

## MITO, MAGIA Y MIMESIS NOTAS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA

Eduardo Subirats

### UNA LITERATURA ENTERRADA

He oído decir en más de una ocasión que algo así como una literatura latinoamericana no existe. Existen relatos ficcionales y sus redes intertextuales. Estos relatos se clasifican a continuación con arreglo a categorías locales. Puede hablarse de literatura feminista, homosexual o subalterna en lengua española o portuguesa. Existe asimismo una narco-ficción. Y, por supuesto, el realismo mágico. Pero lo latinoamericano es un concepto geopolítico. No una categoría ficcional. Los estudios literarios latinoamericanistas se subdividen, además, en subsecciones peruanistas, brasileiristas o mexicanistas. Las industrias editoriales españolas sectorializan complementariamente la producción de literatura latinoamericana en subzonas nacionales.

Una ulterior dificultad cierra el camino para definir a esta literatura regional: la cuestión del método. La megamáquina académica sigue hablando desde hace décadas de literatura del boom, del pre-boom y del post-boom. Una taxonomía como cualquier otra. Las fronteras literarias de estas clasificaciones del mercado escritural varían de acuerdo con las idiosincrasias personales de los especialistas que las usan. El eje normativo suele ser Borges y García Márquez. El autor del postboom por antonomasia es Alberto Fuguet, defensor del "Magical Neoliberalism": "Add some folklore and a dash of tropical heat and come back later"<sup>2</sup>. A él le sigue ciegamente una pléyade de autores de ficción, la gran mayoría de ellos perfectamente descartables. Finalmente, bajo la categoría de pre-boom se incluyen a los clásicos del siglo veinte, a título de autores locales y comercialmente desechables: Roa Bastos,

Mário de Andrade, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias...

La ostensible debilidad intelectual de estas rutinas académicas las compensa con creces la florida bandera del realismo mágico. La definición de este híbrido también es, de todas maneras, volátil. Franz Roh lo acuñó en 1925 para definir un tardío expresionismo en las artes plásticas europeas que, paradójicamente, adoptaba una estética “extremadamente fantástica” bajo la forma de una “extremada sobriedad”.<sup>3</sup> Lo fantástico de ese realismo rozaba los límites de lo irracional, lo demoníaco y lo delirante: exactamente aquellos postulados que Breton radicalizó, un par de años más tarde, bajo el slogan de una “Révolution surréaliste” y la estética de lo maravilloso. De Roh y Breton el concepto pasó, treinta años más tarde, a manos del escritor cubano Alejo Carpentier. “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” – se preguntaba con el ademán de un Cristóbal Colón que descubre por segunda o tercera vez el Nuevo Mundo.<sup>4</sup> Bajo este principio de una realidad maravillosa, al mismo tiempo fantástica y al alcance de la mano, el latinoamericanismo sigue izando infatigablemente la bandera del realismo mágico en sus seminarios y congresos.

Desde una perspectiva histórica más dilatada, lo real-maravilloso o realismo-mágico puede definirse como una reformulación comercial de lo exótico y lo insólito asociado con América desde que Théodore de Bry ilustró con sus grabados las traducciones latinas de las primeras crónicas de su descubrimiento en lujosos volúmenes *in quarto* publicados en Frankfurt a. M. en el siglo dieciséis. De la misma manera que de Bry transformaba los rituales antropofágicos de los indios caribes en una bacanal romana, el novelista realista mágico puede transfigurar un genocidio perpetrado por el ejército colombiano en tiempo y espacio reales en la ficcionalidad de un simulacro mágicorealista, como en *Cien años de soledad* de García Márquez. A esta dimensión estética de lo que atrae por la misma extrañeza que genera su repulsión, es decir, lo exótico y lo insólito, la crítica literaria le sumó el glamour de un surrealismo francés cuando, ya en la postguerra, había perdido el élan revolucionario de su primer *Manifeste*. Los nuevos sueños mágicorealistas de la ficción latinoamericana fungieron, desde los años sesenta en adelante, como un surrealismo tardíamente cumplido en las excolonias, mientras Europa apenas despertaba de pesadillas más sombrías. Sin saberlo, Breton había anticipado este cumplimiento abaratado del surrealismo

como realidad extravagante y exótica cuando, en 1937, postuló que México era “un lugar surrealista por excelencia”.

Existe un último obstáculo, además de la cuestión del método y de las rutinas académicas, para la recepción crítica de una literatura latinoamericana clásica el siglo veinte: la industria editorial. “Le plaisir du texte” se ha vinculado íntima y fatalmente a los ritmos de una producción intensiva de ficción. La crítica y el aparato de los premios literarios se han tenido que adaptar a las normas publicitarias de un consumo rápido y, en la mayoría de los casos, descartable. Y la reflexión hermenéutica navega con dificultades contra esta poderosa corriente institucional. No sólo no tiene cabida en los packages industriales de ficción, sino que además generaría necesariamente un indeseado esclarecimiento sobre el lugar de la literatura en un mundo amenazad



Théodor de Bry, *Caníbales en América* (1597)

---

## EL DIOS MAKUNAÍMA EN SÃO PAULO

*Macunaíma, O héroi sem nenhum carater* es una novela de talante netamente vanguardista. Publicada en 1927 por el antropólogo, poeta, musicólogo, periodista y activista cultural Mário de Andrade. Aclamada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y los “antropófagos” de la *Revista de Antropofagia* un año más tarde. *Macunaíma* es una verdadera iniciación al Brasil del siglo veinte.

Como su título indica, es una obra épica. Relata las aventuras de un héroe mitológico, que es anarquista, anticlerical y anticolonial, además de lascivo y cínico, por recuperar un *muirakitã*, el talismán/amuleto que las Amazonas entregaban a sus amantes en trueque por su visita erótica. Por si eso fuera poco, Macunaíma o Makunaíma es un dios vivo en las culturas arekuná y taulipang del Amazonas, culturas que atraviesan las indeterminadas fronteras entre Colombia, Venezuela y Brasil. Su personalidad “sem nenhum carater” es uno de los atributos del trickster en todas las religiones. El significado etimológico de *makunaíma* es “el gran mal”.

La historia de su composición comienza con el descubrimiento de ese trickster y la publicación de sus sagas en cinco elegantes volúmenes, en Stuttgart, en 1917, por el antropólogo Theodor Koch-Grünberg.<sup>5</sup> De Andrade llamaba “rapsódica” a su novela, porque su primera parte es un collage de las diferentes versiones y las variadas aventuras del héroe amazónico recogidas por este antropólogo alemán, a las que añadió una consistencia interna, una secuencia narrativa y, sobre todo, un poderoso ritmo lingüístico y musical. La novela comienza con el nacimiento y la infancia del dios y recorre una variedad de travesuras y enredos en los que la sexualidad y la risa, junto a los espíritus sagrados de la selva, desempeñan un papel primordial.

