

PROYECCIONES DE LA VANGUARDIA:  
FUNCIÓN Y CONTENIDOS DE LA  
CONTRACULTURA EN AMÉRICA LATINA  
(PRIMITIVISMO, NEGRITUD E IDENTIDAD)

ALICIA LLARENA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Entre los contenidos literarios e ideológicos de las vanguardias merecen subrayarse aquéllos que se relacionan con la cuestión de la identidad americana. En primer término, porque proporcionan argumentos para legitimar parcelas importantes de la cultura americana en el contexto universal. En segundo lugar, porque inauguran actitudes y estrategias literarias que van a proyectarse en las décadas siguientes, y en especial en algunas de las tendencias más representativas de la Nueva Novela.

ABSTRACT

Within the literary and ideological contents in the vanguard, those related to the question of Latin American identity need be highlighted. Firstly, they provide arguments to legitimate significant areas of Latin American culture in a wider universal context. Secondly, they set up literary attitudes and strategies which

will project themselves into the next decades and, especially, into some of the most representative tendencies of the New Novel.

Las proyecciones de la vanguardia americana en la literatura posterior, y las repercusiones de sus hallazgos lingüísticos o ideológicos en la conformación de la nueva escritura, son decisivas sobre todo en aquella zona literaria del continente que manifiesta y desvela, a partir de ellas, ciertos aspectos de su identidad, a menudo calificados de «marginales». Resulta por ello sintomático que a la sed exotista de algunas corrientes europeas, y a la aspiración de novedad que atraviesa su modernidad entera, los escritores americanos respondan con signos literarios que, aparentemente ficticios, son en verdad una parcela importante de su propia sustancia cultural, como plantea Carpentier en su teoría de «lo Real Maravilloso».

Puede afirmarse, siguiendo el hilo de esta dialéctica, de este ritmo de llamadas y respuestas entre uno y otro continente, que la cultura americana satisface muchas veces las oleadas inconformistas, contraculturales, periféricas, del pensamiento europeo, y que si para éste su proyección en los distintos paraísos americanos logró suplir la fantasía, para los primeros, en cambio, tal dialéctica permitirá revelar, homologar en el imaginario universal, su particular diferencia, esto es, la realidad.

Así, «Las vanguardias latinoamericanas —señala Ruffinelli— parecieron duplicar a las europeas (concepto que lentamente se está revisando y corrigiendo hoy); y no fue sino hasta los años sesenta, cuando la literatura latinoamericana sintió que podía ofrecer al mundo una producción literaria nueva, que más allá de sus posibles modelos europeos, era diferente y propia»<sup>1</sup>. Para García Pinto, por su parte, «La irrupción de la vanguardia en América Latina marca singularmente este momento de salto independentista, en su tarea de construcción de la cultura, en donde, a lo que se recibe de Euro-

pa, se añade las contribuciones particulares de cada país, para dar forma específica a esa herencia cultural que en este punto se transforma en distintiva»<sup>2</sup>. Estos anhelos modernizadores de América Latina, en medio de su crucial subdesarrollo histórico explican tal vaivén ideológico-artístico, hasta el punto de que esa misma literatura, «dos décadas después continúa tratando de encontrar su identidad ¿Pre-Moderna? ¿Moderna? ¿Anti-Moderna? ¿Posmoderna?»<sup>3</sup>, interrogación múltiple que encontraría respuesta en el concepto de «escisión fáustica» descrito por Berman.

