



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

CÓMO EL ETHOS LATINOAMERICANO, DESDE LA PERSPECTIVA
DECOLONIAL EN LO REAL MARAVILLOSO, CONTRIBUYE AL PENSAMIENTO
LATINOAMERICANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

DESIREÉ TORRES LOZANO

DR. RENÉ PATRICIO CARDOSO RUIZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. DANIEL CHÁVEZ JIMÉNEZ

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

TUTOR INTERNO DE TESIS



JUNIO 2026

[...]
—¿por qué y para qué escribes?

—Pero, señor, es obvio.
Porque alguien
(cuando yo era pequeña)
dijo que la gente como yo, no existe.
Porque su cuerpo no proyecta sombra,
porque no arroja peso en la balanza,
porque su nombre es de los que se olvidan.

[...]
Escribo porque yo, un día, adolescente,
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los
otros chorreaban importancia.

[...]
Y luego, ya madura, descubrí
que la palabra tiene una virtud:
si es exacta es letal
como lo es un guante envenenado.

¿Quiere pasar a ver mi mausoleo?
¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más
una amistad inocua.
Y ésta una simpatía que no cuajó y aquél
no es más que un feto. Un feto.

[...]
Nunca fue viable. Un feto es un frasco de alcohol.
Es decir, un poema
[...]¹

¹ Rosario Castellanos, “Entrevista de prensa” en *Poesía no eres tú: Obra poética (1948–1971)*, (México: FCE, 1972).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
 CAPÍTULO 1. Ethos Latinoamericano.....	11
1.1 Semillas insumisas en las voces indígenas.....	11
1.2 El despertar de los sures entre centros y orillas	21
1.3 Filosofía del otro: Liberación	27
1.4 Desobediencia desde la insurgencia pedagógica.....	40
1.5 Memoria y horizontes de lo latinoamericano	46
 CAPÍTULO 2. Análisis e interpretación de la Literatura	61
2.1 Lo Real Maravilloso, una epifanía americana.....	61
2.2 El barroco americano: poética del desborde	69
2.3 El realismo mágico: entre la realidad y el encantamiento	82
2.4 La imaginación como práctica de libertad: una grieta en la razón moderna.....	91
2.5 La literatura como reflejo de los mundos posibles	100
2.6 La literatura latinoamericana como propuesta de liberación.....	108
2.7 Literatura como proyección del ethos latinoamericano	114
 CAPÍTULO 3. La literatura como pensamiento encarnado: las obras.....	123
3.1 Tiempo: mito, historia y presente superpuestos	123
3.2 Paisaje: la tierra como cuerpo de sentido.....	127
3.3 Cuerpo y rito: lo sagrado y lo político en la carne	133
3.4 Memoria y símbolo: tramas de resistencia	137
3.5 Hombres de maíz: tierra, mito y comunidad	140
3.6 Paradiso: cuerpo, barroco y tiempo americano	151
3.7 Los pasos perdidos: viaje, origen y lo real maravilloso americano	169
3.8 Siete lunas y siete serpientes: mar, insularidad y lo real maravilloso.....	186
3.9 El coronel no tiene quien le escriba: espera, dignidad y ethos de la pobreza	194
 CONCLUSIONES.....	202
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	208

INTRODUCCIÓN

Alguna vez, en algún momento, alguien nos contó que lo real significaba ser medible, racional; un espejo sin grietas, un mundo sin doble fondo, una evidencia lisa donde nada sobra y todo se cuenta con números, con hechos, con “palpabilidad”. Y a lo demás, a lo que “resta”, le pusieron nombres que denotaron su jerarquía menor: atraso, superstición, mito, literatura, costumbre... Pero ¿y si esa partición fuera, ella misma, una ilusión? ¿Y si lo real, tal como se impuso, fuera una técnica de orden que aprendió a llamar fantasía a lo que se pudo domesticar? En América Latina, lo vivido no obedece dócilmente a la linealidad del progreso, se pliega, se superpone, se desborda, y la memoria más allá de ser un archivo, es una respiración, así como el tiempo un remolino y la palabra: cuerpo, rito, resplandor.

Latinoamérica es una experiencia histórica atravesada por la herida colonial y, al mismo tiempo, por la potencia persistente de formas de vida que se resisten al esquema moderno de “realidad” como evidencia única, transparente y universal. Pensar el ethos latinoamericano implica asumir que aquí lo social, lo estético, lo político y lo espiritual no aparecen como esferas separadas, sino como tramas de sentido que se sedimentan en prácticas, imaginarios, memorias, lenguajes y formas de habitar el tiempo. En esa trama, la literatura no opera únicamente como espejo de una identidad ya hecha, pues es más bien un dispositivo de configuración ontológica, ya que narra y funda al mismo tiempo, imagina y también disputa el régimen de verdad que decide qué cuenta como “real”, qué se nombra como “racional”, qué se expulsa como superstición, mito o atraso. Por ello, esta investigación parte de la convicción en la que el pensamiento latinoamericano ha buscado históricamente su legitimidad frente al centro epistémico moderno - occidental, entonces una vía decisiva para comprender su densidad no consiste en repetir la pregunta conceptual sobre ¿qué es lo latinoamericano? En

todo caso, se trata de rastrear sus modos de aparecer, sus gestos, sus experiencias, es decir, su ethos.

La noción de ethos, asumida en la presente tesis, no se limita al conjunto de valores morales abstractos o al carácter esencialista del continente. Entendemos el ethos como una constelación histórica y cultural de disposiciones, maneras de sentir, valorar, recordar, resistir, simbolizar y hacer comunidad. Un ethos es práctica y memoria, es hábito y conflicto, es una forma de inteligibilidad que se transmite, se rompe y se reinventa constantemente. En este sentido, la pregunta por el ethos latinoamericano está ligada íntimamente a la pregunta por la colonialidad, entendida como lógica que aún hoy organiza el reparto de humanidad, saber y mundo. De ahí, que este trabajo de investigación se inscriba en una perspectiva decolonial, porque más que intentar añadir un tema crítico a la investigación, funciona como un principio de lectura, la de sospechar de lo que se presenta como neutral, universal o natural, y así atender a los modos en que el saber moderno ha producido exclusiones, jerarquías y silenciamientos.

La crítica, en este horizonte, no equivale a una denuncia moral, pues siguiendo una formulación de Michel Foucault: “una crítica no consiste en decir que las cosas no están bien como están. Consiste en ver sobre qué tipo de evidencias, de familiaridades, de modos de pensamiento adquiridos y no reflexionados reposan las prácticas que se aceptan”², esta advertencia se vuelve crucial porque desplaza el gesto crítico desde el juicio inmediato hacia el examen de los supuestos como ¿qué evidencias sostienen la idea de que sólo es real lo verificable en el canon moderno?, ¿qué familiaridad sostiene la relación entre la civilización y el eurocentrismo?, ¿qué hábitos epistémicos convierten a América Latina en objeto de estudio y no un lugar de

² Michel Foucault, *La ética del pensamiento: Para una crítica de lo que somos*, ed. y trad. Jorge Álvarez Yáguez; trad. Jorge Álvarez Yáguez y Horacio Pons (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 86

producción de conocimiento? En esa misma dirección, la pregunta filosófica es una exposición, es un quedar implicados en lo que se interroga. Hay aquí una afinidad con el gesto heideggeriano cuando afirma que el preguntar no es persecución de problemas, sino un modo de apertura que compromete al que pregunta³. Dicho de otra manera, esta tesis no se limita a aplicar categorías, sino que busca abrir un campo de inteligibilidad donde el ethos latinoamericano se muestre como potencia filosófica.

En el marco del pensamiento decolonial, esta apertura se cobra también como desobediencia epistémica, ante el monopolio moderno-occidental sobre los criterios de verdad, racionalidad y legitimidad del conocimiento. Walter Mignolo la sintetiza como “la reivindicación del derecho a pensar desde otras lógicas, otras geografías y otras historias del saber”⁴. Este énfasis en el derecho a pensar no es retórico, indica que el pensamiento no sólo es una actividad interior, sino que también es un campo político. El derecho a pensar desde otros saberes, se vuelve urgente allí donde la colonialidad conquistó territorios y organizó una clasificación ontológica de la humanidad. En palabras de Aníbal Quijano, debemos distinguir entre colonialidad y colonialismo, “‘colonialidad’ y ‘colonialismo’ dan cuenta de fenómenos y de cuestiones diferentes. El ‘colonialismo’... se refiere a la dominación político-económica...; [mientras que] la colonialidad...” nombra una estructura de clasificación social de larga duración, posibilitada históricamente por el colonialismo moderno”⁵. En ese mismo texto, el autor recuerda que el eurocentrismo se impuso como racionalidad hegemónica del conocimiento y que esa imposición está íntimamente ligada a la “clasificación social básica...

³ Cfr. Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica* (Barcelona: Gedisa, 2000), 19.

⁴ Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2008), 252.

⁵ Aníbal Quijano, *Globalización, colonialidad del poder y democracia* (Caracas: Instituto de Altos Estudios Diplomáticos “Pedro Gual”, 2002), p. 2.

en torno de la idea de raza”⁶. La colonialidad del poder no es externo a la cultura, puesto que la atraviesa en la manera en la que se define lo humano, lo verdadero y lo real.

Es en este cruce, donde la presente tesis coloca lo real maravilloso como eje hermenéutico, no se reduce a una etiqueta literaria ni puede confundirse nunca más con el realismo mágico, entendido como marca editorial o exotización de lo latinoamericano. En Alejo Carpentier, lo real maravilloso aparece como un modo de nombrar la especificidad histórica, cultural y simbólica de América, es una realidad en la que lo extraordinario no se inventa, pues emerge naturalmente como intensidad histórica, cultural y espiritual de lo vivido. En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier sitúa su experiencia de Haití como umbral desde el cual contrasta la búsqueda europea de lo maravilloso con una maravillosa realidad que no necesita ser fabricada: “después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití... me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas”⁷. Aquí se juega un desplazamiento donde lo maravilloso no es evasión de lo real, es una forma de hacerlo inteligible desde su espesor histórico-cultural. Lo que para la racionalidad moderna se vuelve imposible o irracional, en América es experiencia social compartida, sostenida por memorias colectivas, cosmovisiones, ritualidades y formas de fe que no caben en la concepción moderna del mundo.

La hipótesis de este trabajo es que lo real maravilloso, leído decolonialmente, funciona como un gesto filosófico, es decir, reordena lo que cuenta como real y con ello contribuye a la configuración de un pensamiento latinoamericano que no se deja reducir al molde eurocéntrico. Dicho con mayor precisión: la contribución al pensamiento latinoamericano no se juega

⁶ Íbid, p.10

⁷ Alejo Carpentier, “Prólogo” (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1984), 73.

únicamente en temas como la identidad, el mestizaje o el colonialismo, sino en el modo en que estas narrativas producen una ontología práctica, esto es, un mundo donde el tiempo no es lineal, donde la naturaleza no es recurso, donde la historia no es archivo y donde los muertos, los mitos y los símbolos participan de la vida social. En este sentido, lo real maravilloso puede leerse como una crítica situada a la “concepción racional-positivista de la constitución de lo real”⁸ y, por tanto, como una vía para pensar un ethos que resiste la reducción de la experiencia a lo cuantificable.

Esta investigación elige deliberadamente un corpus literario que no se rige por el criterio de representatividad estadística, sino por su potencia filosófica en torno a la pregunta central. Las obras seleccionadas: *Los pasos perdidos*, *Paradiso*, *Hombres de maíz*, *Siete lunas y siete serpientes* y *El coronel no tiene quien le escriba*, se asumen como nodos donde lo real maravilloso produce variaciones significativas del ethos latinoamericano. En conjunto, estas obras permiten observar desde la revolución y la memoria histórica, hasta el viaje al origen como crítica del progreso, pasando por la proliferación barroca del sentido, la cosmogonía indígena como ontología alternativa, y la politicidad del mito en contextos de violencia y dominación local.

En esta línea, la elección del corpus no es seleccionada a partir del principio de una amplitud panorámica, sino a partir de su densidad conceptual y de su carácter fundacional a la hora de componer lo real maravilloso como categoría estética y ontológica por propia de América Latina. De esta manera, las obras de Alejo Carpentier, de José Lezama Lima, de Miguel Ángel Asturias, de Demetrio Aguilera Malta o de Gabriel García Márquez se entienden no solamente

⁸ Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1983), 79.

como expresiones literarias, sino como dispositivos de producción filosófica que permiten pensar el ethos latinoamericano desde categorías como el tiempo, el paisaje, el mito, la memoria, etc. La relativa escasez de autoras dentro de este corpus no es un dato que responda a una exclusión deliberada, sino que expresa una determinada condición estructural del campo literario latinoamericano del siglo XX, en el que la consolidación canónica de estas categorías estuvo mediada de manera predominante por voces masculinas. Reconocer el límite, pues, no significa eludirlo, sino constituirlo críticamente como parte de la historia de horizonte desde el que se construye la presente investigación, abriendo de esta forma la necesidad de futuras relecturas que incorporen otras voces y que desplacen los márgenes del propio archivo.

La elección de *Los pasos perdidos* incorpora la dramatización del viaje como figura epistemológica, es decir, como una confrontación con el mito moderno del origen. El desplazamiento hacia la selva es una crítica al tiempo lineal del progreso y desarrollo para así permitir pensar cómo el ethos se articula con la experiencia de territorio, la música, el cuerpo y la memoria. El “origen” no se presenta como esencia pura, es un campo de fuerzas donde la modernidad se revela como relato situado y no como destino universal.

En *Paradiso*, es claro que el barroco se puede llevar más allá de una estética ornamental, porque aquí el lenguaje se vuelve ontología, proliferación, exceso que rehúsa la economía racional del significado. La novela aparece como laboratorio donde el ethos se muestra como densidad simbólica y como temporalidad no lineal, entre genealogías, imágenes, cuerpos, rituales y saberes que se anudan en una escritura que no representa a América Latina desde fuera, sino que le da el carácter de auto mirarse como única.

Por su parte, *Hombres de maíz* resulta fundamental porque sitúa una cosmogonía indígena en el centro de la narrativa. Asturias no ofrece un folclor, es más bien una disputa ontológica, ya que mira al maíz como vínculo, como sagrado, así como la tierra, que es hogar, es lo íntimo. En la medida en la que la colonialidad convirtió a la naturaleza en recurso y al indígena en residuo del progreso, esta obra permite pensar un ethos donde lo humano no es soberano sobre lo viviente. Aquí lo real maravilloso se enlaza con la crítica decolonial porque muestra cómo la violencia colonial es también violencia contra formas no modernas de mundo.

La inclusión de *Siete lunas y siete serpientes* articula de manera particular el mito, la ritualidad popular, la violencia política y el dominio local. Lejos de un uso decorativo de lo sobrenatural, la novela muestra cómo lo real maravilloso puede volverse clave de lectura para pensar el poder en sociedades atravesadas por desigualdad, caciquismo y herencias coloniales persistentes. En ese sentido, el ethos aparece como ambivalencia, como fuerza comunitaria y al mismo tiempo como el espacio en donde el poder captura símbolos y los instrumentaliza.

Finalmente, el diálogo con García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*, permite observar la naturalización narrativa de lo extraordinario como forma de mostrar cómo una comunidad vive su historia cuando el archivo oficial es insuficiente. En esta narrativa, la vida cotidiana contiene capas míticas, políticas y afectivas que desbordan el realismo occidental. El punto, para esta tesis, no es canonizar un estilo, es mostrar cómo estas obras abren la vía de pensar el ethos como realidad vivida y como producción de sentido que contribuye filosóficamente a la comprensión de América Latina.

Así, la literatura se vuelve aquí un archivo de lo que la modernidad no supo leer, porque sus propias categorías se construyeron excluyendo otras ontologías. La colonialidad del saber no

sólo se impuso en universidades o Estados, penetró en la idea misma de realidad como evidencia, por eso, para esta tesis es importante trabajar lo real maravilloso como un espacio donde se disputa el estatuto de lo real, para mostrar que la explotación, el despojo o la violencia, por ejemplo, no se comprenden plenamente si se ignoran los sistemas simbólicos y las prácticas culturales que sostienen la vida social.

En consecuencia, el objetivo de esta investigación es argumentar que ciertas narrativas latinoamericanas, en particular, las inscritas en lo real maravilloso, producen pensamiento porque desplazan el centro epistémico desde el cual se decide qué es mundo, qué es historia y qué es verdad. De ahí que el aporte al pensamiento latinoamericano sea una reconfiguración del ethos latinoamericano, cuando se muestra a través de lo real maravilloso, una racionalidad otra, una memoria otra, una temporalidad otra, y con ello contribuye a la elaboración de un pensamiento capaz de nombrar su propia experiencia sin pedir permiso a la racionalidad moderna.

CAPÍTULO 1

Ethos Latinoamericano

1.1 Semillas insumisas en las voces indígenas

¿Es la misma tierra por la que caminamos siempre, o es otra por la que caminamos en cada tiempo? ¿Acaso el camino que se inaugura borra el pasado transitado? ¿O es que nos mantenemos en un estado de transición permanente, siendo los mismos y, paradójicamente, otros?

Bajo la tierra, bajo nuestra tierra —la que hoy sigue acogiendo las plantas de nuestros pies—, aún palpitan vivas las semillas del maíz, de las más de tres mil tipos de papa, de la quinua, del cacao, del frijol, de la calabaza, de la coca...

Protagonistas de una especie de secreto, son memoria del paso del tiempo y de las historias, de aquellas narrativas universales que acuñan soberanamente términos como pobladores, originarios, habitantes y, en sus más aberrantes vicios, aborígenes: categorías que inscriben a todos, a todas, a nadie, borrando a cada una de las mujeres y de los hombres que, en su “diminutez particular”, han hecho que la historia sea ese ente monárquico conceptual: la Historia.

La tierra es testigo y madre; es también la Pachamama, la Tonantzin Tlalli, la Ñuke Mapu, puesto que ella misma ha transitado junto con nosotros a través de la memoria, regocijándose en las semillas que alberga, quienes, insumisas, siguen creciendo entre las tierras templadas y las selvas húmedas, permaneciendo en las manos quechuas, mayas, aymaras, mexicas, mapuches... Manteniéndose, resistiendo al tiempo, a las historias, a las ideas, a la

vida misma. Hoy, a cientos de años de distancia, nos tomamos de la mano a través de la milpa al comer una tortilla, repitiendo, a manera de gesto, lo milenario, que no sólo nos alimenta, sino que alimenta nuestra memoria y la de la tierra. Nosotros, en algún momento, pasaremos: transitaremos. Y quien nos recibirá será la tierra. Nos incorporaremos a ella, de una u otra manera; nos alearemos y seremos tierra —tierra en donde las semillas continuarán germinando, insumisas, resistiendo nuestra propia vida, en el acto sagrado de nuestra pertenencia a ella. Allí, el cacao, el maíz, la quinua y el frijol brotarán una y otra vez en lo que, en algún tiempo, nombramos Latinoamérica.

El problema es la tierra⁹, nos advertía Mariátegui. Es desde la tierra, desde lo propio, que debemos pensarnos, y no desde lo ajeno, lo externo, lo europeo. Somos los “Hombres de Maíz”, que ya nos lo anticipaba el *Popol Vuh*¹⁰. De ahí, que el presente apartado se ciña a la interpretación y suscripción de Mariátegui con respecto al marxismo, desde la mirada andina como representación latinoamericana de dicho entendimiento y propuesta filosófica. Asentir que somos la tierra es, en efecto, asentir la primera aseveración sobre el *ethos* latinoamericano.

Para ligarnos a la tierra, emprenderemos un viaje hacia el siglo XIX, a la Europa industrial, al corazón vivo del auge capital que supone para Marx el escenario idóneo donde la fuerza de trabajo, más que propiciar el valor de este, soporta las producciones de los capitalistas, despojando a los obreros de ese valor y convirtiéndose así en una actividad impuesta. "El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía, y lo hace en la misma proporción en que produce mercancías en general"¹¹.

⁹ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Biblioteca Amauta, 1975), 27.

¹⁰ Anónimo, *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*, ed. Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 139.

¹¹ Karl Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (Madrid: Alianza, 2007), 109.

El trabajador, entonces, se convierte en una mercancía con la que se produce más mercancía, suprimiendo el valor del trabajador, es decir, el obrero no reconoce aquello que produce, pues no es propio, suyo, no demanda de sí su existencia, sino que es un resultado extraño, la mercancía le es una extranjera de sí.

“El obrero se convierte tanto más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más aumenta en poder y extensión de su producción. El obrero se convierte en una mercancía tanto más barata cuanto más mercancías crea”¹². La riqueza es entonces una derivada consecuente de aquello que el obrero trabaja, pero que nunca podrá asemejarse a la obtenida por el capitalista, para quien el trabajador no tiene nombre, no tiene ser, no es lo propio, sino que es en cuanto lo que el trabajador le produce, lo que le otorga como ganancia en la medida en la que reproduce la cantidad de sus mercancías.

Si bien el trabajo no vale por sí mismo, ¿qué es por lo que vale? Podemos responder en principio que lo será por el salario, esta incógnita categoría que se atisba en definiciones huecas que hilan conceptos como pago, intercambio, remuneración, retribución, etc. Para Marx, el obrero no está vendiendo su trabajo a cambio del salario, sino que intercambia su fuerza de trabajo por esa paga, un acuerdo que a la luz del capitalismo resulta ser justo, pero que en el fondo oculta la explotación, ya que en realidad no recibe ni recibirá el valor total de lo que produce y, de hecho, es el candado para mantener a los obreros en estructuras de dependencia capital.

El obrero recibe el pago para subsistir, no para ser capitalista, porque incluso el obrero con su trabajo paga su propio salario y, en la entrega de su fuerza de trabajo, le da la ganancia

¹² Ibid., 108.

al capitalista, una ganancia inaccesible para el obrero. “El salario, por tanto, pertenece al capital y no al trabajador. Es el capital que paga el salario con una parte del trabajo que el trabajador ha realizado”¹³. Al estar asido obrero y salario, el sistema capitalista se sigue reproduciendo con ancha libertad, mientras que los sujetos trabajadores se constriñen en una condena material, teniendo salarios que les darán los medios de supervivencia, pero que nunca les permitirán salir de los espacios de trabajo y obtener mayor capital; es decir, los obreros no serán capitalistas, sino que sirven a la permanencia del capitalismo.

Las desigualdades materiales que conlleva la relación entre obreros y capitalistas son el efecto inmediato, progresivo y mortal de un sistema como este, en donde, por lo material, se manifiestan las clases sociales. De ahí que, para Marx: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases”¹⁴. Desde siempre hemos entendido-practicado una relación dialéctica de amo y esclavo, de dominados y dominadores, de dueños y empleados, muestra indómita de clases socioeconómicas que se sostienen en una resistencia polar en donde una no subsiste sin la otra.

Pero ¿dónde se expone esta diferencia? El filósofo alemán responderá que será en la propiedad privada de los medios de producción, pues dicha diferencia vive entre quienes son dueños de fábricas, capital, tierra y quienes no lo son. Así, los capitalistas en tanto que tienen la ventaja de tener lo permanente, lo duradero, lo continuo, los obreros están a expensas de lo contingente, lo cambiante, el salario. ¿Y es así en todas las latitudes o sólo sucede en la Europa industrial?

¹³ Karl Marx, *Salario, precio y ganancia* (México: Siglo XXI, 1970), 35.

¹⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 47.

El capitalismo ha trastocado cada uno de los rincones del mundo y lo ha transformado igualmente de manera dialéctica, pues si no se está a favor de él, se está fuera de él, en el socialismo o el comunismo. Nuestra historia en el siglo XX mucho le debe a esta dicotomía, desde la consigna bolchevique difundida por Lenin en su tesis de 1917 titulada *Todo el poder a los soviets*, pasando por la división de Alemania con el levantamiento del muro en 1961, siendo símbolo arquitectónico del capitalismo versus socialismo, y, claramente, la mayor afrenta histórica en América Latina: La Revolución cubana en 1959, cuando Fidel Castro y el Ejército Rebelde derrocaban a Fulgencio Batista y, en su discurso, Castro aludía a la recuperación de la tierra, a un llamado a recobrar los medios de producción, asintiendo ese 1.º de enero con las palabras: “El campo de Cuba seguirá siendo para los campesinos, no para las compañías extranjeras ni para la oligarquía criolla.”¹⁵

En América Latina, la lucha de clases se ha traducido en la lucha por la tierra, que, si bien también ha sido atravesada por el imperialismo, en su fundamento es una resistencia contra el capitalismo, hundida incluso en los Andes, a través de la interpretación de Mariátegui sobre el marxismo en el Perú. “El marxismo no es ni puede ser un cuerpo de principios y verdades inmutables. Es un método vivo, en constante evolución, que se enriquece y se renueva con la experiencia”¹⁶.

Pensar el marxismo vivo es pensar la realidad abierta; es quebrar la epistemología de sistemas filosóficos cerrados y aplicables; es una apertura de interpretación desde una mirada que evoca a distinguir realidades distintas, cosmovisiones diferentes y, sobre todo, es dar un paso de acción frente a la hegemonía del pensamiento, de aquél que valida y desecha lo diverso.

¹⁵Fidel Castro, "Primer discurso en Santiago de Cuba" (discurso, Santiago de Cuba, 1 de enero de 1959).

¹⁶ José Carlos Mariátegui, *Defensa del marxismo* (Lima: Biblioteca Amauta, 1970), 15.

El marxismo permite esa lúdica manera de dialogar entre fundamentos y argumentos entre centros compartidos como la lucha, la igualdad y, sobre todo, la convicción de quebrantar las lógicas de dominación, puesto que la historia, las historias, sólo pueden caminar en la medida en la que se dé la emancipación de los oprimidos, que, si bien en Marx será el proletariado, en Mariátegui serán los pueblos indígenas.

Una de las insignias de América Latina es la diversidad de pueblos indígenas que resisten y persisten a lo largo de la región. Símbolos de realidades otras, cosmovisiones alógicas-judeo-cristianas¹⁷, de ahí que cualquier sistema hegemónico y europeo sea insuficiente para la comprensión de sus existencias. Sin embargo, en el marxismo interpretado por el filósofo peruano, podemos distinguir el basto esfuerzo por distanciarse de Marx y así subrayar esta relación de dominación entre lo gamonal y lo campesino, en donde los pueblos indígenas han sido protagonistas con su trato con la tierra, mismo que lejos de romantizar, ha sido efecto de la exclusión de estas comunidades de los centros urbanos, quedando marginados y destinados al trabajo de la tierra.

“El indio no es siervo por su raza ni por su sangre, sino por la servidumbre a que lo reduce la gran propiedad”¹⁸. La opresión de los pueblos indígenas ha sido histórica y sistemática, desde la pérdida de la tierra comunal y el dominio del latifundio que tiene su origen en la lógica de dominación colonial. De ahí que la interpretación de Mariátegui sobre el marxismo esté centrada en la cuestión agraria, es decir, no sólo se trata de una cuestión económica, sino que conlleva la memoria histórica expresa en la tierra. Nos dirá entonces que

¹⁷ Término utilizado por mí para demostrar un estar fuera de la lógica de la tradición judeocristiana, que remiten a la dominación eurocéntrica.

¹⁸ Mariátegui, *Siete ensayos*, 30.

“El problema del indio es el problema de la tierra. La gran propiedad feudal mantiene al indio en servidumbre y miseria”¹⁹.

El filósofo ve en los pueblos indígenas a los sujetos históricos que han sido efecto de lógicas coloniales en tanto que despojados de la tierra y sometidos al trabajo de la misma, acto propio en el que se elimina su valor histórico; de ahí que tome distancia con respecto a las interpretaciones de dicho despojo como un mero acto cultural o social, como lo hace frente a las afirmaciones de Manuel Vicente Villarán, quien señala: “el indio no se redimirá sino por la escuela, que es la gran regeneradora de las razas”²⁰, eximiendo de manera categorial que “lo indio” es sinónimo de falta de educación y, por tanto, se encuentra en una especie de fallo como para tener que redimirse y que este acto lo hará en la escuela, una estructura permeada colonialmente por los preceptos de enseñanza que van más allá de los conocimientos legítimos, sino del aprendizaje civilizatorio del “buen comportamiento”.

Javier Prado es otro de los contemporáneos con quienes Mariátegui pondrá distancia, pues aseguraba que el indígena debería de ser incorporado a la nación a través de la higiene, la moralización y la educación, en aras de limar esa barbarie brotante en sus acciones y conductas²¹, es decir, el filósofo discrepa con posturas en donde aparentemente los indígenas están fuera de un sistema al que deberían de pertenecer, como si se ubicaran en la periferia por una falta sustancial de su existencia y como si el deber cultural y social civilizatorio debiera cumplir con el estereotipo colonial de hacer sujetos educados, una herencia antropológica del siglo XVI, cuando entre la discusión de Bartolomé de las Casas con Juan Ginés de Sepúlveda,

¹⁹ Ibid.

²⁰ Manuel Vicente Villarán, *Educación nacional* (Lima: Imprenta La Opinión Nacional, 1900).

²¹ Cfr. Manuel Prado, *Estudios de historia nacional* (Lima: Imprenta y Librería de Sanmartí y Cía., 1915), 118.

este último afirmaba: “Los españoles tienen perfecto derecho de dominar a esos bárbaros que son inferiores por naturaleza, como los niños a los adultos, y las mujeres a los hombres”.²²

No, no se trata de resolver una problemática estructural educativa, cultural o social, puesto que ahí no se erige la raíz de este destierro, sino que ella brota en el mismo despojo, en la tierra arrebatada que simultáneamente se convierte en un rapto de la Pachamama, rompiendo el pacto con el vínculo ancestral, es decir, con las cosmovisiones, con el arraigo a las historias de dichos pueblos. Tal ruptura agrieta abismos profundos de una a-comprensión de concepciones de mundo, pero que se materializan en las prácticas cotidianas y que muestran este despojo como una desventaja ante el mundo hegemónico que les obliga a borrarles en este permanecer impuesto.

Si coincidimos en que el lenguaje es el entramado semiótico y semántico en donde la comprensión es posible, tendríamos que partir de los espacios comunes lingüísticos para establecer encuentros y entendimiento. Sin embargo, una de las condicionantes más influyentes en el destierro de los pueblos indígenas se suscita por la castellanización, misma que abordaremos más adelante, pero que por ahora nos permite pensar que el desconocimiento de la lengua legítima cierra el mundo a comprender, como sucede con “la palabra trabajo en el aymara, ya que antes de la invasión colonial, parece no haber existido esta palabra como concepto abstracto. La tuvieron que inventar los curas para escribir catecismos y traducir la Biblia. Esta versión define al trabajo (en general) como ‘irnaqaña’, una variante de ‘manejar’ manualmente una cosa, seguramente porque el trabajador manual pensado en código jesuita, era epítome del trabajador”²³, nos dirá Silvia Rivera Cusicanqui.

²² Juan Ginés de Sepúlveda, *Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios* (Madrid: CSIC, 1984), 101.

²³ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018), 44.

La pensadora nos invita a desvelar este destierro también desde la palabra, sobre todo desde la palabra “trabajo”, que relacionamos con salario y, en consecuencia, con dominación. “Los aymaras hablan de cosechar papa, sembrar enterrando, sembrar por esquejes, entre otras, y esto sólo en cuanto a la agricultura. Todas las formas imaginables de trabajo tienen una palabra específica para nombrarlas, pero no creo que antes de la invasión colonial existiera la noción abstracta de trabajo”²⁴.

Tierra y palabra se funden en actos sagrados de mundos diversos, asfixiados en la hegemónica mirada entre matices civilizatorios y universalistas, pactando con el futuro de mujeres y hombres en el hilo de sus condiciones materiales y de existencia, arrancados de la historia preponderante, esa que devora las particulares narrativas que soportan la trascendencia vital de comunidades enteras.

Entonces, ¿es la misma tierra la de antes que la de ahora? ¿Nacemos de las mismas tierras? La tierra no se dona como una sola; la tierra son las tierras que cruzan con los tiempos, concibiendo diversos mundos que nos reclaman como suyos. Las tierras son hogares, son cuidado; somos nosotros germinando, fundiendo historia y, en ella misma, las semillas insumisas quiebran cualquier lindero categorial, porque sin consentimiento veremos siempre nacer la quinua, la calabaza o el frijol como paisajes de un maizal.

²⁴ Ibid., 45.

1.2 El despertar de los sures entre centros y orillas

¿Qué pinta la tinta? ¿Simplemente líneas, formas y figuras? O tal vez el pigmento trasciende el trazo surcando bordes, límites, mundos, terrenos, vidas. Si seguimos el camino de las estrías que dibujaron a América en los mapas de Juan de la Cosa en una de las barcas de Cristóbal Colón en 1500 o en el Planisferio Cantino de 1502, no podríamos reconocernos en los huecos espaciales de esos lugares que inauguraron el “Nuevo Mundo”. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar es que ese acto de “colocar en el mapa” a lo que se llamó América, enraizó en una injusta homogeneidad la diversidad de cosmovisiones, tradiciones, lenguas y vidas en una sola: la de los conquistados.

Antes de la llegada peninsular, los nahuas llamaban Anáhuac a la región central de México, concebida como el lugar donde se desarrolló una de las más complejas culturas de Mesoamérica.²⁵ Y donde los quechuas le nombraban Tawantinsuyu como “las cuatro regiones juntas”, expresión de una totalidad política y cósmica²⁶; de modo tal que hablar de un descubrimiento es silenciar lo existente y es silenciar las voces de hombres y mujeres que “hacían sus vidas” en estas vastas regiones, para esconder una violencia histórica invisibilizando las narrativas de cada uno de estos grupos, como si su legitimidad, su verdad y su existencia dependieran de la mirada de los peninsulares.

²⁵ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, (México: FCE, 1961), 17.

²⁶ María Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyu* (Lima: IEP, 1999), 34.

Así entonces nos referimos a una América²⁷ “invadida”²⁸, una América colocada en el mapa arrasada por la tinta en una piel de ternera que reclama de manera simbólica todo aquello que vive en ella, aplanando la realidad en surcos entintados pactando el choque de pluralidades supeditadas a la hegemónica visión peninsular y europea. Si el mundo cambió, en gran medida fue porque los mundos dejaron de ser varios, a lo más, fueron dicotómicos en una tremenda lucha conceptual, histórica, ideológica y material que no termina ni con el paso de más de quinientos años.

¿Qué es lo dentro? ¿Qué es lo fuera? Cada huella plasmada por una pluma de ave señalando los linderos de un continente, de un mar, de una isla, estima qué y quién está dentro y fuera de dónde. Hay dónde a los que no se pertenecen y hay dónde que antes no existían y comienzan a existir en la bisagra de una línea que rompe con kilómetros de tierra, con cientos de vidas animales, vegetales y con miles de existencias humanas. Los dónde nos marcan, nos sellan, no sólo para ubicarnos, sino que firman los destinos como consecuencia del origen de los dónde de donde procedemos.

La germinación de Europa al centro del mundo entre las líneas que la limitan con los mares y con América supone por tanto la periferia a la que todo lo demás quedará circunscrito. La cartografía no peca de inocente, pues anticipó la lógica centro-periférica que siglos después alumbraría en la Teoría de la Dependencia con claridad categórica. Como afirma Gunder Frank,

²⁷ Hacemos referencia al concepto del territorio denominado “Abya Yala”, como los pueblos indígenas lo conocían, para comprender el contexto desde una perspectiva decolonial. Asimismo, reconocemos dentro de este término regiones como el Valle del Anáhuac y el Tahuantinsuyo, con el fin de nombrarlas desde una postura igualmente decolonial.

²⁸ Este término ha sido utilizado por Enrique Dussel y por muchos otros autores; cfr. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”*, 527, con la finalidad de señalar que, más que una “conquista”, el proceso implicó la interrupción violenta, la irrupción forzada y la ocupación irregular del territorio del continente americano.

“el desarrollo del subdesarrollo es producto de la expansión misma del capitalismo”²⁹ y en esa expansión, América Latina quedó dibujada como orilla, proveedora de materias primas para la metrópoli, de tal forma que lo que inició como un mapa de referencia o un símbolo de apropiación territorial, terminó siendo el principio de sistemas en donde los sures desvalorados se empequeñecieron y los nortes se engrandecieron, retirando a unos a los bordes y a otros acogiéndolos en los centros.

Lo que comenzó entre pergaminos derivó en el siglo XX en el resultado de una Europa centralizada y una América periférica, es decir, el desarrollo de una geografía de la desigualdad se siguió reproduciendo a través de los siguientes siglos. Así, en el siglo XX el discurso de la modernización, el desarrollo y el progreso, América Latina dejó de ser la “descubierta” para convertirse en la “atrasada”, en tanto que no había alcanzado estándares de industrialización de los países del norte global y traduciendo conceptos de civilización y barbarie en desarrollo y subdesarrollo. Para entonces, América Latina había perdido varias batallas del desarrollo, porque si bien la geografía la había puesto en el afuera de Europa, para ese momento ya era evidente que en este trayecto de la historia había sido servidora de recursos para naciones con gran capital económico, en donde la industrialización encontraba el terreno fértil de su crecimiento, mientras que el sur global no se había logrado alcanzar esa carrera inequitativa en condiciones histórico-materiales.

El desenmascaramiento frente a la ilusión del desarrollo se da en los años sesenta, cuando se pone de manifiesto que el sur global no había tenido las condiciones necesarias para lograr el desarrollo, puesto que esta imposibilidad respondía de manera estructural al sistema

²⁹ Andre Gunder Frank, *Capitalism and Underdevelopment in Latin America* (New York: Monthly Review Press, 1967), 9.

mundial en el que desde siempre se miró a América Latina en la orilla. Pero, ¿qué prometía el discurso del desarrollismo? En principio se trataba del trayecto que pondría a las naciones del sur global en la modernidad e incluso se formuló en una lógica lineal acuñada por el economista norteamericano W.W. Rostow: “Toda sociedad, en su desarrollo, pasa por cinco etapas: la sociedad tradicional, las condiciones previas al despegue, el despegue, la madurez y la era del consumo de masas”³⁰.

Bajo esta lógica, América Latina estaba localizada en sociedades tradicionales o en el mejor de los casos en condiciones previas al despegue, destinadas a seguirle el paso a las grandes metrópolis del norte global; sin embargo, esta narrativa escondía el mismo anzuelo de los mapas del siglo XVI, esto es, un centro que dictaba el destino de las orillas que aparecen siempre en insuficiencia, carencia o falta. Desde que el comercio internacional sucedió en épocas del siglo XIX y XX, América Latina quedó confinada a la exportación de materias primas e importadora de bienes ya manufacturados, lo que derivó en una relación asimétrica en el intercambio de bienes y mercancías, como lo menciona Raúl Prebisch: “Los países periféricos exportan productos primarios e importan manufacturas; esta relación conduce al deterioro constante de los términos de intercambio”³¹.

Otra de las variables más relevantes en las que América Latina quedó atrapada en esta estructura del subdesarrollo, fue en el auge de la creación de nuevas tecnologías. “El subdesarrollo no es una etapa previa al desarrollo, sino el resultado histórico de la inserción subordinada de América Latina en la economía capitalista mundial”³², nos advertía Furtado,

³⁰ Walt Whitman Rostow, *Las etapas del crecimiento económico: Un manifiesto no comunista*, trad. José Luis Sampedro (México: Fondo de Cultura Económica, 1961), 4.

³¹ Raúl Prebisch, *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas* (Santiago de Chile: CEPAL, 1950), 15.

³² Celso Furtado, *Desarrollo y subdesarrollo* (Buenos Aires: Eudeba, 1964), 78.

pues este modelo económico haría de aquellos que tenían el capital, los empleadores mundiales y las naciones con recursos, sus proveedoras para la manufactura de mercancías tecnológicas que le fueran excesivamente caras de obtener a los del sur global. Esto no sólo siendo posible por el capital, sino como consecuencia de lo mismo, los niveles educativos para entonces rebasaban la producción intelectual de los ciudadanos de países en América Latina, pues tanto modelos educativos, como prácticas pedagógicas, estaban enfocadas en la alfabetización de los habitantes rurales y el crecimiento urbano estaba mirando la luz a pasos sensatos, pero con una gran desventaja con respecto al norte global, en donde problemáticas de este tipo no eran el centro de atención.

Podríamos afirmar también que existía una obstaculización consciente por parte de naciones como Estados Unidos, que por mencionar algún ejemplo, se avocó en romper relaciones comerciales con cualquiera de los países latinoamericanos que se inscribieran en gobiernos de izquierda, e incluso, apoyando a golpes de estado, como sucedió en Chile contra el presidente Allende en 1973, según lo muestran informes desclasificados apenas en la primera década de los 2000: “Los Estados Unidos gastaron millones de dólares para desestabilizar al gobierno de Allende, incluyendo la financiación de huelgas y la prensa de oposición”³³. Mismo hecho sucedido contra el gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala, en donde “la CIA reconoció su papel directo en la planificación y ejecución del golpe que derrocó a Árbenz en 1954”³⁴, o cuando “Estados Unidos proporcionó apoyo militar y financiero a los conspiradores del golpe de 1964”³⁵ en contra de João Goulart, en Brasil. Y podríamos continuar con los ejemplos, puesto que este mismo fenómeno de intervención de Estados Unidos en los golpes

³³ U.S. Senate, Committee on Foreign Relations, *Covert Action in Chile, 1963–1973: A Staff Report* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1975), 11.