Ya en su infancia Macunaíma se revela a la vez como mago y ladrón, como creador del lenguaje y mentiroso, como truhán y víctima de su propia inocencia y, no en último lugar, como un obsesivo seductor. Es, además, un gran metamorfoseador. Su energía vital lo transforma todo a su alrededor. Inventa y modifica palabras, genera los instrumentos de la civilización, maneja máquinas y dinero, también crea plantas y constelaciones de estrellas. Y mantiene una permanente actitud de rebeldía con respecto a las normas y las costumbres de esa misma civilización que transforma.

---

Este trickster o Schelm se une en matrimonio con Ci, la Gran Madre de la Selva, después de violarla salvajemente. Esta unión eleva al héroe Macunaíma a la categoría de emperador. Tras un capítulo de juegos eróticos, a la vez feroces y delicados, cuyo relato Mário de Andrade aconsejó más tarde suprimir en su edición norteamericana, Macunaíma y sus dos hermanos, chamanes como él mismo, deciden descender por los ríos hasta llegar a la emergente metrópoli industrial del São Paulo de comienzos de siglo. Un pretexto de significación profunda guía sus pasos de la selva al universo urbano: Macunaíma tiene que ir a São Paulo para recuperar el muiraquitã que le había entregado Ci antes de metamorfosearse en constelación, y que el capitalista y coleccionista Pietro Pietra le había arrebatado.

En el momento en que comienza esta búsqueda del talismán, Mário de Andrade transforma la rapsodia de las sagas amazónicas de Makunaíma en una auténtica novela épica, con algo de libro de caballerías y un tenor irónico que a menudo recuerda a *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Las nuevas aventuras y desventuras de Macunaíma nos sumergen en las aguas profundas de la metrópoli industrial empujadas por dos fuerzas antagónicas: una es la prodigiosa sexualidad del trickster, la otra, el poder maravilloso y temible de la máquina.

Para la sobreabundante sexualidad que representa Macunaíma la ciudad moderna es un mundo completamente frío y ascético. Por eso acaba en los prostíbulos. Pero es a través de esta sexualidad prostibularia que canjea la sexualidad por dinero que Macunaíma revela la irracionalidad de la economía monetaria, y la degradación de la sexualidad. Esas muchachas “não brincan por brincar, gratuitamente, senão que as chuvas do vil metal...” – les escribe el emperador a sus súbditas amazónicas, las mismas que le proporcionan el cacao que él convierte en dinero contante y sonante.<sup>6</sup> El orden civilizado se define a través de este trueque de amor por dinero como el sistema de un deseo congelado en su mediación mercantil, en lugar de manifestarse y desarrollarse sin trabas en y por sí mismo. Y como un sistema que suplanta la sexualidad creadora y fructífera del trickster por los simulacros del consumo, que en la novela de Mário de Andrade representan las langostas y el champagne.

El segundo fenómeno con el que Macunaíma choca en la metrópoli industrial es la omnipresencia y la adoración universal de las máquinas. Algo que puede leerse como una alusión burlesca a Le Corbusier, quien había llegado

a Rio y São Paulo años antes de la publicación de la novela para vender con espectacular parafernalia sus “machines à habiter”. Pero la crítica de Mário de Andrade es más profunda que esa anécdota. Es un rechazo antifuturista que recoge la tradición escéptica de Marx y Nietzsche a Bertold Brecht vis-à-vis el triunfo de la civilización industrial y capitalista. Macunaíma llega finalmente a la conclusión de que el dinero prostituye y las máquinas matan. Y, tras recuperar su talismán a través intrincadas aventuras, él y sus hermanos deciden retornar a la selva.

*Macunaíma, O héroi sem nenhum carater* es una novela clásica en el sentido de describir el origen de la sociedad brasileira moderna y, por extensión, latinoamericana, a partir del conflicto entre los salones literarios del modernismo y las memorias religiosas de la selva. Es una novela clásica porque asienta sobre este fluctuante fundamento una nueva lengua portuguesa, una nueva simbología nacional y una nueva forma de vida: las tareas que, antes que él, habían asumido el Hermes griego, el zayd de la maqama árabe, el Schelm germánico y el pícaro ibérico.

### LA FRACASADA INDEPENDENCIA DE AMÉRICA LATINA

El canon es un concepto ligado a *canonicus*: el sacerdote que obedece a una regla eclesiástica. Literatura canónica es la que está sometida a una norma, una tradición y un poder institucional. Y las obras que pueden clasificarse como clásicas del siglo veinte, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Ulysses* o *Macunaíma*, se caracterizan por romper formas y leyes en todos los sentidos de la palabra. Pero quiero referirme a una sóla de estas reglas que las novelas latinoamericanas clásicas y modernas desobedecen palmaria y radicalmente: la condición y la sumisión coloniales.

No es preciso recordarlo: el colonialismo ha sido planteado múltiples veces a lo largo de la historia de América latina. Y desde las más opuestas perspectivas: la del misionero colonizador que llevó la escritura al continente, junto a sus cruces y sus armas, y la “visión de los vencidos”. La novedad y la importancia de una novela como *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos reside en abordar este proceso colonial y sus conflictos a partir de un “método postestructuralista”.

---

*Yo, el Supremo* describe en primera persona la vida del Dictador Francia, su fundación de la República independiente de Paraguay, sus reformas políticas y religiosas a favor de los derechos la mayoría guaraní de esa nación, y sus gestos y gestas de chamán e intelectual esclarecido, de revolucionario autoritario e idealista fanático que condujo la nación a la cima de la gloria que podía presumir y la precipitó a un desastre cuyas consecuencias son todavía visibles el día de hoy. La mirada de Roa Bastos es histórica y realista. Está basada en una investigación rigurosa en los archivos paraguayos y argentinos. Este realismo histórico, que se extrema en un prodigioso aparato de notas eruditas y jocosas a pie de páginas, da expresión al “dolor de Paraguay”, una república que ha sido y es el objeto de una insaciable rapiña por parte de sus vecinos regionales y los colonialismos globales.