Merece la pena extendernos en esta idea de Berman según la cual el sueño del progreso, en el marco de una sociedad con fuertes ingredientes medievales, tal como se expresa en *Fausto*, es una clara imagen de la «escisión fáustica» que determina al Tercer Mundo en la actualidad:

La escisión que he descrito del *Fausto* de Goethe está muy extendida en la sociedad europea y será una de las fuentes primarias del romanticismo internacional. Pero su resonancia es más significativa en los países social, política y económicamente «subdesarrollados». (...) Esta identidad «subdesarrollada» fue unas veces fuente de vergüenza, otras (como en el conservadurismo romántico alemán) fuente de orgullo y, la mayoría de las veces, una voluble mezcla de ambas. (...) En el siglo XX, los intelectuales del Tercer Mundo han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad. Su angustia interior a menudo ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias» (...) «Esta forma singularmente extraña de modernismo, que podríamos llamar el «modernismo del subdesarrollo» (p. 196) —dirá también— «la realidad grotesca de donde emana este modernismo, y las presiones insoportables bajo las cuales vive y se mueve (...) le infunden una incandescencia desesperada que el modernismo occidental, mucho más a sus anchas en su mundo, raramente puede esperar alcanzar» (pp. 239-240); «Es este espíritu —concluye— a la vez lírico e irónico, corrosivo y comprometido, fantástico y realista, el que ha hecho que la literatura latinoamericana sea la más excitante del mundo actual» (p. 124)<sup>4</sup>.

Puesto que la escritura americana parece contener en los signos plurales de su identidad —más concretamente en algunos de sus signos «periféricos»— argumentos capaces de responder a cualquie-

ra de los cánones (oficiales o contraculturales) del paradigma europeo, no es extraño que la crítica vea proyecciones de la vanguardia estética donde otros encuentran un paradigma de posmodernidad: es lo que sucede, por ejemplo, con la Nueva Novela hispanoamericana, por no referirnos (abandonando los márgenes del siglo) a la «posmodernidad de los orígenes» con la que algunos autores definen el diseño ideológico de un Sarmiento<sup>5</sup>.

Como quiera que, de todos modos, vanguardia y modernidad son conceptos y espacios culturales nacidos al amparo del progreso y del desarrollo, y que los tres emergen como posturas contraculturales a su momento y su espacio histórico, el carácter periférico del continente americano se acentúa en estas ocasiones activando para la curiosidad ajena no pocos elementos de su identidad original. Así sucedió, y esto es lo que particularmente nos interesa ahora, con algunos de los aspectos y motivos de la vanguardia europea, auténticos focos inaugurales de especificidad americana: las filiaciones surrealistas de Carpentier y Asturias, y la asunción del negrismo en la práctica poética de Nicolás Guillén, explicarán más tarde ciertos gestos que, como ecos y proyecciones de esta actitud vanguardista, se convierten en alimento importante de la Nueva Novela y de su particular gramática narrativa. Tal como «el ataque más profundo y de mayor alcance a la supremacía intelectual blanca se realiza mediante la adopción por los escritores (esencialmente los poetas) negros de expresión francesa de las formas asociativas intentadas por los surrealistas»<sup>6</sup>, los escritores americanos explican y nutren igualmente su alteridad en los remansos marginales de la cultura europea, en los huecos de sus distintas contraculturas exotistas, rebeldes o utópicas.

En un excelente trabajo sobre las diferentes contraculturas que han sostenido la evolución de la modernidad en este siglo, Luis Britto García las identifica y ordena de acuerdo a su función y contenidos, señalando la existencia de dos que aquí nos interesan: las «contraculturas de la irracionalidad» y las «contraculturas de la iden-

tidad», fenómenos que, si bien evidentes y comunes en las formas literarias y sociales de los años 60, tienen su origen en alguna de las vanguardias señaladas ya.