³⁴ National Security Archive, "CIA and Guatemala Assassination Proposals, 1952–1954", *Electronic Briefing Book*, 1997, <https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/guatemala/1997-06-01/cia-guatemala-assassination-proposals-1952-1954>.

³⁵ Elio Gaspari, *A ditadura envergonhada* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002), 4.

de estado en América Latina fueron claves de desestabilizaciones políticas, culturales y por supuesto económicas de países como Argentina, Uruguay, Bolivia, Nicaragua y Honduras.

La teoría de la dependencia revela el espejismo del desarrollo y de la lógica propia del capitalismo estructural en donde América Latina siempre estaría en desventaja, como si hubiera comenzado una carrera con unos quinientos años de desventaja que la dejarían atrás una y otra vez y en este sentido la riqueza del norte no se podría explicar sin la pobreza del sur. Theotonio Dos Santos dio a este pensamiento una definición más precisa: “La dependencia se define como una situación en la que la economía de ciertos países está condicionada por el desarrollo y la expansión de otra economía a la que están subordinados”³⁶.

Esta dependencia no sólo se debería de entender en términos económicos, sino también en términos políticos y sociales, puesto que tampoco se resolvían las condiciones de posibilidad para que los modelos propios, a través de las realidades diversas de América Latina, se pudieran descifrar y superar en todo caso, tal como lo apuntan Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, al afirmar que: “La estructura de la dependencia está conformada por relaciones de poder que trascienden lo económico y condicionan las formas de acción social y política”³⁷.

Los mapas señalan el arriba y abajo, el este y oeste, el centro y la orilla. En los pergaminos del siglo XVI la tinta del lapislázuli hendía su permanencia mientras que el rojo cinabrio sombreaba el azar de los tiempos futuros con Europa al centro y a la orilla Abya Yala descubierta. Gesto cartográfico de la primera dependencia, imponiendo el poder de ser quien nombra y ser lo nombrado. Así, los nombres difuminados del Anáhuac, Tawantinsuyu,

³⁶ Theotônio Dos Santos, "La estructura de la dependencia", *América Latina: Cuadernos de Cultura y Política* 12, no. 3 (1970): 25.

³⁷ Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina* (México: Siglo XXI, 1969), 23.

Pindorama y Wallmapu se fundieron en uno solo llamado América y ésta es la historia incompleta de narrativas suspendidas en el tiempo, que repetidamente suceden con la intención de señalarles como insuficientes, como en falta, como inmaduras, como en subdesarrollo. La dependencia era un mapa invertido: los centros más bien devoran y las periferias les alimentan.

“aquí abajo, abajo
cerca de las raíces
es donde la memoria
ningún recuerdo omite
y hay quienes se desmueren
y hay quienes se desviven
y así entre todos logran
lo que era un imposible:
que todo el mundo sepa
que el Sur también existe.”³⁸

Cinco siglos después, la teoría de la dependencia desnudó el mapa: el sur no era retraso, era saqueo; no era infancia, era despojo.

1.3 Filosofía del otro: Liberación

¿Podríamos pensar desde los no lugares? ¿En el exilio? ¿En el afuera? Sí, desde las hondas grietas de las diferencias que marcan la conciencia de esas distancias culturales, epistemológicas, filosóficas, políticas y económicas. Tomar conciencia de estar afuera es

³⁸ Mario Benedetti, *Inventario dos: poesía completa* (1986–1991) (Madrid: Visor, 1994), 274.

oportuno para mirar hacia otros adentros e incluso comprender que esos adentros son mucho más propios que aquel adentro que nos mantiene afuera.

Pensar desde el afuera hegemónico propone en principio un diálogo, una apertura temática y categorial en donde lo contrario y lo opuesto no supongan ser lo otro universal, puesto que de otro modo terminaría siendo una mera afrenta de necesidades que al final suponen una misma visión del mundo, una totalitaria, esa misma que se critica para comprender las particularidades y para señalar la existencia de la alteridad como válida.

La fenomenología, en este sentido, la podemos interpretar como ese puerto al que filósofos de América Latina asistieron para tomar de aquel brebaje caminos, a responderse preguntas propias y cuestionamientos invisibilizados en las grandes estructuras filosóficas europeas con la intensidad de manifestarse como una alteridad en búsqueda de desentrañar desde sí su propio ser, *ir-a-su-cosa-misma*³⁹.

Enrique Dussel, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, se sumergió en la fenomenología para repensar las problemáticas en América Latina a través de un enfoque ético y decolonial⁴⁰. Desde sus inicios se adentró en las discusiones fenomenológicas que marcarían

³⁹ Cabe destacar que Martin Heidegger, en *Ser y tiempo*, definirá a qué se refiere con esta sentencia; sin embargo, queremos subrayar el carácter de obviedad al que alude, sobre todo para comprender que la propuesta que hacemos con el término *ir-a-su-cosa-misma* trata de enmarcar que la realidad latinoamericana, en su aparente obviedad, permanece oculta. Heidegger escribe: “La ‘fenomenología’ expresa una máxima que puede ser formulada así: ‘¡a las cosas mismas!’ —frente a todas las construcciones en el aire, a los hallazgos fortuitos, frente a la recepción de conceptos sólo aparentemente legitimados, frente a las pseudo preguntas que con frecuencia se propagan como ‘problemas’ a través de generaciones. Pero, podría objetarse que esta máxima es demasiado obvia y que, por otra parte, no hace más que expresar el principio de todo conocimiento científico. Y no se ve por qué esta trivialidad haya de incluirse explícitamente como característica de una investigación. Efectivamente, se trata de ‘algo obvio’, y esta cosa obvia la queremos ver de cerca, en la medida en que con ello podamos ilustrar el procedimiento de este tratado”. (Martin Heidegger, *Ser y tiempo* [México: Fondo de Cultura Económica, 1997; obra original publicada en 1927], 37).

⁴⁰ Entendemos por colonialidad lo que describe Aníbal Quijano: “La colonialidad del poder es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas de la existencia social cotidiana” (Aníbal

su pensamiento, especialmente en las obras de Edmund Husserl, Max Scheler, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre y Xavier Zubiri; de manera que esta relación con la fenomenología europea le permitió no sólo profundizar en el estudio de la intencionalidad y la estructura de la conciencia, sino también en el modo en que la experiencia del ser humano es constituida por su relación con el mundo.

El filósofo argentino pone de manifiesto el principio histórico para señalar enérgicamente la *ruptura histórica*⁴¹ entre la América “invadida” y la Europa⁴² invasora. Enmarcando así, la verdad que sobrepasa la romantización de la conquista y recategorizando lo sucedido en 1492 al clamor del encuentro violento entre los conquistadores y los oprimidos. Es desde la periferia, desde afuera de la historia, desde donde Dussel camina hacia la liberación, término acuñado de manera relacional con respecto a la opresión epistémica, histórica, social, política, estética y económica, a través del sendero fenomenológico, entendiendo por esto, lo siguiente: “La fenomenología, como su nombre lo indica, se ocupa de lo que aparece y cómo aparece desde el horizonte del mundo, el sistema, el ser. La epifanía, en cambio, es la revelación del oprimido, del pobre, del otro, que nunca es pura apariencia ni mero fenómeno, sino que guarda siempre una exterioridad metafísica. El que se revela es trascendente al sistema, pone continuamente en cuestión lo dado. La epifanía es el comienzo de la liberación real.”⁴³

Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander [Buenos Aires: CLACSO, 2000], 342). Y comprendemos lo decolonial en el sentido que plantea Walter D. Mignolo: “La opción decolonial consiste en desobedecer la matriz colonial de poder, del saber y del ser, que desde el siglo XVI organizó el mundo en jerarquías raciales, económicas y epistémicas” (Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* [Barcelona: Gedisa, 2005], 27).

⁴¹ Nos referimos a esta ruptura como una forma de resistencia frente a la comprensión hegemónica de la historia universal, en la cual este acontecimiento es entendido como una conquista. Este hecho histórico marca el inicio de la dominación colonial, de la cual resulta indispensable desprenderse para alcanzar una comprensión verdadera, que en este sentido sería sinónimo de decolonial.

⁴² Los peninsulares (españoles y portugueses).

⁴³ Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación* (Madrid: Trotta, 2018), 44.

En esta ruptura de paradigmas (mirada decolonial), existe la propuesta de construir una nueva estructura de comprensión ética, y a pesar de que es innegable que a primera luz resplandece un “estar afuera”, una alteridad total que mira Europa, es importante anotar que no se trata de una bisagra que divide lo adentro de lo afuera, sino que el hecho es que sucede una realidad naciente como parte de la afluencia de sucesos hechos historia. En este sentido, es que Dussel hablará de la praxis como proximidad, asintiendo su inspiración en la ya mencionada sentencia: “¡a las cosas mismas!”, pensando entonces sobre la cercanía: “Acortar distancia es praxis. Es un obrar hacia el otro como otro; es una acción o actualidad que se dirige a la proximidad. La praxis es esto y nada más: un aproximarse a la proximidad. La proxemia es un dirigirse a las cosas”⁴⁴.

Ahora bien, esta proximidad es una recuperación de la noción levinasiana de “exterioridad”⁴⁵, del estar cara a cara con el Otro, de modo tal que el espacio de lo fenoménico queda supeditado a la proximidad, al acontecimiento de ser nacido en el seno de alguien, no de algo, perteneciente a la experiencia más allá del mundo y en este sentido, la mirada de Dussel, se compromete de manera ética para con la relación de unos y otros.

La proximidad es una recuperación de aquello que avanza y se recoge en la búsqueda del origen, uno que va más allá de la mera proximidad, es decir, que se da en la inmediatez de la proximidad. Dussel está pensando en este sentido de manera originaria de asistir al llamado ontológico; sin embargo, en este camino da cuenta de la relación inherente que existe con el

⁴⁴ Dussel, *Filosofía de la liberación*, 46.

⁴⁵ Emmanuel Levinas declara en *Totalidad e infinito*: “Y sólo la idea de lo infinito mantiene la exterioridad del Otro con referencia al Mismo, a pesar de esta relación. De suerte que aquí se produce una articulación análoga al argumento ontológico: en la especie, la exterioridad de un ser se inscribe en su esencia. Sólo así no se articula un razonamiento, sino la epifanía como rostro. El deseo metafísico de lo absolutamente Otro que anima el intelectualismo (o el empirismo radical que confía la enseñanza de la exterioridad) despliega su en-ergia en la visión del rostro o en la idea de lo infinito”. (Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel Guillot [Salamanca: Sígueme, 2002; obra original publicada en 1961], 209).

Otro, ese con el cuál existe una vinculación ética, “aproximarse es surgir desde más allá del origen del mundo. Es un acto anárquico (si *arjé* es el origen anterior a todo origen). Es anterioridad anterior a toda anterioridad”.⁴⁶

La intención de Dussel y de la perspectiva decolonial tiene una profunda necesidad de liberación, no sólo como un estatuto de estar en falta con la historia o como una revocación de aquello que los pueblos originarios padecieron en la invasión de 1492, sino que esta liberación es sustancialmente epistémica y ontológica; de ahí que su pensamiento transgrede incluso los propios límites de lo que la filosofía europea pudiera si quiera acaso sugerir cuando se pensaba en obras como: *Ser y Tiempo*, *Totalidad e Infinito* o *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*.

Así entonces, una de las vías más inmediatas en las que derivará el sistema dusseliano es en la ética y la política. ¿Por qué? Porque en este comienzo libertario, uno de los síntomas es la necesidad de mirar lo Otro, eso otro que desde una visión eurocéntrica no fue visto, ese otro que desde un acto de dominación y de supresión borró las historias, las cosmovisiones, las particularidades y, por ende, a las subjetividades. De este modo, la praxis es sustancial para el tránsito de la fenomenología hacia la liberación.

Pero ¿qué es el otro sino otro mundo? De ahí, entonces, que mundo se asuma como aquello de lo que sólo se puede desprender la proximidad, ya que no puede existir mundo previo a la aparición de alguien; se requiere de ese alguien que existe y por el que, de inmediato, se abre el mundo. De modo tal que: “(...) mundo, de etimología latina, quiere designar la totalidad

⁴⁶ Dussel, *Filosofía de la liberación*, 45.

de sentido comprendida por el horizonte fundamental. Mundo es así la totalidad de los entes (reales, posibles o imaginarios) que son por relación a la persona y no sólo reales, de suyo”⁴⁷.

La concatenación de los sentidos que el mundo nos dona tiene una íntima relación con la aproximación que tenemos con respecto a ellos, puesto que no hay posibilidad de ser en el mundo mientras los entes que significan el mundo no sean estimados; por lo que, para ser en el mundo, se requiere la consideración de los entes que lo forman. De modo tal que todo símbolo es posibilitador de sentido y, en tanto que el sentido no exista, no hay mundo, o al menos no hay ese mundo en el que exista tal o cual sentido. Sin embargo, el mundo no funciona de manera aislada, sino que siempre es un habitar en el espacio y el tiempo.

Dussel retoma la comprensión heideggeriana sobre el horizonte de la temporalidad para pensar el ser, en la medida en la que piensa a la persona como proyecto⁴⁸, al afirmar que: “la persona es lo que es por su proyecto ontológico, por aquello que se comprende poder ser, por lo que intenta, como singular o grupo. El proyecto es la posibilidad fundamental de ‘lo mismo’”⁴⁹. Así, el tiempo abraza las posibilidades por las que cada cual elabora su propio ser, es decir, que el tiempo dibuja posibilidades que no son infinitas, sino que están zurcidas al mundo al que pertenecen, propiamente al pasado, no ya como un lindero de posibilidades, sino como una invitación a la comprensión de las posibilidades de frente, desde la praxis y desde la proximidad: el nacimiento de cada quién.

⁴⁷ *Ibid.*, 54.

⁴⁸ Martin Heidegger define el proyecto (*Entwurf*) de la siguiente manera: “Con igual originariedad, el comprender proyecta el ser del Dasein hacia el por-mor-de y hacia la significatividad en cuanto mundaneidad de su mundo. El carácter proyectivo del comprender constituye la aperturidad del Ahí del estar-en-el-mundo como el Ahí de un poder-ser” (Heidegger, *Ser y tiempo*, 148).

⁴⁹ Dussel, *Filosofía de la liberación*, 56.

En este sentido el filósofo nos exhorta a dar un siguiente paso, porque si bien coincide en la apertura y la posibilidad, como fundamentales para ser-en-el-mundo, también encarna esas dimensiones de libertad en las que cada quién puede moverse, puesto que a pesar de estar abiertos y lanzados a un futuro ya sido, es menester de la Filosofía de la Liberación apuntar a las determinaciones que el pasado de cualquier nacimiento tiene, pues: “Nacer entre los pigmeos del África o en un barrio de la Quinta Avenida de Nueva York, es ciertamente igual que nacer. [...] El que nació entre los pigmeos tendrá el proyecto de ser un gran cazador de animales; el que nació en Nueva York forjará el proyecto de ser un gran banquero, es decir, cazador de seres humanos”.⁵⁰

Entonces, espacialidad y tiempo constituyen mundos con símbolos y sentidos, en los que, inmersos desde siempre, permanecen vigentes; y si bien no son sustancialmente limitantes, sí son suficientemente poderosos como para enlazar subsecuentes posibilidades, de modo tal que pueden incluso terminar siendo determinaciones que conduzcan el proyecto de alguien hacia un lugar al que no se llega de manera libre.

Si coincidimos con lo dicho, podemos continuar a esclarecer el giro decolonial, que dará paso a la comprensión del pensamiento decolonial, al cual pertenece el autor, aunque con muchas acotaciones y especificaciones que fueron surgiendo a lo largo de su obra, pero que, en principio y desde las generalidades de esta propuesta nacida obligatoriamente en la filosofía latinoamericana, podemos trazar puentes que nos lleven al entendimiento de dicho viraje.

Como ya se ha mencionado, Dussel hila las posibilidades del proyecto de las subjetividades a través de su pertenencia naciente, es decir, a su dónde nacen y cómo esto es la

⁵⁰ Ibid.

proximidad desde la que las posibilidades aparecen para su mundo y, así entonces, su futuro. En este sentido, la relevancia ética y política es imprescindible para desentrañar el origen de la opresión, el sufrimiento y la dominación, posibilitando el encuentro con la liberación y derivar en realidades igualitarias, responsables y legítimas. Por ello, lo primero que sugiere esta mirada de la otredad, a la cual nos hemos referido, es el reclamo de dejar salir a la luz a América Latina; esto es, distanciarse de la hegemonía eurocéntrica, hacer naciente y tácito el mundo de entes que constituyen la región, con todas sus particularidades; es decir, dejarle ser como sí.

Así mismo, es imperante acotar que el giro decolonizador responde, a manera de resistencia, al colonialismo, entendido como: “en su forma más literal se refiere a relaciones políticas particulares; la colonialidad se refiere más bien a relaciones de poder, y a concepciones de ser y saber que producen un mundo diferenciado entre sujetos legítimamente humanos y otros considerados no sólo como explotados o dependientes, sino fundamentalmente como dispensables, sin valor, o con detonaciones negativas o exóticas en los distintos órdenes de la vida social”⁵¹.

El colonialismo, por su parte, se activó desde el momento de la invasión y ha continuado a través de las relaciones de dominación, que incluso se reproducen ya sin la intervención directa de ninguna de las partes de Europa, pero que dentro de América Latina han perdurado como dispositivos fieles a la hegemonía del eurocentrismo. El mundo, entonces, no ha sido el mismo mundo para Europa invasora que para la América invadida. De ahí que, con respecto a la proximidad, estaríamos en el terreno de la lejanía, desde la vida ingenua y, por tanto, desde la acrítica; esto es, del no darnos cuenta de estas distancias y de esta lejanía que nos hace ser

⁵¹ Catherine Walsh, *Interculturalidad, Estado, sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones Abya-Yala, 2009), 67.

lo Otro y, al mismo tiempo, la hegemonía europea también es lo Otro. En este sentido, el giro decolonizador es, en principio, un darnos cuenta de la otredad, haciendo una *reducción existencial*⁵² sobre la dominación colonial para liberarnos de ella en sentido pragmático, es decir, en las prácticas cotidianas que derivan en lo político, lo ético y lo histórico.

El giro decolonizador es posible a partir de la pregunta fundamental por el ser, en tanto que ser soporta al mundo y, en este sentido, no puede ser esa totalidad de mundo presupuesta; esto es, un mundo europeo hegemónico, en el que se declara por echado hacia afuera todo aquello que no sea estimado en las epistemologías, historias, formas de gobernabilidad, etc. “La totalidad del mundo es un metasistema existencial, compuesto de infinitas variables o informulable, informalizable adecuadamente, por cuanto es el fundamento de toda formalización. Muchas veces los que estudian los sistemas olvidan el sistema fundamental: el mundo”⁵³.

En la búsqueda por la pregunta por el ser está la pregunta por el mundo, por esa totalidad en la que ahora podemos rotular como parcializada, pero que nos ha resultado como totalidad desde el colonialismo y que, para poder proponer un repliegue, es indispensable salir de ella y mirarla en su sesgo, en su dimensión justa, que en principio es lo Otro. En relación a ello, estimamos el mundo como una “totalidad de totalidades, como un sistema de sistemas (y por

⁵² Entendemos por reducción existencial una apuesta heideggeriana por una “reducción” de carácter ontológico que busca desvelar las estructuras fundamentales de la existencia. En *Ser y tiempo*, Martin Heidegger no utiliza explícitamente el término “reducción ontológica”; sin embargo, el proyecto de la obra consiste precisamente en llevar a cabo una destrucción de la ontología tradicional y proponer un análisis existencial del ser del *Dasein* (ser-en-el-mundo). En este sentido, dicho enfoque puede interpretarse como una forma de “reducción ontológica” o como un modo distinto de abordar el ser, en contraste con la reducción fenomenológica propuesta por Edmund Husserl (Heidegger, *Ser y tiempo*).

⁵³ Dussel, *Filosofía de la liberación*, 58.

ello es un sistema que comprende lo económico, político, militar, erótico, pedagógico, etc) que explica todo comportamiento parcial, singular, de cada miembro, sujeto, yo particular”.⁵⁴

Para Dussel es ineludible mostrar que, en la medida en que no miremos el fenómeno de la opresión, no podremos abrir mundo; de lo contrario, continuaremos con la reproducción de la filosofía moderna eurocéntrica, de la cual predica: “[...] desde el *ego conquiro* (yo conquisto, protohistoria del *ego cogito*), situando a los otros pueblos, a las otras culturas, y con ello a sus mujeres y sus hijos, los dominó dentro de sus propias fronteras como cosas o útiles manipulables bajo el imperio de la razón instrumental”⁵⁵.

Mirar el fenómeno de la opresión es despertar a la verdad, a eso que se esconde detrás del colonialismo, de lo que se desprende la mirada de la otra cara, como una respuesta a la hegemonía eurocéntrica para reconocer desde la alteridad que existe un más allá de la modernidad. Esto es: “Nuestro camino es otro, porque hemos sido y somos la ‘otra-cara’ de la modernidad. Se trata de un proyecto transmoderno, metamoderno, que debe de asumir el núcleo racional moderno pero debe ser criticándolo, superándolo”⁵⁶. Hablamos, pues, de una fenomenología crítica.⁵⁷ Aquí, el fenómeno no es solo lo que aparece en la conciencia, sino que el ocultamiento se da por la opresión de las estructuras de poder. El sistema (ya sea capitalista, colonialista o imperialista) encubre y distorsiona el fenómeno de la realidad social. Así, el fenómeno de la liberación no se manifiesta desde el centro dominante, sino desde la periferia, desde la exterioridad del oprimido que no se ajusta a las concepciones establecidas hegemónicamente.

⁵⁴ Ibid., 59.

⁵⁵ Ibid., 19.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Con este término sólo queremos destacar que tiene una implicación ético-política a través de la crítica; no se trata de una propuesta concluida, sino únicamente de una referencia general a la fenomenología de la que parte Enrique Dussel para su concepción de la liberación.

Para poder pensar justa y filosóficamente, Dussel incorpora en la concepción de la *Lebenswelt*⁵⁸ la cosa real, que va más allá del ser y que, ahí donde existe, se dan aquellas cosas reales que tienen exterioridad, es decir, las personas. Si bien el fenómeno que sucede es la opresión, esta se da de manera cotidiana, imperceptible desde la obiedad de un mundo que expone su propio significado, el de dominador y dominado, pero que se confiesa en la persona, en el ser oprimido. A esto es a lo que aspira el filósofo: a denotar la opresión no como un modo más de ser, sino como fenómeno fundamental para la comprensión del ser humano y, sustancialmente, para dar cuenta de los procesos de dominación activados desde la colonialidad.

El fenómeno de la liberación, en la filosofía de Dussel, implica el desocultamiento (en sentido heideggeriano) de la realidad del oprimido y la apertura hacia una nueva forma de ser en el mundo que rechaza la lógica de la dominación. El fenómeno que se impone aquí es la posibilidad de una liberación radical, que sólo puede surgir desde la periferia, desde los pueblos oprimidos donde existen las personas padecientes, sufrientes, carentes... esto es, en la exterioridad del sistema.

⁵⁸ Dussel lo traduce como vida cotidiana (Cfr. Dussel, *Filosofía de la liberación*, 78). *Lebenswelt*, “mundo de la vida”, nombra en Husserl el horizonte de comprensión de la experiencia, es decir, el mundo previo a su objetivación científica, donde se configuran históricamente los sentidos cotidianos e intersubjetivos. Heidegger, por su parte, desplaza este problema hacia el ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), comprendiendo el mundo como horizonte práctico de significatividad en el que el Dasein ya está situado. En Dussel, esta tradición fenomenológica es retomada críticamente desde la Ética de la liberación, en tanto que el mundo de la vida deja de aparecer como horizonte neutral y se comprende como mundo histórico atravesado por la colonialidad, la exclusión y la exterioridad. Véase Edmund Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. Jacobo Muñoz y Salvador Mas (Barcelona: Crítica, 1991); Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera (Madrid: Trotta, 2003), §§12–18; Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación* (México: Edicol, 1977); Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (Madrid: Trotta, 1998).

La Filosofía de la Liberación es una respuesta a la totalidad hegemónica, a la ontología, a la historia, a la epistemología, a la ética y, necesariamente, a la política. La libertad es fundamento pragmático, es decir, “es una praxis de liberación (una *poiésis* práctica o una praxis *poiética*) es el acto mismo por el que se traspasa el horizonte del sistema y se interna realmente en la exterioridad, por lo que se construye el nuevo orden, una nueva formación social más justa.”⁵⁹.

Por tanto, la viabilidad de la liberación tiene fundamentos ontológicos con tratamiento fenomenológico que derivan en una propuesta práctica en el terreno de lo ético y lo político, que gira en torno al descubrimiento del otro como otro, primordialmente, y con ello establece una responsabilidad del cara a cara. Esta mirada del padecer no es en un sentido conmisericordioso, sino como un latido constante de amor a lo excluido, oprimido: “es amor al miserable, al que sufre, la traumática posición del libre, del otro, de la persona, que ha sido reducida a ser un instrumento en el sistema. Descubrir al otro como otro y ponerse-junto-a (con-) su miseria, que puede ser la propia, vivir como propia la desproporción de ser libre y sufrir la esclavitud”⁶⁰.

Dussel proporciona un marco epistemológico que permite interrogar no solo lo que se muestra, sino también aquello que queda oculto bajo las relaciones de poder. En este sentido, la fenomenología de Dussel no sólo describe fenómenos, sino que los interpreta críticamente en función de su capacidad para revelar la exterioridad y la otredad que constituyen la experiencia de los pueblos latinoamericanos. Esta perspectiva ética, que bebe de la fenomenología de Levinas, es crucial para entender cómo la liberación emerge como un fenómeno que desborda las estructuras coloniales.

⁵⁹ Dussel, *Filosofía de la liberación*, 110.

⁶⁰ *Ibid.*, 112.

El giro decolonizador que atraviesa la fenomenología latinoamericana se manifiesta en la necesidad de romper con las concepciones eurocéntricas del mundo y del ser. Como bien señala Dussel, el mundo no es una totalidad neutral u homogénea, sino un espacio estructurado por relaciones de poder que han marginado a los pueblos originarios y a las culturas no europeas. Así, el mundo en la filosofía latinoamericana se construye desde una proximidad que reconoce la diferencia radical del otro y la necesidad de una liberación epistémica y ontológica. Este giro decolonizador apunta a una revisión crítica de la historia y la filosofía, permitiendo que América Latina emerja como un sujeto autónomo en el campo del pensamiento, esto es, de manera liberadora.

“Con su ritual de acero sus grandes chimeneas
sus sabios clandestinos su canto de sirena
sus cielos de neón su venta de horizontes
sus dioses y sus leyes su mismo fin de siglo,
el norte es el que ordena.

Pero aquí abajo, abajo,
cerca de las raíces
es donde la memoria
ningún recuerdo omite
y hay quienes se desmueren
y hay quienes se desviven
y así entre todos logran
lo que era un imposible:

que todo el mundo sepa
que el sur también existe.”⁶¹

1.4 Desobediencia desde la insurgencia pedagógica

El nombre inaugura la existencia; nombrar y aparecer se asemejan al tocarse la palabra con el valor. ¿Cómo estrenamos mundo? ¿Cómo se hace mundo en la periferia si se repite lo central, el norte? ¿Cómo se deja de desobedecer los mandatos y cánones aprendidos?

¿A qué debemos obedecer cuando hablamos de obediencia? ¿A las leyes, los cánones, los estereotipos? Es decir, ¿a qué ponemos atención? ¿Qué es lo que escuchamos con atención? Ya como nos lo supone el origen etimológico latino, *obedire*, que a su vez se compone de: *ob-* = hacia y *audire* = oír, escuchar. Sabemos que desde el mundo romano y cristiano existía ya una voz a la que debíamos someternos en tanto que mandato, esto es, a la voz de Dios, de la superioridad en sentido jerárquico de Dios como lo verdadero, como San Agustín ya nos lo hacía notar: “La verdad habita en lo más íntimo del hombre, y Dios es esa verdad.”⁶², de manera tal que la obediencia está íntimamente ligada a la aceptación de una autoridad, que en principio es moral pero casi simultáneamente es política.

La obediencia es también un reconocimiento del orden de lo sagrado y de lo profano, puesto que sólo se obedece aquello que está por encima, no por debajo. En este sentido, la obediencia tiene un movimiento de lo inferior hacia lo superior y, por tanto, un reconocimiento de una voluntad más grande, asumiendo que la propia (la del obediente) es menor. En el

⁶¹ Benedetti, “El sur también existe”.

⁶² Agustín de Hipona, *Confesiones* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005), lib. X, cap. 24, 403.

judeocristianismo se trata de una virtud y, siguiendo a San Agustín, “la obediencia es la madre y guarda todas las virtudes”.⁶³ Sin embargo, cabe mencionar que no se trata de una sumisión servil, sino de un acto libre de humildad que ordena el alma hacia el bien, que incluso posteriormente, y con mayor puntualidad, Santo Tomás de Aquino se referirá a esta virtud como subordinada a la justicia, ya que sólo a través de la obediencia se pueden establecer las relaciones justas entre los sujetos, con respecto a su orden natural con autoridad legítima; esto es, se trata de una obediencia justa en tanto que es racional.

La obediencia, entonces, en principio apunta a la legitimidad de la autoridad. Existe un algo —alguien— por encima de otro algo —alguien—, lo que supone certeza y no pregunta, supone lo cerrado y no lo abierto, lo dado y no lo posible. Si existe la autoridad podría parecer que entonces todo ya está dicho; sin embargo, Santo Tomás señalará que la racionalidad es por lo que se posibilita la obediencia, pues la racionalidad apunta al bien común y, por tanto, es una expresión de que el hombre es un ser con razón, ya que él reconoce que existe algo más grande a lo cual justamente se somete, dejando caer el peso a la ley natural y a la ley divina.

¿Entonces se puede cuestionar esa autoridad a la cual se le debe obediencia? Siguiendo con el discurso tomista, podemos decir que sí, que también se puede ser virtuoso al no obedecer, bajo la consigna de que sea en defensa de un bien mayor. Sin embargo, evidentemente esta vía no es la única para soportar la desobediencia. Partiendo de que desobedecer es un acto de crítica, es decir, se desobedece de manera racional a aquello que se critica, esto es, a lo que carece de razón, fundamento o verdad, como lo dejará claro Foucault, puesto que para él la forma de desobediencia al régimen de verdad significa que no lo niega, sino que simplemente

⁶³ Agustín de Hipona, "Carta 130 a Proba", en Cartas, vol. 3, ed. J. Montero (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995), 185.

problematiza. “La crítica no consiste en decir que las cosas no están bien como están. Consiste en ver sobre qué evidencias se apoyan, qué tipo de familiaridad se da por supuesta, qué reglas de juego se aceptan.”⁶⁴

Desobedecer no implica disuadir la relación entre lo obedecible y lo obedecido, sino que, de manera crítica, se abre la posibilidad a cuestionar aquella parcialidad o incluso totalidad de ley, precepto, canon, estereotipo o interpretación que se tenga. Abrir es dejar espacio para la incertidumbre y, por supuesto, para la posibilidad de mirar lo otro, los otros que no son presentes en los supuestos que se obedecen. Abrir es preguntar, ya lo dejaba claro Heidegger cuando afirmaba en *Introducción a la Metafísica*: “Preguntar no significa perseguir un problema, sino quedar expuesto a aquello que en su esencia permanece oculto.”⁶⁵

Preguntar y criticar no son, en este sentido estricto, desobedecer. Sí podemos decir que se trata de una actitud de sospecha, o de un paso hacia atrás, una pausa, para mirar aquello que se escapa en el ámbito de la autoridad epistémica, ética o estética, por mencionar algunas, y así, en un sentido aletheiético, desocultar lo que permanece oculto y, tal vez, entonces, acceder al ámbito de la verdad.

Si bien, hasta ahora, hemos acordado sobre la legitimidad de la desobediencia, pasemos entonces a la desobediencia epistémica, término acuñado por Walter Mignolo, refiriéndose a ella como: “La reivindicación del derecho a pensar desde otras lógicas, otras geografías y otras historias del saber.”⁶⁶ Esto como un rechazo a la obediencia sin un cuestionamiento de los

⁶⁴ Michel Foucault, “¿Qué es la crítica?”, en *Estética, ética y hermenéutica*, ed. J. Vázquez (Barcelona: Tusquets, 1994), 243-264.

⁶⁵ Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. A. Leyte (Barcelona: Gedisa, 2000), 19.

⁶⁶ Walter D. Mignolo, “Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad”, *Tabula Rasa*, no. 11 (2009): 45-78.

marcos epistemológicos del pensamiento eurocéntrico, atendiendo a la ruptura de los criterios de verdad y racionalidad en los que se ha excluido la visión del sur global, en tanto que impuestos por el sistema-mundo colonial.

Para Mignolo y para el pensamiento decolonial, aquello a lo que hay que desobedecer es a la racionalidad impuesta por la colonia, en la que se encuentra a la base la colonialidad del saber, que, desde la perspectiva crítica (ya antes anunciada a pie de página) de la *Colonialidad del Poder*, desarrollada por Aníbal Quijano, se trata de un momento de ruptura de gran impacto en el pensamiento crítico y como una inspiración social, política y ética desde donde movimientos propios de Latinoamérica pudieron haber tomado argumentos, completando así incluso el recibimiento del pensamiento marxista y su coerción en los actos insurreccionales.

Pero ¿quién enseña a desobedecer? Si obedecer ha sido uno de los actos máximos de civilidad que trajeron los peninsulares a América, instaurado en las escuelas, que como bien sabemos, comenzaron evangelizando a través de dominicos, franciscanos y jesuitas, formando las élites criollas, símbolos de mestizaje pero con una superioridad educativa, es decir, formando individuos no españoles o peninsulares y tampoco identificándose con ser indígenas de pueblos originarios.

La enseñanza de la lengua castellana se convirtió en la acción unificadora y simultáneamente excluyente de cualquiera otra lengua, subsumiendo peyorativamente la tradición de los saberes indígenas al ser silenciados de la tradición oral y el despojo de cosmovisiones mayas, mexicas, aymaras, quechuas... Como escribió el jesuita José de Acosta:

“Conviene enseñar a los indios lo que es necesario para la fe y la obediencia, sin darles más letras de las que convengan”⁶⁷.

Sin embargo, uno de los despertares telúricos en la década de los años sesenta se dio en los albores de Brasil con Paulo Freire, otra de las grandes voces filosóficas de nuestro tiempo y de nuestra América, quien con excelsa maestría señala las lógicas replicadas en las aulas cientos de años atrás, a través de currículos eurocéntricos, historia universal como historia europea, así como la negación de culturas originarias y de pueblos afrodescendientes. Para el filósofo brasileño, la educación se había convertido en un modelo de “educación bancaria”, como lo señala en su obra *La pedagogía del oprimido*: “La educación bancaria sirve a la domesticación, no a la liberación. Enseña a adaptarse a la opresión, no a transformarla”⁶⁸. Freire, a través del Movimiento de Cultura Popular, buscaba retornar a los sujetos la liberación epistémica para conformar estados más democráticos y de acción transformadora, mismo fin que persiguió desde su propuesta filosófica y educativa.

La educación liberadora inicia con la palabra, al ser un acto de reflexión, un símbolo, una carga de sentido en la voz. “Decir la palabra verdadera es transformar el mundo. Decirla no es privilegio de algunos hombres, sino derecho de todos los hombres”⁶⁹. La palabra, entonces, no es un destino de aprendizaje, sino una constante crítica del mundo que se vive y se refleja o no en las palabras, en los libros, en las lecturas que van construyendo el capital cultural e intelectual de los sujetos, mismos que habían sido conceptualizados desde la inversión de fonemas y gramemas que no representaban sus realidades. De hecho, cabe mencionar que Freire estaba empeñado en realizar lecciones de lectura a adultos mayores, que

⁶⁷ José de Acosta, *De procuranda Indorum salute*, 2 vols. (Madrid: CSIC, 1984-1987), 256.

⁶⁸ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (México: Siglo XXI, 1970), 52.

⁶⁹ *Ibid.*, 92.

en la década de los años sesenta no sabían leer; cerca del 60 %⁷⁰ de las poblaciones rurales se encontraba en esta situación, y es relevante señalar que la alfabetización era el obstáculo para que las y los ciudadanos pudieran ejercer su voto en aquella década.

¿Qué es la palabra aislada? Un vacío de contexto, pues la palabra cobijada de sentidos y referencias comprende realidades complejas. De esta manera es que el filósofo pone al centro el diálogo: “El diálogo es el encuentro entre los hombres, mediado por el mundo, para nombrarlo. No hay diálogo verdadero si no hay amor, humildad y fe en los hombres”⁷¹. El diálogo es, entonces, la salida de la subjetividad hacia la comunidad, pero sobre todo para atravesar los propios linderos que nos obligan a ver lo otro, a palparlo no en su carne o en su imagen, sino a tocarle la existencia como un otro que busca ser estimado, visto y comprendido; un reflejo propio de cada uno de nosotros, quienes buscamos lo mismo.

El diálogo es hacerse consciente de las implicaciones históricas que caen en los hombros de mujeres y hombres que atraviesan los tiempos y los lugares, esto es, que no de manera fortuita hay individuos, sino que los hay en un quehacer y transformación de la historia a través de los hechos históricos. Para levantar la voz es necesaria la palabra, articulada con lo otro, y así propiciar la conciencia, que implica el pensamiento y la estimación como ejes de la praxis en la acción y reflexión como gesto transformador: “La educación verdadera es praxis: reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo”⁷². En esta trama, la pedagogía ya no es domesticación sino insurgencia: enseñar no es reproducir, sino liberar.

⁷⁰ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Censos Demográficos.

⁷¹ Freire, *Pedagogía del oprimido*, 89.

⁷² *Ibid.*, 68.

La liberación, por tanto, no sólo es a través del conocimiento, sino de procesos reflexivos transformadores llevados a cabo desde la praxis. No son abstracciones ni deseos; son acciones que provienen del trayecto pedagógico de los individuos. Por ello advertía: “La liberación que no puede darse, sin embargo, en términos meramente idealistas. Se hace indispensable que los oprimidos, en su lucha por la liberación, no conciban la realidad concreta de la opresión como una especie de ‘mundo cerrado’ (...) sino como una situación que solo los limita y que ellos pueden transformar”⁷³. La educación, por tanto, se traduce en un acto de libertad, donde los oprimidos desenmascaran su opresión como el punto de partida para hacer de la historia un territorio propio y libre.

Desobedece el crítico, el que algo sospecha y quiere saber; desobedece el oprimido consciente, desobedece la historia, desobedece el ser. La palabra es gesto de desobediencia y una semilla de pensamiento propio, volviéndose una trinchera de resistencia frente al silencio y la sumisión; son así los lazos de libertad que tejen nuevos mundos, más no de novedad, nuevos en cuanto que transformados desde su inherente comprensión.

1.5 Memoria y horizontes de lo latinoamericano

En el borde de la sombra, se abre paso la luz. “Seré en la sombra quien arroja luz”⁷⁴, más no desde la claridad y la distinción, tampoco de la brillantez o el resplandor. Es luz que incendia lo oculto, que aviva la memoria y con ímpetu busca nuevos caminos; es América Latina mirándose a través de ese destello, emergente de sus calles, de su arte, de su propia expresión. Es un retorno a pensar desde la tierra, desde la calle, desde el cuerpo, desde la poesía, desde la

⁷³ Ibid., 47.

⁷⁴ Idea parafraseada de Rosario Castellanos, “Meditación en el umbral,” en *Poesía no eres tú* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1972).

filosofía. Hablamos de una América que se convierte en centro y sale de los márgenes, se repatria y se acoge en el cuidado de sus historias.

Comienza el siglo XX y las distancias de realidades entre las regiones de América crecen. El siglo XIX fue la antesala del positivismo, que, carente de respuestas a las problemáticas propias, se reveló como insuficiente y obsoleto; de modo tal que incluso en la Revolución Mexicana de 1910 fue también símbolo de una revolución contra la cientificidad porfirista, como lo menciona Antonio Caso: “El positivismo ha traicionado a la vida, ha puesto la ley por encima del espíritu”⁷⁵. Al mismo tiempo, la Revolución Bolchevique en 1917 permeó los círculos de pensadores alrededor del mundo y, tal vez como en ninguna otra región, calcó las ideas nacidas en América Latina, puesto que este horizonte socialista, es decir, crítico de la modernidad y del capitalismo, puso sobre las mesas de pensamiento los textos de Marx como pilares de interpretación de realidades diversas, pero que coincidían en prácticas de dominación y sumisión resonantes de dependencia y desigualdad. “El octubre ruso mostró a los pueblos coloniales que la historia podía ser transformada por las masas”⁷⁶.