Pero Roa Bastos subvierte al mismo tiempo este realismo al plantear la historia de la independencia de Paraguay, y las reformas económicas y políticas implantadas por su Dictador Supremo, el Dr. Francia, desde un ángulo específico: la escritura. *Yo, el Supremo* cuestiona radicalmente la función que la escritura ha asumido a lo largo de la historia de América latina como instrumento capital de dominación colonial sobre sus culturas originales que, en lo fundamental, eran orales. Esta novela pone de manifiesto la gramatología como sistema que define el poder de la escritura de las misiones coloniales de ayer y de la propaganda mediática de hoy. En esta medida, transforma el intrincado drama social y político de una nación postcolonial en el retrato de una crisis civilizatoria latinoamericana y global.

No en último lugar, *Yo, el Supremo* es una parodia. Describe los dilemas de las elites militares y eclesiásticas que ejercían el poder colonial a partir de la escrituración teológica y jurídica de América latina a lo largo de un episodio chusco: la relación entre el Dictador Francia y su escribano Patiño. Toda la novela es el dictado que el dictador dicta a su amanuense, y que éste pone en acta para transformarla, a continuación, en acto. La dialéctica de señorío y servidumbre que atraviesa el poder dictatorial de la voz y su transformación en escritura y realidad, está saturada a lo largo del relato de toda clase de situaciones absurdas e incoherencias que subvierten los rigores de esa dialéctica y provocan la risa.

---

La representación literaria del Dr. Francia y de su República por Roa Bastos es un laberinto de ambigüedades. El dictador es el libertador de Paraguay y su dictado es una revolución independentista, socialista y moderna. A medida que su dictadura se desenvuelve a lo largo de sus cuadernos dictados, sin embargo, su proyecto político se enreda en una maraña de simulaciones e intrigas que culminan en una catástrofe política y social. Pero la novela de Roa Bastos se centra en un aspecto preciso de este desmoronamiento final: su estructura lingüística. La disolución de un poder fundado en la escritura afecta tanto al orden de lo representado como al de su representación. Y en las últimas páginas de la novela asistimos tanto al colapso político de la dictadura en medio del desorden social, como a la deconstrucción de su dictado en jergas indescifrables y sin referente. Este final señala también la desintegración psicológica del Dr. Francia como narrador y sujeto histórico.

En la reconstrucción de esta descomposición del poder dictatorial del Dr. Francia Roa Bastos parodia una concepción chamánica de la división entre “dos cuerpos” y “tres almas” del ser humano. Pero, sobre todo, reitera la escisión del Yo que atraviesa *The Tragedy of King Richard II* de Shakespeare. Al igual que Ricardo II, también el Supremo reconoce que ha perdido su soberanía. Ya no reina. Tampoco es él mismo. Rota la unidad de la persona y el poder político del estado, aquella asume una dimensión negativa.

“I had forgot myself. Am I Not King ... Is not the King's name twenty thousand names?...” – pronuncia Ricardo II. En ese instante tiene lugar la división de los “dos cuerpos del rey” (Kantorovicz): un Yo desposeído de sus poderes y reducido a su realidad psicológica y empírica, y el yo idéntico con el estado, que ese Yo despojado contempla como un otro o como una tercera persona – un “Yo-él”, por emplear la fórmula de Roa Bastos. Bajo la constelación de esta división interior, la conciencia soberana se convierte en una entidad extraña a sí misma. Su acto final es su autoanihilación:

What must the King do now. Must he submit?  
The King shall do it. Must he be deposed?  
The King shall be contented. Must be lose  
The name of king? A God's name, let it go...<sup>7</sup>

---



Ricardo II desarma su autoconciencia, suspende su gloria, deniega la sacralidad de su existencia, ahoga en engaños su aliento espiritual y concluye en un acción terminal de negación absoluta y culminación de un poder autodestructivo: "I must nothing be... I will undo myself". Este mismo extremo de una autoconciencia negativa que se autodestruye lo expone también Roa Bastos como estado terminal del moribundo y delirante Dr. Francia entre las llamas que devoran sus propios dictados y destruyen su palacio: "No arderé en una pira en la Plaza de la República sino en mi propia cámara; en una hoguera de papeles encendida por mi mandamiento. Entiéndalo muy bien. No me arrojó de cabeza a tus llamas. Me arrojó al Etnia de mi Raza... Menos cruel es estar ya muerto de una buena vez, que hallarse esperando el fin de la vida. Sobre todo, cuando yo mismo he dictado mi sentencia y la muerte escogida por mí es mi propia criatura".<sup>8</sup> Con este final Roa Bastos estiliza la autodestrucción postmoderna de América latina.

## LA NATURALEZA SAGRADA

Macunaíma es un *founding father* de la nación brasileira. Crea una lengua propia y configura una geografía y una cultura nacionales. Al mismo tiempo instaura una conciencia latinoamericana. Es el trickster que representa el alma lúdica y erótica, y transgresora y transformadora que creó el Brasil moderno. Medio siglo más tarde, el Dictador Supremo de Roa Bastos señala un punto final de este renacimiento latinoamericano, coincidente con las dictaduras globalmente tuteladas, sus campos de concentración y tortura, su miseria social, y un exilio intelectual masivo.

Las siguientes dos novelas que quiero considerar aquí, *Pedro Páramo* y *Los ríos profundos*, son dos obras maestras de la literatura del siglo veinte que dan la palabra a esa agonía latinoamericana. Ambas narran historias hasta cierto punto paralelas. Son dos obras que relatan la vida de sendos muchachos que ostensiblemente fracasan en el proceso de su formación. El protagonista de *Los ríos profundos*, Ernesto, es abandonado por su padre en el colegio católico de una provincia andina, donde experimenta toda clase de vejaciones y sufrimientos. En *Pedro Páramo*, Juan Preciado viaja a Comala a conocer a su padre, y se encuentra con una aldea arruinada por el despotismo político y el abuso sexual de ese cacique. Ambas novelas se confrontan con un mundo cerrado, radicalmente negativo, a lo largo de un itinerario que

---

puede interpretarse como un *Bildungroman*. Pero invertido. Ninguno de los protagonistas encuentra un espacio real en sus respectivos medios sociales en el que puedan desarrollarse ni siquiera como sujetos estéticos.

Se suele clasificar a ambas novelas como relatos de “literatura fantástica”, utilizando la categoría desemantizada y deshistorizada de fantasía que en su día proclamó Todorov. ¿Pero son fantasmas, fantasías y simulacros realmaravillosos lo que estas novelas describen? ¿Nos encontramos realmente frente a un neosurrealismo tropical? ¿No se habrán olvidado los especialistas del lugar histórico y cultural desde el que se enuncian esas fantasías y ficciones?