Con respecto a las primeras, es fácil detectar cómo la mentalidad moderna, de «razonamiento lógico y científico», de «causalidad estricta», es contestada a menudo por tendencias que oponen a tales estructuras el «pensamiento mágico de la colectividad primitiva», o cualquiera de las formas del «pensamiento delirante» (intuición, sueño, analogía aparentemente disparatada, o visión)», como ocurrió en el surrealismo, punto de partida de toda búsqueda inconsciente. Esta transgresión hacia la lógica quiere producir —de hecho la produce— la «integración de opuestos» y, acaso, el fruto «más hermoso, y el más devastador: al llevar al colmo la unión orgiástica de las categorías, el pensamiento delirante las confunde totalmente —es decir, deja de apreciar diferencias... hasta la recuperación de la totalidad»<sup>7</sup>. No se nos esconde que estas palabras encierran una de esas conquistas del surrealismo cuya práctica en la narrativa hispanoamericana alumbró el camino a ciertas técnicas o perspectivas que lograron reducir oposiciones del tipo fantástico/real, reconduciendo el encuentro de estos polos hacia un orden integrador.

En lo que concierne a las «contraculturas de la identidad», pronto surgen en Hispanoamérica argumentos suficientes para hiltanar la vanguardia europea a las distintas texturas americanas hasta lograr «versos mulatos» y hacer del negrismo, por ejemplo, un acto de reivindicación lingüística y social: «No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra» —manifiesta Guillén<sup>8</sup>—; «debemos edificar una cultura autóctona y representativa con nobleza, con orgullo y con plena satisfacción de nosotros mismos» —dirá Palés Matos<sup>9</sup>—; «Interesarse por lo negro en aquellos años —concluimos con Carpentier— equivalía a adoptar una actitud inconformista y por lo tanto, revolucionaria»<sup>10</sup>. El «despertar ideológico» y la «desintegración del len-

ra de los cánones (oficiales o contraculturales) del paradigma europeo, no es extraño que la crítica vea proyecciones de la vanguardia estética donde otros encuentran un paradigma de posmodernidad: es lo que sucede, por ejemplo, con la Nueva Novela hispanoamericana, por no referirnos (abandonando los márgenes del siglo) a la «posmodernidad de los orígenes» con la que algunos autores definen el diseño ideológico de un Sarmiento<sup>5</sup>.

Como quiera que, de todos modos, vanguardia y modernidad son conceptos y espacios culturales nacidos al amparo del progreso y del desarrollo, y que los tres emergen como posturas contraculturales a su momento y su espacio histórico, el carácter periférico del continente americano se acentúa en estas ocasiones activando para la curiosidad ajena no pocos elementos de su identidad original. Así sucedió, y esto es lo que particularmente nos interesa ahora, con algunos de los aspectos y motivos de la vanguardia europea, auténticos focos inaugurales de especificidad americana: las filiaciones surrealistas de Carpentier y Asturias, y la asunción del negrismo en la práctica poética de Nicolás Guillén, explicarán más tarde ciertos gestos que, como ecos y proyecciones de esta actitud vanguardista, se convierten en alimento importante de la Nueva Novela y de su particular gramática narrativa. Tal como «el ataque más profundo y de mayor alcance a la supremacía intelectual blanca se realiza mediante la adopción por los escritores (esencialmente los poetas) negros de expresión francesa de las formas asociativas intentadas por los surrealistas»<sup>6</sup>, los escritores americanos explican y nutren igualmente su alteridad en los remansos marginales de la cultura europea, en los huecos de sus distintas contraculturas exotistas, rebeldes o utópicas.

En un excelente trabajo sobre las diferentes contraculturas que han sostenido la evolución de la modernidad en este siglo, Luis Britto García las identifica y ordena de acuerdo a su función y contenidos, señalando la existencia de dos que aquí nos interesan: las «contraculturas de la irracionalidad» y las «contraculturas de la iden-

tidad», fenómenos que, si bien evidentes y comunes en las formas literarias y sociales de los años 60, tienen su origen en alguna de las vanguardias señaladas ya.