Paralelamente, los movimientos obreros y sindicales tomaron fuerza en su organización y clarificación de exigencias con respecto a los derechos laborales, organizando huelgas y luchas sociales que pronto se convirtieron en prácticas de presión para los gobiernos presentes, al colocar a los sujetos trabajadores como actores políticos relevantes. De ahí que la intelectualidad en América Latina tuviera una fuerte relación con la praxis política, puesto que la ferviente crítica comenzó en las calles, en las fábricas, en las muestras artísticas y no en las

⁷⁵ Antonio Caso, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (México: Editorial Cultura, 1919), 12.

⁷⁶ Mariátegui, *Siete ensayos*, 13.

aulas de universidades escrupulosas, con arquitecturas excelsas como su origen soportaba en Bolonia, París, Oxford, Cambridge o Salamanca.

La filosofía brotó en las calles como aliento de vida a las preguntas y los cuestionamientos al status quo. Así, entonces, comenzó a profesionalizarse, inmiscuyéndose en las aulas de países como Argentina⁷⁷ y México⁷⁸ principalmente. No es accidental que Francisco Romero, filósofo argentino, ya en 1940 insistiera en que “la filosofía latinoamericana existe en tanto se asuma la tarea crítica y creadora desde nuestras circunstancias”⁷⁹, apelando a una crítica al positivismo mucho más compleja que sólo categorizarla como insuficiente o pragmática, sino que Romero pensaba en el positivismo desde ambos frentes, por una parte asumía que este pensamiento era fruto de la función civilizadora del conocimiento, puesto que apelaba a la universalización categorial y por el otro lado existía una polémica antipositivista que exigía un cambio de época; de manera tal que Romero solicitaba el reconocimiento histórico del positivismo y que derivado de él había un llamado a transformarlo para dejar de ser la doctrina única⁸⁰.

Ferviente defensor de la Filosofía americana, Romero señala una vía para la legitimación de la misma, la “normalidad filosófica” como el estadio de la vocación filosófica en las universidades y en general en el campo político, cultural y social, ya que de ahí derivaría

⁷⁷ La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fue inaugurada el 13 de febrero de 1896 mediante decreto firmado por el presidente José Evaristo Uriburu, en el marco de un proyecto de modernización universitaria orientado a institucionalizar las humanidades y las ciencias sociales dentro de la estructura académica argentina. Véase Sandra Funes, *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006).

⁷⁸ La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México fue fundada en 1924 y originalmente se ubicó en el Barrio Universitario del Centro Histórico de la Ciudad de México. Posteriormente se trasladó al edificio de Mascarones hacia 1938 y, finalmente, en 1954 se estableció en Ciudad Universitaria, donde continúa su sede hasta la actualidad. Véase Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, “Celebrando el centenario de la Facultad de Filosofía y Letras,” sitio web institucional, <https://centenario.filos.unam.mx/>, consultado el 7 de marzo del 2026.

⁷⁹ Francisco Romero, *Teoría de la filosofía* (Buenos Aires: Losada, 1940), 27.

⁸⁰ Cfr. Romero, *Sobre la filosofía en América* (Buenos Aires: Raigal, 1952), 7.

una autenticidad mayor de la comprensión de las problemáticas propias de América Latina y así mismo, de las propuestas filosóficas como respuestas a las mismas. “Romero entendía la “filosofía americana” enmarcada dentro de la tradición occidental, cuyas influencias más importantes eran las francesas y alemanas, con especial mención a Bergson, Dilthey, Hartmann, Husserl, Scheler y Heidegger”⁸¹. A diferencia de la comprensión de los europeos, la filosofía en América Latina se inscribe en los ideales de libertad, puesto que la historia misma de la región está supeditada a las invasiones, los despojos y las imposiciones epistémicas, sociales y políticas, ya no sólo de Europa, sino del creciente Imperialismo del siglo XIX y XX. En este sentido la libertad debe ser entendida como un eje rector de la Filosofía en América, más no el único. “Para el hombre americano, la libertad es una experiencia tanto colectiva como individual, porque las naciones de América se constituyen y nacen mediante actos de liberación, y porque el individuo tiene ante sí un amplio horizonte geográfico y social abierto a su libre iniciativa. Acaso esta doble experiencia concordante contribuya a que su pensamiento teórico siga tal dirección, no como promoción metafísica y de casual situación, sino como ocasión favorable para que ante él se revele y descubra la última esencia o sentido de la realidad.”⁸²

Si bien, entonces la Filosofía Latinoamericana bebe de la Filosofía hecha en Europa y propiamente en Romero, la francesa y alemana; el motor que lleva a los intereses propios de América no son los mismos que otras latitudes, de ahí pues que la inscripción de la Filosofía hecha en América pertenezca a la Historia de la Filosofía, según el filósofo argentino, y que su diferencia radicaría en los contextos sociales, políticos y ontológicos de la libertad.

⁸¹ Clara Ruvituso, "Filosofía y americanismo en Francisco Romero y Rodolfo Kusch", *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, no. 5 (2017): 49.

⁸² Romero, *Sobre la filosofía en América*, 17.

Leopoldo Zea, desde México, tuvo una estrecha relación intelectual con Romero, compartiendo una defensa de la Filosofía Latinoamericana, inspirado también en José Gaos y Ortega y Gasset, se convirtió en un filósofo fundamental para esta postura, en la que reconoció las filosofías europeas como incidentes en el pensamiento latinoamericano, pero con la posibilidad de fructificar desde las realidades y pensamientos propios de América Latina, así, Zea sostenía: “La filosofía de América no es eco ni repetición: es respuesta a una circunstancia distinta, la de pueblos que han vivido la dependencia y buscan su liberación”⁸³.

El diálogo que tuvo con el marxismo apuntaló la idea de historia en la que soportó su defensa por la Filosofía Americana, ya que el hombre, entendido desde esta visión, transforma la historia en tanto que es un sujeto activo, un sujeto real que toma conciencia de sí mismo, de su acción, es decir, de su trabajo, de su propio fin como individuo y del fin de la comunidad a la que pertenece. En este sentido, Zea traza una ruta donde la Filosofía en América Latina es una Filosofía inscrita en la historia del propio espíritu histórico humano. No se trata de comprender las realidades históricas latinoamericanas desde la visión de la Filosofía europea, sino que el surgimiento de pensamiento latinoamericano responde a las historias particulares de una región desestimada a través de la Historia de la Filosofía, pero que en este despertar de conciencia, se preguntará por sí misma, por su propio fin y por tanto por su historia. Para Zea, no hay filosofías universales abstractas: “No hay filosofía en abstracto, sino filosofías concretas, situadas en la circunstancia del hombre que las produce”⁸⁴.

Al inscribir la Filosofía Latinoamericana en la Historia de la Filosofía, el filósofo mexicano está reubicando también la Filosofía europea porque ésta deja de ser la única, es

⁸³ Leopoldo Zea, *Filosofía de la historia americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 18.

⁸⁴ Leopoldo Zea, *Latinoamérica y el mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969), 42.

decir, se declara la afrenta de la hegemonía eurocéntrica, incluso porque Zea también hablará de las filosofías orientales y africanas. Un mundo se abre en mundos, rompiendo los parámetros de la universalización filosófica y por tanto eurocentrista. Sin embargo, lo que ante los ojos de filósofos como Romero, Zea, Gaos, era evidente como una nueva era de pensamiento donde la Filosofía Latinoamericana reclamaba un lugar, a otros les parecía una imposibilidad, por ejemplo para Salazar Bondy, quien replicaba: “No hay filosofía auténtica en América Latina mientras no se supere la situación de dependencia y enajenación”⁸⁵.

Para Bondy la Filosofía propia de América Latina era insostenible, en tanto que era dependiente y mientras lo fuera no podría ser auténtica, manteniéndose así en una constante imitación. Para él no era suficiente esta conciencia histórica de la que hablaba Zea, en donde se reconocía esta periferia en la que había quedado el continente, sino que apostaba por una radical ruptura con lo europeo para entonces ver surgir la filosofía en América.

Zea es uno de los filósofos que inspira el pensamiento dusseliano, mismo que dará origen al pensamiento decolonial. No nos detendremos en este momento en el primero, ya que ha quedado explícito en todo un apartado previo; sin embargo, es relevante mencionarle, en tanto que será la Filosofía de la Liberación la que echará las raíces para que en la década de los años setenta emerja la crítica decolonial como una de las más grandes aportaciones de la Filosofía Latinoamericana en el siglo XX.

Previo a la articulación del giro decolonial ya propiamente dicho en los años noventa, filósofos como Enrique Dussel y Rodolfo Kusch habían colocado los cimientos de la Filosofía en América Latina como una afrenta ante el eurocentrismo. Dussel, en su Filosofía de la

⁸⁵ Augusto Salazar Bondy, *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (México: Siglo XXI, 1968), 23.

liberación, planteó que la filosofía debía hacerse desde la exterioridad del oprimido, como ya hemos apuntado anteriormente. Él plantea que justo el inicio de la modernidad se da con el inicio de la colonialidad: “1492 marca el nacimiento de la modernidad, pero también de su cara oculta: la colonialidad”⁸⁶. En sintonía, Kusch propuso pensar el estar americano que va ligado a lo telúrico y lo indígena, en oposición al pensar abstracto europeo: “América no piensa desde la idea, sino desde el estar: el rito, la tierra, la lengua popular”⁸⁷. Ambos autores compartieron que el filosofar en América Latina implicaba asumir una crítica radical al modelo europeo, para así abrirse a categorías propias nacidas de la experiencia histórica, indígena y popular.

Siguiendo los pasos de la crítica al eurocentrismo y las bases filosóficas de autores como Dussel, el sociólogo peruano Aníbal Quijano hace una revelación extraordinaria al señalar no sólo este destierro filosófico de América Latina, sino que apuntará a la intencionalidad colonial de dominar la alteridad en la llamada “colonialidad del poder”, de la que dice: “La colonialidad del poder consiste en la articulación entre el dominio colonial y el control de las formas de trabajo, de sus recursos y productos; pero sobre todo en la imposición de una clasificación social de la población mundial en torno a la idea de raza”⁸⁸.

Así, Quijano crea la matriz crítica histórica frente a la modernidad, que si bien repica en la invasión de 1492, tiene estragos que sucedieron atravesando los años hasta llegar al siglo XX. Desde entonces el patrón mundial se configuró para arrasar en términos sociales, políticos, culturales y filosóficos, en donde no hubo cabida para nada más que no respondiera a los preceptos eurocentristas, vinculando la explotación, tanto del trabajo como de los recursos, con

⁸⁶ Enrique Dussel, *El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad"* (La Paz: Plural Editores / Universidad Mayor de San Andrés, 1992), 14.

⁸⁷ Rodolfo Kusch, *América profunda* (Buenos Aires: Biblos, 1976), 44.

⁸⁸ Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Landero (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 12.

la clasificación social de europeos y mestizos, de blancos y negros, de dominadores y dominados. Por ello lo decolonial no es un campo teórico más, sino que es la visión integradora de todo el sistema colonial que ha hecho hacia afuera todo lo otro, a América Latina.

El pensamiento decolonial se trata de una conciencia crítica que desenmascara la raíz colonial de la modernidad capitalista y es a través de ella, desde su mirada, que se abren los caminos a la diversidad de modos de ser, de pensar, de actuar y de resistirse ante lo aprendido como saberes legítimos para dar paso a lo que fue negado. En este sentido, Quijano hablará no sólo de la colonialidad del poder, sino de la del saber puesto que es la que impone un solo modo de conocimiento, el eurocéntrico: “El eurocentrismo es, en última instancia, la perspectiva cognitiva de la colonialidad del poder”⁸⁹.

La colonialidad también se implica de manera ontológica, por lo que la llamará “colonialidad del ser”, pues se refiere a ella como la deshumanización sistémica en la clasificación dicotómica entre lo superior y lo inferior por motivos de su origen, de su raza, en tanto que el otro fue reducido a objeto de dominación, esto es, no existe una mirada de la alteridad como un fin, sino como medio de dominación para dar vida a la lógica moderna capitalista. “La modernidad y la colonialidad son dos caras de un mismo proceso histórico, uno no puede entenderse sin el otro”⁹⁰.

El pensamiento decolonial es la apuesta por una liberación profunda y sustentada en la mira de la realidad colonial en la que América Latina estaba sumergida, es una ruptura con el

⁸⁹ Quijano, "Colonialidad del poder", 201-246.

⁹⁰ Anibal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", Anuario Mariateguiano 9, no. 9 (1992): 11-20.

pasado más allá de la historia, más allá del conocimiento, sino que trastoca el ser de lo que ha sido esta América. Quijano reconoce que la identidad latinoamericana surge de la colonialidad, pero también a partir de las resistencias, los mestizajes y la memoria cultural, que supone a las cosmovisiones de pueblos originarios, tan diversos y extensos como realidades particulares de esta región del mundo. “La identidad latinoamericana se constituye en el conflicto entre el dominio colonial y la resistencia de los pueblos”⁹¹. En este sentido la propuesta de Quijano se articula en el reconocimiento de la pluralidad de saberes, así como en el horizonte de la liberación más prominente, la liberación del ser.

Luego de que Quijano acuñara el término de “colonialidad del poder”, aparece otro de los filósofos más relevantes del pensamiento decolonial: Walter Mignolo quien llevó la problemática hacia la epistemología, afirmando que la modernidad no sólo había impuesto la dominación política, sino que lo había hecho en términos epistémicos. Para Mignolo, el eurocentrismo se estableció como único horizonte válido de verdad, invisibilizando otros modos de conocer, de saber y de pensar, es decir, cualquier otra racionalidad quedó borrada, de ahí que su propuesta estuviera dirigida hacia la desobediencia epistémica: “La descolonización del saber exige una desobediencia epistémica: cambiar los términos del debate, no sólo el contenido”⁹².

En ese mismo camino, Catherine Walsh, desde su trabajo con comunidades indígenas y afrodescendientes en Ecuador, insistió en que lo decolonial no podía reducirse a un marco teórico, sino que debía vivirse como práctica cotidiana, ella afirma: “Lo decolonial no es solo

⁹¹ Anibal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* (Lima: Siglo XXI, 1988), 45.

⁹² Walter D. Mignolo, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010), 15.

teoría: es práctica de vida, resistencia y re-existencia”⁹³. Así, tanto Walter Mignolo como Catherine Walsh coinciden en señalar que la Filosofía Latinoamericana es decolonial en tanto que rompe con el centro epistémico eurocéntrico y se enlaza con las luchas concretas de las problemáticas que padecen los pueblos del continente.

A este esfuerzo sobre la mirada decolonial y como aporte sustancial a la Filosofía Latinoamericana, se sumó el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, considerado uno de los más influyentes pensadores de nuestro tiempo, quien tuvo una formación en su natal Colombia y que después se involucró de manera íntima en la Escuela de Frankfurt y en la obra de Jürgen Habermas, dando paso a su tesis doctoral en Tübingen, titulada: *Teoría crítica, modernidad y poder en Habermas y Foucault*, que después fue publicada en 1998. Si bien, ahí reconoce a la Teoría Crítica como indispensable para pensar la racionalidad, es en este texto donde advierte los límites de la misma, es decir, se señala nuevamente la problemática de la universalidad en el lenguaje y por tanto su anclaje a la lógica moderna y eurocéntrica: “Habermas pretende ofrecer un fundamento normativo universal de la comunicación, pero su propuesta sigue anclada en un horizonte eurocéntrico de la modernidad”⁹⁴. En este sentido, si bien el paso por Frankfurt le llevó a conocer el nudo sustancial de la teoría crítica, también le condujo como filósofo, a desentrañar la necesidad de llevar la crítica, en sentido metodológico y hermenéutico, hacia una que también se mirara a sí misma como crítica al canon europeo.

En el 2005 Castro-Gómez publica *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 -1816)*, en donde a través de categoría foucaultianas muestra la tecnología del poder colonial como un sistema ilustrado empleado en la Nueva Granada de este

⁹³ Catherine Walsh, "Pedagogías decoloniales: Entretejiendo caminos", en *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh (Quito: Abya-Yala, 2013), 45.

⁹⁴ Santiago Castro-Gómez, *Teoría crítica, modernidad y poder en Habermas y Foucault* (Bogotá: Siglo del Hombre, 1998), 211.

tiempo. En principio ocupará la categoría de *episteme*⁹⁵ para mostrar las normas históricas que permiten pensar dentro de un perímetro en cada tiempo, con la intención de que al aplicarlo se pudiera explicar la ilusión de la “neutralidad científica” que llevó a la legitimación y clasificación racial, dirá en su obra: “El punto cero es la ficción que permite a Europa presentarse como lugar de enunciación neutral, ocultando su localización histórica”⁹⁶, de ahí que este escondite epistémico oculta la intención de dominación de conocimiento en tanto que se piensa como neutral.

En un segundo momento utilizará la categoría de *dispositivo*⁹⁷, para analizar la implicación de los centros de educación, de reformatión y de normalización para operar como mecanismos de control coloniales de saber y poder. Esto, con la intención de señalar que la ilustración en Granada se encarnó en las instituciones como los colegios o las expediciones científicas, es decir, no eran ideas, sino que al ser dispositivos, ponían de manifiesto el carácter pragmático de la colonialidad, “la ciencia ilustrada operó como dispositivo de poder, organizando jerarquías raciales y legitimando la dominación colonial”⁹⁸.

Como tercer puerto, ocupará la categoría de biopolítica⁹⁹, que en la Nueva Granada se transforma en biopolítica colonial, pues la injerencia en la vida, los cuerpos, los organismos y

⁹⁵ Término utilizado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, donde señala: “Por episteme entenderemos el conjunto de relaciones que unen, en una época dada, las prácticas discursivas que dan lugar a las ciencias. Define las condiciones de posibilidad de todo saber en un tiempo determinado” (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost [México: Siglo XXI Editores, 2002; obra original publicada en 1966], 168).

⁹⁶ Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero: Ciencia, cultura y modernidad en América Latina* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005), 19.

⁹⁷ Término utilizado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, donde lo describe como “una red decididamente heterogénea que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, reglamentos, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales” (Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino [México: Siglo XXI Editores, 2002; obra original publicada en 1975], 120).

⁹⁸ Castro-Gómez, *La hybris del punto cero*, 41.

⁹⁹ Término utilizado por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, donde afirma: “La biopolítica trata de la entrada de la vida y de sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos, y del control del poder sobre los

la genética para administrar a los sujetos a través de su estimación en el orden racial al que pertenecieran, así como la clasificación estructural en las sociedad naciente que desplazó a los pobladores por su color de piel, su lugar de nacimiento y por ende, por su genética, esto es, a través de esta lógica se definieron los dominados y los dominadores, “las prácticas ilustradas en la Nueva Granada constituyen un claro ejemplo de biopolítica colonial, donde la gestión de la vida estuvo atravesada por la clasificación racial”¹⁰⁰.

La filosofía definitivamente dio un viraje a partir de la Escuela de Frankfurt, donde la decolonialidad se reveló como un movimiento que se apropió de las herramientas críticas europeas, mismas que permitieron señalar y pensar sobre sus propios límites en tanto que crítica. Sin embargo, el cambio de dirección apuntó sobre la colonialidad como resultado en contra sentido, es decir, contra el pensamiento filosófico que ponderaba la verdad como hegemónica y única, para así dar paso al señalamiento de la modernidad, no como un paso histórico categorial, sino de praxis con fines efectivos que desarrollaron la tecnología colonial. Y es por lo que la obra de Castro-Gómez ayudó a ampliar el conocimiento sobre el desarrollo de la tecnología colonial.

Me permitiré, en este desarrollo del texto, mencionar mi encuentro con Santiago Castro-Gómez en el año 2024 en la Ciudad de México, cuando tuve la oportunidad de entrevistarle y platicar con él; todo esto en el marco de los 40 años de la muerte de Foucault y como invitado en la Universidad La Salle. Pues en esa ocasión pude compartirle esta investigación presente, a lo que me orientó en autores y visiones. Sin embargo, ya lo encontré trabajando la categoría de republicanismo transmoderno, una categoría que hace referencia a los procesos de

procesos de la vida” (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1: *La voluntad de saber*, trad. Ulises Guinazú [México: Siglo XXI Editores, 1998; obra original publicada en 1976], 173)

¹⁰⁰ Castro-Gómez, *La hybris del punto cero*, 63.

interculturación a partir de la expansión colonial europea, en donde la modernidad conlleva la colonialidad en la jerarquización de lo europeo sobre lo no europeo. Aún en ese proceso de dominación, se dieron intercambios paralelos de América hacia Europa, entre europeos y no europeos, algo que ha pasado por alto en ciertos pensamientos coloniales. Los procesos de modernidad son procesos de intercambio que se han dado, de los cuales es importante trazar una arqueología para conocerlos. El republicanismo, por tanto, habría que revisarlo como concepto donde el bien común prime sobre el bien particular, la igualdad económica, porque quizás estas ideas tengan un origen no europeo y más bien de la experiencia de los colonos franceses e ingleses en las colonias de Norteamérica¹⁰¹.

En la filosofía latinoamericana contemporánea ha germinado, en el Cono Sur, una de las vertientes más enriquecedoras del ethos latinoamericano, llamado neobarroco. Podemos hilar entre sus actuales representantes y profesores, quienes me recibieron en junio del 2025 en la Pontificia Universidad Católica de Chile para una breve estancia de investigación, el camino hacia donde se ha dirigido un planteamiento decolonial pero con una intención muy clara de la recuperación histórica, política y poética en el encuentro Europa-América. Su exponente relevantísima, María José Rossi, desde la Universidad de Buenos Aires, ha construido el trayecto al que ha convocado a filósofos como Ángel Octavio Álvarez Solís, David Iruela Toro, Luz Ángela Martínez y Andrés Luna Jiménez, entre otros, a pensar el neobarroco como vía “para pensar y articular una narrativa desde una estructura no binaria, no jerárquica, abierta y sin centro, un nuevo reparto de lo sensible. Supone la posibilidad de imaginar constelaciones (desde modelos físicos y sociales a artefactos artísticos) en fuga o en dispersión, habitadas por nómadas que sólo pueden estar en otra parte, siempre ya descentrados o dislocados, al que la

¹⁰¹ Universidad Academia de Humanismo Cristiano, “Santiago Castro-Gómez y el ‘republicanismo transmoderno’,” video de YouTube, 00:38:13, 7 de octubre de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=1DpW0bCcJ9Q>.

‘cosa’ se les escapa (pues ellos huyen mientras ella se desplaza, o viceversa), alojados entre significantes, divididos y carentes”¹⁰². El neobarroco propone un movimiento entre filosofía, poética, política e historia con desplazamientos horizontales en donde coinciden distintos lugares y distintos tiempos simultáneamente, en donde las universales discusiones no tienen cabida, porque mientras para unos están en el terreno político, para otros en lo social y para unos más no están dentro del horizonte de sus realidades.

Pensar desde el neobarroco implica hendir la fractura y vivir desde los propios márgenes, sin que esto sea el resultado de la binariedad: superior-inferior. Se trata, pues, de relatos, archivos, preguntas, problemáticas sociales y/o políticas y expresiones artísticas capaces de construir la liberación que incluso incluya la dicotomía binaria entre Europa y América o colonial y decolonial. Si bien el trabajo de esta tesis versa desde la mirada decolonial, es importante tener en la mira hacia dónde camina la filosofía en nuestra América, puesto que ahí podrá ir viendo mayor luz las investigaciones que vayan nutriendo la presente, que va dando rasgos de ser bastante contemporánea.

No se trata de una obstinación por “pensar desde aquí”, sino que la filosofía latinoamericana ha buscado y encontrado el lugar desde donde pensar, desbordándose en el pliegue, la opacidad y la proliferación. Aquí, en nuestra América, la filosofía se hace también literatura y estética, exceso y mestizaje, disfraz y revelación diferida. Esta siembra filosófica no sólo vino de filósofos en cátedras, también de poetas que convirtieron la palabra en

¹⁰² María José Rossi, "Esa rara perla irregular: El Neobarroco en la cartografía estético-política Nuestroamericana", en *Manifiesto(s) del (neo)barroco* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022), 78.

insurrección, como la poeta argentina Alfonsina Storni, quien lo gritó con lucidez desgarrada:
“Tú me quieres blanca, / Dios te lo perdone, / tú me quieres casta, / tú me quieres alba...”¹⁰³.

¹⁰³ Alfonsina Storni, "Tú me quieres blanca", en *El dulce daño* (Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1918).

CAPÍTULO 2

Análisis e interpretación de la Literatura

2.1 Lo Real Maravilloso, una epifanía americana

Si la historia dio a luz una nueva tierra, una nueva vida, una nueva realidad, ¿desde dónde podríamos comprender su origen? ¿Del asombro, de la revelación, del artificio? Carpentier nos invita a pensarlo desde la propia experiencia de lo que es América, nuestra América, es decir, de lo que llamará *Lo Real Maravilloso*. Así inaugura la comprensión de un mundo que discurre entre las lógicas racionales bajo las cuales se había mirado la realidad; en un principio, desde la profunda convicción de que no existe una sola realidad, contraviniendo la pretensión monolítica del pensamiento hegemónico¹⁰⁴.

Carpentier pensará este modo de ver el mundo a partir del viaje que realizó hacia Haití, donde nos manifiesta:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Boucicaut, el iniciado jamaicano. Había estado en la ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones imaginarias del Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a

¹⁰⁴ Cfr. Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 215.

tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y urgencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera.¹⁰⁵

Haití le revela al pensador cubano una problemática invisibilizada por la hegemonía del conocimiento: la imposibilidad de conocer una realidad sin verla desde su propio contexto. En estos paisajes, vivencias, personajes y creencias de las comunidades de la isla, se manifiesta la imposibilidad de comprender la realidad desde los estereotipos y lineamientos de los cánones occidentales. Por el contrario, resuena en ella un desorden, un misticismo y una mezcla de elementos que parecen sacados de la fantasía, pero que son verdad, están ahí, de frente y son reales.

A esto, la respuesta de Carpentier es liberadora: es un camino por el cual se puede comprender esta realidad desde una mirada propia. De ahí que hable de *Lo Real Maravilloso* como:

Esto que se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy.¹⁰⁶

Si bien Haití es el lugar que lleva a conceptualizar una propuesta crítica literaria, en el fondo es una mirada ética, política y ontológica. Se trata de un aparecer en el mundo que no

¹⁰⁵ Alejo Carpentier, "Lo real maravilloso americano," en *El reino de este mundo* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004), 41.

¹⁰⁶ Ibid., 41.

puede darse en ningún otro sitio, puesto que los elementos del exceso y el desbordamiento conforman estructuras de pensamiento que sólo pueden comprenderse desde su propio entendimiento. Podemos decir que *Lo Real Maravilloso* es una revelación que busca una propiedad identitaria latinoamericana, en la que se entrelazan fenómenos, realidades, historia, paisajes y temporalidades como una cadena de acontecimientos que mantiene elementos distintivos respecto a los europeos.

En el Prólogo de su obra *El Reino de este Mundo*, afirma que *Lo Real Maravilloso* aparece cuando “la realidad se muestra preñada de mitos” y cuando el acontecimiento “no es creación de un arte de artificio sino revelación”¹⁰⁷. El asombro no se deriva, entonces, de un efecto estético, sino de otra forma de conocimiento: desde la pluralidad, donde lo profano y lo sagrado conviven simultáneamente, entre distintos tiempos abrazados de manera diversa, dando como resultado lo insólito.

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?¹⁰⁸

El gesto de Carpentier le da a América el derecho de ser ella misma eje de su propia interpretación, y no desde los marcos epistémicos que la redujeron al exotismo o al atraso, como ya nos habría señalado Dussel en su obra *Ética de la liberación*, aclarando: “La filosofía

¹⁰⁷ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004), 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 44.

moderna europea elaboró su discurso desde la negación del otro: lo no-europeo fue concebido como inferior, atrasado o bárbaro, y sólo podía acceder a la verdad dejándose absorber por la racionalidad europea.”¹⁰⁹

Lo Real Maravilloso, por tanto, opera en clave epistemológica, como desobediencia al principio de racionalidad y de orden. Son brebajes europeos bebidos por la universalización hegemónica, que no puede pensar lo desbordado, lo excedente, lo otro. Carpentier, así, no sólo inaugura el concepto, sino que abre el mundo a ser experimentado y legitimado desde el afuera, desde la otredad, e incluso desde la pluralidad que posibilita el pensamiento filosófico propio en América Latina.

Desde que apareció *Lo Real Maravilloso* en 1949, se le ha confundido con el surrealismo europeo. Sin embargo, ambos se inscriben en concepciones de realidad totalmente distintas. Por una parte, el surrealismo emerge del antagonismo a la modernidad como un gesto estético de ruptura. En palabras de André Breton, esta propuesta nace de tratar de resolver el problema de la vida mediante la exploración de los mecanismos del sueño y del inconsciente. Se trataba así, de una liberación de las cadenas de la belleza burguesa, y por tanto de que lo maravilloso naciera de la provocación donde esto siempre fuera bello: “Lo maravilloso es siempre bello; cualquier maravilla es bella, en realidad sólo lo maravilloso es bello.”¹¹⁰

El surrealismo fue definido como: “Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento.”¹¹¹ Se trataba de una afrenta a la racionalidad lógica cartesiana, a los procesos mentales que propician

¹⁰⁹ Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (Madrid: Trotta, 1998), 18.

¹¹⁰ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. M. Palacios (Madrid: Visor, 1992), 44.

¹¹¹ Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 36.

la autocensura y a la inscripción en cánones de belleza armónica y clásica. En cambio, el surrealismo pretendía desautomatizar estos procesos racionales para llevar a cabo obras de arte más verdaderas, más cercanas a lo que los artistas querían decir, pero que incluso ellos no podían descifrar sino a través de esta liberación del inconsciente. Así, prácticas como la escritura sin control, imágenes no mediadas por la lógica y las asociaciones libres pretendían acceder a una realidad superior.

El modo de búsqueda estética del surrealismo operaba desde técnicas de provocación, como el choque de imágenes incongruentes entre sí —una idea proveniente de Lautréamont en 1869—, de donde surgió el lema del surrealismo: “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección.”¹¹² La lógica del contexto de los elementos fue quebrantada, pues asumir un paraguas con una máquina de coser no tenía relación consciente alguna, pero el inconsciente quería decir algo de verdad, sobre todo al encontrarse en una mesa de disección, donde parecía una imposibilidad propia de las cosas, los espacios y los contextos materiales.

El pensamiento de Freud también fue un pilar referencial del movimiento, pues la propuesta del psicoanálisis le daba voz al inconsciente como el despertar de una psique con secretos ocultos, incapaces de salir por temor a ser incomprendidos y reprimidos desde el ámbito cultural y moral. De ahí que los sueños fueran fundamentales para los surrealistas, pues de acuerdo con Freud: “El sueño es la vía regia hacia el conocimiento del inconsciente.”¹¹³ Si bien el surrealismo se ancló en los sueños y el inconsciente, no sólo se trató de una corriente estética más, sino que manifestó una constelación estética y de vida que llevó a escritores,

¹¹² Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (Madrid: Cátedra, 1997), 263.

¹¹³ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 536.

poetas y pintores a romper con sus propios paradigmas y “construir una nueva mitología del espíritu”¹¹⁴, como una manera de volver a instalar el misterio dentro de un mundo caóticamente racional. Artistas como Paul Éluard, Louis Aragon, Max Ernst, Leonora Carrington, Remedios Varo y Salvador Dalí, empeñaron sus vidas a este movimiento existencial.

Para Dalí, no se trataba de un modo de conocimiento de la realidad, sino que se trataba de un modo de existencia que se imponía sobre la cotidianidad que derivó en lo que él llamó su método paranoico-crítico, mediante el cual la percepción se volvía capaz de ver múltiples realidades simultáneas, incluso al grado en el que la vigilia y el sueño no tuvieran ninguna escisión entre sí. La verdad de la vigilia salía en las manifestaciones oníricas. En su obra *Diario de un genio*, confiesa: “Cada mañana, al despertar, experimento el inmenso placer de ser Salvador Dalí. Y ese placer procede de mis sueños, que son siempre más reales que lo real.”¹¹⁵

Esta cartografía de la exploración del inconsciente mezcló elementos epistémicos que derivaron en métodos como la paranoiacrítica, la escritura torrencial, la poesía del deseo y la alquimia visionaria¹¹⁶, entre otros, en respuesta al contexto artístico, social, cultural, político y ético de la primera mitad del siglo XX en Europa, contexto que visitó Alejo Carpentier en 1928, precisamente en París. En medio de un ambiente político convulso en Cuba, la dictadura de

¹¹⁴ Breton, *Manifestos del surrealismo*, 53.

¹¹⁵ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, trad. E. C. Frost (Barcelona: Tusquets, 1994), 11.

¹¹⁶ Bajo el surrealismo, procedimientos como la paranoiacrítica, la escritura torrencial, la poesía del deseo y la alquimia visionaria no deben comprenderse sólo como técnicas estéticas, sino como modos de impugnación de la razón y de apertura hacia una realidad surreal. La paranoiacrítica daliniana opera como método de conocimiento irracional capaz de producir asociaciones delirantes y dobles imágenes; la escritura torrencial, cercana a la escritura automática de Breton y Soupault, busca liberar el lenguaje de la vigilancia racional para dejar aparecer el flujo del inconsciente; la poesía del deseo convierte la pulsión deseante en principio de subversión poética, erótica y política; y la alquimia visionaria nombra la aspiración surrealista de transmutar la realidad ordinaria mediante la imagen, el sueño y lo maravilloso. Estos procedimientos permiten comprender por qué el surrealismo no se limitó a representar lo fantástico, sino que intentó transformar la percepción misma de lo real. Véase André Breton, *Manifestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch (Madrid: Visor, 2002); André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, trad. Mauro Armiño (Madrid: Alianza, 1983); Salvador Dalí, *La conquista de lo irracional*, trad. Juan José Utrilla (México: Era, 1974); Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, trad. Juan-Ramón Capella (Barcelona: Ariel, 1972); Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

Machado había intensificado la persecución de los intelectuales en la isla, entre ellos Carpentier, quien fue encarcelado por su participación en actividades políticas vinculadas a la vanguardia intelectual y a la oposición al régimen. Tras su liberación, gracias a Robert Desnos, optó por el exilio: “Partí hacia París huyendo de un ambiente político asfixiante y buscando un aire intelectual que en Cuba no podía respirarse entonces.”¹¹⁷

Su viaje no sólo fue terrenal, también fue un viaje de búsqueda interna a través de lo cultural; por lo que su arribo a la capital de la vanguardia y de las producciones artísticas fue una apertura al mundo que le llevó a estar de cerca de la música moderna, la arquitectura racionalista y por supuesto al surrealismo. Sin embargo, Carpentier confiesa que justo en Europa se le mostró su América, reconociendo que ésta poseía una realidad más honda que cualquier vanguardia europea: “En París comprendí mejor mi propia América; fue desde allí que pude mirarla con ojos nuevos.”¹¹⁸ París le brindó desde la alteridad, los ojos y la mirada para pensar la identidad latinoamericana, desde una perspectiva crítica, en aras de una revelación singular, el desborde de América desde su historia, sus paisajes, sus mitos.

Veinte años más tarde *Lo Real Maravilloso* fue situado en el mapa del pensamiento de Carpentier, despojándose de cualquier relación con el surrealismo, no al describir una técnica literaria, ni para fundar una escuela narrativa con principios metodológicos de la producción literaria, lo que hizo fue fundar el espacio de verdad en donde las realidades latinoamericanas se desarrollaran con propia autonomía, nacido de la experiencia histórica-simbólica de América Latina. *Lo Real Maravilloso* surgió como una forma de conocimiento, una clave hermenéutica que abre el mundo de la comprensión hacia un continente que no encajaba en los

¹¹⁷ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en 100 preguntas* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1967), 21.

¹¹⁸ Ibid., 22.

arquetipos europeos, simplemente porque su origen, su realidad, es lo otro, es ser lo otro, las diferencias.

Carpentier insiste en su obra que, en América lo insólito es inherente a la historia, la naturaleza y la vida cotidiana: “En América lo maravilloso se encuentra a cada paso. Aquí lo insólito es cotidiano.”¹¹⁹ Es una convicción ontológica que nos habla en términos del ser: el ser de América que responde a la característica de lo insólito y apunta a una pluralidad ontológica en la que coexisten historias, mitos, memorias indígenas, símbolos, íconos, herencias y despojos, sin que una realidad niegue a ninguna otra. Se trata, entonces, de una forma de comprender el mundo con un espesor y una densidad simbólica imposible de replicar en cualquier otra latitud: es la metafísica de lo americano¹²⁰.

Lezama Lima, a quien abordaremos más adelante con la precisión que merece, también se inscribe en lo real de América, pues dirá que “es siempre más que real”¹²¹, ya que no se agota en la evidencia empírica, sino que se abre a un sistema de correspondencias de vivencias que se mantienen mitológicamente vivas. Esta concepción del mundo, a la que Lezama llamará “poética del conocimiento”, coincide con la visión de Carpentier, sobre el hecho de que la literatura no sólo representa la realidad, sino que la piensa, la interpreta y la revela con verdad. Así, mientras la racionalidad europea, hegemónica occidental, reduce la real a lo verificable, *Lo Real Maravilloso* reconoce, al menos, las memorias colectivas, los ritos como expresiones

¹¹⁹ Carpentier, *El reino de este mundo*, 12.

¹²⁰ Denomino así la implicación de reconocer que, en Carpentier, América no aparece como simple escenario geográfico ni como objeto exótico de representación, sino como una realidad dotada de una estructura ontológica propia. Lo Real Maravilloso no se añade a lo real: emerge de él. Surge del paisaje, de la historia, del mestizaje, de la violencia colonial, de la persistencia de los mitos y de la coexistencia de temporalidades no lineales. Por ello, nombra una forma de ser del mundo americano.

¹²¹ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 72.

del tiempo cíclico, los paisajes como fundamentos existenciales y los cuerpos como evidencias históricas y espirituales.

2.2 El barroco americano: poética del desborde

En el marco de despojo de identidad que abordamos en el primer capítulo sobre la invasión peninsular, es que lo barroco surge como una manifestación más allá de una expresión estética, sino como una actitud política en modo de resistencia a lo impuesto, a la belleza y a la cosmovisión adoctrinada. En el barroco podemos encontrar elementos de sincretismo de fe de los vestigios de la cosmovisión de los pueblos originarios y la fe cristiana adoptada luego de la imposición española. Por ello, nos adscribimos a una de las definiciones que Bolívar Echeverría expresa sobre lo barroco, definido como ethos, “*un principio de construcción del mundo de la vida*” que opera a partir de las intenciones de los sujetos.¹²² Así, lo barroco es un espacio de posibilidad para la búsqueda de una identidad que sólo puede ser el resultado del choque y el despojo cultural heredado por quienes forman parte de la realidad nueva: esa aleación surgida de la transculturación forzada en América Latina.

Si bien hemos adoptado una de las ópticas del barroco, propuesta por Bolívar Echeverría, cabe mencionar que existen autores que también definen el concepto con una mirada latinoamericana, tal es el caso de Lezama Lima y de Alejo Carpentier, que comparten características en dichas definiciones, pero que sobre todo coinciden en una misma mirada epistémica, es decir, desde una comprensión de la realidad latinoamericana a la luz de su propia razón.

¹²² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (Ciudad de México: Era, 1998), 37.

Para abordar el tema de lo barroco es importante orientar la mirada de comprensión y direccionar su búsqueda hacia una acción de deconstrucción de los cánones eurocéntricos tanto en lo estético como en lo social, filosófico y político. De ahí que Bolívar Echeverría *haya investigado sobre el barroco mediterráneo y latinoamericano del siglo XVII (1580 -1740) no con el objetivo de profundizar el conocimiento histórico, sino por las pistas que esta formación sociocultural brinda para imaginar una modernidad alternativa, poscapitalista en el actual momento de crisis civilizatoria.*¹²³

Por ello, bajo esta intención es que el autor termina por proponer a nuestro parecer cuatro definiciones sobre lo barroco en tanto que responden a una respuesta socio cultural en la que se manifiesta una profunda búsqueda de identidad posterior a la anteriormente mencionada transculturación forzada, sin embargo, nos centraremos en las tres más cercanas a nuestro estudio.

En principio lo barroco es definido como *ethos, un principio de construcción del mundo de la vida que opera a partir de las intenciones de los sujetos*,¹²⁴ es decir, que la subjetividad no mira la realidad como un objeto y la ejecuta, sino que hay una intrínseca disuasión del sujeto con el mundo, convirtiendo así el mundo, en la expresión de la subjetividad formada a partir de los movimientos culturales, como es el caso de la colonia. El ethos va más allá de ser un espacio, pues se comprende como la intención esencial de las acciones que constituyen y presuponen una comprensión de mundo.

¹²³ Carlos Espinosa, “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros,” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 43 (2012): 65–80.

¹²⁴ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 37.