El desastre escolar de Ernesto y el descalabro de la identificación edípica de Juan Preciado, los ejes narrativos de ambas novelas, pueden leerse como manifestaciones de la misma crisis histórica que describe el relato del Dr. Francia de Roa Bastos. Ni Rulfo, ni Arguedas exponen episodios personales de sujetos trascendentales por medio de fantasías de una imaginación pura. Lo que las múltiples escisiones internas de sus personajes ponen en escena son dramáticas constelaciones históricas y sociales reales. Son conflictos con poderes coloniales a partir de memorias religiosas precoloniales. El protagonista de *Pedro Páramo*, Juan Preciado, es hijo de una madre violada, despojada y ultrajada por un cacique colonial. Esta madre no solamente representa un conflicto general y abstracto de género. El avasallamiento sexual ha sido la real condición que ha permitido el proceso colonizador hispánico desde su mismo comienzo. Es su acto fundacional porque sintetiza al mismo tiempo la brutalidad física de la conquista, y su fuerza productiva y reproductiva.

En *Los ríos profundos* el destino errante del padre de Ernesto y su condición de excarcelado político reiteran una constelación histórica fundamental en la historia moderna de América latina. El corazón épico de esta obra es una rebelión contra los ostensibles abusos de poder de las autoridades del pueblo andino de Abancay. La iglesia católica desempeña una función fundamental como agente de una depresión colectiva en la que el desprecio y el ultraje a la mujer también desempeña una función primordial, lo mismo que en *Pedro Páramo*. El fracaso del proceso socializador que describen los protagonistas de ambas novelas está sólidamente afianzado en esas raíces históricas de un proceso colonial y a la violencia persiste en los cuadros de la vida cotidiana de América latina hasta nuestros días.

---

Pero, a diferencia de *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, en la que este fracaso representa el punto terminal de un concepto esclarecido de soberanía democrática, y el comienzo del desmoronamiento del dictador y su nación, en las novelas de Arguedas y Rulfo el colapso subjetivo de sus protagonistas se convierte en el punto de partida de una subsiguiente y sorprendente operación literaria. Ésta consiste en la recuperación de un mundo mitológico precolonial, y en el restablecimiento de una naturaleza sagrada asimismo arraigada en las cosmologías prehispánicas de América: los dos momentos que la crítica literaria ha desfigurado hasta el completo encubrimiento bajo el concepto formalista de “literatura fantástica” y la categoría antihermenéutica de “realismo mágico”.

Uno de los aspectos más importantes que pone de manifiesto la obra tanto etnográfica como literaria de Arguedas es la relación del humano con una naturaleza sagrada. Sus antecedentes históricos deben rastrearse hasta la primera obra del humanismo latinoamericano del siglo dieciséis, *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso. No es ocioso recordar también, aunque sólo sea entre paréntesis, la importancia que para este filósofo de madre inca tuvo su propia traducción del italiano de una de las obras más importantes – y más ignoradas – del neoplatonismo renacentista italiano: los *Dialoghi de amore* del filósofo sefardí Leone Ebreo. En la cosmología de Ebreo, como en su recepción por Garcilaso, un concepto no subjetivo, sino ontológico y cosmológico de Eros, constituye el punto de partida de un universo animado y creador, en perfecta sintonía con las concepciones del humanismo latino de Platón a Lucrecio. La relación humana con la naturaleza parte asimismo, para Arguedas, de este principio amoroso. Uno de los cantos populares que recogió en sus trabajos de campo reza:

Recuerda que somos tus criaturas,  
Acuérdate, madre nuestra, que sufrimos,  
Oye la voz de tus hijos que lloran,  
Recibe en tu corazón cariñoso  
Esta semilla que hemos sembrado,  
Dale tu aliento.<sup>9</sup>

En *Los ríos profundos* esta concepción de un amor cósmico que brinda protección al humano y es fructífero en un sentido biológico, subyace a la

experiencia ritual que da nombre a la novela: el descenso de su protagonista a las aguas “profundas” de un río andino, descenso literariamente descrito como una iniciación mística. El río y el puente sobre el río ejercen en la vida de Ernesto una acción purificadora y fortalecedora: “ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo...” Esta transformación del protagonista reúne rasgos místicos, así como elementos afines al trance ritual. “Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura... — ¡Como tú, río Pachachaca! — decía a solas...”<sup>10</sup>

La unidad del humano y la naturaleza la sostiene en el mundo andino la diosa Pachamama, una manifestación de la Madre Tierra. Debemos a Ana María Mariscotti de Görlitz una extraordinaria, aunque desconocida obra dedicada al estudio de los cultos andinos actuales de esta diosa. Entre los rasgos que esta escritora señala cabe destacar, junto a las características maternas ligadas a los ciclos de reproducción de la naturaleza, la guerra justiciera. Es bajo este doble aspecto de la justicia distributiva y la sexualidad fructífera que la diosa Pachamama se representa también en la novela de Arguedas en la figura de Doña Felipa, la dueña de una chichería que levanta el pueblo de Abancay contra el poder colonial y sus abusos, para desaparecer luego, misteriosamente, selva adentro.<sup>11</sup> Ambos momentos, la experiencia iniciática de la naturaleza como reino sagrado y purificador, y la subsiguiente fascinación de Ernesto por la revolucionaria Doña Felipa, están tan intensamente vinculados entre sí como el propio amor a la tierra y la resistencia anticolonial en los pueblos andinos, amazónicos y mesoamericanos.



Tarsila do Amaral, *Anthropofagia*, 1929  
(Óleo sobre tela. 126 x 142 cm. Colección J. Nemirovsky)

Las mismas características de una iniciación ritual, y la misma relación de solidaridad y resistencia preside la acción dramática de Juan Preciado en *Pedro Paramo*. El joven muchacho que busca a un padre, que él mismo ha asesinado metonímicamente por la mano de su hermanastro, termina en los brazos de una mujer adúltera, la única mujer anónima y adúltera del misterioso pueblito mexicano de Comala en el que tiene lugar la acción dramática. Juan Preciado se une y se funde sexualmente con ella en una masa de fango caliente y viscoso. El calor de la unión es tan sofocante que le roba el aliento y el protagonista muere asfixiado. Pero muere para revivir en el reino de las misteriosas mujeres que regulan los ciclos de la vida y la muerte desde la profundidad de la tierra. La misma experiencia elemental que en *Arguedas* se reviste de una sacralización del río, los vegetales y los animales, se transforma en *Pedro Páramo* en un vínculo con las diosas precoloniales de la vida y la muerte en el reino subterráneo de Tlaloc, el paraíso azteca.