Con respecto a las primeras, es fácil detectar cómo la mentalidad moderna, de «razonamiento lógico y científico», de «causalidad estricta», es contestada a menudo por tendencias que oponen a tales estructuras el «pensamiento mágico de la colectividad primitiva», o cualquiera de las formas del «pensamiento delirante» (intuición, sueño, analogía aparentemente disparatada, o visión)», como ocurrió en el surrealismo, punto de partida de toda búsqueda inconsciente. Esta transgresión hacia la lógica quiere producir —de hecho la produce— la «integración de opuestos» y, acaso, el fruto «más hermoso, y el más devastador: al llevar al colmo la unión orgiástica de las categorías, el pensamiento delirante las confunde totalmente —es decir, deja de apreciar diferencias... hasta la recuperación de la totalidad»<sup>7</sup>. No se nos esconde que estas palabras encierran una de esas conquistas del surrealismo cuya práctica en la narrativa hispanoamericana alumbró el camino a ciertas técnicas o perspectivas que lograron reducir oposiciones del tipo fantástico/real, reconduciendo el encuentro de estos polos hacia un orden integrador.

En lo que concierne a las «contraculturas de la identidad», pronto surgen en Hispanoamérica argumentos suficientes para hiltanar la vanguardia europea a las distintas texturas americanas hasta lograr «versos mulatos» y hacer del negrismo, por ejemplo, un acto de reivindicación lingüística y social: «No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra» —manifiesta Guillén<sup>8</sup>—; «debemos edificar una cultura autóctona y representativa con nobleza, con orgullo y con plena satisfacción de nosotros mismos» —dirá Palés Matos<sup>9</sup>—; «Interesarse por lo negro en aquellos años —concluimos con Carpentier— equivalga a adoptar una actitud inconformista y por lo tanto, revolucionaria»<sup>10</sup>. El «despertar ideológico» y la «desintegración del len-

guaje» que se lleva a cabo en la vanguardia americana, cumple una función determinada por la crítica: «permite al latinoamericano salirse del discurso histórico dominado por el *logos* europeo<sup>11</sup>» y reclamar a través de «lo indígena» o «lo negro» un lugar destacado en el imaginario universal, «legitimando» vértices hasta entonces desestimados y oscuros de la realidad americana. Por tanto, estas dos contraculturas nacidas al amparo de los deseos primitivistas en Europa, cumplen en América Latina una funcionalidad doble que enlaza pensamiento y realidad ideológica con escritura, hasta cristalizar en curiosas fórmulas narrativas, y consolidar con armonía aquel núcleo de tensiones que —salvando las distancias— había sido señalado por Martí en *Nuestra América*: «el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural —dice—. Los hombres naturales han vencido a los hombres artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza»<sup>12</sup>.

Justamente, esa batalla entre «erudición» y «naturaleza», entre «razón» y «espontaneidad», o esa otra escisión espiritual responsable del dualismo real-imaginario, serán reducidas y modeladas por los distintos ecos gramaticales del primitivismo vanguardista en la novela posterior. El irracionalismo poético de las primeras páginas de *Hombres de maíz*, su poderosa lengua «superrealista» o «ilógica», es una de las huellas más evidentes de esta prolongación. Pero no son estas huellas estilísticas del irracionalismo las que nos interesan, pues su presencia en la Nueva Novela es por lo general evidente y plástica. Lo que quisiéramos subrayar en este espacio son, sobre todo, los múltiples mecanismos del discurso novelesco con el que algunos escritores practican el ataque más contundente y severo a la lógica, desde ese otro foco de conciencia pre-racional, anterior al estilo mismo, y cuyo eje es sin duda la perspectiva del narrador.

Las formas en que los novelistas armonizan los polos de la tensión entre lo natural y lo civilizado, o entre lo real y lo fantástico, permiten establecer una nueva «causalidad» en algunos textos para-