Como segunda definición el barroco *tiene que ver con la “código-fagia”* ¹²⁵ *practicada tanto por los indios urbanos en México como por los de los Andes, cuando se vieron obligados, por las circunstancias coloniales de genocidio y destrucción cultural, a apropiarse de la cultura occidental y redefinirse como mestizos a través de una “teatralización” de su nueva identidad.* ¹²⁶ Así entonces, a través de la negatividad de esta muestra de temor y de búsqueda de espacios clandestinos para su expresión, podemos intuir que hay una pregunta abierta en torno a la identidad, al origen y a la expresión de una cultura que no pertenece ni a lo occidental, ni a lo indígena.

Por último, existe la definición de lo barroco que es “relativa a la intersección de dos proyectos históricos, el profuso mestizaje que buscaba rehacer la cultura española en América y el jesuita caracterizado por la continua puesta en escena de la tensión entre la tentación y el ejercicio del libre albedrío” ¹²⁷, por lo que ambas direcciones se encuentran en una intersección de desarraigo, de pérdida, de vacío y de falta de referencia simbólica. Es así que lo barroco emerge como una posibilidad de conciliación estética en aras de una repercusión política y cultural en donde ambos proyectos se traspasan entre sí para germinar una realidad distinta, que concibe en sus entrañas ambos proyectos, pero con el duelo y el anhelo de una subjetividad original y propia.

En este sentido es que también encontraremos la postura de Lezama Lima, escritor, ensayista y poeta, quien entre sus trabajos literarios busca encontrar respuestas sobre la

¹²⁵ Concepto utilizado por Bolívar Echeverría para referirse al proceso de mestizaje cultural entendido como un “devorar” entre códigos culturales. A través de esta dinámica *codigofágica* se configura una subjetividad tensionada y liminal, en constante movimiento, que apropia y re-direcciona en sentido amplio los horizontes de comprensión e interpretación relativos a la construcción de aquellas subjetividades alternas y mestizas. Véase *Codigofagia* en los textos visuales de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584).

¹²⁶ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 213.

¹²⁷ *Ibid.*, 228.

identidad latinoamericana, a través de lo que él también llamará lo barroco americano. Uno de los grandes temas del autor fue formular la especificidad de lo americano en términos de la pregunta: ¿qué es el origen?, una especie de búsqueda de principio, para así poner a prueba conceptos de lo nuevo, lo auténtico, lo original y lo propio. Podemos decir que la obra de Lezama en su conjunto proyecta una cosmovisión que encuentra en lo barroco la esencia de América Latina, es decir, una apropiación del estilo natural que tiene su condición de posibilidad en el paisaje de la región, donde la convivencia de distintas cosmovisiones sucede de manera natural y donde existe la posibilidad de comprender estas realidades anudadas a la búsqueda identitaria de América Latina. Por ello en los trabajos de Lezama la naturaleza es el principio de la respuesta por la esencia Latinoamericana, en este sentido dirá que: “Lo único que crea cultura es el paisaje, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad”¹²⁸.

Una de las características que autores como Lezama e incluso Alejo Carpentier destaca, es el espacio geográfico de América Latina, como principal condición del surgimiento de cosmovisiones y de relación intrínseca con la tierra, el paisaje, los colores, olores y sabores que caracterizan a esta región, mismos que propician cosmovisiones que toman como fundamento estos elementos; tal es el caso de la obra *Corona de las frutas*, de Lezama Lima, en donde encontramos el siguiente pasaje:

Cuando con el tratamiento barroco de las frutas un Góngora se acerca a la «opilada camuesa» o un Soto de Rojas encuentra que un melocotón al ser cortado sangra, tienen ambos que ir a una marcha verbal en donde la exageración de los primores revela que el exceso está en la verba (...) Pero en el paisaje americano lo barroco es la naturaleza.

¹²⁸ José Lezama Lima, "Mitos y cansancio clásico", en *Confluencias*, ed. Abel E. Prieto (La Habana: Letras Cubanas, 1988), 221.

Es decir, que si un papayo o una guanábana recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción.¹²⁹

Y que resuena con la tesis que él propone sobre la *contraconquista*, un término que utiliza el autor como respuesta al nacimiento de una identidad que no pertenece a los pueblos indígenas, tampoco a los españoles y no es precisamente el criollismo o mestizaje, sino que es una respuesta política a través de la estética, en donde lo barroco americano ya no es el barroco europeo, sino que es original, entendido como principio, de esta manera:

Podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la *contraconquista*. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejear con en-mielada sombra por arrabales, un tipo, una catadura de ame-ricano en su plomada, en su gravedad y destino.¹³⁰

Es así como Lezama incluso nombrará al señor barroco, este americano quien:

Es el auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo

¹²⁹ José Lezama Lima, "Corona de las frutas", en *Imagen y posibilidad*, ed. Ciro Bianchi (La Habana: Letras Cubanas, 1981), 134.

¹³⁰ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 80–81.

devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia.¹³¹

Lo barroco es una propuesta hecha acción estética-política que se introduce para la formación de cultura, esto es, que en América Latina se manifiesta este fenómeno de nacimiento de una subjetividad que se apropia de la historia y de la respuesta ante la identidad y la autenticidad como propio y condicionado a su nacimiento sí y solo sí se piensa desde esta región.

Sin embargo, lo barroco es explícito en la obra de Lezama donde dice que en lo barroco se da la especificidad de lo americano, pero entendiendo ese barroco, precisamente, como una apertura y reciprocidad, transmutación y apertura al movimiento de distintas cosmovisiones que convergen simultáneamente pero que a la base epistémica, buscan ese reconocimiento propio y una dignificación de la reconstrucción y configuración de un mundo que ya no es el impuesto desde el eurocentrismo.

Si bien, hemos adoptado las ópticas del barroco, desde Bolívar Echeverría hasta Lezama Lima, es importante destacar que el propio Alejo Carpentier tiene una postura sobre lo barroco, ya con mucha claridad en el discurso pronunciado el 22 de mayo de 1975, en Caracas, Venezuela, en el Ateneo, bajo el título: *Lo barroco y lo real maravilloso*¹³².

En este encuentro, Alejo divide en dos lógicas tal discurso para hacer expresiva su postura con respecto a lo barroco y su reacción con *Lo Real Maravilloso*, comenzando por

¹³¹ Ibid., 82.

¹³² Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", *Círculo de Poesía*, 14 de diciembre de 2010, <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier>

esclarecer que la búsqueda de la respuesta por la identidad latinoamericana está supeditada a la visión de una América Latina plural, una América Latina mestiza como bien apunta junto con José Martí y por otra parte, definiendo lo que sería lo barroco desde la mirada latinoamericana.

Si bien, Carpentier reconoce que Eugenio D'Ors es quien ha legitimado el concepto de lo barroco, es indiscutible que Alejo va a discrepar, en el sentido en el que se trate de un estilo estético y va a afirmar junto con él, que lo barroco se trata más bien de un espíritu.

Se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo. Eugenio D'Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artistas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales: y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial.¹³³

Para Carpentier es indispensable dejar de acuñar lo barroco ligado a lo estilístico y propiamente de lo meramente estético, sino que se trata también de comprender lo barroco como un movimiento del propio espíritu como una resistencia que se expresa tanto en lo estético como en lo social, epistemológico y político. De tal modo que el alcance de lo que él comprende como lo barroco es una búsqueda de respuestas, una identificación de lo valioso, una recuperación de lo perdido y sobre todo, el espacio creador de una identidad propia, en este

¹³³ Ibid.

sentido, creando las condiciones de posibilidad para que surjan respuestas sobre ¿qué y quiénes son América Latina?

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el Popo/ Vuh, ahí están los libros de Chilam Balam, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los ciclos del tiempo delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol Quetzalcóatl.) Todo lo que se refiere a cosmogonía americana - siempre es grande América - está dentro de lo barroco.¹³⁴

Carpentier veía en lo barroco americano como una forma de relacionarse con el tiempo y la historia. La historia de América Latina, con sus ciclos de colonización, independencia y revolución, está llena de eventos extraordinarios y dramáticos. El barroco americano capta esta historia tumultuosa, representando la lucha, la resistencia y la adaptación de los pueblos latinoamericanos, desde sus orígenes.

Lo barroco americano, en general, también se caracteriza por su abundancia y exceso en ornamentación. Carpentier apreciaba cómo esta estética exuberante se manifestaba en las iglesias, los edificios y las festividades latinoamericanas. Para él, esta profusión de formas y detalles era una manera de expresar la vitalidad y la riqueza de la vida en América Latina, en este sentido:

¹³⁴ Ibid.

El barroco, constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío a la superficie desnuda, a la armonía lineal geometría, estilo donde en torno al eje central –no siempre manifiesto ni aparente- (en la Santa Teresa de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivo que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes.¹³⁵

Para Carpentier, lo barroco americano también tiene un componente de resistencia cultural. Frente a las imposiciones coloniales y las influencias externas, lo barroco se convierte en una forma de afirmar una identidad propia, rica y compleja. Es una manera de resistir la homogeneización cultural y celebrar la diversidad y la singularidad de América Latina, sobre todo, cuando sostiene que lo barroco sólo puede experimentarse en esta región desde el mestizaje.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda la simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se crece con la criollidad, con el sentido criollo, con la conciencia que cobre el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negar africano, sea hijo de

¹³⁵ Ibid.

indio nacido en el contiene la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco.¹³⁶

Si bien lo barroco es de donde parte esta búsqueda de la identidad latinoamericana, cabe destacar que se entrama con *Lo Real Maravilloso*, en tanto que este sólo sucede en América Latina, de ahí que comparta la visión de Simón Rodríguez, que veía genialmente esas realidades, en fragmento de sus escritos, nos recuerda lo siguiente: que a lado de hombres que hablan el español sin ser españoles, puesto que son criollos –dice Simón Rodríguez- “Tenemos guasos, chinos y barbaos, guachos, cholos y guachinangos, negros, y prietos y gentiles, serranos, calentanos, indígenas, gentes de color y de ruana, morenos, mulatos y zambos, blancos, porfiados y patas amarillas y mundo de cruzados: tercerones, curterones, quinterones, y salta atrás.” Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo “real maravilloso”¹³⁷.

Por su parte, para Ángel Rama, el barroco es un estilo dominante en el nuevo mundo porque sirve a la estructura de poder colonial. El lenguaje barroco, con su complejidad y ornamentación, tenía la intención de reflejar la jerarquía y el control social que se imponía en la colonia. Esto lo refleja en su texto de la Ciudad Letrada:

La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX.¹³⁸

Los letrados utilizaban la escritura barroca como una herramienta para legitimar su poder, diferenciándose del resto de la población que no tenía acceso a la escritura ni al conocimiento. El barroco no sólo es una forma artística o literaria, sino una estrategia para consolidar el poder de la élite. El exceso de ornamentos y metáforas en los textos de los intelectuales reflejaba el exceso de poder y autoridad que tenían las instituciones coloniales, especialmente la Iglesia y el gobierno virreinal. “Las ciudades fueron aplicaciones concretas de un marco general, la cultura barroca, que infiltró la totalidad de la vida social y tuvo culminante expresión en la monarquía española”¹³⁹.

Rama habla de la "ciudad letrada" como un espacio donde la escritura y la literatura barroca jugaban un papel central en la construcción de la autoridad y el orden. En la ciudad colonial, el barroco se impuso como el estilo dominante tanto en la arquitectura como en la literatura, reflejando la monumentalidad del poder colonial. La ciudad colonial es un escenario barroco por excelencia: su urbanismo monumental y sus iglesias decoradas con detalles barrocos simbolizan el poder divino y terrenal, que la ciudad letrada usaba para disciplinar a la sociedad. Las formas barrocas eran instrumentos de control simbólico y sensorial que reflejaban la complejidad y la opacidad del poder colonial. “La época barroca es la primera de la historia europea que debe atender a la ideologización de muchedumbres, apelando a formas masivas para transmitir su mensaje, cosa que hará con rigor pragmático.”¹⁴⁰ El barroco, como

¹³⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1984), 37.

¹³⁹ Ibid., 48.

¹⁴⁰ Ibid., 59.

estilo extremadamente ornamental y complejo, era también un medio de exclusión social, ya que sólo los letrados y aquellos que pertenecían a las élites podían acceder al significado profundo de los textos y las obras barrocas. El pueblo común, al no tener acceso a la educación letrada ni al lenguaje sofisticado del barroco, quedaba fuera del círculo de poder y conocimiento.

De este modo, el barroco servía para trazar una clara distinción entre la élite letrada y la mayoría analfabeta. A través del uso de un lenguaje enrevesado y rebuscado, la ciudad letrada mantenía su estatus privilegiado y excluía a las clases bajas y a los indígenas de la participación en el conocimiento y el poder.

Es relevante también tomar en cuenta la postura de Antonio Cornejo Polar, quien en "Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas", nos ayuda a comprender las complejidades de la literatura andina y su relación con las profundas desigualdades y tensiones culturales en la región. Cornejo Polar explora cómo la escritura en los Andes no puede entenderse de manera lineal o unitaria, sino que debe abordarse desde la heterogeneidad socio-cultural que caracteriza a estas sociedades, donde convergen distintas lenguas, tradiciones y modos de expresión.

La tesis central es que la literatura andina está marcada por una heterogeneidad radical. Esto significa que las culturas andinas no son homogéneas, sino que están constituidas por la coexistencia y el conflicto entre múltiples sistemas culturales: el indígena, el mestizo y el europeo. Esta diversidad se refleja tanto en las lenguas (quechua, aimara, español) como en las formas narrativas y las expresiones culturales. El autor rechaza la idea de que la literatura andina sea comprendida bajo un solo marco cultural o lingüístico. Por el contrario, sostiene que

las literaturas andinas son el producto de múltiples tensiones y negociaciones entre estas diferentes culturas.

En los Andes, la escritura ha sido históricamente un instrumento de exclusión. Desde la época colonial, la imposición del español dejó fuera a las culturas orales indígenas, que no se expresaban mediante la escritura, sino a través de la oralidad y otros medios simbólicos. Cornejo Polar plantea que la escritura en los Andes muchas veces está “en el aire” porque no logra captar o representar plenamente las voces y las experiencias de las culturas indígenas, que han sido sistemáticamente marginalizadas. Esta exclusión se refleja en una tensión entre el discurso oficial y letrado (en español) y el discurso oral y subalterno (en quechua y aimara). “En el área andina, con diferencias cronológicas, de énfasis y de matices nacionales, la vanguardia literaria y la vanguardia social se mezclaron con frecuencia y en algunos momentos y circunstancias aparecieron prácticamente unimismadas -lo que facilita entender además las relaciones que articularon por entonces, en más de un caso, al vanguardismo con el indigenismo-.”¹⁴¹

La oralidad es un elemento central en las literaturas andinas, pero está en constante tensión con la escritura. Las culturas indígenas, especialmente antes de la colonización, dependían más de la oralidad que de la escritura para transmitir conocimiento, mitos y tradiciones. La llegada de la escritura impuesta por los colonizadores europeos introdujo una jerarquía que marginaba las formas orales de transmisión del conocimiento.

¹⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Horizonte, 2003), 146.

Si la constitución del sujeto y su lenguaje admite el deslizamiento entre lo individual y lo colectivo, entre las viejas canciones y la novela moderna, entre el quechua y el español, entre la oralidad y la escritura, para concluir en un indeciso y dubitativo acoplamiento de subjetividades, conciencias, lenguas y códigos culturales distintos, entonces la compleja mimesis que suscita el muro incaico bien podría formular la utopía que disuelve en el hervor -símbolo de un nuevo tiempo- la contradicción de la piedra y la sangre.¹⁴²

Sin embargo, la oralidad sigue viva y resistente en las culturas andinas, incluso cuando interactúa con la escritura. Cornejo Polar examina cómo esta coexistencia y superposición de la oralidad y la escritura generan formas literarias híbridas que reflejan la heterogeneidad cultural de los Andes. *Lenguaje que se "escribe", es cierto, pero "en el aire", sobre un "papel de viento" y cuyo instrumento como en la voz- es la materia del cuerpo (el "dedo" convertido en "pluma de carne")*¹⁴³. En muchos casos, los textos escritos incorporan estructuras y ritmos propios de la tradición oral, creando una literatura que está a medio camino entre lo oral y lo escrito.

2.3 El realismo mágico: entre la realidad y el encantamiento

Hay mundos que susurran, deslizando las sutilezas de lo real y lo mágico en una simbiosis delicada casi sobre la piel de un relato literario. El realismo mágico nace de las entrañas de la porosidad, en donde la memoria se inventa en las metáforas lo ordinario como un encantamiento, como una breve bruma que recorre las historias y le concede a las cosas un

¹⁴² Ibid., 198.

¹⁴³ Ibid., 220.

brillo más nítido. En el realismo mágico el mundo se insinúa abriendo una ventana estética de las formas a ser visto; es también un llamado a lo extraño, a lo que no es lo común.

Entre las décadas del 1930 y 1950, aparece la categoría de realismo mágico en medio de un momento de efervescencia cultural y política, en donde la literatura latinoamericana reclamaba su lugar como una propuesta propia del continente, todo esto en medio de dictaduras como las de Machado, Uriburu, Leónidas Trujillo, Somoza García, entre otras. En este clima, la literatura que se hacía en América Latina buscaba formas nuevas de narrar la realidad, una realidad que no cabía en los estilos europeos, de manera en que pudiera expresar aquello que ningún canon occidental podía comprender.

La tradición crítica ubica el término en alemán: *Magische Realismus* en el ensayo de Franz Roh en 1925, donde se refería a una corriente pictórica europea que incorporaba lo extraño de una manera natural en lo real. “*Wir erkennen, dass der magische Realismus die Wunder der Welt darstellt, die uns, wie streng sie auch beobachtet werden, in ihrem Wesen rätselhaft bleiben.*” Nosotros reconocemos, que el realismo mágico representa los milagros del mundo, que por más que también sean suficientemente observados, en su esencia se mantienen misteriosos¹⁴⁴. El realismo mágico rohiano no apuntaba a lo sobrenatural, sino a lo misterioso de lo real mismo. Sin embargo, cuando el concepto atravesó el Atlántico y se sumergió en la crítica literaria, el significado dio un giro de sentido, pues el venezolano Arturo Uslar Pietri retoma la expresión para describir una nueva sensibilidad narrativa surgida en América Latina, con la intención de incorporar a la literatura las dimensiones misteriosas, míticas y populares

¹⁴⁴ Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925), 15. La traducción es mía.

de la región. Para Pietri la literatura latinoamericana mostraba “lo maravilloso de nuestra realidad como expresión natural”.¹⁴⁵

En 1955 el término adquiere una nueva vida con Ángel Flores, quien publica el artículo: “Magical Realism in Spanish American Fiction” y en donde declara que el realismo mágico es una corriente literaria latinoamericana que combina “la aceptación de lo maravilloso como parte natural de la realidad”¹⁴⁶. De modo tal que el concepto deja de ser una expresión estética y se convierte en una categoría de crítica literaria y protagonista de nombrar el tipo de literatura que se hacía dentro del continente.

Mientras Roh se refería a una cuestión visual y pictórica, Flores a un recurso narrativo y nomenclatura literaria, Carpentier ofrecía un ontología de *Lo Real Maravilloso*, como una respuesta al modo de ser de lo americano con acontecimientos como los paisajes, las historias y las cosmologías en donde una y otra (lo real maravilloso y el realismo mágico) dialogaron en tanto que buscaban identidades, pero desde distintos niveles, una desde la ontología y la otra desde la categoría literaria.

De hecho, la crítica europea y posteriormente la industria editorial se encargaron de reducir el realismo mágico a una “marca latinoamericana”, asociándola en gran medida a la obra de García Márquez, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias e incluso Borges, para dar cabida al Boom de la literatura latinoamericana, sucedido en los años sesenta, con la obra *Cien años de soledad*, que consolidó este imaginario universal de la producción literaria en el continente, pero desde una mirada un tanto exótica sobre lo que se producía narrativamente en América

¹⁴⁵ Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1990), 117.

¹⁴⁶ Ángel Flores, "Magical Realism in Spanish American Fiction", *Hispanic Review* 23, n.º 2 (1955): 189.

Latina. Incluso el mismo García Márquez menciona en su discurso: *La Soledad de América Latina*, de 1982, que “la literatura latinoamericana comenzó a ser leída desde una mirada que esperaba milagros, como si América fuese un zoológico de lo insólito”¹⁴⁷.

Así que mientras Europa lidiaba con sus propias heridas de la Gran Guerra y la Post Guerra, respondiendo al colapso de su racionalidad, al auge de los totalitarismos y la devastación de ciudades enteras al final de 1939, América Latina se daba cuenta que lo extraordinario formaba parte de su cotidianidad, es decir, al tiempo en el que el continente europeo se suscitaban narrativas sobre el desencanto, la frustración, la fractura de la subjetividad y la crisis de sentido, en América se revivían los mitos, las historias, las cosmovisiones, las memorias comunitarias y las vibraciones telúricas de los paisajes. Obras como: *La Náusea*, de Jean Paul Sartre, *El Extranjero*, de Camus o *Esperando a Godot*, de Beckett, son contemporáneas de *El Reino de este Mundo*, de Carpentier, *Siete Lunas y Siete Serpientes* de Demetrio Aguilera y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

La crítica latinoamericana ha debatido sobre la apropiación del realismo mágico como “marca”, para algunos, como para González Echeverría, se convirtió en una “etiqueta comercial” aplicada desde el norte global¹⁴⁸, mientras que Jean Franco advirtió que el término fue reducido a un “exotismo exportable”¹⁴⁹ y quien fue mucho más implacable con su postura ha sido Ángel Rama, quien denuncia: “El realismo mágico se volvió, más que una estética, una clasificación editorial aplicada desde fuera para simplificar la pluralidad de nuestras literaturas.”¹⁵⁰ No obstante, otros críticos reivindican su raíz latinoamericana, como Ángel

¹⁴⁷ Gabriel García Márquez, *La soledad de América Latina* (Bogotá: Oveja Negra, 1996), 18.

¹⁴⁸ Cfr. Roberto González Echeverría, *Myth and Archive* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 140.

¹⁴⁹ Cfr. Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (New York: Columbia University Press, 1991), 28.

¹⁵⁰ Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1985), 72.

Flores, quien definió al realismo mágico como “una escuela emergida en Hispanoamérica”¹⁵¹, así como Uslar Pietri, quien afirmó que lo maravilloso es “expresión natural de lo americano”¹⁵².

Por su parte la diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico está anclada en la división entre quienes homologan una con la otra y quienes insisten en su diferencia (visión en la que me inscribo y que he dejado clara con anterioridad). Para los primeros, como Flores y Mentón, ambos términos designan una misma estética, donde lo insólito convive con lo real; de hecho, Flores afirma que “Carpentier es uno de los precursores más notables del realismo mágico en Hispanoamérica”¹⁵³ implicando en ello que es lo mismo pero con diferentes nombres. En este mismo tenor Mentón dirá que: “Las distinciones entre lo real maravilloso y el realismo mágico son en gran medida terminológicas; ambos designan una estética donde lo maravilloso coexiste con lo real”¹⁵⁴.

Sin embargo, quienes estarán de acuerdo con que ambas son distintas entre sí, serán Carpentier, Chanady, Zamora, Faris y en gran medida el pensamiento decolonial donde se defiende que *Lo Real Maravilloso* es más bien una categoría ontológica y epistemológica, a través de la cuál se vislumbran elementos del modo de ser latinoamericano y este se conoce a través de su pluralidad histórica y simbólica. Así, Chanady afirmará ya en 1985 que “Lo real maravilloso constituye una visión ontológica del mundo; el realismo mágico es una estrategia narrativa.”¹⁵⁵ Mientras que Wendy Faris y Lois Parkinson Zamora hacen una diferenciación

¹⁵¹ Cfr. Flores, "Magical Realism", 189.

¹⁵² Cfr. Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, 117.

¹⁵³ Flores, "Magical Realism", 190.

¹⁵⁴ Seymour Menton, *Magic Realism Rediscovered, 1918–1981* (Hanover, NH: Ediciones Hispamérica, 1983), 23.

¹⁵⁵ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (New York: Garland Publishing, 1985), 14.

epistemológica: “*Carpentier’s marvelous real is grounded in history and collective memory, not in literary technique*”. Lo real maravilloso de Carpentier está fundado en la historia y la memoria colectiva, no en la técnica literaria.¹⁵⁶ Y por último, Ángel Rama afirmará que: “Lo real maravilloso funda una explicación de América; el realismo mágico funda una manera de narrarla.”¹⁵⁷

En el presente trabajo se sostendrá y defenderá esta segunda postura, fundamentándose en dos de los principales ejes de comprensión de lo americano, quienes son: Alejo Carpentier y Lezama Lima, puesto que ambos reaccionaron con fuerza, coincidiendo en que la realidad americana no debería de confundirse con un artificio narrativo ni con una mera curiosidad, de hecho, su crítica, es en última instancia una defensa ontológica a través de la poética de América Latina. Carpentier por su parte y como fundador de la cosmovisión de Lo Real Maravilloso, alzó la voz en múltiples ocasiones contra la tendencia europea de catalogar a América como un lugar exótico, excesivo y pintoresco, en aras de la decoración y la forma, pues para él, esa mirada es una manera simplificada de comprender la realidad expresada en ciertas obras de la literatura latinoamericana, por ello insistió en que lo real maravilloso no se debía de confundir con una técnica literaria o una forma de entretenimiento: “Lo real maravilloso no es creación de un arte de artificio, sino revelación”¹⁵⁸. Es decir, no se inventa, no es un producto artístico, pues no son episodios insólitos sin un arraigo de memorias, de lo histórico, de lo ritual. Carpentier incluso denunciará que la mirada externa es la que reduce la experiencia americana a lo exótico, una especie de aparador narrativo donde lo extraño funciona como un espectáculo. En una entrevista en 1967 lo dice con certeza: “Lo maravilloso no es una decoración, es una forma de conocimiento. En Europa lo quieren ver como

¹⁵⁶ Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, eds., *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham: Duke University Press, 1995), 3. La traducción es mía.

¹⁵⁷ Rama, *La crítica de la cultura*, 57.

¹⁵⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, 11.

ornamento, y ahí comienza el error”.¹⁵⁹ Su crítica no es directamente hacia la técnica de lo que el realismo mágico pueda significar, sino al uso exotizante que la crítica europea y el mercado editorial hicieron con la producción literaria de latinoamérica, en aras de una comercialización del término con fines de mercadotecnia. Incluso vale la pena pensar que si ese término señalaba lo exótico, habría que comprender las razones por las cuáles tuviera tanto éxito, pues una vez más, es como si de algo que no se espera nada, sorprendentemente surge algo, pero al no poderlo comprender, se estigmatiza como exótico, como lo lejano, más no en sentido de distancia, sino en sentido de incapacidad de comprensión.

Lezama Lima, por su parte, reaccionó también a la reducción de una América de lo pintoresco o sorprendente, pues para él la grandeza del continente no radicaba en sus “rarezas”, entendiendo así las diferencias, sino en la capacidad poética de su historia, en esa densidad apabullante de símbolos que han hecho que la realidad americana siempre esté por encima de cualquier intento de representación mimética. En “La expresión americana” afirma: “América no es tema para el exotismo; es una energía poética que no ha terminado de revelarse”¹⁶⁰. Incluso más adelante será crítico textual entre una mirada superficial una profunda compresora, pues afirma en el mismo texto que: “El que se queda en lo pintoresco no entiende a América. Lo visible aquí es siempre la superficie de una resonancia más honda”¹⁶¹.

Así, Lezama se distancia abiertamente de cualquier tendencia a entender lo americano como una búsqueda de lo sorprendente sin la previa comprensión de su enraizamiento mítico y simbólico. Su poética partirá de que América es una potencia imaginaria, más no como escenario de lo raro.

¹⁵⁹ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en 100 preguntas* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1967), 58.

¹⁶⁰ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 44.

¹⁶¹ *Ibid.*, 72.

Ambos convergen en el punto crucial donde el realismo mágico puede volverse exotizante cuando reduce la pluralidad ontológica de América a una serie de muestras de catálogo de maravillas superficiales; por lo que ambos se oponen a la mirada que privilegia lo extraño como adorno sin entender la carga simbólica e histórica de aquello que acontece. Es decir, no se puede pensar la literatura latinoamericana sólo como una exposición de fenómenos desconocidos para los europeos, pues así una vez más estamos colocándonos en un lugar de búsqueda de reconocimiento hegemónico, como lo otro válido, en tanto que aquí suceden cosas que allá no y que a manera de narrativa se exponen como historias; esto es, desde el realismo mágico no se puede pensar por el ser de lo americano, sin embargo, sí es posible desde lo real maravilloso, pues ahí no juega un papel la sorpresa o la extrañeza, sino que lo preponderante es comprender la realidad latinoamericana desde la propia realidad latinoamericana, sin artificio, sin truco, sin magia.

Una de las consecuencias de la defensa del realismo mágico es que puede resultar en una interpretación colonial de la producción literaria, ¿por qué? Porque al circular este término en Europa, entre las décadas de 1950 y 1960, su recibimiento fue muy popular y fascinante, pues para muchos editores, críticos y lectores europeos, la literatura latinoamericana estaba permeada de un exotismo seductor y renovado al agotamiento y crisis de sus propias vanguardias, de este modo, más allá de difundir esta literatura como una puerta para conocer el continente, estuvo marcada también en convertir la producción literaria en mercancía cultural, como un estilo “pintoresco” que confirmaba la fantasía europea de que América Latina estaba plagada de irracionalidad y cuentos encantadores.

De hecho, el Boom Latinoamericano coincidió con la expansión de editoriales europeas de gran nombre, como Seix Barral, Gallimard, Einaudi, entre otras, que promovieron y se nutrieron del éxito de estas novelas latinoamericanas principalmente desde la categoría de lo insólito, fundiendo la visión de lo real maravilloso con el realismo mágico en una sola, como ya lo mencionaba Jean Franco, quien observaba cómo durante esos años Europa convirtió los términos de realismo mágico y lo real maravilloso en rótulos intercambiables, útiles para un consumo de lo inmediato. “Lo real maravilloso y el realismo mágico fueron rápidamente fundidos en un solo rótulo para el consumo internacional”¹⁶². Es decir, que la reducción de la complejidad histórica, política y simbólica de América Latina, derivó en un reforzamiento colonial al presentar a la región como fascinante desde su excepcionalidad primitiva, atrasada, donde la pobreza, los paisajes selváticos, las lenguas originarias y las cosmovisiones míticas, se miraron como cuentos que contar, historias que parecían diferentes pero que no estaban legitimadas como para hacer el llamado del pensar sobre esto otro, de manera profunda y detenida para comprenderlo desde su propia realidad.

Esta apropiación repercutió en la interpretación crítica, pues para varios críticos franceses, ingleses y alemanes, la hibridez y la densidad histórica de estas obras, fueron leídas desde una superficialidad de lo fantasioso. Roger Caillois, por ejemplo, mencionaba que una de las características a celebrar de esta literatura, era la capacidad de “transgredir lo real”¹⁶³, reforzando esta idea de una región que rompe la pulcritud racional y apuesta por el desbordamiento y exceso imaginativo.

¹⁶² Franco, *Plotting Women*, 29.

¹⁶³ Cfr. Roger Caillois, *Aproximaciones a lo imaginario* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 122.

El proceso editorial acentuó de igual manera esta apropiación, pues el éxito de “Cien años de soledad”, de 1967, en su primera edición española agotó 8,000 ejemplares en tan solo una semana y llegó a vender alrededor de 50,000 en meses posteriores. Carmen Balcells, la agente literaria más poderosa e influyente de la lengua española del siglo XX, conocida como “La Mamá Grande” del Boom Latinoamericano llegó a afirmar en una entrevista que: “los lectores pedían más novelas de ese tipo, querían mundos parecidos, querían la fantasía latinoamericana.”¹⁶⁴ Lo que nos da una idea sobre la concepción de la literatura latinoamericana que tenía la creadora del catálogo de las obras latinoamericanas, pues desde ahí se mostraba que era vista desde una intención de venta que respondía a conceptos como la fantasía, es decir, mundos imaginados, creados, artificiosos. En este mismo tenor, Ángel Rama señaló que: “El realismo mágico terminó por convertirse en un folclore de exportación, moldeado según los deseos europeos.”¹⁶⁵

2.4 La imaginación como práctica de libertad: una grieta en la razón moderna

El lujo del espíritu es la ruptura de lo conocido, de lo dicho, de aquello que está dado por sí, en los otros, en uno mismo. Somos grietas en espera de resarcir los espacios, los vacíos que en silencio permanecen para ser evocados, llenados con el eco de lo posible, del no ser.

Al espacio vacío, al espacio robado, le viene lo pre comprendido, hundido en las heridas de lo perdido donde haya una esperanza que se asome en aquello que pudo ser, más no en estado de posibilidad, sino en estado de reconstrucción, de reapropiación, de recuperación. ¡Cuántos mundos se han diluido en la presencia del acontecer histórico!, ¿cuánta vida se ha

¹⁶⁴ Cfr. Xavier Ayén, *Carmen Balcells, La Mamá Grande* (Barcelona: Debate, 2010), 221.

¹⁶⁵ Rama, *La crítica de la cultura*, 72.

esfumado de los recuerdos escritos, de las imágenes representadas, de las historias contadas? Muchos más de los que hemos conocido. A la presencia le viene la ausencia, le viene la falta, le viene lo que nunca fue.

Imaginar no es un ejercicio subjetivo o una facultad menor, sino que se trata de una fuerza epistémica que obliga a rasgar los linderos de lo permitido y asomarse a romper el cerco impuesto por la racionalidad moderna. Como anuncia Walter Mignolo, la modernidad europea produjo una matriz cognitiva que “definió como irracionales o inferiores aquellas prácticas que no encajaban en su lógica disciplinaria”¹⁶⁶. Ante esa clausura, la imaginación opera como un gesto de desobediencia, más no como una proyección de fantasías o inventos, sino que abre la posibilidad de los modos de conocer, restituyendo sentidos que la colonialidad había silenciado, es decir, los espacios se obligan a abrirse a lo otro; sin embargo, lo otro tampoco ha permanecido en el sentido del ser, sino en el ámbito de lo perdido, del no ser, de ahí que haga falta la capacidad de contener esos espacios con la imaginación, como lo afirma Dussel: “Toda praxis de liberación comienza por imaginar lo no vigente como posibilidad”¹⁶⁷, de modo que imaginar es anticipar mundos no permitidos, incluso borrados por el orden colonial.

Esta capacidad en su sentido anticipatorio complementa la noción de re-existencia que propone Catherine Walsh, para quien la decolonialidad trata de “crear, imaginar y vivir otras posibilidades en medio de la matriz de poder colonial”¹⁶⁸, un impulso a la creación de mundos alternos así es que es posible existir de otras maneras, en tanto que se recomponen y se entretejen entre símbolos y experiencias eslabones imaginados para darles narratividad a las

¹⁶⁶ Walter D. Mignolo, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010), 32.

¹⁶⁷ Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (Madrid: Trotta, 1998), 223.

¹⁶⁸ Catherine Walsh, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Quito: Abya-Yala, 2013), 45.

historias perdidas. La re-existencia encarna la imaginación pues le da posibilidad a lo que no fue posible, le da vida a aquello que se perdió y por tanto, es una praxis que no sólo piensa mundos posibles, sino que los performa, los habita y los vuelve experiencia. Es la vida ampliada donde vivir es imaginar y recrear, desobedeciendo y traduciendo nuevas formas de ser, de sentir y de pensar.

En la literatura de *Lo Real Maravilloso* la imaginación no es un artificio, ni un invento, sino es la recuperación de la mirada del reconocimiento de las realidades que sólo suceden en América Latina, sugerido también desde Lezama Lima, el mencionar que la imaginación es una fuerza real que “injerta nuevas densidades en la realidad”¹⁶⁹. Así desde el pensamiento decolonial podemos comprender la imaginación como praxis, como una forma de pensamiento que libera, se desborda y reconfigura, restituyendo la plenitud del mundo frente a la racionalidad moderna que buscó definirlo y agotarlo en su propia interpretación.

La imaginación no es un adorno de la inteligencia ni un suplemento de la sensibilidad, sino el lugar mismo donde el mudo se hace cognoscible. El proyecto teórico de Lezama Lima, que atraviesa *La expresión americana*, *Las imágenes posibles* y *Las eras imaginarias*, puede leerse como una apuesta radical: la imagen poética es la forma propia del conocimiento en América. No se trata de un giro meramente estilístico; Lezama desplaza el privilegio moderno del concepto y del discurso lógico hacia una lógica de la imagen, donde conocer equivale a entrar en la densidad metafórica de lo real.

En *La expresión americana*, Lezama formula una de sus frases programáticas: “Sólo lo difícil es estimulante, sólo la resistencia que nos reta es capaz [de] enarcar, suscitar y mantener

¹⁶⁹ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 56.

nuestra potencia de conocimiento”¹⁷⁰. Aquí el conocimiento no es transparencia ni dominio, es tensión con lo opaco, esfuerzo ante lo que resiste. La “potencia de conocimiento” se activa precisamente allí donde la realidad no se deja reducir a esquemas conceptuales previos; por eso, el sistema lezamiano exige dificultades, espesores, barroquismos. Lo americano se piensa en clave de potencia, como exceso de formas e imágenes, y la imaginación es el órgano que permite habitar ese exceso.

Este privilegio de la imagen se vuelve explícito en el ensayo “Las imágenes posibles”, donde Lezama concibe el mundo como imagen y afirma “la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”¹⁷¹. En este horizonte, la imagen no es una copia debilitada de lo real, sino el lugar donde lo real se constituye como tal. La imaginación, entonces, no se limita a producir fantasías; organiza un campo de visibilidad y de sentido. De ahí que, al reflexionar sobre la metáfora, Lezama pueda afirmar que en “esas provincias, conocimiento y desconocimiento, se convierten en imagen y semejanza”¹⁷². Conocer no significa eliminar el desconocimiento, sino transfigurar la tensión entre ambos en imagen: la imagen como el lugar donde el saber y el no saber se entrelazan y simultáneamente producen sentido.

La crítica ha leído con atención el alcance de esta propuesta, pues Emilio Bejel, sintetiza el sistema lezamiano señalando que “la imagen constituye una nueva elaboración de la imaginación como origen del conocimiento. En los textos de Lezama la imagen, y no la razón conceptual, es el fundamento de la poesía y de la verdad. La poesía es imagen, y ésta se

¹⁷⁰ Ibid., 49.

¹⁷¹ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Confluencias: Ensayos sobre poesía* (La Habana: Letras Cubanas, 1988), 300.

¹⁷² Ibid., 302.

constituye en la sustancia del mundo”¹⁷³. Desde esta perspectiva, la imaginación deja de ser un simple intermediario entre percepción y concepto, como en la tradición europea, para convertirse en principio ordenador de la experiencia. No se conoce primero conceptualmente y luego se imagina: es la imagen la que abre el campo del conocer, la que pone en juego una verdad que no se deja reducir a proposiciones.

Este orden de la imaginación tiene consecuencias directas en la manera en la que Lezama piensa la historia y la identidad americanas. En *La expresión americana*, su método consiste, como ha mostrado Irlemar Chiampi, en “historiar, no los hechos, sino la imagen poética subyacente a los hechos”¹⁷⁴. La historia, por tanto, no se entiende como una secuencia de acontecimientos verificables, más bien como una constelación de imágenes que revelan la imagen del ser americano. En este sentido, la imaginación es una forma de conocimiento histórico, que no describe lo ocurrido desde la cronología, sino que desentraña las figuras simbólicas que organizan una experiencia colectiva del tiempo. La famosa frase lezamiana según la cual América es “el lugar de las eras imaginarias” no es sólo poética, indica que la temporalidad americana se comprende mejor desde la proliferación de imágenes que desde la linealidad progresiva.

Diversas lecturas críticas han subrayado esta dimensión epistemológica de la imaginación en Lezama. Carolina Toledo muestra que la categoría de imagen posee en su sistema un carácter “trascendente, ontológico y gnoseológico”, en tanto que “revela el reverso de la forma esencial y reduce lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre”¹⁷⁵. La

¹⁷³ Emilio Bejel, "El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima", *Thesaurus* 48, n.º 1 (1993): 77.

¹⁷⁴ Irlemar Chiampi, "La expresión americana de José Lezama Lima: La dificultad y el diabolismo del caníbal", *Escritura* 10, n.º 19-20 (1985): 108.

¹⁷⁵ Cristina Toledo, "La historia de la imagen americana: confluencias y heterocronías en el proyecto estético y cultural de José Lezama Lima", *Estudios de Teoría Literaria* 5, n.º 9 (2016): 195.

imagen hace emerger la realidad como presencia; en términos cercanos a la *alétheia* heideggeriana¹⁷⁶, la imaginación poética es un modo de desocultamiento: permite que algo venga a la luz de un modo que el discurso racional no podrá producir. De ahí que, como ha señalado la crítica, el sistema lezamiano “apunta hacia lo desconocido armado de un saber en el que la *alétheia* ha desbancado a la *veritas* y el silogismo del sobresalto al *cogito* cartesiano”¹⁷⁷

Podemos decir entonces que Lezama propone una epistemología de lo imaginario que desborda el marco de la racionalidad moderna. Al concebir la imaginación como forma de conocimiento, Lezama desestabiliza la jerarquía que separaba lo poético (como esfera de lo subjetivo / sensible) de lo conceptual (como dominio de la verdad). En su sistema, la verdad se juega en la potencia de la imagen, en su capacidad de articular memoria, deseo, mito e historia.