---

Ambas novelas trazan un mismo destino subjetivo: la imposibilidad de desarrollo ético y estético del individuo bajo la violencia de poderes opresivos y corruptos. Ambas señalan aquel fracaso de los ideales de la *Aufklärung* y el progreso que por primera vez denunció en América latina Alexander von Humboldt. Ambas novelas son un *Bildungsroman* truncado e invertido. Pero ambas obras se abren a una misma dimensión poética: el mundo de una naturaleza mitológica que encarnan las diferentes figuraciones de las Diosas Madre de América.

## MAGIA Y MIMESIS

Pocos conceptos pueden ser más ambiguos en nuestra cultura. La mimesis señalaba originalmente una relación de unidad y compenetración con las cosas, en el sentido en que podemos hablar de unidad y compenetración del sujeto del trance con el “santo” que le “baja”. En el contexto arcaico del teatro griego, *mimesis* no significaba *imitatio* o re-presentación imitativa. Por el contrario: estaba ligada a la acción ritual y a la experiencia transformadora del trance. El hierofante no imitaba a un dios. Era este dios mismo. Sus movimientos se llamaban miméticos porque se confundían con la posesión demoníaca y, por consiguiente, con la epifanía divina. La mimesis era la emanación objetiva y la expresión subjetiva de esta realidad primordial y sustancial en la cual no puede establecerse una separación entre lo humano y lo sagrado. Es la emanación objetiva y la expresión subjetiva de una realidad primordial que asociamos con el mito y la experiencia de lo divino.<sup>12</sup>

El significado de magia no se encuentra lejos de esta mimesis. Jane Ellen Harrison escribía a este respecto: “First and foremost magic is a *drómenon*, a thing predone. The rain-maker jingles his rattle and shakes his water-cart, he does something, Language here speaks clearly enough. The Latin *factura* is magical ‘making,’ witchkraft; the Sanskrit *krtya* is doing and magic... The doing is sometimes that form of doing which we call speaking; gone the Greek *enchanter*, is but a specialized howler; the Hebrew *dabar* does not distinguish between word and deed...”<sup>13</sup>

La unidad de la palabra, la acción y el ser, y la expresión de una realidad primordial en la que se diluyen las fronteras entre el sujeto y el objeto definen respectivamente la magia y la mimesis. Pero ambos conceptos han acabado

por designar exactamente un significado opuesto. El cubismo, a través de Apollinaire, postuló que la mimesis era una imitación mecánica de lo real, una especie de realismo fotográfico. La magia o bien se ha confundido con fantasías infantiles de poder absoluto o se ha identificado con lo radicalmente opuesto a una comprensión racional de la realidad. El híbrido de mimesis y magia, el “realismo mágico”, lleva esta deriva semántica a una situación más trivial todavía. Lo mágicorealista define un mundo de fantasías subjetivas desprovistas de cualquier relación con las memorias culturales o religiosas, y con la misma experiencia individual, pero dotado de una realidad y un realismo “al alcance de la mano”, según las palabras de Carpentier.

Cuando los agentes literarios pronuncian el veredicto mágicorealista sobre una obra como *Pedro Páramo* de Rulfo, *Los ríos profundos* de Arguedas u *Hombres de Maíz* de Asturias hacen, sin embargo, algo más que elevar su carácter fetichista de fantasía exótica a los altares de las mercancías culturales en la sociedad del espectáculo. Al mismo tiempo y por el mismo precio, cierran el paso a la comprensión de estas y otras muchas novelas latinoamericanas a partir de las religiones y cosmovisiones sobrevivientes a la colonización de América, y a partir de su lucha por la supervivencia. Por eso el realismo mágico no es solamente una categoría trivial, sino también antihermenéutica.

Mimesis y magia son aspectos de una concepción originaria del ser. Es la comprensión arcaica de las cosas humanas, naturales y cósmicas que asociamos con los mitos. Y no solamente entraña una comprensión, sino también un vínculo existencial con las cosas. Ello es lo que le distingue de los signos y sus semiologías. Y ese es el objetivo fundamental de esas novelas: descubrir los orígenes míticos del ser, abrirse a su experiencia dramática, describir sus misterios, y poner de manifiesto a través de esos mitos y misterios la alienación moderna, la deshumanización capitalista, y sus presupuestos teológicos y científicos.

## LAS NUEVAS LENGUAS DE AMÉRICA LATINA

En la historia de la literatura latinoamericana los autores que he mencionado se distinguen, junto a otros, por su diálogo con y su integración de las memorias populares y originales del continente bajo una forma literaria moderna. A esas memorias religiosas e históricas Roa Bastos las llamó “el

---

trasfondo mítico de la cultura enterrada”.<sup>14</sup> Los conceptos de “cultura enterrada” y “cultura condenada” iluminan el carácter subordinado, sometido y subalterno de esas memorias, de las concepciones del mundo y conocimientos asociadas a ellas, y de las formas de vida que hoy sostienen precariamente. Son categorías que señalan en dirección de los inframundos simbólicos de esas culturas, desplazados hasta su casi completa extinción por las gramáticas y lexicografías coloniales, y sus sucesivas secularizaciones y modernizaciones.

El punto de partida de este diálogo e integración literaria de las memorias culturales es la oralidad. Es el reconocimiento de una cultura compleja cuyos valores espirituales, cosmovisiones y formas de vida se transmiten a través de la palabra hablada y en el medio de la comunidad presencial de hablantes. Esta integración de lenguas y memorias antiguas ha abierto las lenguas hispano y lusoamericanas del siglo veinte a un nuevo horizonte poético y político.

El guaraní, el quechua, el náhuatl, el zapoteco, el maya... todas las lenguas americanas han experimentado un ininterrumpido proceso de prohibición, deterioro y destrucción, pero también de transformación e integración en las lenguas europeas, y principalmente el portugués y el castellano. Una de las características notables de la gran literatura latinoamericana del siglo veinte ha consistido en romper la gran muralla que separaba la “ciudad letrada” colonial y postcolonial de las lenguas orales de los “vencidos”, para abrirse a un diálogo literario con sus mundos simbólicos y mitológicos. Este diálogo ha posibilitado la transformación y la creación de un nuevo castellano y portugués. Un proceso, dicho sea de paso, que la comercialización de la literatura latinoamericana por los monopolios editoriales españoles ha clausurado sumariamente en las últimas décadas.

