

LO REAL MARAVILLOSO: ENTRE LA CRÍTICA FORMAL Y LA INDEPENDENCIA POLÍTICA

O REAL MARAVILHOSO: ENTRE CRÍTICA FORMAL E INDEPENDÊNCIA POLÍTICA

Pablo Nicotera¹

RESUMEN: El uso de la categoría de influencia en América Latina supone una condición colonial otorgada a la literatura del continente, como sistema literario subsidiario de países centrales (tanto de Europa como EE. UU.). Pensada por la crítica que estos practican, la influencia descansa sobre el presupuesto de que la literatura latinoamericana es incapaz de generar un producto original y debe ser reducida a modificar los modelos que llegan desde las metrópolis. En ese sentido, este artículo se centra en la crítica efectuada a lo Real Maravilloso, que puede asociarse a dos grupos más o menos definidos: un primer grupo que, desde un punto de vista formal, se ocupa de rastrear influencias (Anderson Imbert, Fuentes y Rodríguez Monegal), fundamentalmente de literaturas hegemónicas, trazar genealogías, que terminan por socavar lo que ese modo de hacer literatura tiene de original americano. Otro grupo (Uslar Pietri, Carpentier, Vargas Llosa y Rama), que desbarata la noción de influencia para plantear, desde una posición política de defensa, una originalidad de lo Real Maravilloso que tiene que ver con una forma de percibir la realidad desde una cultura cuya identidad se relaciona con el mestizaje y propone una literatura que trasciende el juego del lenguaje.

Palabras clave: Real Maravilloso; Latinoamérica; crítica; cultura; política.

RESUMO: O uso da categoria de influência na América Latina supõe uma condição colonial concedida à literatura do continente, como sistema literário subsidiário dos países centrais (tanto da Europa quanto dos Estados Unidos). Pensada por a crítica dos tais países, a influência repousa no pressuposto de que a literatura latinoamericana é incapaz de gerar um produto original e deve ser reduzida a modificar os modelos que chegam da metrópole. Nesse sentido, este artigo enfoca a crítica feita ao Real Maravilhoso, que pode ser associada a dois grupos mais ou menos definidos: um primeiro grupo que, do ponto de vista formal, trata de estabelecer influências (Anderson Imbert, Fuentes e Rodríguez Monegal), fundamentalmente das literaturas hegemônicas, para traçar genealogias, que acabam minando o que esse modo de fazer literatura tem como original americano. Outro grupo (Uslar Pietri, Carpentier, Vargas Llosa e Rama), que rompe a noção de influência para propor, a partir de uma posição de defesa política, uma originalidade do Real Maravilhoso que tem a ver com uma forma de perceber a realidade a partir de uma cultura cuja identidade relaciona-se com a miscigenação e propõe uma literatura que transcende o jogo da linguagem.

Palavras-chave: Real Maravilhoso; América Latina; crítica; cultura; política.

¹ Investigador por el Instituto interdisciplinario de estudios e investigaciones de América Latina (INDEAL-UBA). Profesor de Lengua y Literatura en el nivel medio y escritor de ficción.

1 Introducción

La categoría de influencia suele aparecer en los estudios latinoamericanos para señalar cierta jerarquía supuestamente existente entre una literatura que se percibe y auto-percibe como “central” y otra que se analiza como “periférica” o subsidiaria de la primera. Harold Bloom plantea la existencia de una especie de familia: una descendencia cronológica que explica la formación de la literatura, como lo expresa en *La angustia de las influencias* (1975). Si bien no pareciera haber un afán colonialista en los planteos de este autor, esta idea presupone cierta paternidad que determinada literatura ejerce sobre su *descendencia*. Tiempo después, en *Anatomía de la influencia*, el mismo autor señalará que la influencia no es ejercida entre autores, sino entre textos, y lo que se transmite son “posturas e ideas poéticas”. Esta capacidad la tienen quienes Bloom llama “poetas poderosos” (BLOOM, 2011). El concepto mismo de poeta poderoso se torna complejo, ya que implica la existencia de, por un lado, uno o varios poetas en los que abreviarían otros, la mayoría de ellos poetas menores o débiles. Por supuesto, este postulado es descartado por el propio Bloom, en principio, al señalar que todos los poetas, incluso los poderosos, son influenciados.

Ahora bien, la influencia no solamente es inevitable, sino que es lo propio de la literatura: “La influencia que aparece en todos los campos de la vida. Es el único contexto auténtico de un poema poderoso, porque es el elemento que habita la poesía auténtica” (BLOOM, 2011, p. 28). La influencia es lo propio de la poesía y es inevitable y de esta forma un autor no es, en ningún momento, “completamente autor de su propia obra o su propio yo”. Hasta aquí pareciera que el autor intenta escapar, con cierto éxito, de un tratamiento del tema que necesariamente implique una posición de poder entre influyente e influido. Finalmente, el poeta poderoso será aquel que trascienda la influencia de otro u otros autores para pasar a ejercer influencia sobre sí mismo:

No obstante, el poder de Shakespeare y Whitman es palpable no solo en su larga estirpe de herederos literarios, sino también en el hecho de que son totalmente dueños de sí mismos: ambos agotaron a sus precursores para evolucionar finalmente en relación a su propia obra anterior. (BLOOM, 2011, p. 49)

Se renueva el concepto de paternidad, de estirpe y de poder sobre poetas a los que podríamos llamar *débiles*, influenciados por los poetas poderosos, que son capaces de trascender la influencia, como son los autores nombrados por Bloom, autores que pertenecen a lo que podríamos denominar literatura central. Incluso el propio Bloom, desde un centro como el que constituye la Universidad de Yale, y allí la cátedra de Literatura Comparada, asume una actitud y una mirada sobre la literatura que, sin escapar a cierto romanticismo, reproduce una concepción condescendiente respecto de otras literaturas. Es necesario aclarar que Bloom trabaja en el ámbito del inglés, es decir, no hay comparación entre literaturas de distintas lenguas –y cuando se produce, los autores latinos como Dante o Cervantes, por ejemplo, quedan subordinados a los ingleses–, por lo cual no percibe relaciones jerárquicas más allá de las relaciones poéticas de influencia, y que los dos países que recorta en su trabajo están dentro de lo que se ha denominado como “centro”. Bloom es condescendiente con otras literaturas no por considerarlas influidas o dependientes, sino que para el autor son casi inexistentes.