Este gesto abre un espacio privilegiado para pensar *Lo Real Maravilloso* y su contribución al ethos latinoamericano, pues si la imagen es el lugar donde conocimiento y desconocimiento se vuelven semejanza, entonces la experiencia latinoamericana, con su densidad mítica, barroca e insólita, encuentra en la imaginación no un refugio, sino una posibilidad de inteligibilidad. Con Lezama, imaginar no se trata de huir del mundo, es conocerlo desde la complejidad que la modernidad intentó simplificar.

¹⁷⁶ La *alétheia* heideggeriana no designa la verdad como simple correspondencia entre el juicio y la realidad, sino como desocultamiento (*Unverborgenheit*), como el proceso por el cual algo emerge de lo velado y se manifiesta en un claro de sentido. Para Heidegger, la verdad acontece antes de toda proposición correcta, pues sólo puede haber juicio verdadero allí donde previamente se ha abierto un mundo en el que el ente puede aparecer. De ahí que la *alétheia* implique siempre una tensión entre revelación y ocultamiento, lo que se muestra nunca agota lo que permanece velado. Esta comprensión resulta relevante para pensar categorías como lo real maravilloso, en la medida en que permite comprender la realidad no como objeto plenamente disponible para la razón, sino como campo de aparición, exceso y manifestación. Véase Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera (Madrid: Trotta, 2003), §44; Martin Heidegger, “De la esencia de la verdad”, en *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2000), 151–171; Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackermann Pilári (Barcelona: Gedisa, 2001), 132–139.

¹⁷⁷ Bejel, “El ritmo del deseo”, 89.

Hablar de la literatura y por ende de lo estético, desde una mirada decolonial, implica ir más allá de la concepción moderna de la estética como “filosofía del arte” o “teoría de lo bello”. Lo estético no es sólo un campo de especialización filosófica, sino un régimen de sensibilidad, un conjunto histórico de normas de lo que puede ser visto, escuchado, nombrado y pensado como “real”, como “valioso” o como “arte”. En este sentido Jacques Rancière define la estética desde una dimensión política como una “distribución de lo sensible”, es decir, “el sistema de hechos evidentes de la percepción sensible que determina al mismo tiempo lo que es visible y lo que no, lo que es decible y lo que no, quien puede tomar parte en lo común y quien queda excluido”¹⁷⁸. Lo estético no es lo ingenuo, no es inocente, lo estético organiza el mundo, otorga las voces y marca el rumbo del valor artístico.

La crítica decolonial lleva a su límite esta intuición, pues Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez mostrarán que la estética moderna, desde el siglo XVIII, con el giro kantiano hacia el “juicio del gusto”, además de regular el gusto artístico, ha funcionado como una tecnología de la colonialidad de los sentidos. Mignolo afirma que la estética moderna se convirtió en una normatividad que “configuró un canon, una normatividad que permitió el desprecio y el rechazo de otras formas de prácticas estéticas, o más precisamente, de otras formas de *aesthesis*, de sentir y percibir”¹⁷⁹. Con ello, lo estético se vuelve un dispositivo de poder, pues coloniza la *aisthesis* (la experiencia sensible en su amplitud) y la subordina a los criterios de belleza, gusto y forma establecidos desde el canon europeo.

¹⁷⁸ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004), 12.

¹⁷⁹ Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez, "Decolonial aestheSis: Colonial wounds/decolonial healings", *Social Text: Periscope*, 15 de julio de 2013, 2. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/

Rolando Vázquez propone, por su parte, que se debe de hablar de *aisthesis* decolonial en lugar de “estética decolonial”, para subrayar la liberación de los sentidos frente a ese régimen moderno de regulación. Como señala en su entrevista: “preferimos hablar de *aisthesis* porque la palabra ‘estética’ se usó en la modernidad para construir un canon [...] de percepción del mundo a través de categorías de pensamiento y nociones marcadamente eurocéntricas”¹⁸⁰. La estética en su sentido moderno, nombra el momento en que Europa se otorga el derecho de decidir qué normas de sentir, de percibir el mundo, de nombrar lo bello y lo sublime, serán consideradas legítimas. La *aisthesis* decolonial, por tanto, apunta a “la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación”¹⁸¹.

Desde esta perspectiva, tomar postura sobre lo estético supone reconocer que la estética moderna es parte de la matriz de la colonialidad del poder, por ello no sólo se trata de un discurso sobre arte. La pregunta no es sobre el discurso artístico, sino sobre las condiciones coloniales que han establecido qué puede ser arte y qué no; la discusión entonces no gira en torno a los colores, las formas, las técnicas, incluso no va sobre el espíritu artístico o el estilo, va en el sentido de pensar sobre las razones dominantes en las que el tiempo, la forma, la narrativa y la razón se impusieron como universales y hegemónicas, respondiendo a la estructura europea, pues borrar las expresiones en la literatura, la oralidad, la escultura, la pintura, los frescos, los textiles, es borrar el ser de lo otro.

La propuesta decolonial no pretende postular “otra estética”, en el mismo sentido normativo y confrontativo con lo hegemónico, pues de lo contrario, caería en la misma universalización que señala, sino en abrir un espacio de pluralidad de modos de sentir y de

¹⁸⁰ Rolando Vázquez y María Barrera Contreras, "Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales", *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 11, n.º 18 (2016): 255.

¹⁸¹ *Ibid.*, 259.

hacer mundo. Vázquez lo presenta de la siguiente manera: hablar de *aiesthesis decolonial* no es reemplazar un canon por otro, “sino afirmar un espacio abierto a la pluralidad de maneras de relacionarse con el mundo sensible que han sido silenciadas”¹⁸².

Lo estético, leído decolonialmente, es un campo de resistencia de lo sensible, un sitio en donde los cuerpos, las memorias y las cosmologías subalternizadas reaparecen como fuentes legítimas de sentido y de realidad. Adolfo Albán Achinte ha mostrado cómo las “estéticas de la re-existencia” articulan memorias y cosmovisiones que sobrevivieron a la violencia colonial a través de prácticas cotidianas, como fiestas, músicas, tejidos y rituales, que no se ajustan a las categorías de arte moderno¹⁸³. En esta clave, lo estético no se trata de patrimonio museográfico, sino de formas de vida que sostienen mundos: la fiesta como hermenéutica de lo significativo, el color como memoria, el canto como archivo histórico, el relato oral como literatura encarnada.

Desde aquí puede entenderse una estética que libera, pues cuando en la literatura, *Lo Real Maravilloso* irrumpe en Carpentier, o cuando Lezama habla de una “visión amplificada del ser”, no estamos sólo ante figuras literarias, sino ante un acto de resistencia y liberación estética, es decir, ante una creación que desobedece el reparte moderno de lo sensible y devuelve la visibilidad, la palabra y el ser a aquello que la estética eurocéntrica califica como superstición, exceso, irracionalidad o primitivismo.

¹⁸² Ibid., 195.

¹⁸³ Cfr. Adolfo Albán-Achinte, “Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones”, en *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, editado por J. Haidar y G. Sánchez Guevara (México: INAH, 2011), 97–116.

En la creación latinoamericana, particularmente en lo real maravilloso, la estética actúa como *aísthesis*¹⁸⁴ decolonial, como “un movimiento que critica la estética moderna y contribuye a hacer visibles subjetividades decoloniales en la confluencia entre prácticas populares de re-existencia, literatura, poesía e imágenes”¹⁸⁵. Así, la libertad no es nada más un tema de representación en las obras, es también una práctica que se juega en el nivel de la sensibilidad misma. La estética de la libertad nombra ese gesto en el que la creación deja de obedecer al canon moderno-colonial y se atreve a sentir, nombrar y figurar el mundo desde otros lugares: desde las cosmovisiones originarias, las memorias afrodescendientes, las heridas coloniales y la densidad barroca del continente.

2.5 La literatura como reflejo de los mundos posibles

Existen mundos que no se inscriben en la cartografía de los mapas, pero que se asoman en la poesía, en la novela, en el cuento. Son ciudades o paisajes que sólo existen en cuanto un narrador las pronuncia, genealogías que comienzan en la página, lluvias interminables de cien años, porque alguien decide que así hay que contarlas. La literatura desdobra la realidad, la interroga y la multiplica, por ello cada novela, cada cuento, es un gesto del desplazamiento del mundo, un giro del prisma que deja ver otros colores de la misma luz.

¹⁸⁴ *Aísthesis* designa, en su raíz griega, la percepción sensible, es decir, el modo en que el cuerpo es afectado por el mundo antes de que la experiencia sea reducida a concepto, juicio o representación. Aunque de este término deriva “estética”, la modernidad europea tendió a convertir la experiencia sensible en teoría del gusto, de lo bello y del arte, regulada por criterios de legitimidad cultural. Frente a ello, la *aísthesis* decolonial recupera la dimensión situada, corporal e histórica del sentir, cuestionando la colonialidad que también opera sobre la sensibilidad, la imaginación y la percepción. Desde esta perspectiva, decolonizar no implica únicamente transformar las categorías del conocimiento, sino también liberar los modos de sentir y de experimentar la realidad. En relación con Lo Real maravilloso, la *aísthesis* decolonial permite pensar que América Latina percibe lo real desde el cuerpo, el paisaje, el mito, la memoria, el rito y la comunidad. Véase Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Espasa-Calpe, 2007); Walter D. Mignolo, “Aísthesis Decolonial,” Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte 4, no. 4 (2010): 10–25; Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez, “Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,” Social Text Online, July 15, 2013; Zulma Palermo, ed., *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009).

¹⁸⁵ Mignolo y Vázquez, “Decolonial aestheSis”, 4.

Cuando América se narra a sí misma, el mundo que conocernos se vuelve apenas una de sus versiones posibles: detrás del pueblo, existe el pueblo soñado, detrás de la historia oficial, están las historias del susurro, detrás del tiempo lineal, los tiempos que se superponen como capas de memoria. En este sentido es que la literatura abre los mundos posibles, no ya como una simple metáfora, sino como una tesis filosófica sobre la propia función de la literatura. El texto así no es un espejo pasivo de la descripción de la realidad, es un dispositivo que configura y posibilita mundos. Paul Ricoeur lo formuló de manera decisiva al hablar del “mundo del texto”: la obra literaria no refleja simplemente un entorno preexistente, pues “abre un mundo que el lector habita de manera imaginaria”, un mundo que “no se limita a reproducir la realidad, sino que la refigura”¹⁸⁶. La literatura representa, sin embargo, también piensa, piensa con el mundo al proponerle posibilidades, al desplegarlo y al desbordarlo... entre tanto, a mostrar sus posibles maneras de ser.

Esta capacidad configuradora se vuelve central en la literatura latinoamericana, ya que no se trata de inventar mundos fantásticos separados de lo real, se trata de mostrar que la realidad americana ya está habitada por registros distintos en sentido ontológico: pues aquí, las conversaciones de los muertos con los vivos siguen sucediendo mientras escribo, el mundo de los mitos siguen organizando el tiempo y los dioses o espíritus aparecen en la articulación de la vida cotidiana; por ello el mundo real aparece como reflejo de esos otros mundos que coexisten con él: cosmovisiones indígenas, memorias afrodescendientes, temporalidades campesinas, imaginarios barrocos, etc. La literatura no añade una capa de fantasía, hace filosofía desde la multiplicidad del ser, desde pensar el mundo como mundos, más no como uno totalizante y hegemónico.

¹⁸⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico* (Madrid: Cristiandad, 1983), 99.

Desde una perspectiva decolonial, esta multiplicidad no es ingenua. La modernidad europea se sostuvo sobre la idea de un solo mundo como válido - el mundo definido por su ciencia, su historia y su razón - frente al cual los demás modos de realidad eran leídos como atraso, mito o superstición. Arturo Escobar ha mostrado que la colonialidad del saber se traduce también como una “ontología de un solo mundo” que niega la legitimidad de otras formas de existencia¹⁸⁷. La literatura latinoamericana, en cambio, actúa como una práctica de pensamiento que desactiva esa ontología única, pues entre sus páginas, el mundo aparece sólo como una capa más, como un plano entre otros, como reflejo parcial de una realidad mucho más vasta. Al narrar pueblos donde los muertos vuelven, selvas donde el mito organiza el tiempo, ciudades donde lo burocrático se cruza con lo milagroso, estos textos producen pensamiento filosófico en praxis: afirmando que hay más mundos en este mundo.

Tanto Alejo Carpentier como Lezama Lima, entienden esto al ampliar la visión del ser en tanto que abre los mundos posibles, más no a reducirlo a lo dado, sino emprender el viaje de la exploración de lo posible dentro de los marcos reales de lo cotidiano en Latinoamérica, incluso, podríamos llamarle una especie de fenomenología imaginaria de América, que no ahondaremos más allá de sólo mostrar los posibles alcances desde el pensar filosófico. *Lo Real Maravilloso* insiste, por tanto, que el mundo que se nos presenta es en realidad manifestación de otros mundos que le atraviesan y la revelación consiste en vislumbrar esos otros posibles que el orden colonial había declarado como no existentes - imposibles.

De ahí la razón por la que no miramos a la literatura como una mera estética, sino como una contribución al ethos latinoamericano en tanto que en ella se piensa desde las imágenes, las narraciones y los cuerpos. Al mostrar las narrativas como reflejo de mundos posibles, coincidimos en que estos textos formulan una crítica ontológica a la pretensión de un solo

¹⁸⁷ Cfr. Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (Medellín: Ediciones UNAULA, 2014), 21.

mundo y, al mismo tiempo, articulan una propuesta: la de un ethos latinoamericano que se reconoce a sí mismo como cruce de tiempos, de voces, de presencias. En cada novela que analizamos, surgirá la pregunta: ¿qué otros mundos están latiendo en el envés de lo que llamamos realidad? La respuesta no llegará en forma de un sistema categorial, sino en forma de narración, en su sentido más profundo, que es también un modo de filosofar.

En la obra de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, lo real no será nunca una única superficie, sino que siempre habrá un doblez, un estratificado. Hay un nivel de realidad que responde a los parámetros de la historia, de la geografía, de lo verificable -la revolución haitiana, las guerras civiles, las violencia partidista, el capitalismo-, y otro nivel en el que irrumpen el mito, la visión, el milagro, los muertos que regresan, las profecías que se cumplen. Pero la clave está en que estos planos no se oponen como realidad e irrealdad, sino que coexisten como dos registros de lo real. No se trata de fantasía añadida a un mundo “serio”, sino de una ontología ampliada donde lo real incluye también aquello que la modernidad declaró imposible.

En el prólogo del “El reino de este mundo”, Carpentier formula de manera programática esta duplicidad. Allí sostiene que lo maravilloso “comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual [...] de una aplicación de las escalas y categorías de la realidad”.¹⁸⁸ Lo maravilloso no llega desde fuera, como invento, sino desde un modo distinto de percibir la realidad misma. La revolución haitiana, el vudú, la figura de Mackandal, la corte Henri Christophe, no son entorno “real” al que luego se le agrega magia, son ya un tejido donde historia y mito se implican mutuamente. La duplicidad de lo real en Carpentier consiste así en demostrar que la historia de América no puede pensarse sin sus

¹⁸⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 10.

dimensiones míticas y rituales, y que éstas no son supersticiones o inventos, sino otros modos de presencia.

Por su parte, García Márquez, en *Cien años de soledad*, radicaliza esta coexistencia. Macondo es, por un lado, el pueblo atravesado por guerras, compañías bananeras violencia política, y por otro, el espacio donde una niña asciende al cielo con las sábanas, donde la peste del insomnio amenaza con borrar la memoria, donde las cartas del muerto siguen llegando, donde llueve durante cuatro años y once meses. Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris describen el modo en que el realismo mágico “explora y transgrede fronteras -ontológicas, políticas, geográficas o genéricas-, facilitando la fusión o coexistencia de mundos posibles, espacios o sistemas que serían irreconciliables en otros modos de ficción”¹⁸⁹, si bien no estamos de acuerdo con el término “ficción” que utilizan ambas críticas, la idea que nos proponen sobre la apertura de posibilidad de otros mundos como reales y existentes es la que destacamos, en cuanto que a pesar de que le llaman realismo mágico, como ya hemos aclarado anteriormente, se trata de una mirada sobre la literatura como búsqueda ontológica y no como estilo literario.

Macondo es esta encarnación de la fusión de la vida cotidiana y lo extraordinario que comparten el mismo estatuto de realidad. La duplicidad de lo real no se resuelve; se mantiene como condición del mundo. Así, esta duplicidad, la histórica y mítica, tiene una función filosófica clara, pues cuestiona la pretensión moderna de que sólo hay un mundo verdadero, el definido por su racionalidad, su ciencia y su historia.

Las novelas de Carpentier y García Márquez operan contra una ontología unívoca, al narrar lo real como múltiple, como histórico - maravilloso y como político - mítico, afirmando en clave literaria, la intuición de mundo en el que quepan más mundos sin aspirar a la

¹⁸⁹ Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, eds., *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham: Duke University Press, 1995), 5.

completud de uno mayor, es decir, reconociendo la diferencia y los lugares desde donde lo real se experimenta. Así, en *Cien años de soledad*, la masacre de las bananeras no se opone a la lluvia interminable o a la presencia del muerto José Arcadio Buendía, sino que forman parte de la misma trama de sentido. En *El reino de este mundo*, la crueldad del régimen colonial, los levantamientos de los esclavos y las ceremonias vudú constituyen una sola textura de realidad. Amaryll Chanady lo ha formulado al decir que se “parte del mismo nivel de realidad que los elementos reconocidos como normales por la racionalidad occidental”.¹⁹⁰

Desde nuestra perspectiva decolonial, podríamos decir que esta duplicidad es una forma de desobediencia ontológica, al sostener la co-presencia de lo que la modernidad quiso separar: realidad del mito, política de la religión, la historia y el prodigio. Tanto Carpentier como García Márquez producen una crítica encarnada a la colonialidad del saber, sin que necesariamente lo piensen conscientemente, pues sus novelas muestran que la experiencia latinoamericana no se deja reducir al marco de una sola razón ni de un solo mundo: hay siempre otro plano, lo maravilloso, que insiste, se filtra, rompe con la superficie de lo “normal”. Así, la duplicidad de lo real no es un juego literario, sino una propuesta filosófica sobre el ser de América, donde existir es habitar lo insólito, al tiempo que la historia, el mito, la violencia, el milagro y la herida son realidad.

En la narrativa latinoamericana desde la visión de *Lo Real Maravilloso*, tanto el símbolo, el sueño, como la memoria no son adornos de la trama, sino los modos mismos en los que la realidad se densifica y se vuelve pensable. En Carpentier, Asturias, García Márquez o Lezama Lima, la selva, la lluvia, los animales, los muertos o las genealogías interminables no

¹⁹⁰ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (New York: Garland, 1985), 23.

operan como recursos literarios, son condensaciones de historia, violencia y paisaje, en donde el mundo americano se interpreta a sí mismo desde sus propias imágenes.

En *El reino de este mundo*, Carpentier hace de la revolución haitiana un laboratorio de símbolos: el vudú, las metamorfosis animales, las voces de los muertos y la resistencia de Ti Noël configuran una historia donde el mito y la política son inseparables, y donde el símbolo funciona como clave de lectura de una realidad colonial que no cabe en el realismo europeo.¹⁹¹

De manera semejante, en *El Señor Presidente*, Asturias construye un universo dictatorial en el que sueño, la alucinación y la imposibilidad de distinguir nítidamente entre vigilia y pesadilla forman parte de la experiencia misma del poder; de hecho, es imposible distinguir entre la realidad de lo despierto y la realidad del sueño, así, los sujetos no viven una evasión onírica, sino que se inscriben en un orden donde simultáneamente se está dormido y despierto.

En *Cien años de soledad*, el símbolo y el sueño se convierten en arquitectura de la memoria, pues Macondo es, a la vez pueblo y archivo: cada generación repite, desplaza o traiciona gestos anteriores, y la novela puede leerse como una alegoría de la historia latinoamericana, donde las guerras civiles, las compañías bananeras y las masacres están envueltas en un tiempo circular que vuelve una y otra vez sobre sus propios fantasmas. En palabras de Gonzalo Celorio, la novela “nos hizo ciudadanos de Macondo, nos ‘macondizó’, nos modificó como lectores y [...] nos devolvió la capacidad poética e infantil del asombro ante la vida cotidiana”¹⁹². La “macondización” nombra precisamente esa operación simbólica por

¹⁹¹ Cfr. Carpentier, *El reino de este mundo*, 136–140.

¹⁹² Gonzalo Celorio, “Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano”, en *Cien años de soledad* (edición conmemorativa de la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española), 511-528 (Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007), 528.

la cual la realidad latinoamericana aparece como exceso de sentido, donde lo cotidiano se abre a lo maravilloso sin dejar de ser histórico.

La memoria, por su parte, permite comprender que estos símbolos no son arbitrarios, pues están anclados en luchas por ponerle nombre al pasado. Los estudios de memoria en América Latina han insistido en que recordar no es un gesto individual sino una práctica social, conflictiva, atravesada por relaciones de poder. Elizabeth Jelin subraya que la memoria es un campo de disputas por el sentido del pasado, donde distintos actores compiten por imponer los relatos legítimos y por definir “quiénes son los sujetos con derecho a recordar y a ser escuchados”.¹⁹³ Desde esta perspectiva las novelas de Carpentier, García Márquez o Asturias, pueden entenderse como intervenciones en esa lucha, pues no sólo cuentan historias, reorganizan el archivo afectivo de un continente, dando voz a sujetos (esclavos, campesinos, mujeres, pueblos indígenas, entre otros) que fueron expulsados de las narraciones oficiales.

La categoría de sueño también es significativa, y en clave decolonial, la debemos resignificar, pues los sueños de los personajes, sus visiones, profecías o los aparatos de memoria (manuscritos, pergaminos, crónicas) encarnan formas otras de conocer y ponen en cuestión el monopolio epistemológico de la razón moderna. Este desplazamiento se articula con las propuestas de una estética decolonial, de modo que Walter Dignolo describe la ya mencionada *aesthesis* decolonial como un proceso de reconstitución epistémica y estética orientado a desactivar la matriz colonial de la sensibilización de a abrir paso a “otras formas de sentir, decir y hacer mundo”¹⁹⁴.

En sintonía, Adolfo Albán Achinte propone pensar las “estéticas de la re-existencia” “como aquellas que permiten a los sujetos “expresarse en la amplitud de sus propias

¹⁹³ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2002), 41.

¹⁹⁴ Cfr. Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez, eds., *Estéticas y opción decolonial* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 10.

posibilidades, acudiendo a las memorias [...] que den lugar a espacios de diálogo en condiciones de equidad en la conversación”¹⁹⁵. La literatura latinoamericana desde lo real maravilloso, puede leerse en este marco, como una de esas prácticas de reapropiación del ser, como un modo de rehacer el mundo desde los símbolos y los sueños.

2.6 La literatura latinoamericana como propuesta de liberación

La literatura latinoamericana no sólo narra los mundos, sino que los desborda en su propia complejidad y originalidad, pues describe y representa una realidad, además de significarla y de enfrentar la disputa sobre quién tiene derecho a decir qué es lo real, qué es la historia y qué es un mito. La literatura latinoamericana puede proponerse como un espacio donde es posible la emancipación epistémica, como un lugar donde se da la fractura colonial de la realidad contada, de la verdad histórica hegemónica y donde salen a la luz otras formas de verdad.

Desde la categoría de *Lo Real Maravilloso*, la literatura latinoamericana no le agrega invenciones o fantasías a lo real, sino que deja que la realidad americana se muestre tal cual es, atravesada por mitos, memorias, violencias, paisajes, insurrecciones y hasta por presencias espirituales. Cuando Carpentier menciona: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)”¹⁹⁶, quiere decir que no se remite a un estar fuera de la historia, que esa alteración es la irrupción de fuerzas, creencias y relatos que la modernidad había declarado como imposibles o irracionales. Por eso puede afirmar, a propósito de su viaje a Haití, que “a cada paso hallaba lo real

¹⁹⁵ Adolfo Albán-Achinte, "Estéticas de la re-existencia. Lo político del arte", en *Estéticas y opción decolonial*, editado por Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 119.

¹⁹⁶ Carpentier, Alejo. “Prólogo”. En *El reino de este mundo*. México: Siglo XXI Editores, 1984, 73.

maravilloso”, y que esa presencia “no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera”¹⁹⁷.

Al permitir comparecer la realidad de América Latina, se abre la posibilidad de liberación, en principio de las historias y las memorias contadas desde la hegemonía eurocéntrica y entonces, leído desde la filosofía de la liberación, este modo de aparecer se sitúa en la exterioridad del sistema moderno/colonial, pues Dussel recuerda que esta manera de hacer filosofía no es una reflexión desde la neutralidad, sino que se trata de “un saber teórico articulado a la praxis de liberación de los oprimidos”¹⁹⁸, de modo tal que la literatura latinoamericana en donde se inscribe lo real maravilloso está compuesta desde esa exterioridad, esto es, habla desde el esclavo haitiano, las comunidades indígenas, los pueblos originarios, las periferias, los cuerpos marcados por la invasión, por decir algunos ejemplos, por tanto no sólo narra su sufrimiento; desvela sus modos de presencia, sus cosmovisiones, cosmologías y sus maneras de lucha, que muchas veces, y sobre todo en la literatura, es de manera simbólica.

Si retomamos el término “desobediencia epistémica”, acuñado por Mignolo, también podemos esbozar los rasgos de liberación que se muestran en ciertas obras de literatura latinoamericana, por ello, frente a un relato de la filosofía que comienza en Grecia y se encadena con Roma, París, Londres, Mignolo sostendrá que esta desobediencia nos “lleva a otro lugar, a un ‘comienzo’ diferente (no en Grecia, sino en las respuestas a la ‘conquista y colonización’ de América y al comercio masivo de esclavos africanos)”¹⁹⁹. Así entonces, leer la literatura latinoamericana no como un exotismo del lenguaje y de las historias, o como fantasía de mundos inventados, sino como filosofía, es precisamente asumir el otro comienzo:

¹⁹⁷ Alejo Carpentier, “Prólogo”, en *El reino de este mundo* (México: Siglo XXI Editores, 1984), 75..

¹⁹⁸ Enrique Dussel, *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación* (Bogotá: Editorial Nueva América, 1982), 29.

¹⁹⁹ Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007), 29.

que los modos de aparecer lo real en América pueden ser principio de teoría y no un material “pintoresco” para las metrópolis europeas, principalmente.

La emancipación epistémica que se juega en estos textos es la de transformar los criterios de verdad. Si bien la fenomenología clásica se preguntó por las condiciones de posibilidad de la experiencia; la literatura, desde *Lo Real Maravilloso*, en clave decolonial, lleva al extremo esa pregunta: ¿qué cuenta como experiencia cuando las subjetividades que han sido tachadas como supersticiosas, atrasadas o irracionales? La respuesta no se da en forma de tratado, sino de narración, con cuerpos que vuelan, santos que sudan sangre, pactos con lo sagrado, voces de los muertos que retornan. Quienes, en lugar de ser descartadas como meras creencias, son fenómenos tratados como vectores legítimos de sentido.

De ahí que la literatura latinoamericana funcione como un laboratorio de formas de mundo que se prueban constantemente. En la estructura de la colonialidad del poder, la racionalidad moderna produjo una división tajante entre el mito e historia, entre naturaleza y cultura, entre realidad y ficción. Por lo que las narrativas de Carpentier, García Márquez o Aguilera Malta, desbaratan esta arquitectura: hacen convivir en la misma escena a un virrey y a un chamán, al decreto republicano y a la maldición ancestral, a la iglesia barroca y al monte sagrado de manera simultánea y no desde una invención, sino desde la realidad misma latinoamericana; por tanto se trata de una disputa ontológica: qué entidades existen, qué fuerzas operan en la historia, qué tiempos son legítimos en la superposición.

Así, la literatura latinoamericana se presenta como un espacio de emancipación epistémica en un doble sentido, por un lado libera la experiencia americana de las categorías que la habían confinado al exotismo: dejar ver lo real, y por otro lado porque habilita nuevos sujetos de enunciación: los oprimidos nos son objeto de descripción, sino origen de pensamiento y de nuevas categorías para ser nombrados. Aquí es donde la región de Lo Real

Maravilloso se consolida como una categoría para desentrañar la liberación como sustancial desde una ontología narrada a partir de la herida colonial, pero destinada a emanciparse.

La ruptura de los cánones europeos de la literatura latinoamericana no se reduce a la transmutación de personajes o de paisajes, más bien implica subvertir las mismas formas de la escritura, de modo que, frente al hecho de la construcción del canon europeo que se ensalzó sobre la idea de literaturas nacionales, homogéneas, articuladas desde el sujeto burgués, a idiomas estandarizados y a géneros estabilizados como la novela realista, el poema lírico o el ensayo filosófico, en América Latina, emergió un espacio donde la escritura nunca pudo ser homogénea, puesto que su origen tampoco lo es. Antonio Cornejo Polar nos propone pensar la literatura latinoamericana como una “totalidad contradictoria”²⁰⁰, es decir, un campo donde coexisten proyectos culturales y lingüísticos que no se integran de manera sintética y armónica, sino que se tensan entre sí y esa misma tensión es el origen de su identidad, de manera tal que Cascante dirá: “Cornejo Polar parte de la identificación de América Latina como una totalidad compuesta de subsistemas (literaturas nacionales y regionales)”, donde las contradicciones “al resistirse a la homogenización, se recodifican”²⁰¹. Así, propone entonces asumir la heterogeneidad como categoría estructurante. La escritura mestiza (en castellano) atravesada por ritmos indígenas y afrodescendiente, por imaginarios y sintaxis que no encajan del todo en las normas lingüísticas castellanas peninsulares, actúan, así como un dispositivo de ruptura del canon europeo, mostrando que no hay un solo centro legítimo de enunciación ni una sola lengua autorizada para decir lo real.

Sobre este trasfondo, Bolívar Echeverría, como ya hemos mencionado anteriormente, reinterpreta lo barroco como un ethos que, en América Latina se despliega como forma de

²⁰⁰ Cfr. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Horizonte, 1994), 15.

²⁰¹ Francisco Rodríguez Cascante, "Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana: La perspectiva de los estudios culturales", *Revista Comunicación* 12, no. 1 (2013): 117.

resistencia frente a la modernidad capitalista. El ethos barroco, señala la contradicción de la modernidad, pero su aporte fundamental es que “se resiste a aceptarla y a asumirla como una elección”²⁰². Esta resistencia opera en el plano de lo imaginario: se trata de una “afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida” que intenta “restablecer las cualidades de la riqueza concreta re-inventándolas [...] como cualidades de segundo grado”²⁰³. La escritura barroca latinoamericana encarna el gesto de convertir la forma misma del texto en espacio de disputa contra la racionalización moderna que exige transparencia, economía y funcionalidad.

Severo Sarduy radicaliza esta intuición al vincular lo barroco y el artificio, lo barroco y el exceso, pues para él, la clave está en la distancia en la que el barroco se abre significativamente, es decir, entre “la aglutinación, [...] la proliferación incontrolada de significantes”²⁰⁴, puesto que la literatura barroca opera mediante sustituciones y acumulaciones que rompen el uso “normal” del lenguaje. No es casual que Sarduy afirme que “todo el barroco no es más que una hipérbole”²⁰⁵, entendiendo esta hipérbole como una estrategia crítica frente a la economía discursiva burguesa, que privilegia la sobriedad, la simetría, la equivalencia y la medida. En el contexto latinoamericano, esta hipérbole barroca adquiere un filo político: no sólo multiplica las máscaras del lenguaje, sino que desacata el mandato moderno de la claridad y el orden, dejando entrar en el texto las sobras, los desechos, lo impropio, lo irracional, lo ruidoso, “lo mal dicho”.

La ruptura de los cánones europeos no se juega, sin embargo, sólo en la mezcla de registros escritos, también lo hace en la irrupción obstinada de la oralidad. A esto, Walter Mignolo lo ha mostrado en el contexto colonial, pues “los mexicas ponían el acento en el acto de observar y contar en voz alta las historias”, mientras que “los españoles insistían en leer la

²⁰² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (Ciudad de México: Era, 1998), 171.

²⁰³ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 39.

²⁰⁴ Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974), 45.

²⁰⁵ *Ibid.*, 172.

palabra más que en leer el mundo, y hacían de la letra el ancla del conocimiento y el entendimiento”²⁰⁶. La oposición entre leer la palabra y leer el mundo sintetiza dos regímenes epistémicos: uno que confía en la performatividad de la voz, la memoria y el cuerpo; otro que subordina la verdad al registro escrito, codificado, archivado. La literatura latinoamericana que incorpora ritmos orales, giros coloquiales, estructuras de testimonios y de mitos, estabiliza la jerarquía colonial que identifica lo escrito con lo racional y lo oral con lo primitivo.

En este punto, la reflexión de Paul Zumthor sobre la oralidad resulta especialmente iluminadora. En su introducción a la poesía oral advierte contra la tentación de definir la voz sólo por contraste con la escritura: “toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen”²⁰⁷. Este vínculo entre oralidad, origen y memoria remite a un tiempo otro, no lineal, que reaparece en el presente como resto activo. Cuando los textos latinoamericanos se dejan atravesar por la cadencia de la narración oral, es decir, por el chisme, la leyenda, la historia contada en ronda, se reactivan esos “surgires de lo anterior” como formas de pensamiento. Lo que vuelve no es un pasado folclórico, sino un modo distinto de ordenar el mundo, de narrar la experiencia, de distribuir la autoridad de la palabra.

Es precisamente este horizonte el que recupera Adolfo Albán Achinte cuando habla de “estéticas de la re-existencia”. Frente a las formas hegemónicas de representación, propone que lo político del arte residen “desarrollar sistemas de auto- representación que permitan, a quienes han estado sumergidos por las sombras del desconocimiento sistemático, expresarse en la amplitud de sus propias posibilidades, acudiendo a las memorias como hechos singulares y colectivos”²⁰⁸. La escritura mestiza, barroca y oral de la literatura latinoamericana puede leerse

²⁰⁶ Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), 133.

²⁰⁷ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, trad. M. C. García-Lomas (Madrid: Taurus Humanidades, 1983), 27.

²⁰⁸ Adolfo Albán-Achinte, "Prácticas creativas de re-existencia: Más allá del arte... más allá de la estética", en *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh (Quito: Abya-Yala, 2012), 293.

justamente como uno de esos sistemas de auto-representación: en lugar de asumir la forma “correcta” del canon europeo, se inventa formas propias para decir mundos que no caben en la norma. La mezcla de lenguas, los desvíos sintácticos, la presencia de voces subalternas y la densidad simbólica de sus imágenes son, a la vez, recursos estéticos y gestos de re-existencia frente a la colonialidad del saber.

La ruptura de los cánones europeos no alude a un cambio de estilo, sino a un viraje en la ontología y en la epistemología implícitas en la escritura. La literatura latinoamericana mestiza, barroca y oral no se limita a “usar” procedimientos formales novedosos, reconfigura quién puede enunciar, qué pasados tienen derecho a ser recordados, qué cuerpos son valiosos y cómo se articula la relación entre palabra, mundo y memoria. Por eso, en el marco del presente trabajo, estas formas literarias serán leídas como prácticas filosóficas de liberación: lugares donde se ensaya, donde se quiebra el esquema lógico hegemónico, desde la desobediencia a la racionalidad moderna - colonial y se proyectan otros modos de habitar lo real.

2.7 Literatura como proyección del ethos latinoamericano

La literatura latinoamericana piensa el mundo, lo disputa y lo vuelve a fundar, pues poemas, novelas, relatos barrocos no sólo son representaciones de realidades previas, también son ensayos de modos de existencia posibles para sujetos históricamente colocados en la periferia del logos occidental. En este sentido, leer y escribir literatura en el continente no es un lujo estético, más sí se trata de un acto filosófico, como un modo de interrogar quiénes somos, desde dónde hablamos y qué mundos queremos seguir sosteniendo o terminarlos.

Si bien diversos autores han pensado en esta discusión, si la literatura es filosofía, podemos citar a algunos que están de acuerdo con esta afirmación, como Antonio Candido, quien en su célebre ensayo “A literatura e formação do homem”, distingue entre la literatura como sistema de obras y la literatura como fuerza humanizadora, aquella “que expresa el hombre y después actúa en la propia formación del hombre”²⁰⁹. La literatura así entendida no es mero entretenimiento, sino que interviene en la constitución de la subjetividad y en la manera en que una colectividad se reconoce y se imagina a sí misma. Desde esta perspectiva, la escritura latinoamericana es un espacio de ensayo donde el mestizaje, la violencia colonial, las resistencias populares son condiciones inherentes a estos mundos latinoamericanos y que de otra manera no cabrían en los marcos de la racionalidad moderna.

Esta condición de posibilidad de conocimiento de la literatura ha sido subrayada también desde enfoques contemporáneos de la complejidad, incluso Baldoví afirma explícitamente que “la literatura es una forma holística de conocer el mundo, tal como lo fueron los mitos y lo ha sido la novela de anticipación o ciencia ficción”²¹⁰. Más aún, sostiene que la literatura “es en sí misma pensamiento complejo” y “un medio de conocimiento del mundo para repensar lo conocido”²¹¹. Esta caracterización encaja con las gestaciones en narraciones de Carpentier, Lezama Lima, García Márquez o Aguilera Malta, quienes en realidad configuran sistemas de relaciones entre la memoria y el tiempo, el cuerpo y el territorio, la historia y los sueños, que permiten a los pueblos del continente pensarse fuera de la forma “única” de la modernidad y la colonialidad.

²⁰⁹ Antonio Candido, *Literatura y subdesarrollo*, trad. M. C. de Ghirardi (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 80.

²¹⁰ José María Baldoví Giraldo, "De la literatura como una de las disciplinas complejas y de la competencia de los escritores de ficción para instituirse en anfibios culturales", *Praxis & Saber* 10, no. 24 (2019): 77.

²¹¹ Baldoví Giraldo, "De la literatura", 107.

Otro de los filósofos latinoamericanos que se inscriben en esta reflexión, es el argentino Horacio González, quien en “Elogio del ensayo”, describe el ensayismo como una “pócima que une conocimiento y escritura”²¹². No se trata de aplicar una teoría previa a un objeto literario, sino de hacer del propio texto un lugar de pensamiento, de modo tal que en su proyecto de una “palabra encarnada” entrelaza ensayo, política y nación, como muestra de que en el horizonte latinoamericano, la escritura no es un comentario externo sobre la realidad, de hecho, es parte de la praxis por la cual una comunidad elabora su experiencia histórica y disputa incluso el sentido de la nación.

Desde la perspectiva del ethos latinoamericano, esta dimensión filosófica de la literatura se hace aún más nítida; ya Bolívar Echeverría pensaba sobre el ethos barroco como forma histórica de resistencia frente a la modernidad capitalista, recordando que la identidad latinoamericana “se ha hecho manifiesta no sólo en las magníficas obras de su arte y su literatura sino ante todo en sus usos lingüísticos y en las formas de su vida cotidiana y su política”²¹³. La literatura aparece aquí como uno de los lugares privilegiados donde se condensa esa identidad en lucha como modo conflictivo de estar en lo real, que mezcla códigos, temporalidades y símbolos heterogéneos. El relato barroco, el testimonio indígena, la recuperación de lenguas originarias, la novela de dictador o la crónica urbana, se vuelven escenas donde el ethos latinoamericano se piensa, se dramatiza y se deja ver tal cual lo real es.

La dimensión decolonial de este gesto se vuelve más clara si se vincula con la noción de re-existencia. Nelson Maldonado-Torres propone entender la resistencia radical en el mundo moderno - colonial como un esfuerzo por la re-existencia. Esto es, no se trata de negar el poder

²¹² Horacio González, *La palabra encarnada: Ensayo, política y nación (1985-2019)* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 40.

²¹³ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1998), 24.

opresor, se trata entonces de “crear otras maneras de existir”, así como “formas de sentir, de pensar y de actuar” otras, en un mundo que se va reconfigurando a través de múltiples insurgencias²¹⁴. Cuando esta clave se aplica a la literatura latinoamericana, las obras dejan de ser un espejo de la realidad para ser territorios de re-existencia, como espacios narrativos donde se muestran otras sensibilidades, otros vínculos con la tierra, otras memorias del tiempo y del cuerpo que desbordan la imagen del “sujeto moderno” definida por la colonialidad.