digmáticos del siglo, dinamizar un nuevo enfoque de la «verosimilitud» textual o, si se prefiere, acceder a una original «fe» narrativa que colma con creces las intenciones integradoras de la imaginación surrealista. Desde el plano estructural del relato, la perspectiva narrativa o, mejor aún, siguiendo un término no ajeno a esta vanguardia, la «actitud» del narrador parece consolidar con sus varios mecanismos ese proceso orgiástico que conduce a la totalidad y que renuncia a la razón hasta «dejar de apreciar las diferencias». Esta neutralidad indiferenciada con que algunos narradores integran los materiales fantásticos del relato en plena consustanciación con lo real, nos remite enseguida a una de las observaciones más constante de la crítica en torno a la escritura mágicorealista, tendencia que sintetiza el proceso unitivo de lo maravilloso y lo cotidiano: se afirma que el narrador de Asturias «ha descartado el organismo de defensa intelectual»<sup>13</sup> en *Hombres de maíz*, que las voces de *Pedro Páramo* se expresan sin someter sus palabras «a escrutinio lógico»<sup>14</sup> y que uno de los valores de la prosa rulfiana es, precisamente, la «ausencia total de esos comentarios explicativos que sobreabundan en la narrativa moderna»<sup>15</sup>. Que en *Cien años de soledad* la imaginación «no es un estorbo del sujeto cognitivo»<sup>16</sup> y que para explicar la realidad el narrador se vale en ella del «mismo recurso que un niño, completando las intermitencias de su raciocinio con la fantasía»<sup>17</sup> o, si se prefiere, que su cosmovisión es, en esencia, una «cosmovisión primitiva»<sup>18</sup>.

Siguiendo una interesante línea de evolución cronológica, puede apreciarse el esfuerzo de Asturias por organizar su novela «con técnicas e imágenes que evocaron modos indígenas de percepción del mundo»<sup>19</sup>, y con la inclusión de abundante material mítico y mágico (las relaciones de los Tecún con el nahualismo, el descenso de Nicho Aquino al mundo subterráneo). Si bien el narrador no explica ni juzga los acontecimientos supuestamente extraordinarios, sí es cierto que recurre a menudo en la novela a una de las funciones narrativas (la función testimonial) destinadas a promover la

aceptación de la mirada indígena a través de una vinculación que no es lógica, sino emotiva. A menudo se creyó que en la novela de Asturias ese pacto de lo cotidiano con lo mágico estaba reservado a la primera parte de la novela, y a su estilo poético, simbólico e irracional. Sin embargo, en adelante serán los personajes los encargados de afirmar la pervivencia de lo mágico con palabras que remiten a la realidad de lo visto, de lo experimentado: «yo soy a la antigua, creo en el piquete de 'laberinto de araña', y más creo en la vista de lo que estamos viendo» (139), «Cómo dudar que era coyote si lo vio bien. Allí estaba la duda, en que lo vio bien y vio que no era coyote, porque al verlo tuvo la impresión de que era gente, y gente conocida» (164), «estoy asustado, hay animales con ojos de gente» (173); hasta el Padre Valentín, ajeno a este universo, pero asediado por su realidad, «se levantó la sotana y casi vio la sombra de un coyote». Así se manifiestan los personajes de Asturias. No en vano, esta novela ha sido escrita siguiendo las pautas del pensamiento primitivo, responsables directos de esa profunda armonización de contrarios que sacia por un instante la «escisión fáustica» americana en las páginas de *Hombres de maíz*, y que cumplen, además, con los objetivos integradores propuestos por la vanguardia surrealista: la «ley de contigüidad» —«las cosas que estuvieron una vez en contacto guardan, incluso después de su separación material, una relación oculta»—, y la «ley de la similitud» —«lo semejante influye en lo semejante»—<sup>20</sup>.