Por otro lado, Rafael Gutiérrez Girardot (2004) plantea que el concepto de influencia, residuo de una vieja literatura comparada, es siempre un concepto colonial que no hace hincapié en el contenido, sino, fundamentalmente, en el prestigio de los “influyentes”. Teniendo esto en consideración, este artículo se propone recorrer el abordaje que buena parte de la crítica latinoamericana hizo sobre lo que se denominó, no siempre con los mismos criterios, Realismo Mágico o Real Maravilloso, y, tomando en cuenta las perspectivas teóricas adoptadas, abordar qué actitud tomaron frente a un fenómeno que, más allá del éxito comercial que alcanzó, fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, puede considerarse como un modo particular de hacer literatura en América Latina, sobre todo después de la irrupción de la Revolución Cubana que, desde un organismo como fue Casa de las Américas, se ocupó de difundir el pensamiento y la literatura del continente en clave autóctona frente a los ataques sistemáticos sufridos desde Estados Unidos.

¿Cómo abordan un conjunto de críticos locales, algunos de ellos también autores de ficción, las operaciones, procedimientos y temas utilizados por los escritores latinoamericanos que formaron parte del denominado *boom*?² ¿Desde qué perspectivas teóricas se posicionan? ¿Qué posiciones políticas, implícita o explícitamente, suponen? Podemos afirmar que críticos como Enrique Anderson Imbert en “El Realismo Mágico en la ficción hispanoamericana”, Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* y Emir Rodríguez Monegal en *El boom de la novela latinoamericana* trazan una serie de genealogías, de influencias, desde una perspectiva que por el momento llamaremos inmanentista, que le restan al movimiento literario lo que tuvo de originalidad local y al mismo tiempo desarticulan lo que en estas novelas hay de posicionamiento político, fundamentalmente a la luz de lo que significó la Revolución Cubana de 1959.

Por otro lado, Arturo Uslar Pietri en “Realismo Mágico”, Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*, Mario Vargas Llosa en *García Márquez: historia de un deicidio* y Ángel Rama en *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, sin ignorar cierto influjo de algunos autores como Faulkner o Hemingway, tienen en cuenta los contextos sociales de producción, dejando atrás la mera influencia para poner por delante procedimientos e historias que convierten a la literatura de lo Real Maravilloso³ en un producto original de América Latina, lo que implica un gesto político de resistencia, fundamentalmente teniendo en cuenta los mecanismos de cooptación de intelectuales, tanto de críticos como escritores, que se desplegaron a través de becas y estancias en universidades norteamericanas, por parte de los Estados Unidos en lo que se conoció como Alianza para el Progreso, y que significó en muchos casos una opción explícitamente ideológica.⁴

2 La crítica de la forma

² Si bien los términos *boom* y Realismo Mágico o Real Maravilloso no son estrictamente equivalentes (se refieren a distintos aspectos: poéticos, editoriales, etc.), en este artículo se utilizarán de ese modo, referidos a un mismo fenómeno, que destacó a un grupo más o menos estable de escritores en un período de tiempo. Este artículo tampoco pretende ingresar en una polémica respecto de la nomenclatura. Cabe aclarar que el Realismo Mágico es una de las líneas internas que se desarrolló dentro del *boom*, por lo que el empleo de esta categoría se remite a ese sector restringido del fenómeno mayor.

³ Se prefiere esta nomenclatura, propuesta por Carpentier, a la de Realismo Mágico.

⁴ Es preciso indicar, sin ánimo de profundizar en este tema, los cuestionamientos efectuados a Carpentier –y a quienes se inscribieron en su órbita– como “exotista”, dedicado a complacer a un público metropolitano. Véase Roberto González Echeverría *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria* (1993).

Si bien puede leerse cierta voluntad de Anderson Imbert por otorgarle a lo que él denomina Realismo Mágico un carácter local, el afán por trazar genealogías que den cuenta de este movimiento termina reduciendo su existencia a una mera adaptación de los precursores que se le atribuyen, tanto extranjeros como locales, a una realidad latinoamericana con color local. Desde una posición que podríamos catalogar como formalista, en “El ‘Realismo Mágico’ en la ficción hispanoamericana” (1991)⁵ este autor comienza por señalar el carácter extranjero del término Realismo Mágico que, como es conocido, fue formulado por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh en 1925. Pero se atribuye a sí mismo y no a Uslar Pietri –cuya utilización del término para referirse a la literatura latinoamericana aparece en *Letras y hombres de Venezuela* en 1948, quien es acusado de no haber mencionado a Roh–, la introducción del término para referirse a la literatura y que él utilizó en “tertulias de escritores” en Buenos Aires, como cuenta en forma anecdótica. Pero además, haciendo uso de la dialéctica hegeliana, también inspirada en Roh, va a trazar una distinción para definir el Realismo Mágico: “una tesis: la categoría de lo verídico, que da el ‘realismo’; una antítesis: la categoría de lo sobrenatural, que da la ‘literatura fantástica’; y una síntesis: la categoría de lo extraño que da la literatura del ‘realismo mágico’” (p. 12). A partir de esta formulación dialéctica va a descartar la posición política de Carpentier, “falacias”, en palabras de Imbert, negando la existencia de lo que el autor cubano señala como “lo real maravilloso americano” ya que, la realidad americana no es capaz de superar las ficciones europeas y la cuestión de *fe* escapa a la literatura: “De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento –como lo hicieron los surrealistas durante tantos años– nunca fue sino una artimaña literaria” (pp. 15-16). En esta operación no solamente coloca a la literatura de Carpentier en sintonía directa con el surrealismo europeo, sino que reduce a los textos que componen este movimiento a un mero procedimiento formal. En definitiva el Realismo Mágico, nomenclatura que prefiere Anderson Imbert, queda reducido a un concepto puramente estético.