Desde esta perspectiva lingüística, Makunaíma, el trickster americano por excelencia, es un actor capital, porque una de las tareas fundamentales del trickster, en todas las culturas, ha consistido en la creación y transformación del lenguaje. Y *Macunaíma* de Mário de Andrade crea palabras nuevas a cada paso y cada párrafo. En la obra de Asturias, Rulfo, Roa Bastos o Guimarães Rosa la investigación y recreación de fonemas se cumple asimismo de manera sistemática y escrupulosa. ¿Podemos hablar de una nueva lengua luso e hispanoamericana independiente a partir de estos experimentos literarios?

---



Sin duda alguna, ese era el proyecto que ha animado a muchos otros escritores latinoamericanos del siglo veinte, y que Mário de Andrade, Arguedas o Roa Bastos expresaron explícita y vehementemente. “Tupi, or not tupí that is the question” – formulaba también Oswald de Andrade en su *Manifesto Antropófago*, en referencia a la realidad lingüística, étnica y mitológica de la nación tupí-guaraní. Y en un artículo del primer número de su *Revista de Antropofagia*, de 1928, firmado por Plinio Salgado, afirmaba rotundamente la modernidad de la lengua tupí-guaraní por encima del portugués. Añadiendo, además, un motivo complementario: “Os idiomas falados pelos povos americanos precolombianos representam uma verdadeira eucaristia: o homem commungando com a natureza...”<sup>15</sup>

Pero ninguno de estos escritores trataba de articular un proyecto sólo y estrictamente lingüístico. Junto con la lengua de guaraní, quechuas o mayas trataron de integrar a sus dioses y al legado espiritual de sus pueblos. Y si podemos referirnos a sus obras como literatura clásica latinoamericana del siglo veinte es precisamente por incorporar las lenguas originales, sus dioses y sus formas de vida en una literatura moderna, y por asumir en el interior de este proyecto poético una integración social de sus pueblos.

Una serie de antropólogos latinoamericanos, Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro entre ellos, formularon, desde mediados del siglo pasado, un concepto programático: “povos novos”. Bajo esta categoría definían la configuración, a lo largo del proceso colonial americano, de una realidad étnica, lingüística y cultural propia, resultado de la interrelación sexual de indios, africanos, asiáticos y europeos, y resultado del encuentro de las lenguas y las religiones de esos pueblos. Las obras literarias que he subrayado aquí encuentran en esta categoría de “pueblos nuevos” el último horizonte social a su proyecto lingüístico.

### **GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

João Guimarães Rosa afirmó en una entrevista que una de las funciones del crítico literario era acompañar al autor en la soledad de su creación. Cuando formuló este comentario, en 1956, acababa de presentar al público su *Grande sertão: veredas* – una obra maestra de la literatura mundial y una novela mundialmente desconocida. En esos años, los cuentos

---

y novelas de Rosa contaban con la compañía de unos pocos amigos y de escasas reseñas periodísticas. Hoy, *Grande sertão* es, probablemente, la novela latinoamericana que ha suscitado más interpretaciones en forma de ensayos, artículos y tesis doctorales. En todos estos análisis uno ve reiterar una y otra vez un mismo asunto: el virtuosismo lingüístico de su autor. La prodigiosa prodigalidad creativa de fonemas de Rosa es un tema reconocido y reverenciado.

No debemos olvidar, sin embargo, que esta creatividad lingüística pasa por una mediación fundamental para toda literatura fundacional de una nación: las lenguas populares. Es este un motivo en el que, a lo largo del siglo veinte, han insistido todos los grandes nombres de la cultura brasileira, desde poetas como Bopp hasta arquitectas como Lina Bo. Lo repito: no se trata de una invención puramente lingüística. Las palabras no pueden seccionarse quirúrgicamente de las memorias culturales de los pueblos, ni de sus dioses, ni de sus formas de vida. Rosa es en este sentido un clásico de la cultura latinoamericana porque recogió los mitos, las sagas y los símbolos de los pueblos que conoció en Minas Gerais, en el corazón de Brasil. Con esas historias creó una lengua nueva, le confirió una forma peculiar y personal, y la integró en una concepción épica y cósmica original.

Pero no menciono *Grande sertão: veredas* únicamente a causa de su renovación de la lengua brasileira, sino también por sus características formales, por sus motivos mitológicos y por la concepción filosófica que le subyace. Estructuralmente hablando, esta novela es un monólogo. Su protagonista, Riobaldo, cuenta su vida desde una adolescencia sin padre, ni oficio, y de su juventud bajo el mando de los jefes de las bandas de *jagunços* del sertão, hasta su ascensión a Gran Jefe Cangaçeiro Urutu Branco. Es por tanto también el relato épico de formación de un héroe con rasgos nacionales y de su apoteosis final. Por otra parte, desde el punto de vista de su concepción literaria esta novela combina dos grandes géneros y dos grandes mitos de la literatura europea: el libro de caballerías y el héroe Perceval, por una parte, y una peculiar versión de la saga de Faust, por otra. En esta estructura elemental Rosa introduce, sin embargo, un cosmos metafísico y religioso que no se reduce a esos dos modelos europeos.

---

Este cosmos filosófico no es fundamentalmente distinto del que ponen de manifiesto José María Arguedas o Juan Rulfo, como no son fundamentalmente diferentes las concepciones metafísicas y religiosas de los indios amazónicos, los pueblos andinos y mesoamericanos, y las naciones africanas que el comercio de esclavos europeo puso en estrecho contacto. Una naturaleza increada y creadora, un cosmos infinito y no dualista, y un diálogo entre el humano y la naturaleza mediado por un pensamiento mágico: estas son las categorías que definen la filosofía de *Grande sertão: veredas*. Pero Rosa incorpora algo más todavía. En su monólogo épico introduce la mitología y la metafísica de los *Vedas* y los *Upanisads*, así como del Budismo y el Taoísmo.

Esta integración de una metafísica oriental en un corazón latinoamericano no es explícita. Se pone más bien de manifiesto en expresiones casuales y en detalles aparentemente marginales. Uno de estos aspectos marginales posee, sin embargo, una importancia fundamental: una concepción no dualista del mundo que integra las realidades particulares de los seres y sus antagonismos en una unidad inmanente. Desde el título de su novela, que vincula la universalidad del sertão con la particularidad de las infinitas veredas que lo atraviesan, hasta los rasgos más íntimos de sus personajes, todo en ella parte de esta unidad no dual de los opuestos.