Del mismo modo, todos los aspectos técnicos que han sido destacados en torno a *Pedro Páramo* subrayan con distintos argumentos la relativización de la realidad y, sobre todo, la relativización de la percepción. Más allá del «punto de vista del relator muerto»<sup>21</sup>, como señaló Luis Leal, o de «la muerte como punto de vista narrativo»<sup>22</sup>, al decir de Joseph Sommers, todos los niveles estructurales de la novela manifiestan su irracionalidad o, en otras palabras, la desintegración de la lógica, hasta el punto de que *Pedro Páramo* haya sido vinculado al automatismo surrealista («no notamos la presencia cal-

culadora del narrador»<sup>23</sup>) y calificada alguna vez como una suerte de «sesión espiritista»:

el destilado es raro, singular: ¿Se trata de ese surrealismo tan sorprendente, hallado por Breton en México como vivencia de lo cotidiano...? (...) ¿de la magia lógica de Miguel Ángel Asturias, la que encuentra en los países americanos de corte indígena?<sup>24</sup>,

tales son los términos con que Sergio Fernández describe la proyección de esa actitud vanguardista en la novela del mexicano. La «magia lógica» de Asturias ya no necesita en *Pedro Páramo* de los mecanismos retóricos, lingüísticos y simbólicos del narrador guatemalteco, y la surrealidad de lo cotidiano se disfraza con otras técnicas y argumentos: ni la inserción de material propiamente mágico o primitivo, ni la incorporación de un lenguaje de tendencia irracional, ni la defensa de la perspectiva novelesca a través de la función testimonial de Asturias se encuentran en el discurso esencial y lacónico de Rulfo. Son la fantasmagoría, las «hipótesis», «las figuraciones múltiples», las «sospechas acertadas o erróneas», la pluralidad de puntos de vista que se anulan entre sí, los elementos de un proceso narrativo que ya no se dirige, como en el caso anterior, a la defensa de la cosmovisión primitivista sino a la simple exposición de su existencia nítida, a la comprobación de su sustancia ontológica. Para ello, más que afirmar la verdad de la percepción mágica, y nutrirla de abundante alimento testimonial o emotivo, la novela de Rulfo se organiza en una dinámica contraria: «La verdad, los hints, claves o insinuaciones se esconden: hay una insipiencia deliberada. Se presenta la verdad (...) para luego (...) hundirla en el misterio (...) Hay un interlocutor (...) que de pronto también se diluye en el misterio (...) La misma novela es un continuo proceso de resta de la verdad»<sup>25</sup>. A esta actitud narrativa cuya retórica semeja percibir la realidad y lo fantástico de un modo indiferenciado, los personajes contribuyen como portadores no ya de una psicología, sino de un «modo de percepción»: «Los personajes de Rulfo —señala Rodríguez-Luis— no actúan o dejan de hacerlo

siguiendo razonamientos que tengamos que entender racionalmente»<sup>26</sup> y «más importante en la creación del aire mágico es la percepción por parte de los personajes, de una realidad (...) que trasciende lo circunstancial inmediato (...) perciben una realidad que existe más allá de los límites sensoriales»<sup>27</sup> —explica Luis Leal—. «Ver» y «oír» serán por tanto verbos llamados a materializar en *Pedro Páramo* esta percepción de lo mágico cotidiano: «se ve al viento arrastrando hojas de árboles cuando aquí, como tú ves, no hay árboles» —cuenta Damiana— «Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces» (108); mi hermana «murió cuando yo tenía doce años (...) Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo» (109) —añadirá más tarde. Así, en esta causalidad mágica de la novela que se afianza no sólo en la voz del narrador, sino sobre todo en la cotidianeidad del personaje, el discurso narrativo de Juan Rulfo materializa la totalidad o integración que a menudo buscó el surrealista en los numerosos elementos de la lógica primitiva.