Luego de definir el Realismo Mágico como concepto estético, Anderson Imbert trazará una serie de genealogías:

Definido el ‘realismo mágico’ así voy a aplicarlo a la literatura hispanoamericana. No a la realidad hispanoamericana, que no goza de privilegios estéticos, sino a escritores que han mirado sus tierras y a sus habitantes a través de lentes pulidos en los talleres de la gran literatura mundial. (ANDERSON IMBERT, 1991, p. 18)

Escritores como García Márquez, Vargas Llosa o Carlos Fuentes, no gozarían de una originalidad atribuible a una operación escrituraria que implicara un trabajo con la realidad local de su época, sino que es el resultado de las influencias, *poderosas*, que ejercieron Joyce o Proust. Piensa una serie, en términos de Tinianov, que vincula directamente a los escritores latinoamericanos con estos autores del canon literario de las metrópolis. Inclusive, él mismo, ya que se atribuye una fase de escritura bajo esta estética así definida, es el resultado directo de la lectura de aquellos autores centrales.

⁵ El texto original es de 1976.

Por otro lado, la serie no remite a los autores del *boom*⁶ exclusivamente a figuras de la centralidad literaria de las metrópolis, sino que también, por un lado, remite a las figuras de Alfonso Reyes y de Jorge Luis Borges como influencias locales. En el caso de Borges, en una operación a todas luces forzada, lo circunscribe dentro de la estética del Realismo Mágico, incluyendo cuentos como “Funes el memorioso” y otros textos de la década del cuarenta. Esto entra en colisión con concepciones que estos dos autores latinoamericanos tenían sobre la literatura de este continente: por un lado, Alfonso Reyes y la declaración de la “mayoría de edad” de la literatura latinoamericana. Por el otro, Borges cuando señala que la historia de la cultura argentina es la historia de la cultura universal o cuando desarticula la noción lineal de influencia en “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Lo que este movimiento estético tiene de raigambre latinoamericana quedará reducido al simple costumbrismo: “Más: creo que la novedad de los escritores del ‘boom’, entre 1950 y 1970, consistió en hacer funcionar en la realidad que se extiende de México a Argentina y de Chile a Puerto Rico los esquemas anti-realistas o desrealizadores de los magos de 1930 a 1950” (p. 21). El único mérito de estos escritores es agregarle color local y, de esa forma, convertir una literatura leída por una pequeña *elite* en una literatura de masas. No hay una lectura de las condiciones históricas de producción de los textos o de la realidad política criticada en las obras. La lectura de Anderson Imbert se circunscribe a una operación puramente textual que obtura la posibilidad de pensar a lo Real Maravilloso como un producto original de América Latina, relegando a los autores del género a meras copias de sus precursores con el agregado del paisaje local.

Cuando Carlos Fuentes habla de revolución, pareciera que efectivamente va a poner la discusión política en el centro del debate. La revolución, sin embargo, está colocada en un tiempo mítico:

Sí y no: revolución esta vez, [...] la libertad es idéntica a una aspiración permanente, la de hombres que viven en la ambigüedad y no la aceptan, sino que mantienen la exigencia de valores humanos absolutos a sabiendas de que la realidad los niega o los impide. La Revolución es Revelación, es Adivinación que recuerda el origen sagrado del tiempo y formula su destino humano. La revolución histórica es adivinación literaria cuando la escritura, como en la obra de Carpentier, es radicalmente poética: sólo la poesía puede proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida. (FUENTES, 2012, p. 167)

La revolución no es una posibilidad tangible, sino que está ubicada en un pasado remoto, en un tiempo mítico que recrea la literatura a través de una dialéctica que se centra en el lenguaje. La Revolución es la Revolución Haitiana o la Revolución Francesa, ambas situadas en un tiempo histórico previo, pero no la Revolución Cubana, que reconfiguró el mapa ideológico en América Latina.⁷ De alguna manera, la larga discusión acaecida durante las décadas del '60 y '70 acerca de la forma que debería tomar el compromiso político de los

⁶ Anderson Imbert no distingue entre *boom* y Realismo Mágico.

⁷ Este ensayo fue publicado originalmente en 1969. Luego, en 2011 es revisado y publicado como *La gran novela latinoamericana*.

intelectuales, la escritura como forma de lucha o el paso a la acción armada,⁸ queda saldada en este texto: la única revolución posible es literaria.

En lo referido a la novela latinoamericana, todo es lenguaje, el lenguaje es lo central: “Todo es lenguaje en América Latina: el poder y la libertad, la dominación y la esperanza” (p. 169). La dimensión política queda a un lado, o mejor, reducida a una cuestión lingüística, en una perspectiva apegada a la forma:

Fuentes evapora la carnalidad de la novela, cuya crítica requeriría en primer lugar generalizar y enjuiciar esa visión de la historia expresada en ella, y le aplica tranquilamente [...] esquemas derivados de otras literaturas (de países capitalistas), reducidas hoy día a especulaciones lingüísticas. (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2004, p. 57)

Fernández Retamar atiende a esta crítica, poniendo de manifiesto que Fuentes deja de lado, adrede, la reinterpretación de la historia y la política latinoamericanas que estas novelas, fundamentalmente las de Carpentier, llevan a cabo, para reducir su importancia a un asunto concerniente nada más que al lenguaje. El crítico cubano señalará motivos ideológicos importantes, marcando que Fuentes era un colaborador de la revista *Mundo Nuevo*, financiada por la CIA.⁹