De este modo, la literatura latinoamericana actúa filosóficamente en un doble sentido, pues por una parte cuestiona las narrativas universales de la modernidad, en tanto que muestran progresos lineales temporales, contienen sujetos abstractos y se alinean a una racionalidad instrumental, mediante la construcción de mundos donde la historia se entrecruza con el mito, la política con el sueño y la razón con la memoria afectiva colectiva. Y por el otro lado, revela un ethos, es decir, una manera situada de habitar el conflicto entre la vida y el valor, entre los usos del mundo y las lógicas capitales, que ya Echeverría vería en clave barroca, pero que se despliega también en lo real maravilloso. Así pues, concebir la literatura como actuar filosófico implica afirmar que, en el caso de lo latinoamericano, la reflexión sobre el ser, esto es, sobre qué significa ser en un continente atravesado por la conquista, el mestizaje y la dependencia, no se juega sólo en los tratados y sistemas filosóficos “formales”, sino en las tramas, las voces y las imágenes de los textos literarios, abriendo un horizonte en donde América Latina, como esa fuerza formadora y cognitiva de la literatura no configura sujetos individuales, más bien articula un ethos colectivo que resiste, re-existe y se piensa desde sus propias palabras, para responderse preguntas originarias de su realidad. Es preguntarse por la verdad de manera situada, por la justicia y por la dignidad de las vidas que el pensamiento hegemónico declaró

²¹⁴ Cfr. Nelson Maldonado-Torres, *Against War: Views from the Underside of Modernity* (Durham: Duke University Press, 2008), 243.

como prescindibles o inexistentes. Esto más bien es un gesto de proyección del ethos latinoamericano como una ontología narrada desde abajo, donde lo real maravilloso no es sinónimo de ornamentación estética, sino de modos de pensar y de existir.

Entre ser nombrados desde fuera y nombrarse desde sí mismos, lo latinoamericano ha encontrado en la narración un modo de hacer visible un ethos que no encaja en las categorías de la modernidad colonial. En esta encrucijada, el relato es un lugar de disputa sobre la vértebra de la pregunta por quién tiene derecho a ser nombrado como 'nosotros', qué memoria se conserva, qué heridas se silencian y qué formas de vida son reconocidas como dignas de seguir existiendo.

Ya desde el ethos barroco, hemos desentrañado la posibilidad de entenderle como gesto de narración de lo propio como una forma histórica de habitar la modernidad desde la periferia. El ethos barroco, recuerda Malnis, fue dando forma a “la especialidad o singularidad de la cultura latinoamericana del siglo XVII” hasta el punto de que Nuestramérica “va a engendrarse con 'alma barroca'²¹⁵. Ese ethos no reproduce el mundo europeo, pues lo que busca en Latinoamérica es reproducirlo dentro del mundo donde no tiene lugar, donde ha sido desplazado del relato hegemónico, es decir: “la obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida, como una transformación de la vida”²¹⁶.

En esta línea, el acto de narrar se vuelve también una acción que interviene en la lengua y el estilo, sobre las formas concretas en que una comunidad se oye a sí misma; ya Horacio

²¹⁵ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (Ciudad de México: Era, 1998), 58., citado en Malnis, 2022, 113–116.

²¹⁶ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 213.

González hacía este guiño hacia el ensayo argentino al identificar que “las líneas de estilo que conforman las señas de identidad del ensayo argentino”²¹⁷, no como simple ornamento, más como política de la propia lengua, incluso llega a afirmar que “un país, para conocerse, exige la vibración de un idioma singular”²¹⁸ y este diagnóstico puede aplicarse al continente, en el que el ethos latinoamericano sólo se deja ver cuando la narración de lo propio encuentra su idioma propio, cuando deja de imitar los ritmos, las sintaxis y las metáforas ajenas para sonar mestizo, indígena, afrodescendiente, castellano. Así, cuando Bernardo Canal Feijóo critica la metáfora del “desierto” como invención literaria que permitió pensar la Argentina como espacio vacío a ser trasplantado por la civilización europea, lo que está señalando es que la violencia de una narración ajena que borra al indígena, al campesino y a lo propio. Frente a esa operación, su apuesta por mirar desde el “noreste” y recuperar “el fondo indígena reprimido”²¹⁹ no es sólo historiográfica, sino un modo de rehacer el mapa del país narrando, desde otro lugar.

El ethos latinoamericano no es una esencia previa que la literatura simplemente refleja, es algo que también se confitura en el acto mismo de narrar lo propio. Cuando Malnis afirma que el ethos barroco puede servirnos para “pensarnos como una obra de arte barroca, donde la exuberante decoración indígena y africana logra envolver, sacudir y trastocar la definición europea”, de modo que ello “nos ayuda a marcar nuestra diferencia y a delimitar nuestra existencia en el mundo”²²⁰, está diciendo que Nuestramérica se reconoce a sí misma en la construcción de mundos narrativos que mezclan códigos, temporalidades y memorias en tensión. Cada gesto de narrar lo propio, es un acto ontológico, pues hace que aparezca un

²¹⁷ Pablo Piacenza, "Apropiaciones de la noción de estilo en el ensayo argentino contemporáneo", *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, n.º 6 (2002).

²¹⁸ Piacenza, "Apropiaciones de la noción de estilo".

²¹⁹ Ana Laura Elbirt, "Representaciones de la nación en el ensayo argentino. Una lectura crítica a la centralidad pampeana", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 65, n.º 2 (2017).

²²⁰ Juan Ignacio Malnis, "Ethos barroco para la identificación nuestraamericana", *Boletín del Instituto de Relaciones Internacionales*, n.º 16 (2022): 158-160

“nosotros” que no cabe en las categorías de la modernidad colonial, pero que insiste en el existir.

Narrar lo propio es el lugar donde el ethos latinoamericano se hace visible como conflicto, mestizaje y creación de mundos. No se trata entonces de sólo contar historias ubicadas en Latinoamérica, se trata de narrar las heridas y las posibilidades de este territorio, desde sus paisajes, sus cosmovisiones y su pluralidad, para que desde *Lo Real Maravilloso* exista un viraje que le devuelva su presencia a lo exiliado en la periferia, así pues, narrar lo propio es ya un ejercicio de pensamiento: un modo de interrogar quiénes somos y de producir, contra el relato colonial, otros modos de ser en común.

En *Lo Real Maravilloso*, la filosofía no se escribe en conceptos, sino en cuerpos, paisajes, rituales y tiempos. Antes de ser una categoría crítica, es experiencia vivida, en hombre y mujeres que creen en los poderes licantrópicos de Mackandal, danzas que invocan dioses yorubas en un ingenio azucarero, montes que guardan presencias. Carpentier parte de una realidad saturada de símbolos, íconos, historias, por ello puede afirmar lo que ya hemos venido trabajando: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)”²²¹ y añadir que la sensación de lo maravilloso presupone una fe²²², es por tanto una actitud ontológica encarnada en sujetos concretos, capaces de creer y de actuar según esa creencia.

Esta dimensión excede el campo puramente estético. Julio Pino ha señalado que la tesis de “lo real maravilloso americano” debería de quedar “como una estricta declaración de principios que partió del primado de la realidad, del fundamento de toda filosofía”²²³. Esto

²²¹ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004), 15.

²²² Ibid., 16.

²²³ Jesús Pino Miyar, "Alejo Carpentier y la concepción de lo 'real maravilloso americano'", *Crítica. Revista Latinoamericana de Ensayo*, 22 de octubre de 2011, <https://critica.cl/literatura/alejo-carpentier-y-la-concepcion-de-lo-%E2%80%99Creal-maravilloso-americano%E2%80%99D>.

permite leer el prólogo de *El reino de este mundo* no sólo como poética de una novela, pues se trata de un gesto filosófico, allí donde se afirma que la realidad americana está muy lejos de ser agotada en su caudal de mitologías²²⁴, por ello la teoría no precede a la vida, sino que se deja instruir por ella.

Lo Real Maravilloso no es un estilo, es “una cualidad de la realidad latinoamericana”²²⁵, que equivale a reconocer que el mundo en que viven los sujetos latinoamericanos está constituido por una mezcla no conflictiva de lo histórico y lo mítico, de lo natural y lo sobrenatural, como mencionará Marquínez Argote. Es pues un gesto de encarnación que adquiere un relieve manifiesto donde la filosofía encara la vida, tanto como Dussel ya nos lo hacía saber: “la tercera coincidencia básica es que el filósofo debe hacerse intérprete de la filosofía implícita del pueblo latinoamericano, interpretándola críticamente”²²⁶ y esa filosofía “implícita” no se encuentra en tratados sistemáticos, sino en la palabra, las creencias y los relatos con los que los pueblos nombran su mundo. *Lo Real Maravilloso*, en tanto narrativa que toma la fe colectiva en los poderes de Mackandal o en la eficacia ritual del vudú, no hace otra cosa que tornar esa filosofía en una visible, pues la novela se vuelve, en este sentido una forma de pensar el pueblo, con el pueblo y desde el pueblo.

Incluso existen algunos contemporáneos que han visto en *Lo Real Maravilloso* mucho más allá que una etiqueta estética. Rafael Narbona, leyendo a García Márquez, afirma que lo real maravilloso “no es una ocurrencia, es una llave hermenéutica que ensancha nuestra percepción de las cosas”²²⁷, y llega a hablar de una “ontología fundamental de García Márquez”

²²⁴ Cfr. Carpentier, *El reino de este mundo*, 14.

²²⁵ Cfr. Germán Marquínez Argote, "Germán Marquínez Argote [Introducción]", *Proyecto Ensayo Hispánico / Ensayistas.org*, s.f., <https://www.ensayistas.org/filosofos/colombia/marquinez/introduccion.htm>.

²²⁶ Osvaldo Ardiles et al., eds., *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana* (Buenos Aires: Editorial Bonum, 1973), 271-272.

²²⁷ Rafael Narbona, "García Márquez, un narrador natural", *El Cultural*, 17 de abril de 2014, https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20140417/garcia-marquez-narrador-natural/10499282_0.html.

que se asemeja a la filosofía primera de Aristóteles o Heidegger²²⁸. La novela latinoamericana, desde esta perspectiva, opera como pensamiento ontológico encarnado, Macondo no es un mundo fantástico paralelo, sino una forma de decir lo que el mundo es cuando se asume la coexistencia de vivos y muertos, de prodigios y de violencia estructural, como parte de la misma realidad. La “llave hermenéutica” de *Lo Real Maravilloso* consiste en reeducar los sentidos para percibir esa densidad, cuestionando el monopolio moderno de la razón como única vía de acceso a la verdad.

Nombrar *Lo Real Maravilloso* como filosofía, es reconocer que la reflexión sobre el ser, el conocimiento y la historia no se formula únicamente en tratados, sino en relatos, imágenes y mitos que brotan de la vida de los pueblos latinoamericanos, así, el ethos latinoamericano se piensa a sí mismo en el acto de narrar lo propio, y que ese pensar es ya filosofía latinoamericana en sentido estricto.

²²⁸ Narbona, "García Márquez, un narrador natural".

CAPÍTULO 3

La literatura como pensamiento encarnado: las obras

3.1 Tiempo: mito, historia y presente superpuestos

En Latinoamérica el tiempo irrumpe, pues más que una línea que avanza, es una constelación de estratos que se encienden simultáneamente, en tanto que el mito no se ha ido, la historia no se clausura, el presente es siempre “ahora”. Esta experiencia de lo temporal es uno de los núcleos de *Lo Real Maravilloso*, la realidad se vuelve más maravillosa no sólo por los hechos que narra, sino porque estos hechos están siempre atravesados por temporalidades múltiples. Así puede entenderse la afirmación de Carpentier: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo-real-maravilloso?”²²⁹

En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier insistirá en que *Lo Real Maravilloso* no es una invención o estilo literarios, sino una dimensión de la historia americana misma, documentada “sobre una documentación extremadamente rigurosa” que, bajo su aparente intemporalidad, “oculta [...] un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”²³⁰, es decir, la historia americana funciona como un tejido de tiempos heterogéneos que no pueden reducirse al modelo europeo de una progresión lineal hacia el progreso.

Desde la crítica decolonial, Walter Mignolo ha mostrado que la modernidad europea se instituyó, o mejor dicho, se impuso desde un régimen temporal único: “si la modernidad se deja sola, sin su lado oscuro constitutivo, la colonialidad, entonces ‘no hay otra alternativa que

²²⁹ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004), 12.

²³⁰ Ibid.

concebir la sociedad y la historia en el tiempo lineal del progreso”²³¹. La colonialidad del poder es también colonialidad del tiempo, pues esta hegemonía de su comprensión, define quién está adelantado y quién está atrasado, quién ocupa la vanguardia de la historia y quién queda fuera de la misma. Desde ahí, Latinoamérica suele aparecer como pasado de otros, como “retardo” frente a un Norte que se reserva para sí el presente y el futuro.

Lo Real Maravilloso se opone frontalmente a esta temporalidad única, al afirmar que la historia de América es “crónica de lo real maravilloso”, pues Carpentier está devolviendo densidad ontológica a lo que la mirada eurocéntrica había reducido al atraso, superstición o folclor. Así, cuando menciona que en Haití se encontraba a cada paso “lo real maravilloso”, significa que ese encuentro no está medido con el pasado o el futuro, sino un siempre presente en donde por ejemplo la figura de Mackandal, deja de ser un pasado de la memoria ritual del vudú, sino que este episodio se actualiza en los cantos, los mitos y las historias que operan en el presente. El tiempo histórico se vuelve una trama donde coexisten la insurrección, el mito del libertador y la liturgia contemporánea.

Para pensar el tiempo desde una clave privilegiada del sur, podemos recurrir a Rivera Cusicanqui, quien, retomando la cosmogonía aymara, propone la noción de *Qhip nayra*, que significa: “futuro-pasado”, como un modo de nombrar una temporalidad que rompe con la flecha lineal del progreso. En la lectura que hace de esta concepción, “el pasado está delante, porque nos ilumina, nos enseña; y [...] el futuro se representa como el tiempo que está detrás, a nuestras espaldas, porque el futuro no ha sido, por lo que no lo conocemos”²³². De ahí el

²³¹ Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005), 8.

²³² Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018), 95.

aforismo aymara “*Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*”, traducido como “mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro”²³³.

Esta inversión espacial del tiempo revela una epistemología distinta, que el pasado no es algo que queda detrás y se olvida, es más bien un horizonte que se tiene delante y que orienta el caminar. Según Rivera Cusicanqui, en nuestros cuerpos y en nuestros gestos esto es notable, pues “confluyen [...] diversos pasados, que se plasman en hábitos y gestos cotidianos” formando “constelaciones multitemporales”²³⁴. El presente se vuelve el punto de cruce de tiempos múltiples (precoloniales, coloniales, contemporáneos) que se yuxtaponen sin sintetizarse. Esta imagen se aproxima de manera en la que la estructura temporal despliega *Lo Real Maravilloso*, esto es, escenas en las que la revuelta esclava, los mitos africanos y la política moderna, coexisten en el mismo plano narrativo.

La propuesta de Lezama Lima radicaliza esta comprensión del tiempo superpuesto, pues en su reflexión sobre la historia, Lezama afirma: “Creo que el mundo real es la imagen. Creo que todo lo percibimos por imagen. [...] La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen”²³⁵. Si la historia sólo se conoce como imagen, entonces el tiempo histórico no es mera cronología, sino el modo en que una comunidad confitura, interpreta y reinterpreta esas imágenes en el transcurso de las generaciones.

De ahí su sentencia: “La imagen es la causa secreta de la historia”²³⁶, la historia no es simplemente una sucesión de hechos, es el campo donde ciertas imágenes, como mitos, paisajes, gestos, adquieren fuerza, reaparecen y se transforman. En “Las eras imaginarias”

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid., 77.

²³⁵ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 210.

²³⁶ José Lezama Lima, *Las eras imaginarias* (Barcelona: Seix Barral, 1981), 19.

Lezama describe: “las diversas eras donde *la imago* se impuso como historia”, épocas en las que “el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria cobró su realidad y su gravitación”²³⁷. Esta noción de “eras imaginarias” designa precisamente un tiempo reversible, en el que las imágenes del pasado pueden ser reactivadas para reorientar el presente y abrir posibilidades de futuro.

La temporalidad de *Lo Real Maravilloso* puede leerse como una era imaginaria americana, como un régimen de historicidad donde el mito, la memoria y la crónica se entrelazan de modo inseparable. Carpentier lo enunciará al final del prólogo cuando subraya que la narración que el lector va a encontrar, aunque oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”, sólo puede ser comprendida si se asume que “todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa”²³⁸. Es decir, la experiencia temporal americana no es exportable al modelo europeo de historia: está ligada a la “virginidad del paisaje”, a “la presencia faústica del indio y del negro”, y a los “fecundos mestizajes” que todavía no han agotado su “caudal de mitologías”²³⁹.

A diferencia del tiempo lineal de la modernidad, la temporalidad de *Lo Real Maravilloso* se inscribe en lo que Mignolo llama la “simultaneidad de historias alrededor del mundo”²⁴⁰, que sólo se hace visible cuando se introduce la colonialidad en el contexto. En esa simultaneidad, Latinoamérica no aparece como “rezagada” frente a un centro, sino como lugar donde estallan, en el mismo presente, huellas de diversos tiempos: cosmogonías indígenas, traumas coloniales, revoluciones modernas e insurgencias contemporáneas.

²³⁷ José Lezama Lima, *La cantidad hechizada* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 58.

²³⁸ Carpentier, *El reino de este mundo*, 12.

²³⁹ Cfr. Carpentier, *El reino de este mundo*, 12.

²⁴⁰ Cfr. Mignolo, *The Idea of Latin America*, 8.

Esta categoría de tiempo funcionará como herramienta hermenéutica para la lectura de las novelas propuestas, pues el análisis buscará mostrar cómo las tramas no se limitan a representar una época determinada; escenifican constelaciones temporales donde el pasado precolonial, la violencia de la invasión peninsular, las dictaduras y las resistencias contemporáneas se entrecruzan en el mismo acto narrativo. Leer así el tiempo, es ya un acto de liberación epistémica, pues supone abandonar la seguridad de una historia universal organizada desde Europa y asumir que, en América Latina, el ser se da como superposición de tiempos. *Lo Real Maravilloso*, en cuanto que categoría filosófico - poética, nombra esa ontología temporal como una existencia que sólo puede comprenderse cuando se reconoce que el mito no ha muerto, que la historia no se cierra y que el presente siempre es un cruce vivo de memorias.

3.2 Paisaje: la tierra como cuerpo de sentido

El paisaje en Latinoamérica no es un fondo externo que circunscribe como escenografía los sucesos que acontecen y no es tampoco un fondo decorado de naturaleza, es un cuerpo vivo, tejido de memoria, mito y conflicto, entre otras características más. La tierra en América Latina, ve, escucha, recuerda; inscribe en su geografía la historia de los pueblos que lo habitan y de los poderes que la violentan. Pensar el paisaje desde *Lo Real Maravilloso* y desde el giro decolonial implica, por tanto, desplazar la mirada moderna que reduce el territorio a “recurso” y comprenderlo como cuerpo de sentido, como espacio donde se entrelazan lo simbólico, lo económico, lo político y lo sagrado.

Mariátegui formuló este vínculo de manera paradigmática cuando afirmó que “la cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de

la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los ‘gamonales’”²⁴¹. La célebre fórmula según la cual “el problema del indio es el problema de la tierra” sintetiza esta intuición, que la violencia colonial no es sólo cultural o jurídica, es geopolítica, arraigada en la expropiación del suelo y en la ruptura de las formas comunitarias de habitarlo.

Frente a la concepción moderna de la tierra como un objeto de apropiación, las cosmovisiones originarias reivindican una relación radical entre el cuerpo, la comunidad y el territorio. Esta comprensión no separa la tierra de quienes la habitan. De ahí la fuerza epistémica y ética del célebre discurso atribuido al jefe Seattle: “El suelo que pisan son las cenizas de nuestros abuelos. [...] Esto sabemos: la tierra no pertenece al hombre; el hombre pertenece a la tierra. Esto sabemos. Todo va enlazado, como la sangre que une a una familia a los hijos de la tierra. El hombre no tejió la trama de la vida, él es sólo un hilo. Lo que hace con la trama se lo hace a sí mismo”²⁴². Esta imagen del entrelazamiento rompe con la ontología dualista moderna que separa sujeto y objeto, naturaleza y cultura, es paisaje entonces es constitucional al ser de los pueblos, un “afuera” disponible para la explotación.

Eduardo Galeano radicaliza esta crítica al señalar que “las antiguas culturas indias son las más futuras de todas... ellas han sido capaces de perpetuar la identidad del hombre con la naturaleza, mientras el mundo entero persiste en suicidarse. Esas culturas, que la cultura dominante considera incultas, se niegan a violar la tierra: no la reducen a mercancía, no la

²⁴¹ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979), 26.

²⁴² Ministerio de Educación de Bolivia, *Cosmovisiones y filosofías* (La Paz: Dirección General de Formación de Maestros, 2012), 74.

convierten en objeto de uso y abuso, la tierra sagrada no es una cosa”²⁴³. El paisaje no se posee, se corresponde con él en prácticas del cuidado, reciprocidad y ritualidad que dan forma a un ethos territorial distinto del imaginario extractivista moderno.

Las luchas étnico-territoriales contemporáneas, leídas por Arturo Escobar, prolongan esta postura, pues a partir de la experiencia de comunidades afrodescendientes en Colombia, Escobar sostiene que sus testimonios remiten “a una dimensión más fundamental que la del capital y de los derechos (de nuevo, sin sugerir que estas no sean importantes), y que en gran medida las subyace como la defensa de la vida”²⁴⁴.

El territorio es aquí mucho más que una base material, es soporte de un proyecto de vida colectivo, de “otros modelos de vida, economía y sociedad”²⁴⁵, cuya destrucción equivaldría a una guerra contra los “mundos relacionales” que habitan el pluriverso.

La articulación entre memoria y territorio puede darse desde la noción de “memoria larga”, como lo hace la lectura de Rivera Cusicanqui al conceptualizar esta articulación como el núcleo de “la valoración diferencial de las culturas y sociedades nativas en el todo social boliviano”²⁴⁶ y donde en su propio prefacio subraya la necesidad de construir “otras éticas, más acordes con el paisaje y con las fuerzas profundas de la naturaleza, que las sociedades indígenas conocieron y con las que dialogaron de tú a tú desde hace milenios”²⁴⁷, así, el paisaje no es un

²⁴³ Eduardo Galeano, *Ser como ellos y otros artículos* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997), 14.

²⁴⁴ Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (Medellín: Ediciones UNAULA, 2014), 20.

²⁴⁵ Cfr. Escobar, *Sentipensar con la tierra*, 22–23.

²⁴⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900–1980*, 2.^a ed. (La Paz: La Mirada Salvaje, 2010), 13.

²⁴⁷ *Ibid.*, 18.

“medio ambiente”, es la textura misma en la que se inscriben las memorias colectivas, las relaciones de reciprocidad y las formas de autonomía comunal.

Leer el paisaje latinoamericano como cuerpo de sentido permite, entonces, comprender por qué en la literatura de *Lo Real Maravilloso* la selva, el llano o la montaña no son escenarios, sino personajes que condensan historia, violencia y re-existencia. La tierra comunal, la hacienda, la plantación, el latifundio o el territorio cercado por la guerra condensan relaciones de poder y de sentido, de ahí que el problema de la tierra no sea sólo agrario, sino epistémico y simbólico. En la narrativa latinoamericana, el paisaje habla, sueña, enferma y resiste, es un archivo vivo de la colonialidad y, al mismo tiempo, matriz de otros modos de habitar el mundo.

Las selvas amazónicas, los llanos del Orinoco, la cordillera de la Andes, los altiplanos, los volcanes activos, los mares superpuestos del Caribe y del Pacífico no son añadidos o decoraciones, ni siquiera son contextos, son matrices de sentido que exceden las categorías paisajísticas heredadas de la tradición europea. El paisaje no es un objeto de contemplación, es acontecimiento como fuerza que desborda, amenaza, protege y habla.

Lezama había intuido este excedente cuando afirmaba que el paisaje americano no es un objeto inerte, sino un principio generador de cultura. Frente a una tradición filosófica que reduce la naturaleza a escenario, Lezama propone un espacio en el que el paisaje determina al hombre y a su literatura”, de modo que lo americano es “un espacio gnóstico” donde el paisaje se revela como Espíritu, al mismo tiempo receptor e irradiador de sentido²⁴⁸. La selva, el volcán, el mar y el desierto no son, entonces, figuras pintorescas, sino formas activas de pensamiento que obligan a habitar el mundo desde la intemperie, la desmesura y la mezcla.

²⁴⁸ Cfr. Lezama Lima, *La expresión americana*, 168-173.

De ahí que la exuberancia paisajística de América Latina esté ligada, también a su historia de extracción y despojo. Galeano recuerda que esta región ha sido concebida como “la comarca de las venas abiertas”, donde “todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales” se transmutó en capital ajeno²⁴⁹. La selva, las montañas y los mares aparecen así, en una doble condición: fuentes inagotables de vida y, al mismo tiempo, territorios sometidos a la lógica colonial y neocolonial. La literatura que se inscribe en *Lo Real Maravilloso* recoge esta tensión, pues celebra el exceso de la naturaleza, pero también testimonia su saqueo, articulando una crítica al orden mundial que convierte la riqueza natural en pobreza.

Cuando subrayamos al paisaje como cuerpo de sentido, es importante recordar que no hablamos de una abstracción neutra, sino de un territorio preciso: América Latina y el Caribe. Desde la descripción científica, esta región es ya una anomalía del planeta, pues “concentra el 60 y 70 por ciento de todas las formas de vida y recibe cerca del 29% de las lluvias del mundo”²⁵⁰. Es decir, aquí se cruzan selvas pluviales que nunca terminan de secarse, cordilleras que perforan las nubes, humedades interminables, desiertos de sal, manglares y mares bastos. Esta desmesura no es un simple dato, pues es la misma que configura la experiencia de lo real como exceso y abundancia.

Volviendo a Lezama, cabe destacar que en él se puede visualizar de manera más contundente, cuando afirma que: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad”²⁵¹. La naturaleza americana no necesita la hipérbole barroca: “en el paisaje americano lo barroco es la naturaleza de modo que si un papayo o una guanábana

²⁴⁹ Cfr. Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2010), 34-37.

²⁵⁰ UNEP-WCMC, *The State of Biodiversity in Latin America and the Caribbean: A Mid-term Review of Progress Towards the Aichi Biodiversity Targets* (Cambridge: UNEP-WCMC, 2016), 1.

²⁵¹ Lezama Lima, *La expresión americana*, 221.

recibieran el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco imposible casi de concepción”²⁵², pues la exuberancia de los colores, los frutos, flores y lluvias infinitas no son decorados exóticos, sino condiciones de posibilidad de modos de pensar y de narrar el mundo. En América, el paisaje antecede a la retórica, en tanto que la selva, los volcanes, las flores, los mares obligan a la escritura a ser barroca porque el propio terreno es ya exceso en sí mismo.

La narrativa de Gabriel García Márquez lo muestra, desde esa desmesura climática como forma de realidad; pues ya en “Cien años de soledad”, la lluvia no se mostró como un fenómeno meteorológico aislado, sino como una experiencia que suspende el tiempo y redefine la vida cotidiana: “Llovió cuatro años, once meses y dos días. Hubo épocas de llovizna en que todo el mundo se puso sus ropas de pontifical y se compuso una cara de convaleciente para celebrar la escampada, pero pronto se acostumbraron a interpretar las pausas como anuncios de recrudescimiento”²⁵³. En el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, la lluvia cae “durante toda la tarde en un solo tono” hasta “penetrar demasiado hondo en nuestros sentidos”, de tal modo que al amanecer “nuestros sentidos habían sido colmados por la lluvia. Y en la mañana del lunes los había rebasado”²⁵⁴. Aquí, el agua que cae cada día, se convierte en una experiencia límite, saturadora, que modifica la percepción del mundo y por tanto de las vivencias que acontecen mientras tanto.

Estas imágenes literarias condensan una experiencia que también registran las ciencias ambientales, pues la región latinoamericana recibe casi un tercio de las lluvias del planeta y aloja algunos de los sistemas hídricos y forestales más extensos y biodiversos de la Tierra²⁵⁵.

²⁵² Lezama Lima, 1981, p. 134 Lezama Lima, J. (1981). Imagen y posibilidad. La Habana: Letras Cubanas.

²⁵³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ed. conmemorativa (Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007), s. p.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Cfr. United Nations Environment Programme, *GEO-6: Regional Assessment for Latin America and the Caribbean* (Nairobi: United Nations Environment Programme, 2016), 18.

Que pueda llover todos los días en ciertas zonas de Colombia o que en la Amazonía el cielo parezca deshacerse sobre la selva no es fantasía, sino cotidianidad que se vive y que se inscribe en la escritura. *Lo Real Maravilloso* en su dimensión paisajística nombra justamente esa convergencia entre la hiper-abundancia biológica y la intensidad sensorial de habitar un territorio donde la vida rebasa constantemente los moldes de la racionalidad moderna.

Si, como afirma Lezama Lima, “el paisaje crea cultura”, entonces la selva saturada de verger imposibles, los volcanes nevados sobre el trópico, los mares de colores turquesas y los campos de flores desproporcionados, no son sólo motivos pintorescos, sino los conductores del lenguaje propio donde vivimos en la constante experiencia de una tierra monstruosamente viva, en donde el color, el olor, la humedad y la proliferación de formas hacen materialmente verosímil aquello que, desde Europa, sólo puede ser leído como magia o exceso fantástico. De ahí que el paisaje americano sea constitutivo de *Lo Real Maravilloso*, como matriz sensible que obliga a pensar el mundo como maravilla encarnada.

3.3 Cuerpo y rito: lo sagrado y lo político en la carne

El cuerpo sí es un soporte biológico, una expresión material de ser, sin embargo, en la literatura latinoamericana, desde *Lo Real Maravilloso*, es territorio, memoria y conflicto. En él se cruzan el color de piel, género, clase, pueblo y al mismo tiempo las prácticas que intentan desbordar la marca colonial, como lo son las fiestas, las procesiones, las danzas, las liturgias populares, los rituales de duelo y de lucha. Pensar el cuerpo y el rito como categorías implica asumir que lo sagrado y lo político se juegan en la carne concreta de los sujetos latinoamericanos.

La crítica decolonial ha demostrado con claridad que la colonialidad del poder fue, desde el inicio, una colonialidad del cuerpo, pues la modernidad capitalista organizó el mundo bajo una clasificación racial de los cuerpos, que describió Quijano como: “las relaciones de superioridad e inferioridad, de legitimidad e ilegitimidad, de pureza e impureza”²⁵⁶ fueron quienes articularon el control del trabajo y de la naturaleza. La colonialidad del poder es, así, colonialidad de los cuerpos y de sus posibilidades de movimiento, gozo y visibilidad.

Rita Segato formula este diagnóstico en clave ética y política al afirmar que “el cuerpo es el primer territorio de la política”²⁵⁷. En los cuerpos se inscriben las jerarquías de género, raza y clase; a través de su disciplinamiento o destrucción, así es como se ejerce el poder. De ahí que la violencia sexual en contextos de guerra, las masacres, la tortura o la desaparición sean “pedagogías de la crueldad” que enseñan a toda la sociedad quién puede ser despojado de su dignidad²⁵⁸. Frente a estas pedagogías, las prácticas rituales como las fiestas populares, las procesiones, las ceremonias indígenas y afrodescendientes, liturgias regionales, etcétera, aparecen como contra-pedagogías, es decir, como modos de reinscribir en los cuerpos una memoria y una dignidad que el sistema quiso borrar.

Podemos también adscribirnos a la materialidad corporal a la que nos invita Enrique Dussel, como el centro de toda la reflexión crítica de la filosofía de la liberación, pues con puntualidad indica que El “otro” no es una abstracción, sino “un cuerpo viviente necesitado”²⁵⁹, cuya vulnerabilidad concreta constituye el punto de partida de la ética. La interpretación del

²⁵⁶ Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 342.

²⁵⁷ Rita Laura Segato, *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003), 25.

²⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, 29.

²⁵⁹ Enrique Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión* (Madrid: Trotta, 1998), 278.

rostro, en la línea levinasiana, se radicaliza como interpelación del cuerpo: “el cuerpo del pobre, del explotado, del oprimido, es el lugar originario de aparición de la exterioridad ética”²⁶⁰. Todo sistema que convierte esos cuerpos en descartables, sacrificables o invisibles se revela, así, como idolátrico. En este sentido, las prácticas rituales de los pueblos como las romerías, los ritos de siembra y cosecha o los funerales comunitarios, funcionan como actos de memoria y de des-idolatría, pues devuelven el valor a la vida corporal que el fetichismo del mercado y del Estado ha despojado de sentido.

La antropología latinoamericana ha insistido en que estos ritos no son restos folclóricos, son dispositivos vivos de articulación entre lo sagrado y lo político. Por ello, las fiestas populares, las peregrinaciones y los carnavales son “formas de organización simbólica que condensan una historia de dominación y resistencia”²⁶¹. En ellas se reordenan jerarquías, se invierten papeles, se construyen “comunidades imaginadas” que no coinciden con las fronteras del Estado-nación, sino con redes de parentesco, barrio, pueblo o devoción²⁶². El cuerpo vestido, adornado, danzante, sufriente, se convierte en superficie de inscripción de otros modos de ser pueblo.

El cuerpo, en estas latitudes, también está íntimamente ligado con la tierra y el tiempo, por lo que la memoria de las comunidades, por ejemplo, las andinas, es de una larga duración, esto es, que expresan “hábitos corporales, gestos, rituales y formas de organización”²⁶³ como una resistencia a la homogeneización estatal. Esa memoria se actualiza en “prácticas rituales ligadas al ciclo agrícola, al culto de los cerros y a las fiestas patronales”, donde se articulan “lo

²⁶⁰ Ibid., 280.

²⁶¹ Néstor García Canelini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1990), 151.

²⁶² Cfr. Ibid., 155.

²⁶³ Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos*, 13.

político, lo religioso y lo económico en un solo tejido”²⁶⁴. El cuerpo que baila, que ofrece, que carga ofrendas, es al mismo tiempo el cuerpo que reclama por el territorio, su historia y el reconocimiento de ambos.

Mientras tanto, en el horizonte afrodescendiente, las religiones de matriz africana han sido un lugar privilegiado para pensar esta imbricación de cuerpo, rito y política. Léila Gonzalez subraya que en el candomblé y otras tradiciones afrobrasileñas la corporalidad es central: “el cuerpo es el lugar de la memoria africana en América”²⁶⁵. Los toques de tambor, las danzas, las posesiones, las comidas, son inscripciones en la carne como continuidad de una historia negada por la colonialidad. No se trata entonces más de creencias, pues son prácticas en las que se reordena el mundo, se reconstruye una comunidad y se resignifica la negritud más allá del racismo estructural.

La decolonialidad por tanto, es una cuestión de *aísthesis*, de modos de sentir “decolonial aestheSis [...] have joined the liberation of sensing and sensibilities trapped by modernity and its darker side: coloniality”²⁶⁶. Los cuerpos marcados por la colonialidad (racializados, feminizados, pauperizados), son también espacios de liberación de sensibilidad, donde se ensayan formas otras de alegría, duelo, erotismo y sacralidad que desbordan el régimen moderno de representación.

Desde este marco, pensar el cuerpo y el rito como categorías, permitirá que en el análisis de las obras, se atienda con justicia las escenas que juegan un papel más profundo con respecto

²⁶⁴ Ibid., 37.

²⁶⁵ Léila Gonzalez, *Por um feminismo afrolatinoamericano*, *Revista Isis Internacional* 9 (1988): 76.

²⁶⁶ Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez, "Decolonial aestheSis: Colonial wounds/decolonial healings", *Social Text: Periscope*, 15 de julio de 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/.

a la aparición de cuerpos y rituales, como en la muestra de cuerpos que se transforman en animales o en sombras de sí mismos, cuerpos que bailan, se erotizan o se enferman, cuerpos que comen, siembran, cargan santos o armas, cuerpos que esperan, resisten y se niegan a humillarse, más como símbolos políticos y de manifestaciones de ser únicas, rebasando así el ámbito de la mera estética.

Nombrar este eje es por tanto, afirmar que en América Latina la pregunta filosófica por el ser, la justicia y la verdad pasa necesariamente por la corporalidad situada. En el camino de *Lo Real Maravilloso*, esta corporalidad aparece atravesada por milagros, posesiones, enfermedades, metamorfosis, danzas, sacrificios y gestos mínimos de insumisión, de modo tal que los cuerpos rituales no son curiosidades o inventos literarios, son más bien expresiones de un pensamiento encarnado que desobedece la separación moderna entre lo sagrado y lo político, y que reivindica la carne como primer lugar de la liberación.

3.4 Memoria y símbolo: tramas de resistencia

La memoria es terreno de disputa por el sentido de lo que pasó, por quién tiene derecho a contarlo y bajo qué nombres. Elizabeth Jelin lo plantea al proponer “reconocer las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los y las participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder”²⁶⁷. La memoria, así entendida, no es un depósito neutral sino una práctica social y simbólica, atravesada por asimetrías, silencios y jerarquías.

²⁶⁷ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2002), 17.

En este sentido es que la memoria no es unilateral, incluso abraza el conflicto que constituye el pasado, “el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)”²⁶⁸, puesto que en esta tensión entre memoria e historia se juega algo decisivo, que la memoria es exigencia de justicia y reconocimiento, es decir, la historia, si quiere ser crítica, no puede reducirla a error subjetivo, pero tampoco padecer una sacralización; la memoria abre un litigio y no solamente una reconciliación.

En los contextos políticos de violencia que atraviesan a América Latina en buena parte del siglo XX, como dictaduras, guerras internas, masacres, entre otras, este litigio adquiere una densidad particular, pues “la memoria traumada del pasado (dolor, herida) que debe ser recuperada como historia (cicatrización) por una sociedad ya definitivamente confiada en la esperanza de un futuro tranquilo”²⁶⁹, apunta a la cicatriz ambivalente, que alude a la necesidad de elaborar el trauma, pero también a eliminar los riesgos de una historia que clausura el conflicto en nombre de una “reconciliación” que borra las fisuras. La disputa por la memoria es, entonces, también disputa por los modos de narrar, entre los relatos que cierran u los relatos que abren el conflicto para impedir el olvido.

Tzvetan Todorov ha advertido, desde otra geografía, pero con una intuición útil para este horizonte de comprensión, contra la sacralización de la memoria. En *Los abusos de la memoria* sostiene que, aunque “hay que procurar que el recuerdo se mantenga vivo, la sacralización de la memoria es algo discutible. Debemos permanecer alerta para que nada

²⁶⁸ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 9.

²⁶⁹ Nelly Richard, *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994), 47.

pueda apartarnos del presente, y también para que el futuro no se nos escape de las manos”²⁷⁰, la memoria si se absolutiza puede volverse coartada o parálisis, pero si se vacía o se administra como simple ritual, deja intactas las relaciones de poder que produjeron la violencia. Entre el culto y el olvido, la propuesta de Todorov introduce una tercera vía, la de una memoria que ilumine el presente y abra posibilidades de futuro.

En este cruce de memoria, conflicto y narración, el símbolo adquiere una función central, pues se trata de pensarla como el lugar en donde se condensa una experiencia histórica compleja en una figura, un gesto, u objeto, una escena. En este sentido podemos retomar la afirmación: “el símbolo da que pensar”²⁷¹, pues el símbolo no agota su sentido en una sola lectura, exige interpretación, abre un campo de significaciones posibles. Una hermenéutica de la memoria sería una hermenéutica de sentidos, de símbolos, de aquellos signos cargados de pasado que remiten a historias de despojo, duelo o resistencia.

Lo cierto es que no sólo se recuerdan los hechos, se recuerdan escenas, imágenes, palabras y lugares que condensan el sentido de lo ocurrido. Las marcas simbólicas como los monumentos, las fotografías, los rituales o las novelas, también son formas de materializar el pasado en un presente siempre vigente, porque al mismo tiempo son espacios de disputa, como si se tratara de múltiples grupos que intentan apropiarse de los mismo símbolos, pero que es en ellos donde se dan las narrativas divergentes, la apertura de las posibilidades hermenéuticas.

Desde esta perspectiva, hablar de memoria y símbolo, es reconocer que la resistencia no opera sólo en el plano de las instituciones o de los hechos, también en la trama de

²⁷⁰ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, trad. [Nombre] (Barcelona: Paidós, 2000), 15-16.

²⁷¹ Paul Ricoeur, *La simbólica del mal* (Madrid: Taurus, 1967), 347.

significados que organiza la experiencia. Las novelas que analizamos, justamente se sitúan en este plano, en donde la mazorca de maíz, el gallo de pelea, la selva interminable, la lluvia que no cesa, la serpiente, la casa, el cuerpo enfermo, no son simples detalles realistas y mucho menos exotismos inventados, son símbolos densos que concentran historias profundas, coloniales, indígenas, afrodescendientes, campesinas, populares, que al ser narrados reabren la posibilidad de pensarlas de otro modo, desde otros mundos.

Podría decirse que la memoria latinoamericana se teje entre símbolos que no siempre encajan en el régimen de inteligibilidad moderna, de hecho, las figuras centrales de *Lo Real Maravilloso*, como el milagro cotidiano, la convivencia de vivos y muertos, la naturaleza “excesiva”, los animales que hablan o presienten, los objetos con presencia, pueden leerse como símbolos de memorias reprimidas por la colonialidad, esto es, memorias de otra ontología en las que la frontera entre lo humano, lo natural y lo sagrado no está rígidamente trazada. Interpretar estos símbolos no es reducirlos a alegorías transparentes, es dejar que “den de pensar” sobre formas de vida y de mundo otras.