Si esta nítida contestación a la causalidad lógica desde los distintos elementos del discurso novelesco señalados hasta aquí muestran la evidente proyección de la vanguardia en la escritura posterior, no serán menos visibles las funciones ideológicas de este lenguaje con respecto a la revelación de la identidad americana. De todas las «vastas tareas» que aún quedan por realizar en el continente americano, apunta Luis Britto, «acaso la más adelantada es la de la revelación de nuestra especificidad cultural», pues «A pesar de masivos procesos de aculturación y de penetración cultural, nuestra identidad sobrevive y nos permite reconocernos como fundamentalmente distintos». Por ello, «contra todas las derrotas y las adversidades, tenemos en la mano la palanca de la identidad cultural»<sup>28</sup>. Alfredo Roggiano observó también la recurrencia de esta «palanca» cultural en distintos instantes del proceso histórico y literario del continente, señalando que ese «espíritu americano es el que ha surgido del fondo de cada 'negación agazapada' cuantas veces hemos querido ponernos

al descubierto en un nuevo examen de conciencia (épocas de la independencia, romanticismo, organización nacional, modernismo, vanguardia, *boom* novelístico de no hace mucho»<sup>29</sup>. Ambas afirmaciones, desde el plano sociológico o artístico, inciden en el significativo papel de aquellas contraculturas destinadas a invertir el orden y los valores de la modernidad, entendida ésta como un centro que niega a sus periferias (llámense irracionalidad o minorías étnicas). El «examen de conciencia» que América Latina lleva a cabo en cada «negación» dialéctica de Europa, tiene en el periodo vanguardista uno de sus momentos claves, pues la tradicional «escisión fáustica» aparece de pronto como propuesta de universalidad: la búsqueda de «lo maravilloso surrealista», y la simpatía por la cosmovisión mágica, hacen de la convivencia entre «novedad» y «anacronismo» ya no una frustración social, sino al contrario, una posibilidad de afirmación, una oportunidad de expandir la conciencia americana en el imaginario universal. La poesía negrista, o la recuperación documental y etnográfica de las raíces continentales en *Ecué-Yamba-O*, por ejemplo, son la puerta de entrada a una de las legitimaciones más particulares de la identidad americana en la escritura posterior: con la tesis carpenteriana de «Lo Real Maravilloso», verdadero manifiesto que reclama el valor de la periferia, de la alteridad, se comprende la importancia de todos los contextos llamados a afirmar que «lo maravilloso» es, en el continente, no un estilo sino «una forma de ser del hispanoamericano que excluye la reflexividad para dar paso a la fe»<sup>30</sup>, o, si se prefiere, el resultado de practicar la «cultura como liberación»<sup>31</sup>, propósito que sin duda está en la base de la conducta surrealista: así, el negrismo de *El reino de este mundo*, los ritos del vudú, los tambores y las transformaciones licantrópicas de Mackandal, pertenecen a esa zona de la identidad americana cuya espontaneidad no ha sido mediatizada todavía por el juicio consustancial al *logos* europeo. Será innecesario recordar aquí las dimensiones que el «Prólogo» a *El reino de este mundo* tiene en el desarrollo de la identidad americana, y en el *revulsivo* que significa su reivindicación para la narrativa pos-

terior. Pero será oportuno señalar que junto a *Hombres de maíz* este texto representa, en un mismo trecho temporal, la incorporación del ideal surrealista a la praxis y a la conciencia latinoamericana, no como un epílogo mimético sino, al contrario, como su perfecta y concreta materialización. En ambos casos, la legitimación indígena y, sobre todo, la legitimación de la otredad americana, abren las puertas a esos ecos gramaticales posteriores que hemos subrayado ya: obras inaugurales de la Nueva Novela, aluden directamente a los conflictos del sincretismo cultural (indígenas y ladinos, negros y blancos) pero también a sus aditamentos primitivos, «maravillosos». Por eso será fácil para Rulfo o García Márquez, años más tarde, recoger la semilla apuntada aquí, es decir, la resolución artística de esas tensiones y la manifestación de su valor lingüístico y social a través de actitudes y gramáticas que semejan con «naturalidad» la totalidad de la visión mágica, y que cumplen, finalmente, con el requisito más sólido en la expresión de la identidad: la afirmación de la diferencia sin excusas, sin justificaciones, con esa persuasión sencilla, convencida de sí misma, que emana del narrador de *Cien años de soledad*.