En la cita anterior, Fernández Retamar acusa a Fuentes de utilizar perspectivas derivadas de los países centrales para desarrollar lecturas de la literatura local. Efectivamente, en el texto, el autor mexicano despliega una conceptualización proveniente de Europa:

la primera de muchas síntesis a las que Carpentier recurre para enriquecer la realidad empobrecida, el tiempo de los relojes, es, clásicamente, la representación dentro de la representación: esa cajita china o muñeca rusa, esa cebolla narrativa que permite a Shakespeare en *Hamlet* y a Cervantes en el retablo de Maese Pedro, como Julio Cortázar en el relato *Instrucciones para John Howell*. (FUENTES, 2012, pp. 174-175)

Las anteojeras de la crítica están teñidas de ese tinte europeo, pero además, se destaca un procedimiento literario que Carpentier –y otros escritores latinoamericanos– toma de la literatura central, en este caso Shakespeare, uno de los poetas poderosos al parecer de Bloom. Si bien en este texto Fuentes no traza una genealogía, sí señala una afiliación directa con la literatura central, quitándole, con excepción del trabajo con el lenguaje antes mencionado, originalidad.

En la reversión de 2012 el autor intenta despegarse de la crítica que le hiciera Fernández Retamar y en el apartado sobre Onetti, procura despegarlo del anclaje de sus influencias: “El escritor pertenece a una tradición y la enriquece con una creación (p. 198). Onetti *crea*, trasciende la influencia. Pero más adelante vuelve a caer en la trampa de la tradición, trazando, ahora sí, una genealogía que incluye al escritor uruguayo en la tradición cervantina de autor indeterminado, la picaresca y la épica, pero urbanizada, no ya pastoril. También en Fuentes, lo

⁸ Sobre este tema se puede consultar el texto de Claudia Gilman *Entre la pluma y el fusil* (2003).

⁹ Se retomará este tema en el análisis del libro de Emir Rodríguez Monegal.

que parece dar carácter latinoamericano no es nada más que el color local, la colocación de un paisaje o el uso de cierto lenguaje autóctono.

Finalmente, la literatura latinoamericana contemporánea no es más que una reconfiguración local de la literatura central:

La conjunción de textos tradicionales (los mitos prehispánicos, las crónicas de indias) y novedades técnicas posrealistas de Occidente (Joyce, Faulkner, Kafka, Broch, Woolf) ha permitido potenciar como nunca antes el discurso narrativo de Iberoamérica, dando cabida a su pasado, su presente, sus aspiraciones, su multitud de tradiciones, su *heteroglosia*, los lenguajes en conflicto [...]. Todo ello nos permitió ensanchar y sacar a la luz una multitud de realidades que no cabían en el estrecho túnel del realismo, e insertarlas en una visión histórica inseparable de los usos del lenguaje. (FUENTES, 2012, p. 209)

Lo constitutivo de esta nueva literatura latinoamericana es esta tradición europea, que se pone por delante, con algunas pinceladas de paisaje local. Lo que podría ser un principio de profundización es la mención de los distintos lenguajes que conviven en América – fundamentalmente las lenguas indígenas, ignoradas tanto por la crítica como por los autores del *boom*–, junto con los mitos, es decir, la cultura prehispánica. Allí resuena el concepto de *transculturación narrativa*, como un eco insoslayable detrás de las palabras, aunque el nombre de Ángel Rama no es mencionado en ningún momento.

Lo primero que hay que decir al abordar el texto de Rodríguez Monegal es que no deja a un lado el aspecto histórico político en el análisis, pero tal vez sea necesario comprender la posición ideológica desde la cual lo dirige. Comenzará señalando que el *boom* –el crítico utiliza este término general– efectivamente comienza en América Latina y destaca algunos factores de carácter histórico que contribuyen a su desarrollo: la creación de un nuevo público tras la Segunda Guerra Mundial –surgimiento de lo que él denomina, algo livianamente, un primer *boom*, más pequeño–, ese mismo conflicto armado genera un éxodo hacia América de escritores y editores europeos –fundamentalmente españoles– que impulsan una gran empresa editorial que fomenta las culturas nacionales y latinoamericanas y el crecimiento demográfico e industrial de varias ciudades del continente. La creación de un público que buscaba en los textos “la clave de una lectura actual, viva y contemporánea del mundo en el que estaban insertos” (MONEGAL, 1972, p. 17) es fundamental para la constitución del *boom*. Se podría objetar el afán de heterogeneidad de Monegal dado que en los diferentes países de América Latina el grado de alfabetización era absolutamente disímil, por lo tanto aquel público al que se refiere el crítico no es tal en todos los países de la región.

Reconoce que la irrupción de la Revolución Cubana y el impulso cultural que trajo consigo fue fundamental para el surgimiento de esta literatura:

Esta iniciativa de la revolución constituye el contexto más urgente y dinámico para la expansión que habría de ser calificada, desde otro ángulo, como el *boom*. No es éste un *boom* capitalista, promovidos por industriales y publicistas; es un *boom* ideológico, promovido por un pequeño país sitiado pero que tiene el apoyo internacional del mundo socialista y que en toda América Latina se basa en la izquierda culturalmente poderosísima del continente. (MONEGAL, 1972, p. 22)

El crítico comienza a develar una intención: despega el componente ideológico político del literario; hay dos *booms*, uno ideológico y político y otro literario y artístico. Si bien el segundo no hubiera sido posible, tal vez –modaliza el autor–, sin el primero, en un afán formalista, Rodríguez Monegal separa la cuestión política e ideológica del análisis literario. Esta actitud puede responder al afán del escritor por apartarse de los señalamientos que recibió por parte de un número de intelectuales que apoyaron a la Revolución Cubana, fundamentalmente Roberto Fernández Retamar, y que lo acusaban de ser un agente financiado por la CIA, que operaba a través de la revista *Mundo Nuevo*.¹⁰ Hay que recordar que Rodríguez Monegal desarrolla este trabajo mientras impartía clases en la Universidad de Yale.