3.5 Hombres de maíz: tierra, mito y comunidad

La obra *Hombres de maíz* es publicada en 1949, en medio de un momento clave en la historia de Guatemala, así como de la literatura latinoamericana. Se puede decir que es la gran novela indígena y mítica de Miguel Ángel Asturias, y una parte importante de la crítica la considera su verdadera obra maestra, “de considerable complejidad y hondura”, hasta el punto de que “un creciente sector de la crítica ha señalado que ésta, y no *El Señor Presidente*, es la verdadera

obra maestra del autor”²⁷². Desde la historia literaria, la obra aparece como un hito, Asturias “inaugura definitivamente la ‘nueva novela hispanoamericana’, dando predominio al hombre y a su mundo simbólico sin renunciar “a la magia del mito y de la naturaleza”²⁷³.

La novela de Asturias nace de una larga formación histórica marcada por el liberalismo cafetalero y la violencia estructural sobre los pueblos indígenas. Desde las reformas liberales de Justo Rufino Barrios, la “Guatemala cafetalera” se organizó en torno a un modelo de exportación que exigía grandes extensiones de tierra y mano de obra barata. La historiografía muestra cómo el régimen liberal instauró “un sistema productivo” basado en la siembra intensiva de café para el mercado internacional, sostenido por medidas estatales que garantizaron la disponibilidad de trabajadores indígenas²⁷⁴.

Esa racionalidad se tradujo en leyes de trabajo forzoso que obligaban a la población indígena a servir en las fincas. Un estudio sobre el régimen liberal resume que, a lo largo de distintas presidencias, “el régimen de trabajo forzado [...] fue parte de todo un proceso encaminado a garantizar la permanencia de la mano de obra en las fincas”, culminando bajo Jorge Ubico con la Ley de Vialidad (1933) —trabajo obligatorio en caminos— y la Ley contra la Vagancia (1934), que “obligaba a los indígenas a trabajar en las haciendas 150 días al año”²⁷⁵.

Durante el gobierno de Ubico de 1931 a 1944, Guatemala vivió una dictadura alineada con el “liberalismo autoritario”, sin competencia electoral real y con fuerte apoyo de la United Fruit Company; durante este periodo, el Reglamento de Jornaleros (1877), la Ley contra la Vagancia (1877) y la Ley de Vialidad (1934) “garantizaron fuerza de trabajo forzada y gratuita”

²⁷² José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3: *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 500.

²⁷³ Nombre Cano Gaviria, “Título”, *Título de la revista* volumen no. (1984): 139.

²⁷⁴ Cfr. Nombre Catalán, “Título”, *Título* volumen no. (2017): 8-9.

²⁷⁵ Montúfar Fernández, “El trabajo forzado durante el Régimen Liberal”, *HistoriaGT*, 9 de octubre de 2017, <https://www.historiagt.org/articulos/item/46-el-trabajo-forzado-liberal>.

para la producción cafetalera y la obra pública, obligando a la población indígena a trabajar “de 100 a 150 días al año” en las fincas²⁷⁶. Este trasfondo de concentración de tierras, trabajo forzoso y subordinación de los pueblos originarios es el suelo histórico sobre el que resonará la novela de Asturias.

En 1944 la caída de Ubica abre la llamada Revolución de Octubre. Juan José Arévalo encabeza el primer gobierno democráticamente electo, impulsando un programa de reformas sociales, laborales y educativas destinado a integrar “a las clases más pobres y modernizar el país”²⁷⁷. Aunque la reforma agraria profunda llegaría con el Decreto 900 bajo Jacobo Árbenz, el clima intelectual y político de la segunda mitad de los cuarenta está marcado por la discusión sobre la estructura feudal de la tierra y los derechos campesinos.

En este sentido es que *Hombres de maíz*, incluso puede entenderse como un manifiesto que denuncia los abusos del régimen liberal, como un semifeudal en los sectores agrícolas, pues la tenencia de la tierra pasó—violentamente— a manos del capital, y los indios fueron obligados a cumplir funciones de mano de obra a través de artilugios legales”²⁷⁸, puesto que la novela muestra la violencia jurídica y económica que había sostenido el modelo cafetalero y bananero y a la vez insinúa otras formas de comunidad y de relación con la tierra. “Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño, el Gaspar que caía de donde cae la tierra, tierra maicera bañada por ríos de agua hedionda de tanto estar despierta, de agua verde en el desvelo de las selvas sacrificadas por el maíz hecho hombre sembrador de maíz. De entrada se llevaron los maiceros por delante con sus quemas y sus hachas en selvas abuelas de la sombra, doscientas mil jóvenes de mil años.”²⁷⁹

²⁷⁶ Cfr. “Raíces fuertes, historias vivas”. Raíces fuertes, historias vivas: Patrimonio biocultural y memorias comunitarias. México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO), s.f., 16–17.

²⁷⁷ Arévalo, Juan José. La filosofía de los valores en la pedagogía (Guatemala: Editorial Universitaria, s.f.).

²⁷⁸ La construcción del mito en *Hombres de Maíz*, 2017, p. 546

²⁷⁹ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 12.

El título de la novela remite directamente al Popol Vuh, donde los dioses, tras varios intentos fallidos, crean finalmente a los hombres de maíz. Asturias había leído y traducido la obra durante su estancia en París, donde se encontró con dos elementos relevantes: que los hombres fueron hechos de maíz y que la agricultura tiene un carácter sagrado. En el universo de la novela, el *máis* ocupa el lugar más significativo, “en el caso del espacio indígena, el maíz ocupa el centro de la creencia; es el signo de la raza, lo que identifica al grupo, y lo que lo define como unidad étnica y como universo cultural”²⁸⁰. No se trata de un simple cultivo, sino de la materia misma de la humanidad, de lo maya, de lo indígena. Por eso, el conflicto central de la primera parte enfrenta a una comunidad para la que el maíz es la carne del hombre, con los ladinos maiceros que buscan convertirlo en negocio. “El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz”²⁸¹.

En términos de trama, la novela sigue, en su primera mitad, la lucha de Gaspara Ilóm y su comunidad contra los maiceros que talan y queman el monte para sembrar maíz de explotación “la novela gira en torno al conflicto que se desata entre una comunidad indígena tradicional y unos invasores ladinos que pretenden transformar el cultivo sagrado del maíz en una empresa comercial. Los llamados maiceros utilizan la tala, quema y roza, procedimientos que agreden a la naturaleza y rompen el equilibrio cósmico”²⁸². La guerra termina con la muerte de Gaspara Ilóm y sus seguidores, pero el cacique se convierte en héroe mítico, presencia que

²⁸⁰ Gerald Martin, “Introducción,” en *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, ed. crítica, Colección Archivos (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX / CSIC, 1996), 733.

²⁸¹ Asturias, *Hombres de maíz*, 16.

²⁸² Begoña Pulido Herráez, “Entre Los pasos perdidos y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana”, *Tópicos del Seminario*, n.º 21 (2009): 99.

no se extingue, inscribiendo su resistencia en una temporalidad distinta a la del triunfo inmediato de los ladinos.

Por su parte, el tiempo también es uno de los campos donde se libra el conflicto entre dos mundos, por un lado, el tiempo mítico del maíz, ligado al ciclo de la siembra, a los ritmos de la lluvia, a la memoria de los ancestros, por otro lado el tiempo moderno del negocio, articulado por leyes, deudas, calendarios de mercado y violencia estatal. La novela dramatiza esa fricción temporal en clave de *Lo Real Maravilloso* no añadiendo un halo de fantasía a un escenario realista, más bien mostrando una experiencia del tiempo en la que mitos e historia se implican mutuamente.

Así, en el pasaje en el que los ancianos hablan de Gaspar lo muestra con mayor claridad, pues no se trata solamente de un líder campesino del siglo XIX, ya que su figura atraviesa el tiempo, encarnando una memoria que desborda la cronología. El rumor colectivo dice: “El Gaspar anda por todos los que anduvieron, todos los que andan y todos los que andarán”²⁸³. Aquí el cacique deja de ser individuo y se vuelve tiempo condensado, su cuerpo reúne a los muertos, a los vivos y a los que vendrán. La frase indica una ontología popular del tiempo, la comunidad se reconoce como continuidad de lucha y de memoria en la figura de Gaspar.

Esta configuración temporal es precisamente uno de los signos de *Lo Real Maravilloso*, lo extraordinario no irrumpe, es la revelación de una estructura profunda del mundo. Como ha señalado Mariano García, “en Hombres de maíz hay una clara inserción de la historia en el

²⁸³ Asturias, *Hombres de maíz*, 17.

mito maya”²⁸⁴. La novela no opone mito e historia, narra la historia misma, tratando el tema de la expropiación violenta de tierras indígenas, el régimen laboral, la penetración del capital bananero y cafetalero, desde dentro de una lógica mítica donde el tiempo humano, agrícola y cósmico se entretajan. El resultado es un régimen de temporalidad que desafía el modelo occidental: la guerra de Gaspar no es sólo un episodio del pasado; es una figura de todas las batallas por la tierra. El maíz, en este contexto, funciona como “reloj ontológico”. El texto subraya la diferencia entre dos modos de insertar el tiempo humano en el ciclo agrícola. Por una parte, el tiempo ritual de la subsistencia y por otro el tiempo sagrado, apelando a que los seres humanos participen de un orden anterior a la modernidad, donde la vida humana y la planta, comparten origen y destino.

Asturias insiste en que la violencia sobre los bosques y los ciclos de lluvia es también violencia sobre el tiempo. Tras la campaña de los maiceros, la narración habla de “Cielos de natas y líos mantequillosos, verdes, displayados, se confundieron con el primer aguacero de un invierno que fue puro baldío aguaje sobre las rapadas tierras prietas, hora un año milpeando, todas milpenado.”²⁸⁵ Así, el “invierno baldío” indica un tiempo desnaturalizado, un ciclo de lluvias que ya no encuentra siembra ni sentido, porque la lógica del lucro ha arrasado el tejido simbólico que unía clima, suelo y comunidad. La meteorología misma se vuelve alegoría de la desposesión histórica.

El conflicto de *Hombres de maíz* no se reduce a campesinos versus finqueros, es un conflicto entre dos regímenes de temporalidad, por una parte el mundo indígena vive en un tiempo circular, ligado al maíz como principio de identidad, “es el signo de la raza, lo que identifica al grupo, y lo que lo define como unidad étnica y como universo cultural”²⁸⁶,

²⁸⁴ Mariano García, *Miguel Ángel Asturias y la narrativa de lo real maravilloso* (Buenos Aires: Biblos, 2019), 128.

²⁸⁵ Asturias, *Hombres de maíz*, 1.

²⁸⁶ Martín, “Introducción,” 733.

mientras que el mundo liberal impone un tiempo lineal de progreso, deuda y acumulación, que desancla el trabajo de los ritmos cósmicos. El maíz no marca el retorno de la vida, sino la cronología de la explotación.

Desde la perspectiva de *Lo Real Maravilloso*, *Hombres de maíz* muestra que la “historia de América” de la que hablaba Carpentier, es una batalla por el tiempo, pues se trata de saber quién decide los calendarios, qué ritmos cuentan como “productivos”, qué memorias se inscriben en la tierra. El tiempo del maíz en Asturias es tiempo insurgente, al hacer hablar a la lluvia, al monte y a los ancianos, la novela desautoriza la cronología oficial del régimen liberal y propone otra forma de medir la historia, arraigada a la continuidad de las luchas por la tierra y en la persistencia de los mitos y las historias que se resisten a morir. En ese sentido, *Hombres de maíz* convierte a la novela en una crítica de *Lo Real Maravilloso*, en donde mito y modernidad se enfrentan por el sentido del tiempo mismo.

La lectura que realizamos, también nos orienta a pensar la selva, la milpa, el cielo y los ríos con una densidad anímica, quienes participan de la trama y se convierten en mediadores de justicia. Esto se comprende mejor si pensamos el territorio como espacio vivo, como ya lo detallaba Guillermo Bonfil Batalla, al recordar que “durante milenios, la historia del maíz y la del hombre corren paralelas en estas tierras. Más que paralelas: están indisolublemente ligadas”²⁸⁷. No se trata pues de hablar meramente de un cultivo, pues el maíz condensa una relación simbólica y material donde tierra, planta y pueblo forman un solo ente, de ahí que los actos de destrucción de milpas en la trama, se trate más bien de fracturas de modos de ser en el mundo.

Las teorías contemporáneas sobre territorio profundizan este giro, pues muchas comunidades rurales “construyen la naturaleza de maneras sorprendentemente distintas de las

²⁸⁷ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: Una civilización negada* (México: Grijalbo, 1987), 33.

formas modernas predominantes; entienden, y usan, sus entornos naturales de maneras muy particulares”²⁸⁸, así como el hecho de entender que “los territorios se conforman como espacios geográficos pero al mismo tiempo se constituyen como espacios sociales y simbólicos, atravesados por tensiones y conflictos”²⁸⁹; leído desde aquí, el territorio que aparece en *Hombres de maíz* no es “paisaje” en sentido moderno, es más un espacio socio-simbólico que puede ser despojado, profanado, pero al mismo tiempo vengado y reconstituido.

En el primer movimiento de la novela, la lucha de Gaspar Ilóm se desencadena precisamente porque el territorio ha sido vulnerado. La escritura de Asturias hace visible una tierra que siente el daño y con ella, todos aquellos que la viven transitándola. La descripción de los caminos borrados, en uno de los pasajes más representativos, condensa esta subjetivación del paisaje: “El camino terminó por borrarse esa tarde como todas las tardes, no del todo. Los caminos de tierra blanca son como los huesos de los caminos que mueren en su actividad por la noche. No se borran. Se ven. Son caminos que han perdido lo vivo de su carne que es el paso por ellos de las romerías, de los rebaños, de los ganados, de los marchantes, de los patachos, de las carretas, de los de a caballo, y se quedan insepultos para que por ellos pasen las ánimas en pena, los que andan rodando tierra, los cupos, la montada, los príncipes cristianos, los reyes de las barajas, los santos de las letanías, la escolta, los presos amarrados, los espíritus malignos...”²⁹⁰

En este paisaje, el camino deja de ser un simple tramo de tierra para convertirse en un cuerpo vivo atravesado por la historia. Cuando Asturias alude a los caminos de tierra blanca con huesos y que mueren, está dotando al paisaje de una anatomía propia, que el camino tiene carne y huesos, vive cuando es recorrido y muere cuando cesa el tránsito. La “carne” del camino

²⁸⁸ Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012), 15.

²⁸⁹ Carlos Walter Porto-Gonçalves, *La globalización de la naturaleza y la naturaleza de la globalización* (México: Siglo XXI Editores, 2006), 38.

²⁹⁰ Asturias, *Hombres de maíz*, 46.

son las romerías, los rebaños, los marchantes, es decir, la vida concreta de la comunidad. Cuando esa vida desaparece, queda un resto, un esqueleto insepulto que no se borra. El paisaje funciona, así como un cuerpo - archivo que guarda en sus huesos la memoria de los pasos que lo han recorrido. La imagen de los caminos “insepultos” es fundamental, porque sugiere una violencia no tramitada, un duelo que no se ha cerrado. Un cuerpo que no ha sido enterrado sigue reclamando lugar, sigue siendo una presencia incómoda. Del mismo modo, el territorio guatemalteco que la novela figura es un espacio herido que no ha sido reconciliado ni clausurado, permanece abierto, disponible para que otras presencias humanas, míticas, espectrales, lo atraviesen.

La enumeración de quienes transitan por esos caminos insepultos condensa la lógica de *Lo Real Maravilloso* y de la memoria territorial, pues por ahí pasan “las ánimas en pena, los que andan rodando tierra, los cupos, la montada, los príncipes cristianos, los reyes de las barajas, los santos de las letanías, la escolta, los presos amarrados, los espíritus malignos...”. En una sola frase se superponen la religiosidad popular (ánimas, santos, letanías), el imaginario lúdico y simbólico (reyes de la baraja, príncipes cristianos), y la violencia estatal y clasista (cupos reclutados, policía montada, escolta, presos amarrados). El paisaje nocturno se convierte así en escenario de un desfile híbrido donde conviven mito, rito, juego y represión; es decir, en un espacio de lo real maravilloso lo extraordinario no irrumpe desde afuera, más bien forma parte de la textura misma del camino. Desde esta categoría del paisaje, fundamental para nuestra mirada, el cuerpo se cristaliza en este territorio que siente, recuerda y resiste, es un camino que, al quedar insepulto, mantiene abiertas las heridas de la historia y se niega a ser reducido a infraestructura neutral. El paisaje, en *Hombres de maíz*, es sujeto de memoria y de conflicto, en sus huesos circulan tanto la vida comunitaria diurna como los espectros de la violencia nocturna, haciendo visible una ontología americana donde la tierra es algo más que suelo, es un cuerpo cargado de historia.

La condición de “tierra-sujeto voiolentado” aparece una y otra vez en la novela, sin embargo, de manera contundente lo hace, en pasajes como el episodio de Goyo Yic, donde después del saqueo de su rancho, Asturias describe el despojo con una poética del derrumbe: “Esas piedras informes, como güegüechos de piedra, símbolo de la vida familiar por ser los bocios de la tierra abuela, fieles al fuego, al comal y a la jarrilla de café, encenizadas, quemadas escamosas de hollín, no estaban en su lugar. Y por el techo destartado, se habían llevado las láminas, entraba el cielo. El peso del cielo sobre sus hombros de ciego, estando sin techo, le hizo sentir que algo grande faltaba arriba en la cocina. El cielo pesa como el agua en las tinajas. Sus hombros conocían ese peso”²⁹¹. Aquí el territorio doméstico como la cocina, el techo, el rancho se ha vuelto poroso, pues el cielo entra donde antes había protección. El despojo material de las láminas robadas y el techo arrancado, se traduce como una experiencia cósmica de opresión, pues el firmamento, que, en otras cosmologías, sería cobijo, se vuelve un peso insoportable. El paisaje se deja sentir físicamente en la carne, en un registro que recuerda la noción de cuerpo - territorio, ya que el cuerpo encarna la violencia que atraviesa el espacio.

Si en los episodios de Gaspar la selva es arrasada para instalar el maíz mercantil, en el mundo de Goyo Yic el despojo adopta la forma de un vaciamiento doméstico, con los chilares arrancados, casas destechadas, animales y utensilios robados. La novela despliega así una cartografía de la violencia donde el territorio, el monte, la milpa, el rancho, aparece como una red de espacios habitados que pueden ser invadidos y devastados. Esta dimensión territorial es inseparable de la crítica al modelo liberal - cafetalero y bananero que se puede interpretar en la obra.

Ya en el epílogo de la obra, el vínculo entre cuerpo, trabajo y territorio se concentra en una cita: “Volvieron, pues, a Pisigüilito. Horconear de nuevo para construir un rancho más

²⁹¹ Ibid., 130.

grande, porque sus hijos casados tenían muchos hijos y todos se fueron a vivir con ellos. Lujo de hombres y lujo de mujeres, tener muchos hijos. Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz; hormigas, hormigas, hormigas, hormigas...”²⁹² La metamorfosis en hormigas, lejos de ser una simple fantasía, dramatiza la relación de simbiosis entre comunidad y paisaje, pues los cuerpos humanos se insertan en el ciclo del maíz como parte de una colectividad más amplia, que incluye animales, plantas y fuerzas telúricas.

Esta escena puede leerse en dos niveles, por un lado, actualiza la memoria mítica del Popol Vuh, donde los hombres están hechos de maíz; por otro, hace visible la dimensión agotadora del trabajo campesino, reduciendo a los sujetos a pequeñas unidades de transporte que cargan el producto de una tierra exhausta. El territorio es, a la vez, matriz de vida y espacio de explotación. La tierra aparece como “meta-cuerpo” en el que se inscriben los cuerpos humanos y no humanos.

En términos de *Lo Real Maravilloso*, significa que la maravilla no procede de un invento narrativo, sino del modo en que la realidad americana se da, como un entrecruzamiento de fuerzas humanas, míticas y territoriales que no se dejan reducir a la racionalidad moderna. Que el territorio sea un “sujeto violentado” implica también que puede ser agente de castigo y de re-existencia, porque la tierra reclama a sus muertos, exige nuevas costillas para alimentar el maíz, llama a recomponer el vínculo roto.

La tierra, en la novela, encarna la violencia colonial capitalista, pero también la posibilidad de otros órdenes de vida. Allí es donde el ethos latinoamericano aparece como un

²⁹² Ibid., 379.

modo de estar con la tierra que, aún herido, se niega a ser reducido a recurso y se afirma como sujeto colectivo de *Lo Real Maravilloso*.

3.6 Paradiso: cuerpo, barroco y tiempo americano

Paradiso es una obra que aparece en 1966 como una de las muestras más radicales del sistema poético del mundo de José Lezama Lima, pues no sólo es una novela, sino una puesta en escena narrativa de su proyecto de pensar América desde sus propias imágenes, ritmos y cuerpo, al margen de la cronología hegemónica europea.

Lezama publica *Paradiso* en un momento de enorme tensión política y cultural. Su formación pertenece a la República neocolonial: estudios de Derecho, vida intelectual habanera, intensa lectura de las tradiciones europeas y americanas, catolicismo heterodoxo y una temprana preocupación por la identidad cultural de la isla. Esta preocupación se cristaliza en el grupo de intelectuales y en la revista *Orígenes* (1944 - 1956), espacio donde confluyen poetas, ensayistas, artistas y músicos que, como recuerda el archivo de la revista, como sintetiza el expediente de Rialta sobre la revista *Orígenes*, el proyecto “se negó a perpetuar la idea de la poesía como exterioridad ornamental [...] para devolverle [...] sus dignidades místicas, esenciales, ontológicas”²⁹³, entendiendo la palabra como lugar de unión entre ser y lenguaje. “organizado frente al tiempo”.

La Revolución de 1959 reorganizó brutalmente el campo cultural. Como ha mostrado Lillian Guerra, el nuevo Estado socialista combina una retórica de justicia social con un aparato de vigilancia y censura que exige “unanimidad” y lealtad absoluta al Partido²⁹⁴; en ese

²⁹³ Rialta Magazine, "Revista 'Orígenes' (1944–1956)", Archivo Rialta, s.f., párr. 3, <https://rialta.org/expediente-revista-origenes-1944-1956/>.

²⁹⁴ Cfr. “a massive state security apparatus and legions of citizen-informants... enforce a local political culture of neighbor-on-neighbor, worker-on-worker, classmate-on-classmate surveillance”, Lillian Guerra, “The Police

contexto, la desconfianza hacia escritores y artistas se vuelve estructural. La publicación de *Paradiso* por la UNEAC en 1966 irrumpe precisamente con ese clima.

Por un lado, la novela es recibida por muchos lectores y críticos como una obra mayor de la narrativa latinoamericana, como un largo poema barroco en prosa donde se entretajan familia, muerte, eros y cultura caribeña. Pero, por otro, sus pasajes homoeróticos y la afirmación positiva del deseo masculino chocan frontalmente con la política revolucionaria del hombre viril disciplinado y heteronormado. Guerra subraya que *Paradiso* funciona como un “coming out”²⁹⁵ literario de Lezama, un desafío abierto a los criterios homofóbicos y militarizados con los que el gobierno pretendía modelar la subjetividad revolucionaria.

De ahí que la novela fuera rápidamente estigmatizada. Como lo muestra Emil Volek: “*Paradiso* is a family saga, an artistic autobiography, an allegorical Bildungsroman, a long baroque poem in prose, and a summation of Lezama Lima’s poetic philosophy. The homoerotic episode and the discussion of homosexuality in the novel have caused some consternation among the homophobic revolutionary establishment in Cuba. *Paradiso*, which appeared in a limited edition in the first place, has not been reissued in Cuba since.”²⁹⁶ Paradójicamente, lo que el poder lee como escándalo moral, es, desde la perspectiva del presente, un gesto decolonial, como la afirmación del cuerpo, del deseo y de la opacidad barroca como condiciones para una libertad otra.

José Carlos Rovira, en el prólogo al estudio de Remedios Mataix sobre *La expresión americana*, resume el proyecto lezamiano como una búsqueda de una voz propia para

State in Cuba: Surveillance, Fear, and Everyday Life”, NACLA Report on the Americas, 2021, párr. 5, <https://nacla.org/cuba-police-state-surveillance>

²⁹⁵ “In 1965, Lezama Lima declared his refusal... with the publication of ‘Paradiso,’ his own literary coming out as a homosexual” Guerra, Lillian. “The Police State in Cuba: Surveillance, Fear, and Everyday Life”. NACLA Report on the Americas, 2021, párr. 9. <https://nacla.org/cuba-police-state-surveillance>

²⁹⁶ Emil Volek, “Paradiso by José Lezama Lima”, EBSCO Research Starters: Literature and Writing (2023), <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/paradiso-jose-lezama-lima>

América. Señala que, para Lezama, la “expresión americana” es “la expresión literaria, poética, de América, pero es también la expresión de América misma, el descubrimiento-reconocimiento de una entidad autosuficiente [...] que se expresa y significa por sí sola”²⁹⁷.

Mataix describe este gesto como un “pensamiento lezamiano de la descolonización” cuyo objetivo es proponer una “solución intelectual a los complejos de cultura subordinada”²⁹⁸, en esa lógica la tarea del escritor americano no es copiar modelos europeos, sino, como dice Lezama, “apretar una cultura y destilarla”²⁹⁹, haciendo de la tradición ajena materia para una nueva configuración poética.

El barroco ocupa aquí un lugar central. En *La expresión americana* Lezama afirma: “Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario”³⁰⁰. A partir de esta lectura, María José Rossi insiste en que, para Lezama, el barroco americano se define por “tensión” y “plutonismo”, y por su carácter de estilo “plenario” y no decadente³⁰¹. Si el barroco americano está atravesado por la tensión, el plutonismo y la plenitud, entonces no se trata sólo de una categoría estética, sino de una forma de existencia histórica. La tensión de la que habla Lezama no es un rasgo de tipo formal, es decir, como una sobrecarga de ornamento o una dificultad de lectura, es la huella de un conflicto irresuelto, esto es, la dicotomía conquista y contraconquista, evangelización y persistencia de otras sacralidades, racionalismo ilustrado y saberes no modernos cohabitando en el mismo espacio simbólico. Leer el barroco como tensión significa reconocer que en él vibra el choque colonial que no ha sido resuelto ni superado, sino

²⁹⁷ José Carlos Rovira (2000), citado en Remedios Mataix, *Alejo Carpentier: naturaleza, historia y poética de lo real maravilloso* (Alicante: Universidad de Alicante, 2000).

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

³⁰⁰ Ibid., 80.

³⁰¹ Cfr. María José Rossi, *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016), 91–92.

transmutado en forma. Esa tensión es precisamente el lugar donde se juega el ethos latinoamericano, esto es, una subjetividad que no puede descansar en identidades puras, pues que se piensa a sí misma desde la mezcla conflictiva.

El plutonismo, como fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica, permite ir un paso más allá. Lezama no concibe el barroco como mera sumatoria de restos indígenas, africanos, europeos, sino como energía subterránea que los reordena. Plutón remite al inframundo, a lo telúrico, por lo que el barroco americano es, en este sentido, una fuerza que brota desde abajo, desde las capas soterradas de la historia y del paisaje. En términos decoloniales, podríamos decir que ese fuego recoge aquello que la colonialidad quiso mantener como residuo, tanto las cosmologías indígenas, los cultos afrocaribeños como los lenguajes populares, y lo vuelve principio de organización simbólica. El barroco no es, entonces, sólo exceso de formas, es un modo de reorganizar el mundo a partir de lo que fue declarado resto o desecho.

Que este barroco sea plenario y no degenerescente es decisivo para la tesis de esta investigación. Allí donde la crítica europea leyó decadencia, como un estilo tardío, recargado, agotado, Lezama afirma comienzo, potencia, inauguración. El barroco americano no cierra una época, abre la posibilidad de otra. En esta inversión de la jerarquía estética se juega también un gesto de desobediencia epistémica, esto es, lo que Europa entiende que no cabe en la medida clásica. La plenitud barroca es, en este sentido, la forma que asume el derecho de América a pensar(se) desde sí misma, sin reducirse al canon de la sobriedad y la transparencia occidental.

Desde aquí, *Paradiso* puede leerse como la cristalización narrativa de esta cosmovisión. La novela no es que “aplique” un barroco definido, más bien lo pone en acto, en sintaxis proliferante, en la densidad de las imágenes, en la convivencia de genealogías culturales dispares, pero también en la manera en que el cuerpo, el paisaje y la memoria se vuelven lugares

donde el fuego originario reordena los fragmentos. La tensión que Lezama detecta como rasgo del barroco se dramatiza en la biografía de Cemí; el plutonismo recorre la prosa como energía que une los tiempos y mitologías; la plenitud se manifiesta en la negativa a simplificar la experiencia americana en una identidad unívoca. Así, el barroco deja de ser un marco estilístico y así expresarse en categoría filosófica desde la cuál es posible pensar el ethos latinoamericano.

Roberto Sánchez Benítez sintetiza este desplazamiento al afirmar que: “el barroco fue, para Lezama Lima, la forma por excelencia del arte mestizo en la América hispana” y “la era imaginaria que siguió a la del cosmos indígena, destruido y soterrado; respuesta formal de la naciente cultura hispanoamericana a la derrota de la utopía y a la épica de su conquista”³⁰². Esta caracterización permite entender el barroco ya no como estilo literario, más bien como forma histórica de elaboración del trauma colonial. Si el barroco es arte mestizo y al mismo tiempo era imaginaria posterior al “cosmos indígena destruido y soterrado”, entonces su exuberancia formal y su complejidad pueden leerse como trabajo de duelo y de transfiguración. Desde aquí, el barroco no sólo representa el mundo, sino que reordena los restos de mundos destruidos, proponiendo una contra - historia desde las ruinas de la conquista.

En continuidad con Lezama, otros críticos recuerdan su célebre sentencia: “entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista”³⁰³, subrayando así la dimensión política de este estilo como contra-lectura del proyecto colonial. Nombrar al barroco como arte de la contraconquista implica invertir la dirección de la mirada, pues la fórmula ya no es el vehículo del poder imperial, como sucedía con el barroco cortesano europeo, sino el lugar donde los vencidos rearticulan símbolos, cuerpos, mitos y lenguajes. El barroco americano, leído desde Lezama, es una respuesta formal que se apropia de los códigos de la cultura dominante para

³⁰² Roberto Sánchez Benítez, "Cultura e imaginación: el barroco en Lezama Lima", *Iberoamericana* 7, no. 28 (2007): 27.

³⁰³ Lezama Lima, *La expresión americana*, 80.

desobedecerlos desde dentro, produciendo imágenes que no cierran el conflicto, lo mantienen abierto, en tensión. En el marco de este trabajo, esto permite pensar el barroco como categoría filosófica decolonial, ahí donde el discurso moderno habla de asimilación, hibridación, Lezama habla de contraconquista, es decir, de una actividad simbólica que desborda el lugar de la mera pasividad cultural.

En este marco, *Paradiso* aparece como realización narrativa de ese sistema poético. La crítica ha insistido en que “the autobiographical strand in the novel provides the framework for baroquely imagistic descriptions and arcane philosophical discussions that offer ‘a dense, poetic, and mythical portrayal of a young man in search of his family and an individual, sexual, and cultural identity’”³⁰⁴. La novela inscribe la contraconquista barroca en la biografía de un sujeto llamado José Cemí, quien no sólo busca una familia y una identidad individual, sexual y cultural, sino que su proceso de formación es el espacio donde confluyen esas descripciones barrocas y esas discusiones filosóficas. La identidad familiar, cultural y sexual, es algo que se construye durante la trama misma de la imagen barroca.

Sánchez Benítez describe *Paradiso* como novela que “se sitúa en las zonas que anteceden al intelecto, en donde se goza sin comprender”, y que “recuerda constantemente una unidad primitiva anterior a la división del mundo en categorías”³⁰⁵. Estas dos afirmaciones son decisivas, porque existe el goce sin comprender que rompe con la primacía moderna del entendimiento y abre un espacio para una experiencia del mundo donde el exceso sensorial, erótico y poético tiene un valor cognoscitivo propio; así como la unidad primitiva que la novela recuerda constantemente aludiendo a un nivel pre-categorial donde las divisiones modernas de sujeto/objeto, cuerpo/espíritu, mito/historia aún no han sido fijadas. *Paradiso* se sitúa en ese

³⁰⁴ Emil Volek, "Lezama Lima, José", en *Notable Latino Writers*, editado por Fernando J. Santí (Nueva York: Salem Press, 2007).

³⁰⁵ Sánchez Benítez, "Cultura e imaginación", 33.

umbral en donde no se renuncia al pensamiento, pero se piensa desde el goce, desde la imagen, desde la continuidad entre cuerpo y mundo.

Paradiso se confirma como el punto de condensación de la narrativa del sistema barroco-decolonizador que *La expresión americana* y *La cantidad hechizada* elaboran ensayísticamente. Que sea a la vez una autobiografía artística y una alegoría del pensamiento, indica que el proyecto lezamiano no distingue rígidamente entre vida, pensamiento y forma, es decir, entre la familia, el cuerpo, la cultura y la reflexión poética que se trenzan en una sola operación. Esto permite leer *Paradiso* como laboratorio donde el ethos latinoamericano se piensa a sí mismo desde la carne, la memoria y la imagen, en un gesto de contraconquista frente a los relatos hegemónicos de la modernidad.

La categoría lezamiana de “eras imaginarias” está ligada a su concepción de la poesía como espacio de exceso ontológico. En *La cantidad hechizada*, Lezama sostiene que “la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta no percibida por los sentidos”³⁰⁶. Esa “cantidad secreta” corresponde a lo que otros comentaristas resumen como “la sustancia de lo inexistente”, concebida en sus ensayos como un “existente sustantivo”³⁰⁷. Tomar en serio estas fórmulas implica afirmar que la poesía no se limita a representar un mundo ya dado, sino que hace existente aquello que, desde la lógica ordinaria, no sería más que ausencia o posibilidad difusa. La “cantidad secreta” es el nombre lezamiano para una dimensión de realidad que no pasa por los sentidos ni por la casualidad lineal, pero que, actúa.

En el *Preludio a las eras imaginarias*, Lezama formula la noción de causalidad poética. El texto insiste en que “sólo el poeta, dueño del acto operando en germen, que no obstante

³⁰⁶ Lezama Lima, José. “La cantidad hechizada”. En *Obras completas*, vol. 2 (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1977), 762.

³⁰⁷ Cfr. José Lezama Lima, *La cantidad hechizada* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 17.

sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, la materia comparativa la totalidad”, y concluye: “En esa dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se pueda ofrecer, el poeta es el ser causal para la resurrección. El poema es el testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el potens de la poesía [...] actúa sobre el continuo de las eras imaginarias”³⁰⁸. Aquí Lezama desplaza la causalidad fuera del terreno de la física o de la historia lineal, pues el poeta es el ser causal no porque modifique los hechos empíricos de manera directa, sino porque, a través de la metáfora, reconfigura “la totalidad” desde otro nivel. La resurrección de la que habla no es sólo teológica, es también cultural e histórica, pues lo que parecía muerto o perdido como los cosmos indígenas o las tradiciones soterradas, vuelve a actuar en el presente bajo la imagen poética.

La crítica ha leído las “eras imaginarias” como la forma en que Lezama reconfigura el tiempo americano. Carmen Ruiz Barrionuevo muestra cómo el sistema poético lezamiano construye una “fábula intertextual” sobre el devenir de América como “era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios”³⁰⁹. Socorro Giménez sintetiza esta idea al afirmar que Lezama comedia el devenir americano como “una era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios”, resultado del diálogo entre textos americanos y otras tradiciones³¹⁰. La insistencia en “sumar y transformar fragmentos” subraya que el tiempo americano, para Lezama es un tejido de restos que se reactivan. Las eras imaginarias, por tanto, son modos de presencia de esos restos, es la América de *Paradiso* que simultáneamente es barroco, colonial, moderna, indígena, afro, católica, esto es, en donde es posible que todos estos estratos coexistan en el espesor de la imagen.

³⁰⁸ José Lezama Lima, *Preludio a las eras imaginarias* (La Habana: Letras Cubanas, 2010), 23.

³⁰⁹ Irlemar Chiampi, *La historia tejida por la imagen* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 21.

³¹⁰ Cfr. Salvador Giménez, “América barroca: de Lezama a Sarduy”, *Revista Iberoamericana* 75, n.º 226 (2009).

Sobre esta base, Rossi recuerda que, para Lezama, el barroco americano se piensa como “constante histórica” marcada por una tensión y un “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”³¹¹. Las eras imaginarias son condensaciones mítico-poéticas que reaparecen y se superponen en la experiencia contemporánea³¹². En el horizonte de este trabajo, esto autoriza hablar de mito, historia y presentes superpuestos, por ello el tiempo latinoamericano no puede pensarse sólo como historia nacional o historia de las ideas, pues es más bien la coexistencia de eras imaginarias, que la poesía, la novela, activa. De ahí que la poesía actúe como “cantidad secreta” que permite “zurcir el espacio de la caída” y tender un puente entre “el mundo de lo sagrado y de lo profano”³¹³, lo que la modernidad ha separado, la imagen lezamiana lo vuelve a coser.

En *Paradiso*, el tiempo es una materia barroca plegada que se espesa, retrocede, se abre en genealogías y bucles que encarnan, desde la narrativa, las eras imaginarias del sistema poético lezamiano. La novela comienza con el cuerpo enfermo de Cemí, “yace el niño enfermo en la cama, asediado por las ronchas [...] sufriendo en el ritmo sincopado de su asma”, escena que, como muestra Emilio Arjuna Valencia, inaugura “el bucle de la novela circular que es *Paradiso*”, pues se cierra con la fórmula “ritmo hesicástico, podemos empezar”³¹⁴. La respiración del niño se vuelve figura del tiempo, un ir y venir entre suspiro y estertor que organiza el ritmo general de la novela. El tiempo cronológico, como la infancia de Cemí, la República cubana, el horizonte de la Revolución, se inscribe, pero es continuamente rebasado

³¹¹ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 80, citado en María José Rossi, *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016), 91-92.

³¹² Cfr. José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 67.

³¹³ Cfr. José Lezama Lima, *Obras completas*, t. II (La Habana: Letras Cubanas, 1977), 762.

³¹⁴ Cfr. Emilio Arjuna Valencia Ochoa, *La imago en Paradiso de José Lezama Lima: de figura retórica a temporalidad en potencia* (Barcelona: Mitologías hoy / Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 328.

por un tiempo respirado, circular, que anticipa la estructura del mito, la historia y el presente superpuesto que trabajamos como indicadores de *Lo Real Maravilloso*.

Las genealogías infinitas se insertan muy pronto en esta lógica, pues los capítulos dedicados a los antepasados del coronel despliegan un árbol familiar que mezcla linajes vascos, ingleses y criollos, cruzado por guerras, emigraciones y fracasos familiares. Valencia subraya que en Cemí “confluye la sangre criolla de su familia y todos sus relatos, lo que lo vuelve el receptor de la historia en la imagen” y que el personaje se convierte en “transmutador de las horas”, figura a través de la cual “se realiza el rompimiento del tiempo cronológico e histórico”³¹⁵. La historia familiar aparece como una cadena abierta de relatos que irrumpen en el presente de Cemí y reorganizan su experiencia del ahora. Cada anécdota, cada emigración, añade una capa temporal que no se limita a “preceder” al protagonista, porque todo actúa en él como imagen, es decir, le interpela constantemente. Es, en términos lezamianos, una era imaginaria, un condensado de tiempos y sentidos que sigue operando en la actualidad.

Un pasaje temprano condensó, de manera ejemplar, esta torsión del tiempo. En el cuarto del coronel, los papeles de trabajo muestran “desembarcos en países no situados en el tiempo ni en el espacio, [...] entre la eternidad y la nada”³¹⁶, La escena aparentemente menor, es clave, sobre el pupitre del ingeniero aparece un mapa imaginario de operaciones bélicas que no se inscriben en coordenadas históricas reconocibles, sino en un “entre” metafísico. El coronel diseña desembarcos para países inexistentes; el texto los ubica explícitamente fuera del tiempo y del espacio, un entre lo eterno y la nada. La novela introduce así, desde el ámbito más racional y técnico, una temporalidad desterritorializada, que desborda, tanto la cronología histórica como el espacio geográfico. Este gesto es profundamente barroco, porque lo que debería ser el

³¹⁵ Cfr. Edgar Andrés Valencia Ochoa, “La respiración circular y el barroco americano en *Paradiso* de José Lezama Lima”, *Poligramas*, n.º 45 (2017): 327–329.

³¹⁶ José Lezama Lima, *Paradiso* (Ciudad de México: Era, 1968), 9.

punto más sólido del tiempo moderno, como la técnica, la guerra, la nación, se abre a una dimensión fantasmática, casi mitológica.