## NOTAS

- 1 RUFFINELLI, Jorge: «Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?», *Nuevo Texto Crítico*, 6 (1990), p. 34.
- 2 GARCÍA-PINTO, M.: «La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica», *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, S. Yurkievich, comp., Madrid, Alhambra, 1986, p. 104.
- 3 RUFFINELLI, Jorge: *loc. cit.*, p. 36.
- 4 BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 34-35; el subrayado es nuestro.
- 5 CASULLO, Nicolás: «Posmodernidad de los orígenes», *Nuevo Texto Crítico*, 6 (1991), pp. 95-104.
- 6 FERNANDO MORÁN, Fernando: «Nación y alienación en la literatura negroafricana», *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid, Mezquita, 1982, p. 56.

- 7 BRITTO GARCÍA, Luis: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Nueva Sociedad, 1991, pp. 71-157; el subrayado es nuestro.
- 8 GUILLÉN, Nicolás: «Prólogo a *Sóngoro Cosongo*», *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (J. Schwartz, ed.), Cátedra, Madrid, 1991, p. 636; el subrayado es nuestro.
- 9 NEGRÓN MUNOZ, A.: «Hablando con Don Luis Palés Matos», *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, *op. cit.*, p. 639.
- 10 CARPENTIER, Alejo: *Valoración múltiple de Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 62.
- 11 GARCÍA PINTO, M.: *loc. cit.*, p. 109.
- 12 MARTÍ, José: *Nuestra América* (ed. crítica de C. Vitier), La Habana, Casa de las Américas, 1991, p. 16.
- 13 ALFERRÍA, E.: «Miguel Ángel Asturias, novelista del viejo y del nuevo mundo», *Literatura y revolución*, México, F.C.E., 1971, p. 65.
- 14 RODRIGUEZ LUIS, Julio: «La función de la voz popular en la obra de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (1985), p. 138.
- 15 CODDOLU, Marcelo: «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo», *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya-Las Américas, 1974, p. 72.
- 16 DARIO CARRILLO, Germán: «Nota sobre el realismo mágico en *Cien años de soledad*», *Inter American Review of Bibliography*, 59 (1972), p. 257.
- 17 KULIN, Katalin: «*Cien años de soledad*. Aspectos de su mundo mítico», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2-3 (1973-1974), p. 685.
- 18 LACY SALAZAR, Carol: *La cosmovisión primitiva del narrador mágicorealista*, University of Arizona, 1984.
- 19 MARTÍN, Gerald: «Estudio General», *Hombres de maíz*, F.C.E., 1981, p. cxxxiv.
- 20 GEORGESCU, Paul A.: «Causalidad natural y conexión mágica en la obra de Miguel Ángel Asturias», *Iberorromania*, 2 (1975), p. 168.
- 21 LEAL, Luis: «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, 4 (1967), p. 234.
- 22 SOMMERS, Joseph: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1984, p. 157.
- 23 LANGOWSKI, Gerald: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982, p. 157.
- 24 FERNÁNDEZ, Sergio: «Pedro Páramo: una sesión espiritista», *Revista Iberoamericana*, 148-149, (1989), p. 955.
- 25 SAI AMEA, Sacoto: *loc. cit.*, p. 301.
- 26 RODRIGUEZ LUIS, Julio: «La función de la voz popular en la obra de Juan Rulfo», *loc. cit.*, p. 146.
- 27 LEAL, Luis: «Juan Rulfo», *Narrativa y crítica de nuestra América* (J. Roy, comp.), Madrid, Castalia, 1978, p. 284.
- 28 BRITTO GARCÍA, Luis: *op. cit.*, p. 215.

- 
- 29 ROGGIANO, Alfredo: «Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica», *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura, op. cit.*, p. 13.
- 30 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: «Carpentier y el realismo mágico», *Otros mundos. Otros fuegos*, Michigan, 1975, p. 227.
- 31 SUBERCASEAUX, B.: «El reino de la desalienación», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 332.