Riobaldo, el jefe jagunço y narrador, es una persona sin importancia, carente de educación e insegura. Al mismo tiempo, es un Fausto victorioso al mando de un bando aguerrido de jagunços. La guerra de esos jagunços está concebida desde un comienzo como una guerra contra el Mal. Pero la novela narra un laberinto de conflictos y traiciones, de luchas entre iguales y desiguales en las que se mezclan el heroísmo con la traición, el amor y el odio, lo bueno y lo malo, y la vida con la muerte. Diadorim, el inseparable compañero del héroe Riobaldo, se estiliza desde el comienzo de la novela como un guerrero fanático que lucha por el Bien, contra el líder de la banda opuesta, Hermógenes, la encarnación diabólica del Mal. Pero la novela termina con la muerte de ambos, con las mismas armas y sus sangres mezcladas. La relación entre Riobaldo y Diadorim es asimismo un encuentro de contrarios en una unidad fluida. Les une una amistad tierna y estrecha, no exenta de una dimensión homosexual que, sin embargo, ambos rechazan explícitamente. Pero tras su muerte Diadorim se revela como mujer. Todo en esta novela se desarrolla a lo largo de antagonismos

---

que nunca entran en un conflicto absoluto, sino que se entremezclan y confunden en una unidad dinámica que los incluye.

El sertão rosiano, y sus infinitas veredas son la expresión a la vez física y metafísica de esta conflictiva unidad, armonía y belleza del mundo. Este sertão es, en primer lugar, un paisaje geográfico y políticamente específico en el corazón de Brasil. Su característica natural es la aridez. Su rasgo político esencial, la estructura feudal de la propiedad. Tanto el feudalismo, como la aridez han generado a lo largo del tiempo condiciones biológicas y políticas de extrema dureza para la subsistencia humana. Este mismo sertão desértico, pobre y oprimido ha sido el escenario de un encuentro único de culturas indígenas, africanas y portuguesas que ha generado una épica revolucionaria única. *Os sertões* de Euclides da Cunha, publicada en 1902, y el film de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, son solamente expresiones culminantes de esa épica.

Rosa radicaliza estas dimensiones geográficas, sociales e históricas del sertão en un sentido metafísico. Su sertão literario no tiene comienzo, ni tiene final: “Todos os sucedidos acontecendo... Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo... Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo...” Es un mundo unitario y cerrado: “não tem janelas nem portas”. Comprende una realidad animada en perpetua transformación: “Mas o sertão esta movimentante todo-tempo – salvo que o senhor não vê”. Es objetivo en un sentido geográfico y cosmológico, pero al mismo tiempo es subjetivo: “Sertão: é dentro da gente”. En su medio, la oposición entre el sujeto y el objeto se disuelve en una unidad superior: “Sertão... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” Su existencia se manifiesta de las maneras más variadas: “Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta”. Es misterioso, inabarcable y oculto – “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena... o sertão é grande ocultado demais... o senhor não vê”. Su significado es interior y su naturaleza es espiritual: “Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” Tiene atribuciones de Dios o, más exactamente, de una concepción al mismo tiempo dinámica, conflictiva y creadora, y plenamente divinizada del mundo o la naturaleza, como la que tenían las filosofías de Lucrecio, Avicenna y Spinoza: “Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo

---

demais, se remexendo... Deus vem vindo: ninguém não vê.” Su significado es activo y omnipresente: “Sertão, – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem... o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas... o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera”. Como el concepto spinoziano de Dios, el sertão es simultáneamente indeterminado y determinado, y nombrable e innombrable. “. “Está em toda parte... é do tamanho do mundo... é tudo... Aceita todos os nomes... sertão é isto, tudo incerto, tudo certo...”<sup>16</sup>

*Grande sertão: veredas* es también una novela ética. Su propósito elemental es esclarecer el problema del bien y el mal. Este sertão es sensible y suprasensible, y temporal e infinito; comprende el ser y el no-ser; y constituye una realidad omnipresente, dinámica y transformadora. Pero su unidad y perfección incluye la realidad contingente de conflictos y peligros. Y ante todo, este concepto ético y metafísico de sertão incluye la lucha por la supervivencia, la violencia y su expresión suprema: la guerra. Bien y mal son los extremos constantes de esta guerra mitológica de soldados sagrados. El sertão es el campo de batalla en que estas fuerzas morales y cósmicas conflictivas se esparcen, siembran el terror y la muerte y, finalmente, se destruyen y disuelven en una unidad suprema, que es el sertão mismo. El sertão de Rosa se convierte en el escenario de encarnizadas polaridades y, al mismo tiempo, constituye la realidad suprema que las absorbe, asimila y suprime más allá de su dualismo.

## UN PROYECTO CIVILIZADOR

En su crítica a Borges, Witold Gombrowicz trazó una serie de categorías interesantes. Primero: literatura como arte de cocina. “Frío fuego de artificios, chispeante ingenio, inteligente hasta el extremo de la más elevada sutileza, piruetas de un pensamiento retórico, pensamiento muerto, incapaz de concebir una idea vital, un pensamiento que ni siquiera se interesa por el “verdadero” pensamiento, que es conscientemente ficticio y que, además, se acolchona en sus arabescos, glosas y exégesis, un pensamiento ornamental. Pero, ¡que *métier*! ¡Literariamente immaculado! ¡Que maestro de cocina!.. ¡Cocinero de cuatro estrellas! ¡Cocina para gourmets!”

---

Su segundo ataque se cierne contra una literatura académica y escolástica, escrita especialmente para jurados literarios, y contra sus necesarias condiciones: la originalidad en la falta de originalidad, la novedad de lo repetido, los caminos trillados... Tercero: la literatura como simulacro y artificio. Una literatura reducida a piruetas y contorsiones lingüísticas, vaciada de todo conflicto y todo drama realmente vivido; literatura libre de toda experiencia y de todo auténtico compromiso existencial con la verdad; una literatura inmaculadamente ornamental. Cuarto y colofón final: dar la espalda a la realidad, ignorar la propia realidad histórica, eliminar la realidad del carácter, la psicología, la política, escapar a la realidad social, abstraer la naturaleza. Ignorar el destino humano de América latina. Este era el verdadero programa ficcionalista de la elite literaria en torno a Victoria Ocampo en la capital hispanoamericana de Buenos Aires de los años cincuenta que Gombrowicz comentaba amargamente en su diario. Y es el programa de literatura como ficción que han alimentado tanto la maquinaria académica, como la industria editorial de las últimas décadas.

