen presenta una calidad dispar y un cierto caos que, sin embargo, en este caso ayuda a la temática del texto, puesto que refleja el contenido de las colaboraciones. Hay algo para cada lector, desde los estudios de obras literarias (tanto narrativa como teatro y poesía) hasta estudios sobre música (el tema “America” de *West Side Story* como parte de un artículo, o el rap del grupo cubano Krudas Cubensi y del autor guatemalteco Nim Alae en otro) o el ciberespacio. Sin embargo, se notan algunas limitaciones, como el hecho de que la sección sobre el Caribe diaspórico se ocupe solo de obras de autores en los Estados Unidos, lo cual sorprende aún más al tener en cuenta que tanto el simposio que dio origen a esta colección como la editorial del libro están en Europa. Da la impresión de que no hubiera una diáspora caribeña que resaltar en España, Francia o Alemania. No

obstante, otros capítulos compensan esto, al incluir tanto obras en alemán en torno al Caribe, como autores de lugares alejados de esa zona pero que la reflejan en su obra, como la creación caribeña desde Buenos Aires, obra del argentino Washington Cucurto (álter ego “dominicano” del porteño Santiago Vega). Obviamente, debido a su larga historia colonial de tierra de paso, con mezcla de razas, de lenguas y de culturas, el Caribe se presta muy bien a servir como primer modelo de la diversidad y el multiculturalismo presentes hoy a escala global, especialmente en el mundo occidental, y así se refleja en esta colección de artículos.

En conclusión, la diversidad de enfoques y estudios, desde poesía hasta novela, pasando por música y ensayo, ofrece esta visión diversa y global del mundo que hoy nos engloba, pero que ya existe en la región caribeña desde hace siglos. De esta manera lógica, y con el apoyo de las obras que se estudian en los diferentes capítulos, el Caribe se nos presenta como un paradigma de la modernidad contemporánea, tal y como sugiere la aproximación del volumen. El aspecto lingüístico, por un lado contribuye a esta diversidad, pero por otro también limita, ya que no todos los artículos son accesibles a un lector monolingüe o, incluso, bilingüe, ya que al menos tres lenguas aparecen representadas. Esta obra es recomendable no solo a aquellos interesados en la literatura y cultura del Caribe, sino también a los estudiosos de la diversidad y el multiculturalismo.

Miguel González-Abellás  
(Washburn University, Topeka, Kansas)