A partir de allí, el crítico uruguayo abandona la perspectiva sociopolítica –incluso la tilda de “publicitaria” y considera fundamental separar el análisis literario de la actualidad política– para trazar una serie de genealogías de corte formalista y lingüístico que desdibujan aquella afirmación que señalaba a la literatura del *boom* como producto local. Además de señalar la renovación lingüística llevada adelante por el Modernismo como primer antecedente, las llamadas “novelas de la tierra” son la fuente primigenia en la que abreva la literatura del *boom*: “En cierto sentido [...] estas obras establecen un vínculo profundo entre los relatos maravillosos de las primeras exploraciones y descubrimientos de América y la novela (francamente mítica) de un Rulfo, un García Márquez, un Vargas Llosa” (p. 49). Escritores como Ricardo Güiraldes o José Eustasio Rivera son la primera “influencia” de esta nueva narrativa, pero además funcionan como nexo que conecta a los escritores del *boom* con los cronistas de Indias. En lo formal encuentra Rodríguez Monegal la clave de esta literatura.

La otra genealogía dependiente es la que vincula a esta expresión literaria con las vanguardias y con corrientes filosóficas europeas como el existencialismo: “refleja también la influencia cada vez mayor de las escuelas de vanguardia de la novela europea o norteamericana, así como el auge del psicoanálisis o el existencialismo” (p. 51). El *boom*, entonces, no es un producto original de este continente, sino que es el resultado de las vanguardias de los países centrales, es la mera actualización de una estética foránea al espacio latinoamericano. Los escritores del *boom* deben su existencia a estos “maestros” sobre los que descansan y su éxito no es otra cosa que una campaña política de “publicidad”: “Pocos advierten hasta qué punto García Márquez entrona con una tradición literaria que viene de muy lejos: de la fabulosa literatura del Renacimiento (Rabelais, Cervantes, los Cronistas de Indias), así como de la más tradicional literatura hispanoamericana” (p. 79). El mérito de estos escritores le pertenece a un sinfín de influencias, pero de ninguna manera a esos escritores.

Como también afirmara Fuentes, Rodríguez Monegal va a señalar que lo fundamental, lo constitutivo de esta literatura es el trabajo con el lenguaje: “El lenguaje, pues, pasa a primer plano para definir el sistema de cada libro [...] Aquí la decoración es inseparable de lo decorado, no hay sino adorno” (p. 89). El fenómeno del *boom* o lo Real Maravilloso queda reducido a un simple juego lingüístico, quitando del medio todo lo que en esa literatura tiene que ver con un posicionamiento político e ideológico, ya que escribe desde una tierra sometida a siglos de explotación por diversos imperialismos.

La posición que toma Rodríguez Monegal no es de ninguna manera ingenua, sino que responde también a un gesto de orden ideológico. Baste con poner atención en los escritores que señala como los “verdaderos” representantes de esta literatura: no son ni Cortázar, ni

¹⁰ Sobre este tema, ver el trabajo de Claudia Gilman (2003) al igual que el texto de María Eugenia Mudrovic (1997).

Vargas Llosa, ni García Márquez, sino Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, escritores enfrentados a la Revolución Cubana.¹¹

3 La crítica política

Este grupo de críticos y autores va a desarrollar una forma de abordaje de la literatura más abarcativo, menos ligado a la pura forma, al puro lenguaje, aparentemente desligado de ataduras ideológicas. Es decir, se trata de una forma de leer la literatura de manera integral, prestando atención a los contextos políticos y la relación de fuerza que se establece entre países centrales –y la cultura que desde allí se despliega– y países periféricos, subalternos, y la cultura que de ellos se desprende considerada, de igual manera, periférica o subsidiaria de las culturas centrales. Así lo propone Gutiérrez Girardot al referirse a las literaturas comparadas:

La comparación entre las literaturas de países metropolitanos y de los países periféricos resultará provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. De otro modo, las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas “dependientes”, miméticas, es decir, incapaces de un proceso de definición y de formación original, incapaces de ser, simplemente, literatura, expresión propia. (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2004, p. 33)

Arturo Uslar Pietri comenzará por señalar el carácter indivisible de literatura y política: “la literatura de la hora y la situación política de la América Latina, en el fondo, eran una misma y sola cosa” (1986, p. 135). Esta característica no implica una mera decisión respecto de qué elementos tomar y cuáles no a la hora de encarar la crítica o el análisis de un texto literario, sino que es una toma de postura política y cultural relativa al modo de ejercer la crítica desde una geografía cuya producción cultural ha sido sistemáticamente desplazada, ninguneada, en comparación con las literaturas de los países *metropolitanos*. Implica una opción por la independencia cultural de una región asediada históricamente por potencias económicas que desarrollaron aparatos culturales capaces de legitimar en el plano simbólico las constantes intervenciones con las que atropellaron a los países considerados periféricos (SAID, 2004, p. 242). De esta forma Uslar Pietri va a arremeter contra el ala crítica que ve en los escritores del Realismo Mágico –así lo llama él– un mero “reflejo” de las literaturas centrales “bajo diferente formas y lenguaje”.

Lo que convierte a esta literatura en un producto original, radicalmente diferente de cualquier posible modelo europeo no será el uso del lenguaje, sino

el hecho mismo de una situación cultural peculiar y única, creada por el vasto proceso de mestizaje de culturas y pasados, mentalidades y actitudes, que aparecía rica e inconfundiblemente en todas las manifestaciones de la vida colectiva y del carácter individual. En cierto sentido, era como haber descubierto de nuevo la América hispánica (USLAR PIETRI, 1986, p. 139).

¹¹ No se busca quitar mérito a estos escritores, sino simplemente señalar el gesto ideológico que implica la selección de Rodríguez Monegal.