Las obras y autores que he considerado aquí se encuentran en las antípodas de este paisaje ficcionalista. Es una literatura "realista" en el sentido de estar comprometida con una realidad social y con el proyecto político de construcción de una sociedad nacional y democrática, aun cuando ese realismo se de expresión bajo las formas más abstractas y formalmente más sofisticadas. Su punto de partida lingüístico y mitológico los vincula directa y profundamente con las culturas populares y sus memorias religiosas. Es una literatura atravesada por una reflexión existencial radical.

Existe todavía otra dimensión específica de estas obras literarias ostensiblemente ausente en su contraparte ficcionalista: su proximidad con respecto a una crítica literaria que era, al mismo tiempo, una crítica política y civilizatoria. En este sentido no pueden comprenderse los cuentos, los trabajos de campo, la poesía o la novela de José María Arguedas sin tener al lado las obras completas de José Carlos Mariátegui, uno de los analistas más lúcidos del proceso colonial peruano, uno de los críticos más radicales del atraso feudal y la corrupción moral que la corona española dejó por todo legado en sus excolonias, y uno de los líderes latinoamericanos que abogó por una integración social de los pueblos indígenas en un socialismo "religioso" que incorporaba al mismo tiempo la *Weltanschauung* de los incas junto a su organización comunal del trabajo agrícola.

---

Algo similar puede decirse de la relación entre el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos y uno de los críticos literarios latinoamericanos con mayor amplitud de miras y autor de un ensayo póstumo, *La ciudad letrada*, en la que se despliega la misma crítica del papel colonizador de la escritura y del escritor, y en la que hostiga la misma falta de autonomía y la ambigüedad políticas del intelectual latinoamericano que en la novela *Yo el Supremo*: el uruguayo Ángel Rama.

El caso de Brasil es más notable todavía. Mário de Andrade no solamente fue el autor de *Macunaíma*. Era antropólogo musical y a él se debe una investigación sobre la riquísima variedad de expresiones de la música popular brasileira de la primera mitad del siglo veinte. Además fue el creador del Patrimonio Nacional, la institución que ha preservado los tesoros arquitectónicos del barroco brasileiro del pillaje y la destrucción. Al mismo tiempo, su fundación de una cultura nacional, a la que dedica *Macunaíma*, es inseparable de la crítica “antropofágica” del capitalismo y el colonialismo de Oswald de Andrade. En sus círculos bohemios de São Paulo se formó la generación de intelectuales entre los que se cuentan el arquitecto Oscar Niemeyer, el compositor Heitor Villa Lobos y el antropólogo Darcy Ribeiro.

*Grande sertão: veredas* es una obra clásica, entre otras cosas, porque se encuentra en el centro de una preocupación intelectual por integrar las culturas populares. Esta preocupación fue compartida por la antropología de Gilberto Freyre o de Josué de Castro, la arquitectura de Lina Bo, la filmografía de Glauber Rocha, la pintura de Emiliano di Cavalcanti o la museografía de Lelia Coelho Frotta, por poner solamente unos ejemplos. Y es preciso observar que el concepto de cultura popular significa en América latina algo muy diferente de la *pop culture* de los *shopings*. Entre otras cosas, ella es depositaria de una memoria cultural muchas veces milenaria.

La Guerra fría y sus dictaduras militares no han sido, sin embargo, la única causa de la desarticulación de este amplio proyecto artístico, arquitectónico, literario y civilizatorio. “Yo no soy escritor profesional... — afirmaba Arguedas en 1968 —. João (Guimarães Rosa) y don Juan Rulfo... escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio... ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su

---

casa. Él tenía que volver a la máquina... Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario (Vargas Llosa), que estás en Londres... Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apera, con apero no tan libremente elegido, sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio. Quizás mayor mérito tengan ustedes, pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes.”<sup>17</sup>

La cita de Arguedas señala con una claridad rotunda la frontera que separa la literatura de la ficción, y al escritor como intelectual del productor profesional de novelas. Señala el límite entre una literatura concebida como compromiso dramático, y una literatura comercialmente articulada en torno al mercado editorial y sus agentes. Pone de manifiesto la línea divisoria que separa el espacio crítico de la literatura de las políticas del espectáculo cultural.

La máquina académica global ha completado el proceso de desintegración de aquel proyecto a la vez literario, artístico y político. Ha destruido epistemológicamente los vasos comunicantes que posibilitaron un diálogo entre poetas, pintores, músicos, novelistas y arquitectos. Han reducido la literatura a textos y a los vínculos intelectuales a intertextualidades epistemológicamente vigiladas. Para esa máquina hablar de literatura clásica latinoamericana del siglo veinte es una aberración. Esa literatura simplemente no existe. Solamente se puede hablar de relatos ficcionales y sus redes intertextuales. Sólo existen las metáforas y los simulacros del realismo mágico. Del proyecto político y poético de la literatura latinoamericana clásica del siglo veinte sólo han sobrevivido algunas trazas.

---

1 Eduardo Subirats es autor de *El continente vacío* (1993, 2011), *Linterna mágica* (1997), *Memoria y exilio* (2003), *La existencia sitiada* (2006) y *Mito y literatura* (en prensa). Desde 1993 vive en Princeton.

2 Alberto Fuguet, “I am not a magic realist!” Salon.com. 11 June 1997. 19 October 2006.

3 “Äusserster Phantastik bei äusserster Nüchternheit”. Franz Roh, *Nach-expressionismus; magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäische Malerei*. Leipzig: Klinkhardt, 1925, p. 46.

4 *Obras Completas de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI Editores, 1990, vol. 13, p. 117.



- 5 Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schröder, 1924, pp. 3 y s.
- 6 Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Paris: Colección Archivos, 1996, p. 76.
- 7 *The Tragedy of King Richard II*: III, 143-146.
- 8 Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*. México: Editorial Siglo XXI, 1974, pp. 444 y 447.
- 9 José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1989, p. 77
- 10 José María Arguedas, *Los ríos profundos*, en: *Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte, 1983, t. III, p. 60.
- 11 Ana María Mariscotti de Görlitz, *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1978) pp. 57 y s.
- 12 Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press, 1991, pp. 153 y ss.
- 13 Jane Ellen Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1974, p. 83.
- 14 Claude Fell (coordinador), *Juan Rulfo, Toda la obra*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 807.
- 15 Plinio Salgado, "A lingua tupy", en: *Revista de Antropofagia*, n. 1 (Mayo 1928), p. 6.
- 16 João Guimarães Rosa, *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, pp. 22, 291, 455, 458, 472, 487, etc.
- 17 José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en: *Obras Completas*. Op.cit., Vol. V, pp. 25 y s.
-