

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 reinscripción 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. Acosado por la duda, esta angustia –sumada a varias otras más de índole estrictamente psicológica y también relativas al proceso de la creación– determinaron 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 nitidamente 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 inmólación 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 cuitas 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 *pulpiness*– 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 coordenadas 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