Lo peculiar de este tipo de literatura es la realidad cultural que pone en evidencia, tan característica de América Latina, con un mestizaje forzado por la conquista, una historia compartida, una arremetida colonial que diezmó a las culturas originarias, que entraron en contacto tanto con los esclavos traídos desde África como con la cultura europea del conquistador, lo que dio como resultado una nueva cultura que, en el período que Uslar Pietri analiza, trabaja una representación literaria que practica un “realismo peculiar”, no se abandona la realidad, no conjuga “hechos y personificaciones mágicas” como hizo la literatura fantástica, “sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional” (p. 138). Ese mestizaje cultural no es mero reflejo de la realidad, es la marca característica, identitaria, de una cultura peculiar y un modo original de hacer literatura, que trae aparejado un cuestionamiento profundo de las condiciones históricas y la situación política de Latinoamérica y no un simple devaneo estético.

En ese sentido, Alejo Carpentier, en el difundido prólogo a *El reino de este mundo*, plantea en principio un modo distinto de percepción de la realidad:

De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento –como lo hicieron los surrealistas durante tantos años– nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta”. (CARPENTIER, 1997, p. 94)

Esa forma de la mirada se deslinda de los modelos europeos, mostrados como el resultado de prestidigitadores del lenguaje. Lo central en esa forma de representación no es el juego lingüístico.

Lo fundamental, lo que constituye una marca de identidad propia de América Latina, no será la realidad en sí misma, el mundo físico de la naturaleza, sino la forma en que los habitantes de esta tierra aprehenden el mundo:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una esperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...], percibidas con particular intensidad en virtud [...]. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (CARPENTIER, 1997, p. 93)

Lo maravilloso no resulta ser la realidad en sí misma, sino la forma de percibirla. El modo de apropiarse de ese mundo, con el aparato cultural latinoamericano, atravesado por culturas autóctonas y venidas de otras latitudes y fundidas en una amalgama única, es lo que propicia una construcción literaria que pone en juego esa riqueza cultural y Carpentier asume una posición política claramente defensiva al plantearlo en esos términos: lo *real maravilloso*, término acuñado por ese autor, es un modo de posicionarse ante el modo de hacer literatura: “Pero en América [...] existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y

extrañas de la Historia” (p. 96). El escritor, como parte integrante de un sistema social latinoamericano, mira el mundo que lo rodea con la misma fe con la que los seguidores de Mackandal miraban a su líder revolucionario, con un aparato cultural que pone en juego el sincretismo de las múltiples cosmovisiones y culturas que lo constituyen; la realidad no es maravillosa, la cultura que la mira la convierte en algo maravilloso. Carpentier asume una posición crítica de resistencia, adjudicándole a la literatura de lo real maravilloso esta singularidad que la convierte en un modelo de representación independiente de los sistemas literarios de los países centrales. Es una fuerte reacción a ese intento sistemático por parte de las potencias de abordar el estudio de la literatura latinoamericana como mera subsidiaria de la cultura metropolitana. Este es el error fundamental que comete Anderson Imbert en el texto analizado más arriba al adjudicarle a Carpentier la atribución de propiedades mágicas a la realidad.

La tesis doctoral de Mario Vargas Llosa aparece en 1971 con el título de *García Márquez: historia de un deicidio* y tiene una impronta que recuerda más a la obra de un autor literario que a la de un crítico: maneja una concepción romántica de la escritura que percibe al escritor como un “genio” asediado por “demonios” que lo atormentan y sobre los cuales debe escribir; el modo de legitimación de las afirmaciones gira alrededor de anécdotas acaecidas entre él y García Márquez –quien es el escritor al que está abocada la tesis– o simplemente de declaraciones del autor colombiano en reportajes o conversaciones. Justamente la anécdota será, según Vargas Llosa, uno de los elementos constitutivos de la literatura: el autor peruano dedicará extensas páginas a demostrar cómo ciertos personajes o situaciones coinciden con momentos de la vida de García Márquez o cómo ciertos personajes de sus novelas son el reflejo directo de familiares del autor: tómese como ejemplo al coronel Aureliano Buendía, quien deriva de la figura de su abuelo, coronel retirado que había participado de las guerras civiles colombianas; o Macondo, el pueblo imaginario en donde se desarrollan muchas de las historias de García Márquez, que corresponde al pueblo en donde el escritor pasó su infancia, Aracataca (VARGAS LLOSA, 1971). Pero las anécdotas no se circunscriben únicamente al plano de lo personal, sino que también son de orden social y político: así Vargas Llosa hace un repaso histórico por acontecimientos del devenir colombiano y señala la instalación de la United Fruit, la denominada “violencia” colombiana o la huelga del año 28:

Estas experiencias van a reflejarse [...] en los libros siguientes de García Márquez, cuyas historias sucederán en un pueblo sometido al estado de sitio, en el que la represión ha causado o causará muchas víctimas, en el que hay una acción política clandestina y en cuyas afueras operan invisibles guerrillas. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 42)

La historia o, en términos de Vargas Llosa, los “demonios históricos” ingresan a la literatura de García Márquez no como un simple reflejo anecdótico, sino que son lo constitutivo de una América Latina signada por el saqueo y los gobiernos dictatoriales. La irrupción de la Revolución Cubana significó la adopción de un compromiso político más explícito para García Márquez. El triunfo de los guerrilleros de Sierra Maestra implicará una nueva etapa en la historia de América Latina y arrastrará consigo un impulso inusitado para las letras del continente, fundamentalmente a través de la revista *Casa de las Américas*, órgano encargado de difundir y traducir a numerosos autores latinoamericanos y alrededor de la cual se nuclearon muchos colaboradores de todo el continente. Vargas Llosa se apoyará en esto para explicar, en parte, el éxito rotundo de ventas que acompañó a las numerosas ediciones de *Cien*

años de soledad aparecida en 1967. Cabe aclarar que al momento de elaborar esta tesis Vargas Llosa ostentaba una posición política e ideológica afín a la Revolución Cubana, que poco a poco se fue diluyendo hasta derivar en la rancia derecha liberal con la que pasea por canales televisivos y periódicos internacionales.

Esa posición política del autor peruano lo va a llevar a una afirmación acerca de la escritura que se sitúa mucho más allá del devaneo estético con que fue tomada por los críticos analizados en el apartado anterior:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea [...] cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 88)

La rebeldía, el gesto, que es político y no simplemente estético, está constituido en el acto mismo de escritura, que implica un descontento con la realidad del autor. Hasta aquí pareciera que Vargas Llosa no haya arribado a una afirmación que supere posiciones largamente conocidas, pero a ello agregará lo que llama “el elemento añadido”, que es el resentimiento del novelista, su crítica, y que es lo que finalmente le otorga originalidad a la obra de un escritor. Esto guarda relación con lo planteado por Carpentier: es la forma de adueñarse del mundo, lo maravilloso, lo singular de este tipo de literatura y que la hace un producto independiente y no un derivado de las literaturas centrales.

Ahora bien, los “demonios” en los que abreva el escritor para construir su obra, además de personales e históricos, son culturales, derivados de las lecturas. En este punto, Vargas Llosa se dedica a desarmar el concepto de influencia entendido como dependencia de un escritor sobre otro o de una literatura sobre otra con el que trabaja cierta literatura comparada:

Ciertos críticos entienden su oficio como una caza de brujas: la función de la crítica sería detectar (¿denunciar?) las influencias de otros autores en los textos que analizan. [...] El presupuesto de esta crítica comparativa es el siguiente: es más original el autor que registra menos influencias. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 146)

La originalidad, en términos del autor, reside en lo estrictamente formal y no en los materiales con los que trabaja. Vargas Llosa dedicará varias páginas a demostrar esa afirmación en una revisión exhaustiva de cada una de las influencias atribuidas a García Márquez, desde Faulkner hasta Sófocles, las cuales no niega, pero sí matiza; no es lo primordial en la literatura de García Márquez:

El talento de un novelista suele patentar estilos y técnicas que le pertenecen a medias, que son producto de un denso, inconsciente proceso de invención, transformación y saqueo. Así ocurre con la ‘multiplicidad de puntos de vista’ de Faulkner, con el procedimiento del ‘dato escondido’ en Hemingway. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 169)

Clara posición política, de defensa de la literatura de García Márquez, pero que puede pensarse como una forma, en tanto autor, de incluir sus propios textos en esa categoría, y por añadidura toda la literatura latinoamericana contemporánea; desbarata la noción colonial de influencia:

Sobre esta realidad ficticia, las ‘fuentes’ no explican nada. Es al revés. Si aquellas operaciones tienen éxito, la ficción resultante es algo más que la suma de sus distintos e innumerables materiales [...] y su valor sólo puede medirse en relación a sí misma y por confrontación con su modelo total: la realidad real. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 226)

Haciendo uso de la conocida distinción sarmientina entre civilización y barbarie, algo irónicamente, Vargas Llosa distingue entre “deicidas civilizados”, los escritores de los países centrales y con largas tradiciones culturales, y “deicidas bárbaros”, escritores de los países periféricos y con poca o nula tradición cultural. Al deicida bárbaro no le queda otra opción que el saqueo: “Sin una tradición propia, el ‘bárbaro’ no tiene más remedio que sentirse dueño de la cultura universal” (p. 232). En un gesto que recuerda a Borges sin mencionarlo, el deicida “bárbaro” se apropia de la cultura universal como su derecho. Si bien hay que discutir la inexistencia de una tradición cultural latinoamericana –las culturas originarias fueron casi diezmadas y, como ya se dijo más arriba, la condición de la cultura de América Latina es ese mestizaje de culturas–, la posición de Vargas Llosa responde a una actitud política clara que pretende poner en discusión el carácter subsidiario que quiere otorgársele a la literatura latinoamericana.

El caso de Ángel Rama es el de un crítico que se plantea como tal y que se para explícitamente en un modo de abordaje sobre la literatura que es ostensiblemente político. El texto “Edificación de un arte nacional y popular” se abre con el señalamiento de dos posturas críticas esencialmente opuestas: por un lado, la que mira a la obra literaria como una invención artística absolutamente autónoma, capaz de desplegar significados sin el apoyo de otras esferas de conocimiento. Por otro lado – la que suscribe Rama– una concepción que, sin desconocer cierta autonomía literaria, se inscribe dentro de un ámbito más amplio, el ámbito de la cultura, que entiende que la obra dialoga con otras esferas intelectuales, que la obra literaria se integra a las obras culturales para generar un discurso social para comprenderse y cumplir un destino histórico (RAMA, 1985).

En un esfuerzo por formular un sistema crítico para la literatura latinoamericana propuesto desde América Latina, Rama plantea que lo constitutivo de la crítica literaria es imitar las periodizaciones propuestas desde los países centrales debido a que las literaturas locales, en el pasado, han copiado los modelos de las metrópolis –ejemplifica con el Romanticismo o el Realismo latinoamericanos–. Esto oculta lo particular que tiene el continente, su fragmentación. A partir de allí el crítico señala la existencia de “zonas culturales autónomas” en América Latina y se centra específicamente en la zona costera colombiana, que es en donde ubica la literatura del grupo de Barranquilla y, específicamente, la de García Márquez. Si la producción literaria es el resultado de un contexto cultural específico, como plantea el autor, Rama va a desbaratar el concepto de influencia como concepto colonial, al plantear que las similitudes entre Faulkner y los escritores del grupo de Barranquilla, particularmente García Márquez, no son el resultado de una copia del modelo:

Descubrir antes del otorgamiento del premio Nobel que Faulkner sí era un genio es la tarea que cumple ese conjunto de escritores. Y la afinidad entre la literatura de Faulkner y la que ha de desarrollar el equipo, es una afinidad que tiene que ver, sobre todo, no solamente con el descubrimiento de una forma literaria, de una temática, sino más que nada con una oscura relación genética entre el mundo que representa la literatura faulkneriana, y el mundo en el cual se encuentra inmerso el complejo cultural de la costa del Océano. [...] la verdad de esta relación secreta debe buscarse sobre todo en las similitudes [...] entre el universo sureño, entre los conflictos del mundo y de la realidad social de las zonas que retrata Faulkner, y las que corresponden a buena parte de la civilización rural de Hispanoamérica. (RAMA, 1985, p. 163)

La literatura de García Márquez no es el resultado de una mera copia de un modelo formal extranjero, impuesto desde EE. UU. como potencia, sino que deriva de un complejo proceso cultural que comparte una serie de características entre la zona sureña norteamericana, en donde Faulkner desarrolla su obra, y las zonas rurales latinoamericanas, entre ellas, la zona costera colombiana, contexto de producción de la literatura de García Márquez. Esta perspectiva crítica toma posición en favor de una independencia cultural que discute abiertamente con los modelos formales, que encuentran en la literatura latinoamericana de este período una mera transposición de temas y procedimientos tomados de las literaturas centrales.

La novela, que pertenece a un universo cultural específico, rompe cualquier tipo de vínculo con un modelo literario extranjero: “No puede inventarse y elaborarse un producto literario si este no se ajusta a un descubrimiento previo, a un sistema que la cultura adelanta” (p. 222). Así, la obra de García Márquez no responde a un modelo europeo de saga familiar cuyo principio Rama encuentra en Zola, sino que el escritor colombiano lo halla en el esquema de organización familiar que responde a la cultura costeña, desvinculándose de una posible influencia extranjera. Esto permite ampliar el público, debido a que un gran número de personas, que comparte un universo cultural, se ve representado en los temas de estas novelas:

Es decir, para cualquier lector colombiano, para cualquier lector que pertenece a la trayectoria de este mundo cultural, es como trabajar sobre materiales existentes, sobre un régimen de alusiones que lo sitúan en un campo que es literario, artístico, cultural, pero fundamentalmente pertenece a un conjunto de invenciones que van siendo propiedad de una colectividad. (RAMA, 1985, p. 236)

La literatura se convierte en un producto cultural local, nacional, rompe toda atadura colonial con un centro metropolitano desde el cual se irradian modelos que los países periféricos buscan copiar.¹² El gesto de Rama se vuelve el gesto más político de toda la crítica revisada en este artículo: es el intento de creación, intento incipiente aún, de un modelo crítico que comience a pensar conceptos y modelos para el abordaje específico de la literatura latinoamericana sin importar los modelos formulados desde Europa o EE. UU., y que va a llegar a su maduración en *Transculturación literaria en América Latina*, en donde, a través del concepto de *transculturación* funciona en ese sentido.

¹² Rama utiliza el concepto de “nacional popular” tomado de Gramsci.

4 Conclusión

El recorrido cumplido por estos textos pretendió poner en evidencia la existencia de un tipo de crítica ejercida en América Latina que asume mansamente una posición dependiente respecto de conceptos o categorías pensadas desde Europa o EE. UU. Es esa misma crítica la que asume, en un resabio colonial que deriva también del modo de ejercer el análisis literario desde la centralidad política universal, que la literatura de Latinoamérica ocupa esa misma posición subsidiaria respecto de las creaciones literarias metropolitanas.

En lo referente a lo Real Maravilloso, un grupo de críticos locales aborda este tema autoimponiéndose, no siempre desde una posición ideológicamente ingenua, unas anteojeras de preceptos importados, como podría pensarse el formalismo por ejemplo, que redundan en la reducción de este tipo de literatura a un mero ejercicio lingüístico, escatimando lo que esta expresión literaria tiene de originalidad local y posición política de resistencia que busca exponer la condición de dependencia de la región.

Como consecuencia, entre otras cosas, de la Revolución Cubana de 1959, el apoyo proporcionado a la cultura latinoamericana, fundamentalmente a la literatura, generó una explosión de las letras de las Américas que cosechó el respaldo de numerosos intelectuales y escritores que se embarcaron en una discusión que supuso la toma de posiciones tanto estéticas como políticas. De allí deviene una crítica que aborda el tema de lo Real Maravilloso destacando sus particularidades, su originalidad, teniendo los aspectos culturales y políticos en el centro de su abordaje y dando lugar, en principio, a algunos canales que supondrán en el futuro el esbozo de categorías propias para el estudio de la literatura latinoamericana.

Posteriormente la literatura del *boom* continuó siendo objeto de revisión y análisis; salieron a la luz fenómenos que la criticaron fuertemente o buscaron cierta conexión con ella – como pueden ser McOndo o la generación Crack– y además surgieron estudios críticos que evidenciaron los aspectos sociológicos y mercantiles del fenómeno, sobre todo en lo que concierne al campo editorial español. Este trabajo buscó recorrer y analizar los textos más inmediatos a la literatura del *boom* –producida hasta comienzos de la década del 80–, textos que instalaron este fenómeno literario como tema crítico; de ninguna manera se busca agotar el tema con este trabajo.

Referencias

- ANDERSON IMBERT, E. El “Realismo Mágico” en la ficción hispanoamericana. En: *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- BLOOM, H. *Anatomía de la influencia*. La literatura como modo de vida. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- CARPENTIER, A. Prólogo. En: *El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.
- FUENTES, C. *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. *Modernismo*. Supuestos históricos y culturales. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

RAMA, Á. La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. *Texto Crítico*, Veracruz, año X, número 31/32, pp. 147-245, 1985.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

SAID, E.W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2004.

USLAR PIETRI, A. Realismo mágico. En: *Godos, insurgentes y visionarios*. Caracas: Seix Barral, 1986.

VARGAS LLOSA, M. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila Editores: 1971.

Recebido em: 07/02/2022

Aceito em: 22/05/2022