Este desmontaje de la cronología lineal puede entenderse como una muestra de *Lo Real Maravilloso*, pues ya Carpentier nos había dicho que América es un espacio donde la historia moderna convive con otras densidades temporales, en las que el mito y el presente se superponen. En *Paradiso*, esa coexistencia se concretiza en la figura de Cemí, pues a través de las historias de emigraciones, temores y fantasmas del pasado, el protagonista es donado con la conciencia del presente, de modo que escuchar los relatos de los otros es, al mismo tiempo aprender a desarticular “las propiedades particulares de las imágenes” y “deshacer el tiempo en el mundo”³¹⁷. El tiempo americano, tal como se manifiesta en la novela, ya no puede pensarse sólo como sucesión de hechos, sino como trama de imágenes heredadas que retornan y se reconfiguran en el cuerpo y la conciencia del sujeto.

La noción lezamiana de eras imaginarias ilumina este funcionamiento, pues al no ser un periodo histórico, sino una condensación poética de fuerzas y mitos que pueden reaparecer en distintos momentos, se puede decir que Lezama piensa el devenir de América como “una era imaginaria que suma y transforma fragmentos de otros imaginarios”³¹⁸, y que el barroco americano es, en ese marco, una constante histórica. *Paradiso* dramatiza esa teoría, de la genealogía familiar, el tiempo político cubano, los restos de cosmologías indígenas y católicas, las referencias a la cultura clásica y moderna, no se ordenan en un esquema de influencia lineal recta, sino que vuelve, pliega y reaparece desde otros planos.

³¹⁷ Cfr. Emilio Arjuna Valencia Ochoa, *La imago en Paradiso de José Lezama Lima: de figura retórica a temporalidad en potencia* (Barcelona: Mitologías hoy, 2017), 328.

³¹⁸ Socorro Giménez, *América barroca: de Lezama a Sarduy* (Barcelona: Universitat de Barcelona, s. f.), 1.

En este sentido, las genealogías infinitas de *Paradiso* no son sólo árboles de familia prolijas, son dispositivos para pensar un tiempo no hegemónico. Frente a la temporalidad moderna, la novela propone un tiempo barroco donde cada origen está ya atravesado por otros orígenes, y donde toda filiación es, al mismo tiempo desarraigo. Las emigraciones de los antepasados de Cemí, que “azotaron a la familia” y dejaron miembros “como fantasmas encadenados” en tierras no reconocidas³¹⁹, muestran que el tiempo americano es, para Lezama, una historia de derrotas y desplazamientos que sólo puede ser rescatada a través de la imagen poética. De ahí que la genealogía se vuelva potencialmente infinita, porque cada biografía remite a otra, cada historia abre a un nuevo pasado no del todo dicho.

Desde nuestra hipótesis, ese tiempo barroco es precisamente el suelo donde *Lo Real Maravilloso* se vuelve pensamiento filosófico. Si *Lo Real Maravilloso* nombra la superposición de mito, historia y presente en la experiencia latinoamericana, *Paradiso* ofrece la figuración novelística de esa categoría, un tiempo respirado, un tiempo cartografiado fuera de las coordenadas, un tiempo heredado como relato familiar que hace de Cemí el transmutador de las horas. La novela no sólo cuenta una vida, muestra cómo, en el Caribe barroco de Lezama, vivir es habitar una temporalidad plural donde lo imposible, la coexistencia de eras genealogías y mitos, se vuelve forma cotidiana de lo real.

En *Paradiso*, la ciudad de la Habana y los cuerpos de agua son superficies donde *Lo Real Maravilloso* se manifiesta en clave lezamiana. El paisaje habanero aparece como una “sobrenaturaleza” urbana, un espacio donde la noche, el mar, la luz eléctrica y la arquitectura cotidiana producen visiones que exceden la racionalidad descriptiva y obligan a pensar la ciudad como un lugar de aparición y no sólo de representación.

³¹⁹ José Lezama Lima, *Paradiso* (Ciudad de México: Era, 2014), 60.

Lezama convierte el Malecón en el umbral ontológico. En una de las escenas nocturnas entre Cemí y Foción, la narración subraya que “el Malecón profundizaba la entrada de la medianoche”³²⁰. No se trata sólo de una localización geográfica, sino que el Malecón profundiza la noche, la vuelve más espesa, más honda, hasta convertirla en experiencia casi física. La ciudad entonces es un agente que densifica el tiempo y lo carga desde el misterio. En este mismo episodio, la ciudad aparece como un espacio fantasmático, deshabitado y, sin embargo, predispuesto a ser poseído de nuevo: “la ciudad parecía estar formada de casas vacías”³²¹. La imagen no se limita a una crítica social, propone una ontología urbana, como si el conjunto de potencialidades, fuera una estructura vacía que espera ser reocupada por otros cuerpos, otras historias, otros moradores posibles, lo que se puede traducir como una ciudad marcada por la historia colonial, pero aún abierta a ser resignificada por otras presencias.

El motivo del agua, del mar, refuerza esta lectura, pues cada uno de los paisajes más densos del capítulo final, la percepción nocturna de Cemí, se articula a través de una imagen que une mar, luz y animalidad, cuando Lezama dice: “Cemí sentía la claridad lunar delante [...] desde el mar hasta la caparazón de la tortuga negra”³²². La luz no se limita a iluminar la superficie del agua, se posa en una tortuga negra cuyo caparazón es un espacio simbólico, el mar habanero es transfigurado en soporte de signos, es una matriz de lectura no sólo un horizonte paisajístico. *Lo Real Maravilloso* entonces aparece aquí como una revelación de una segunda capa de sentido en la misma escena urbana, el mar real de La Habana, atravesado por el tiempo y el destino.

La noche se desdobra en dos niveles de realidad, en claro parentesco con la estructura de mito - historia y presente, pues el narrador señala que “una era la noche estelar [...] la otra

³²⁰ José Lezama Lima, *Paradiso* (Ciudad de México: Era, 2014), 60.

³²¹ Ibid.

³²² Ibid., 455.

era la noche subterránea”³²³. Más adelante precisa que esa segunda noche “exhala el betún de las entrañas trasudadas de Gea”³²⁴. La ciudad se experimenta así en doble registro, pues por una parte está la noche astral, la reconocible, ligada a la luz de la luna sobre el mar y por otra está la subterránea que brota desde la tierra misma, de las entrañas de Gea. A través de esta duplicidad La Habana se vuelve espacio de superposición entre un tiempo cósmico y un tiempo telúrico, porque en la caminata de Cemí, la ciudad moderna es a la vez mapa urbano y escenario mitológico. *Lo Real Maravilloso*, en términos carpentierianos se verifica en esa coexistencia de planos y tiempos propios de América, en tanto que ninguno anula al otro.

En este contexto, la casa habanera, es decir, la casa vista desde la calle, se configura como un microcosmos barroco donde el mundo cotidiano se abre a una dimensión de aparición. En uno de los momentos culminantes de la novela, Cemí se detiene ante una casa que lo hechiza: “una casa de tres pisos [...] lo tironeó con un hechizo sibilino”³²⁵. La casa no es un edificio inerte, es fuerza, pues tironea al sujeto, lo atrae como si fuese una entidad animada. La descripción insiste en que toda la casa lucía iluminada” y que “chorreaba la luz en los tres pisos”³²⁶. La luz urbana, producto de la modernidad eléctrica, se convierte en materia casi líquida, capaz de chorrear y de cortar la noche en tajadas salitreras. Lezama remata la escena con una triada de imágenes que transforman la casa en paisaje fantástico: “era una gruta de sal, un monte de yagruma, una línea interminable de moteados de marfil”³²⁷. La arquitectura es geología, la esquina habanera se metamorfosea en caverna, bosque y joya, La casa, situada en una esquina concreta de la ciudad, se convierte en condensación visible de esa “sobrenaturaleza” donde lo urbano y lo mítico se pliegan mutuamente. Esta escena puede leerse como un ejercicio de fenomenología de *Lo Real Maravilloso*, pues Cemí no abandona la ciudad

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid., 456.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

para entrar más allá de lo fantástico, pues es la propia ciudad la que, bajo cierta disposición de mirada, como la noche, el cansancio, el deseo, la memoria, se revela como otra. Lo maravilloso no desmiente lo real, se adhiere a él, lo espesa, lo duplica. La casa iluminada es simultáneamente inmueble burgués, espacio social de encuentros y figura simbólica de un mundo en el que los cuerpos, los objetos y la luz participan de una economía de signos que excede la funcionalidad.

Además, el paisaje habanero que articula *Paradiso* está repleto de marcas concretas, como la calle San Lázaro, Galiano, Belascoain o el Castillo de la Chorrera junto al río Almendares³²⁸ que anclan la novela en una ciudad reconocible, histórica. Sin embargo, como han señalado lecturas críticas que ven en *Paradiso* una novela donde “las imágenes se sedimentan en el paisaje y el sujeto - observador las retoma cada vez que se expone en un momento sensible”³²⁹, esa ciudad empírica se ve constantemente atravesada por asociaciones mitológicas, pictóricas y musicales. La Habana de Lezama no es solamente una ciudad existente como real, es también un archivo vivo de eras imaginarias, como un espacio donde los símbolos de la cultura occidental, las huellas coloniales y las invenciones poéticas se entrecruzan en cada esquina, en cada casa, en cada tramo del Malecón.

En este sentido, casa, ciudad y cuerpos de agua funcionan en *Paradiso* como dispositivos de encarnación de *Lo Real Maravilloso*. El Malecón y el mar son superficies en las que la luz se vuelve escritura, la casa iluminada no es sólo escenario burgués, sino “gruta de sal” donde la sociabilidad habanera aparece transfigurada; la noche doble (estelar y subterránea) instala, en el mismo paseo de Cemí, la coexistencia de una ciudad histórica y de una ciudad mítica. A través de estas figuras, Lezama lleva a su máxima intensidad la intuición

³²⁸ Cfr. Ibid., 488.

³²⁹ Edgar Andrés Valencia Ochoa, "La respiración circular y el barroco americano en *Paradiso* de José Lezama Lima", *Poligramas*, no. 45 (2017): 327.

de Carpentier, pues América, y aquí, la Habana barroca, es un lugar donde lo maravilloso no necesita ser inventado, porque se da en la misma textura de lo real. Por ello, *Paradiso* muestra cómo el ethos latinoamericano se encarna en una ciudad que, lejos de ser simple fondo o escenario, se revela como espacio privilegiado de la manifestación maravillosa de lo real.

Por su parte el linaje es una condensación histórica, puesto que el texto insiste en que la familia de Cemí está hecha de capas históricas. El tío Luis recuerda al patriarca diciendo: “Cemí el vasco nos dominaba”³³⁰, y describe sus pulmones ocupando más aire de lo normal, como si su respiración arrastrara generaciones. En ese breve recuerdo se cruzan varias cosas, por un lado, el origen vasco del linaje, la figura del padre como fuerza física que marca la casa, y la idea de una autoridad que procede de la respiración, no sólo de la ley o del apellido. La genealogía aquí no es una lista de nombres, es una experiencia corporal del tiempo, como el hecho de que el aire que respiró el padre, el abuelo, los migrantes, se prolongara en la respiración asmática de José Eugenio.

Las emigraciones, que Valencia Ochoa lee como núcleo de la “imago” familiar, son tematizadas en la novela como golpes que dejan espectros. La narración de “emigraciones que habían azotado a la familia” en tierras ajenas³³¹. La memoria de la familia es, por tanto, memoria de desarraigos, partidas, exilios, desplazamientos que no cierran y que vuelven como miedo, como silencio, como historias que se cuentan a medias.

Desde la perspectiva de la que trabajamos la obra, este linaje fragmentado encarna rasgos clave del ethos cubano y latinoamericano, en tanto que el origen europeo mezclado con lo criollo, en tanto la historia de las migraciones, crisis y derrotas, con una presencia espectral de lo no resuelto. Lo que *Paradiso* hace, y esto la vincula con *Lo Real Maravilloso*, es mostrar

³³⁰ Ibid., 73.

³³¹ Cfr. José Lezama Lima, *La expresión americana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 328, citado en Valencia Ochoa, “La respiración circular”, 328.

que esa historia no se experimenta como archivo, más bien como trama viva de apariciones, es decir, los muertos pesan en los vivos, los ausentes se filtran en la conversación doméstica, la cocina y la enfermedad se cargan de tiempo.

En uno de los diálogos más citados de la novela, el Coronel José Eugenia dice que está en una edad en la que siente imprescindible incorporar algo que lo aclare y lo decida, y concluye: “Necesito incorporar un misterio para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir”³³². En esta frase podemos deducir que se condensa una ética de la memoria que es central, pues “incorporar un misterio” trata sobre que la memoria no se puede reducir a datos o hechos verificables, puesto que exige acoger algo que no se deja reducir a explicación transparente. “Devolver un secreto” parece ser visto como una deuda, en tanto que los secretos familiares, las heridas políticas, por ejemplo, no se pueden quedar encerradas, deben ser devueltas, reelaboradas en forma de historia. Así también cuando se habla de “una claridad que pueda compartir”, se puede inferir que se refiere a que el objetivo no es acumular saber para sí, sino generar una forma de lucidez compartible, comunitaria.

La memoria, entonces, no es ni mero culto al pasado ni simple denuncia. Es un trabajo poético - ético de traducción, es decir, transformar secretos en claridades compartidas, sin abolir su núcleo de misterio. Esto es afín a *Lo Real Maravilloso*, en tanto que filosofía encarnada, es decir, lo maravilloso no es el espectáculo de lo incomprensible, sino que es la forma densa de la realidad, atravesada por historias en las que se hace pensable sin volverse completamente transparente.

Valencia recuerda que cemí es la palabra con la que se designaba tanto a los dioses como a las imágenes que los representan, y que Lezama la utiliza como nombre propio del

³³² Ibid., 128.

protagonista³³³. Ese gesto no es ingenuo, pues al llamar Cemí al personaje, la novela inscribe en el linaje criollo una marca indígena caribeña, pues el sujeto narra y es narrado al mismo tiempo, a la vez que es heredero de vascos e ingleses, de abuelas matanceras y de una categoría sagrada precolombina.

En términos simbólicos, José Eugenio Cemí funciona como figura de condensación, es hijo de la república cubana, pues su padre es coronel, ingeniero, hombre de la república, pero su nombre lo ancla en una memoria más antigua, marginada por la historia oficial. El ethos cubano que emerge de *Paradiso* es, así, inseparable de que lo cubano no sólo es lo criollo - blanco o lo republicano, sino una mezcla barroca donde sobreviven, transformadas, las matrices indígenas y afrocaribeñas, junto con herencias europeas. Este punto es crucial, pues Carpentier definiría *Lo Real Maravilloso* americano como una realidad preñada de mitos donde lo extraordinario está en la propia constitución histórica del continente, no en inventos literarios. Cuando Lezama da a su personaje el nombre de un dios-objeto-taino, está diciendo que la subjetividad cubana misma está hecha de esa preñez mítica. La novela no añade elementos maravillosos, los hace emerger de la memoria escondida en el nombre, en el linaje, en la casa.

Toda esta memoria y este linaje se hacen visibles en una constelación de símbolos domésticos, como la abuela matancera, los dulces, la cocina, las persianas, los objetos. En el famoso comienzo con las yemas dobles, la narración presenta a “la señora Augusta – la Abuela – matancera fidelísima a sus cremosas ternezas domésticas”³³⁴. La descripción de su traje azul, de los encajes, de los dulces, no es mera costumbre, pues articula una forma de estar en el mundo donde la sensualidad, la memoria culinaria, la herencia colonial azucarera y la sociabilidad se funden.

³³³ Cfr. Valencia Ochoa, "La respiración circular", 328.

³³⁴ José Lezama Lima, *Paradiso* (Ciudad de México: Era, 2014), 21.

Las escenas de cocina, de sobremesa, de fiestas familiares, aparecen cargadas de símbolos como los brazaletes de serpientes, platos con fondos rojos, recetas que mezclan influencias chinas, españolas y norteamericanas. La familia se convierte en una novela completa en tanto cada detalle condensa una red de relaciones entre la economía del mundo con el comercio del azúcar, la colonia y la república, la clase social, la racialidad y el género. La exuberancia barroca de la descripción no es un exceso superficial, es la única forma adecuada de dar cuenta de una realidad saturada de capas.

Aquí emerge *Lo Real Maravilloso*, pues *Paradiso* no presenta milagros externos a la trama histórica, revela la sobre naturaleza de una realidad cubana donde el linaje, la comida, el cuerpo y la política están atravesados por mitos, secretos y símbolos; lo maravilloso está en su densidad de la propia cotidianidad, que es capaz de significar más de lo que la racionalidad moderna estaría dispuesta a admitir como real.

Podemos decir, entonces, que la memoria en *Paradiso* es un ejercicio de justicia simbólica, rescata emigraciones, derrotas y silencios, y los transforma en imágenes compartibles. El linaje es un laboratorio del mestizaje cubano, donde lo europeo, lo indígena y lo afrocaribeño se cruzan en todo momento, así como el hecho de que el símbolo es el lugar donde esa mezcla se hace pensable y habitable, no como idea abstracta de “lo cubano”, sino como estilo de existencia, es decir, un ethos, que se encarna en la casa, la cocina, los cuerpos y las palabras.

3.7 Los pasos perdidos: viaje, origen y lo real maravilloso americano

Cuando aparece la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, en 1953, el escritor no sólo es el autor de *¡Ecue-Yamba-Ó!* o *El reino de este mundo*, sino que ya es un intelectual que ha

pasado por la vanguardia europea, el negrismo cubano, la musicología y la reflexión histórica sobre América. La novela inaugura el periodo de plenitud creadora de su obra y es presentada como pieza magistral de la narrativa latinoamericana, de hecho, no es un dato menor, pues el propio campo editorial europeo leyó la novela desde *Lo Real Maravilloso*, confirmando su lugar estratégico de manera particular y único.

El texto se escribe en una América Latina marcada por la posguerra, el fracaso del desarrollismo y la experiencia de dictaduras militares, pero también por una intensa búsqueda de la expresión americana, en el sentido en el que ya había formulado Pedro Henríquez Ureña en 1949 para designar el deseo de una forma propia, no imitativa, de hablar desde América. En ese horizonte, la literatura deja de ser simple narrativa local y se convierte en laboratorio de problemáticas mayores, como la de la relación entre mito e historia, la violencia del Estado, el lugar del indígena y del afrodescendiente, la dependencia económica y cultural.

La novela nace directamente de la doble condición de Carpentier como narrador y como musicólogo. Antes de *Los pasos perdidos*, había publicado *La música en Cuba*, en 1946, donde reconstruye la historia musical de la isla desde la colonial hasta el siglo XX, subrayando el papel de los ritmos afrocubanos y populares frente a las matrices europeas. Allí, la música aparece como archivo privilegiado de los mestizajes y tensiones coloniales del Caribe, un lugar donde se cruzan la presencia faústica del indio y del negro con las formas importadas de la cultura occidental.

Este interés se prolonga en el ensayo inédito “Los orígenes de la música y la música primitiva”, escrito a partir de sus viajes por la gran sabana y el alto orinoco. Los estudios sobre este texto han mostrado que allí Carpentier se interroga por el estatuto de las llamadas “músicas primitivas”, discutiendo la mirada evolucionista europea afirmando la densidad histórica y simbólica de los lenguajes sonoros indígenas. Este ensayo puede funcionar como una auténtica

teoría para la novela, pues Carpentier “utiliza el ensayo musical como teoría programática para la consolidación de su novela *Los pasos perdidos*”³³⁵.

No se trata sólo de que el protagonista sea un compositor y musicólogo. El viaje en barco río arriba, encargado de buscar instrumentos primitivos para un museo organográfico, dramatiza el problema de fondo, esto es ¿desde qué oídos, desde qué categorías se escucha la sonoridad americana? ¿Como resto fósil de un origen superado, o como desafío vivo a las cronologías de la modernidad? En nuestros términos, podemos decir que la música aparece como una vía privilegiada para problematizar la temporalidad, la coexistencia de ritmos, escalas, instrumentos y ritos sonoros, encarnando la superposición de mito, historia y presente que hemos definido como estructura de *Lo Real Maravilloso*.

Sobre el marco categorial de *Los pasos perdidos*, es claro que ya está anticipado en el célebre prólogo de *El reino de este mundo*, pues ahí Carpentier afirma que el mundo americano revela *Lo Real Maravilloso* con fuerza singular, porque en él confluyen condiciones materiales y simbólicas específicas: “por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro” América está lejos de haber agotado su caudal de mitologías”³³⁶. Esta frase condensa la tesis ontológica que hemos venido asumiendo, es decir, que lo maravilloso no es un añadido ficticio a lo real, es más bien una dimensión que brota del modo mismo en que aquí se configura la realidad.

En *Los pasos perdidos*, esta teoría se traduce en una arquitectura precisa, el viaje desde la gran ciudad, cuya ubicación se desconoce, hacia el interior del río sudamericano organiza un retroceso en el tiempo histórico y, a la vez, una inmersión en cronotopos distintos, la ciudad

³³⁵ Bernat Garí Barceló, *Del escrito ensayístico ‘Los orígenes de la música y la música primitiva’ de Alejo Carpentier y de su proyección en su novela ‘Los pasos perdidos’: de un eufónico viaje a la semilla* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016), 384.

³³⁶ Alejo Carpentier, “Prólogo” (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1984), 75.

moderna, la ciudad colonial de frontera, los campamentos en la selva, el enclave de Santa Mónica de los Venados. La crítica ha subrayado que el trayecto del protagonista se presenta como “retroceso en el tiempo, a través de las épocas más significativas de América, hasta la época de las primeras formas”³³⁷.

Uno de los pasajes más citados de la novela condensa esta experiencia de estratificación temporal: “El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Esta es misa de descubridores recién arribados a orillas sin nombre”³³⁸. Aquí, el rito católico no es simple cuestión local, es reescenificación, en el presente de la narración, de la escena inaugural de la Conquista, con todo su peso mítico y violento. El cronos europeo, como la misa de “descubridores” y el espacio americano de las “orillas sin nombre”, que se cruzan en un punto de espesor ontológico donde el tiempo no avanza linealmente, se pliega sobre sí mismo, de ahí que esa superposición de capas, tales como el siglo XX, la Colonia y los primeros tiempos, son precisamente manifestaciones de una literatura que se pregunta y se responde desde otra concepción de lo real.

La metáfora del viaje de retorno al origen no es exclusiva de Carpentier, forma parte de una constelación más amplia de textos que, desde comienzos del siglo XX, buscan la identidad americana en el misticismo de la tierra y en la lucha entre el hombre y una naturaleza desbordante. La llamada “novela de la tierra”, de la vorágine a *Canaima*, había ya convertido selvas, llanos y ríos en escenarios de pruebas externas, donde lo telúrico aparece como protagonista.

Lo que hace Carpentier, como Asturias o García Márquez, es reactivar el mito, más no como tema, sino como estructura y lenguaje propio. En *Los pasos perdidos* esa operación se

³³⁷ Li-Jung Tseng, *El viaje en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier* (Madrid: Asociación Europea de Profesores de Español, 2009), 476.

³³⁸ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Barcelona: Bruguera, 1980), 161.

realiza precisamente mediante el viaje y la música, pues el protagonista no se limite a observar un mundo primitivo, sino que queda implicado en otros ritmos de trabajo, fiesta, sacrificio y palabra, hasta el punto de experimentar una transformación subjetiva.

Desde un punto de vista decolonial, la novela se sitúa en tensión con el primitivismo europeo de comienzos del siglo XX, ese que veía en África una reserva de formas puras que el arte de vanguardia podía apropiarse. Carpentier conoce ese debate, pero lo subvierte, ya que no desplaza al protagonista hacia un “afuera” exótico, sino hacia la interioridad histórica del continente al que pertenece. El viaje a la selva no es turismo estético, es confrontación con las violencias coloniales sedimentadas en el territorio y con las formas de vida que han resistido a ellas.

Todo esto permite entender por qué *Los pasos perdidos* es fundamental para nuestra propuesta de investigación, pues la novela no sólo tematiza el viaje al origen, sino que construye cronotopos donde espacio y tiempo se articulan según una lógica distinta de la moderna. El río, la ciudad colonial, la selva, la comunidad agro-ganadera de Santa Mónica no son meros escenarios, son figuras del tiempo americano, lugares donde coexisten épocas diferentes, donde el mito no ha sido expulsado por la historia y donde la memoria se inscribe tanto en el paisaje como en los cuerpos.

Leída desde la categoría de *Lo Real Maravilloso*, la novela muestra que la vuelta al origen no significa regresión romántica ni renuncia a la historia, es una apertura a una ontología en la que la realidad se concibe como entramado de tiempos, culturas y ritmos heterogéneos. De ahí que la experiencia del protagonista, quien es un europeo americanizado que descubre en la música indígena, en los ritos y en el paisaje la posibilidad de otra forma de vida, y que se muestra como alegoría de la tarea filosófica que aquí proponemos, que es pensar el *ethos*

latinoamericano a partir de sus propios cronotopos, y no desde las coordenadas únicas de la razón moderna.

En medio de los debates latinoamericanos sobre el origen, primitivismo y vanguardia, se tematiza *Lo Real Maravilloso* americano y Carpentier es su exponente más nítido, en el sentido en el que la novela de *Los pasos perdidos*, propone un viaje musical y temporal, donde la coexistencia es conflictiva entre tiempos y mundos en América, pero que esa misma en su sentido material, histórica y simbólica, es precisamente lo que hace de ella una pieza clave para comprender *Lo Real Maravilloso* como aporte a la literatura latinoamericana.

En *Los pasos perdidos*, la ciudad, la selva, no son escenarios, son formas de ser del mundo, cada paisaje condensa un régimen de tiempo y una determinada manera de habitar lo real. En esa articulación, la novela encarna literariamente lo que hemos categorizado como *Lo Real Maravilloso*. En el inicio de la novela, la ciudad aparece como espacio de desencanto y automatismo. El narrador habla de “la era del Hombre Avispa, del Hombre Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable”³³⁹. La fórmula es brutal, pues ya no hay siquiera grandeza demoníaca, sólo contabilidad. La subjetividad se vuelve algo que se gestiona, se liquida, se archiva. Barreiro justamente lee la novela desde este punto de partida: *Los pasos perdidos* es una búsqueda y un viaje en términos ontológicos que utiliza como es sabido, tres grandes mitos clásicos (Sísifo, Prometeo y Ulises)³⁴⁰ Y añade que, si seguimos “el hilo de Ariadna propuesto en el texto, ese río que nos guía durante tres cuartas partes de la novela, vemos que, ante todo, se trata de una fabulosa aventura”³⁴¹. La ciudad, así, fija el punto cero ontológico, esto es, un presente homogéneo, burocratizado, donde el protagonista vive una vida impostada, teatral, sin arraigo. Desde la lógica de *Lo Real Maravilloso*, es el lugar donde la

³³⁹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 16.

³⁴⁰ David Barreiro Jiménez, *Los pasos perdidos (1953) de Alejo Carpentier – ‘La selva y la búsqueda de la felicidad* (Nanterre: Crisol, 2019), 3.

³⁴¹ Ibid.

realidad ha sido despojada de su espesor mítico y simbólico; por eso el viaje no sólo es geográfico, es en términos del ser. El desplazamiento espacial es al mismo tiempo desplazamiento del modo de estar en la realidad.

El río y la selva constituyen el segundo nivel, el espacio del tránsito entre el mundo urbano desencantado y otra forma de habitar el tiempo. Hay un momento clave en el que el protagonista entra en el “pasadizo abovedado” por donde apenas pasa la curiara, que Barreiro lo formula así: “habrá que encontrar el paso, ‘el pasadizo abovedado’ por el que apenas puede entrar la curaca. Ese túnel se convierte en el espacio de transición definitivo entre los dos mundos...”³⁴² y subraya los efectos sensoriales y afectivos de ese cruce: “en ese pasaje ‘perderá la noción de la verticalidad’, y sentirá un miedo indefinible, todo ello hasta la tranquilizadora presencia sobre su rostro de un sapo”³⁴³.

En la novela ese miedo indefinible y la irrupción del sapo como fiura totémica marcan el abandono del espacio racionalizado de la ciudad, el cuerpo pierde la referencia de la verticalidad, la percepción se descentra, el animal se vuelve signo. La selva, entonces, no es puro infierno verde ni simple telón exótico, es un espacio donde lo utópico se encuentra con lo real, con la verificabilidad ontológica del sujeto moderno. El pasadizo abovedado funciona como rito de paisaje, pues el protagonista abandona la seguridad geométrica del mundo urbano para entrar en una realidad donde el tiempo ya no es cronológico y donde los signos, los animales, los sonidos, los accidentes del paisaje, empiezan a operar como umbrales.

Visto desde *Lo Real Maravilloso*, la selva no aparece como decorado fantástico, sino como ámbito donde se revela la densidad ontológica de América. Lo maravilloso es el modo

³⁴² Ibid.

³⁴³ Ibid.

en que el paisaje, llevado a su máxima concreción sensorial, rompe la episteme moderna del espacio homogéneo, del tiempo lineal y abre un modo distinto de experiencia.

El tercer nivel del itinerario en *Los pasos perdidos* es el poblado de Santa Mónica, ese espacio que el propio narrador nombra como “Valle del tiempo detenido”, y que condensa la experiencia de haber salido del tiempo lineal de la modernidad. Allí la vida se organiza según ritmos no mercantiles: “Aquí, los viajes del hombre se rigen por el Código de las Lluvias”³⁴⁴, de modo que el desplazamiento ya no obedece al reloj ni al cronómetro, obedece al ciclo del agua, a una temporalidad cósmica que desborda la racionalidad moderna. En términos de nuestro tema, el poblado es el punto máximo donde *Lo Real Maravilloso* se hace forma de vida, en tanto que la naturaleza, el trabajo y el rito se unen en un mismo tejido de sentido.

El narrador formula su decisión de permanecer allí en términos de ruptura radical con el tiempo alineado del mundo urbano. En uno de los pasajes más citados, declara: “Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas”³⁴⁵. La metáfora de Sísifo y de la ardilla presa condensa la crítica carpenteriana al trabajo moderno, desde la repetición sin sentido, el tiempo cuantificado, la energía gastada en un movimiento circular que nunca llega a algún destino. Frente a ello, el valle promete otra economía del tiempo y del cuerpo: “Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes”³⁴⁶. El calendario deja de ser penitencia, el día deja de significar obligación y se vuelve puro día.

Ese Valle del tiempo detenido no es un puro “afuera”, es un pliegue mismo dentro del continente americano, apenas separado por una hora de vuelo de la capital, por lo que el

³⁴⁴ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Barcelona: Bruguera, 1980), 123.

³⁴⁵ Ibid., 221.

³⁴⁶ Ibid.

narrador se asombra al comprobar que “esta ciudad de Henoch [...] está a tres horas de vuelo de la capital”³⁴⁷. Esa cercanía física, unida a la enorme distancia histórica, revela la estructura de tiempos superpuestos que trabajamos en *Lo Real Maravilloso*, porque en pocos minutos se atraviesan “los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de allá”³⁴⁸. No se trata de un pasado arqueológico, sino de un presente plural en el que “la Edad de Piedra [...] se nos ofrece todavía en el día que transcurre”³⁴⁹. El poblado funciona, así como cronotopo utópico, como un lugar donde se hace visible, encarnada, la coexistencia de edades, cosmologías y formas de vida que la modernidad redujo a “atraso”.

Pero la novela no se limita a celebrar ese lugar como paraíso recuperado, subraya también el límite, la imposibilidad de permanecer en él sin fractura. En la escena final, el protagonista reconoce la distancia que nunca logró cerrar: “la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido”³⁵⁰. El término “visitador” es clave, pues marca la posición del sujeto letrado que llega, observa, desea integrarse, pero sigue siendo extranjero. Su escritura, que para él es necesidad vital, aparece para los otros como gesto incomprensible: “me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna”³⁵¹. Ahí se ve con claridad la tensión que tiene la literatura como condición de su ser, pero también como marca de una subjetividad formada en la lógica de la explicación, no sólo en la de vivir.

³⁴⁷ Ibid., 260.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Ibid, 308.

³⁵⁰ Ibid., 307.

³⁵¹ Ibid.

Esa tensión se formula en una de las frases más citadas de la novela: “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados”³⁵². Lo que para el narrador es programa y advertencia, es a la vez la medida de su fracaso, pues él no ha podido vivir antes de explicar. Aún en el valle, sigue siendo “el que se esfuerza por comprender demasiado [...] ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando”³⁵³. Su decisión de volver “a comprar las pocas cosas que me son necesarias para llevar, aquí, una vida tan plena como la conocen los demás”³⁵⁴, como papel, tinta, libros, muestra cómo la necesidad de escribir lo arranca de nuevo del lugar. El valle exige vivir, él necesita también narrar.

Santa Mónica, entonces, funciona como figura del ethos latinoamericano en clave de *Lo Real Maravilloso*, como un espacio donde el paisaje, el rito, el trabajo y la comunidad configuran un modo de ser en el que el tiempo histórico se pliega, se espesa y deja ver la simultaneidad de épocas. Pero ese ethos aparece, en la novela, atravesado por la colonialidad del sujeto moderno que lo mira. El poblado es, a la vez, una vida de utopía llevadera preferida al tiempo apocalíptico de los “hacedores del Apocalipsis”³⁵⁵ y como cronotopo de límite, porque el personaje no puede entrar en él sino como visitante y, en último término, como quien vuelve a ser capturado por las “profesiones huera” y el “destino de Sísifo” que había querido abandonar³⁵⁶.

De este modo, sin necesidad de glosa externa, la propia textura de *Los pasos perdidos* articula que *Lo Real Maravilloso* no es sólo una estética, sino esa ontología situada que se ofrece como posibilidad de mundo, con el valle como paraíso y, al mismo tiempo, expone los

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid., 263

³⁵⁵ Ibid., 307

³⁵⁶ Cfr. Ibid., 221.

los límites del sujeto moderno - letrado para habitar plenamente ese mundo sin volver a caer en la lógica de la explicación y el regreso.

Es importante mencionar que la novela se sitúa en el origen de la música como un gesto ritual que compromete la voz y el cuerpo; en el archivo sonoro del museo, el narrador escucha “un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo”³⁵⁷. Ese rito posesional de su voz significa que la presa sólo será alcanzable cuando la comunidad haya apropiado su canto, cuando la garganta humana, y el barro modelado por la mano, logren reproducir el timbre del ave. El cuerpo aparece así, como primer soporte de una técnica sagrada, que es respirar, soplar y emitir sonidos que se vuelven forma de relación con las otras vidas del entorno.

En la aldea indígena, el narrador descubre que los cuerpos están formados por la utilidad y por el medio, no por la abstracción modernista. Observa que “los varones movían potentes dorsales, esculpidos por los remos; las mujeres tenían vientres hechos para la maternidad”³⁵⁸. No se trata de idealizar la “naturalidad” de esos cuerpos, sino de subrayar que su configuración responde a una economía de esfuerzos, ritmos y tareas donde el gesto corporal está siempre inscrito en un mundo de ríos, canoas, siembra, caza. El cuerpo, aquí, es archivo de técnicas de vida, no objeto distanciado de contemplación estética.

En ese mismo espacio aparece la escena de los instrumentos. El narrador cuenta que “allí, en el suelo, junto a una suerte de anafre, estaban los instrumentos musicales cuya colección me hubiera sido encomendada”³⁵⁹. La misión científica se resuelve, pero de inmediato se abre otra dimensión: al tocar el “cilindro ornamentado al fuego, con empuñadura

³⁵⁷ Ibid., 92.

³⁵⁸ Ibid., 8.

³⁵⁹ Ibid., 93.

en forma de cruz, que señalaba el paso del bastón de ritmo al más primitivo de los tambores”³⁶⁰, el protagonista ya no está sólo ante objetos de estudio, sino ante la historia encarnada de la música. El tambor no es un instrumento primitivo en sentido evolucionista, es una condensación de tránsito, es decir, de golpear el suelo al bastón del ritmo, y de éste al tambor como cuerpo resonante que acompaña danzas, guerras, ceremonias.

La enumeración que hace del arsenal musical refuerza esa dimensión ritual: “vi luego la maraca ritual, atravesada por una rama emplumada, las trompas de cuerno de venado, las sonajeras de adornos y el botuto de barro”³⁶¹. Cada objeto exige un cuerpo que lo accione, como las manos que lo agitan, los labios que soplan, pechos que acompañan el ritmo con respiraciones profundas. La música no es partitura, sino coreografía de cuerpos en un entorno específico, la selva, el río, la noche, donde el límite entre lo humano, lo animal y lo divino se vuelve poroso.

El punto más alto de esta mediación entre cuerpo, rito y música es la escena de la misa en la selva. Cuando fray Pedro dispone el altar en la choza, el narrador ve cómo: “el Cáliz y la Hostia se dibujaban sobre la Piedra de Ara” y cómo “todo aquello, en semejante lugar, me parecía a la vez absurdo y sobrecogedor”³⁶². El rito católico, con su corporalidad codificada, genuflexiones, manos juntas, elevación del cáliz, se injerta en un espacio otro, ante el asombro de los indígenas. De pronto, la percepción del tiempo se altera: “El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Esta es misa de Descubridores, recién arribados a orillas sin nombre” celebrada “ante el asombro de los Hombres del Maíz”³⁶³.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid., 94.

Aquí *Lo Real Maravilloso* no es un truco narrativo, es una muestra de la experiencia temporal corporal, ya que el protagonista siente en su propio cuerpo el pliegue entre el siglo XX y XVI. La misa se vuelve un teatro donde confluyen varios estratos, como los gestos repetidos por fray Pedro, la mirada indígena, el recuerdo histórico de las primeras liturgias coloniales. La “migración solar hacia el Oeste” que señala el texto no es sólo una metáfora de la conquista, es también la inscripción de una coreografía corporal entre procesiones, cruces, cánticos, que reorganiza el espacio americano como territorio de un dios ajeno. El cuerpo arrodillado del Adelantado, la postura de Rosario ante el altar, la inmovilidad expectante de los indígenas, constituyen una micro-política del cuerpo: quién se arrodilla, quién mira, quién oficia, quién guarda silencio, quién obedece, quién manda.

En contraste, cuando el narrador regresa a la ciudad, la novela exhibe el vaciamiento del rito y de la música. En la iglesia urbana se nos dice que “entre el altar y sus fieles se ensancha, de año en año, un foso repleto de palabras muertas”³⁶⁴. El mismo canto litúrgico que en la selva hacía resonar un sentido otro, aquí se ha vuelto ruido: “Ya se alza el canto gregoriano [...] A la ininteligibilidad del texto se añade ahora [...] la de una música que ha dejado de ser música”³⁶⁵. Es “canto que se oye y no se escucha”³⁶⁶. El cuerpo urbano asiste al rito, pero no comprende, no incorpora, sus gestos son reflejo vacío, un automatismo cultural.

Es significativo que, inmediatamente después, el narrador contraste esa inconsciencia con la densidad simbólica de los rituales americanos, pues en “el mundo a donde regresaré ahora”, dice, “no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado”³⁶⁷. Cada movimiento, cada danza, cada comida ritual tiene un sentido conocido por la comunidad; el cuerpo no se limita a representar,

³⁶⁴ Ibid., 135.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

sino que efectivamente hace mundo, lo limpia, acompaña a los muertos, asegura la fertilidad, protege el espacio.

Carpentier articula así una crítica doble, por un lado denuncia la abstracción moderna donde el rito se ha vuelto teatro sin creencia, música sin escucha, gesto sin memoria, y por otro, afirma que la potencia de unos cuerpos que siguen sabiendo qué hacen cuando cantan, danzan, velan, purifican. Aquí, podemos notar los aportes al ethos latinoamericano en donde lo sagrado no es una esfera separada, sino más bien una cualidad de las prácticas corporales, como el hecho de que la música es mediación con el más allá, pero también con la tierra, con los muertos, con los otros.

La jarra de barro “sonora” condensa este cruce entre cuerpo, rito y sagrado. En la choza, el narrador repara en “la jarra de sonido bronco y siniestro, con algo ya de resonancia de sepultura”, y más adelante la describe como “una forma de barro endurecida al sol [...] Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas”³⁶⁸. El objeto que vibra al ser soplado o agitado, el recipiente que brama por los muertos es nombrado como “madre primordial”, como la materia sonora, el barro que resuena deviene imagen de una divinidad matriarcal. El cuerpo que sopla en la jarra, los pulmones, los labios, el diafragma, se hace mediador entre la comunidad y esa madre, pues no hay acceso a lo sagrado sin esfuerzo físico, sin respiración, sin vibración de la carne.

En clave de *Lo Real Maravilloso*, todo esto implica que lo sagrado no irrumpe desde afuera como un espectáculo, más bien emerge desde de los cuerpos en estado ritual. La “era paleolítica” que en la novela se evoca, cuando piensa el protagonista en el origen de la música: “necesitado de mayor música, pasó del bastón de ritmo al tambor [...] y lloró a sus muertos

³⁶⁸ Ibid. 97-98

haciendo bramar un ánfora de barro”³⁶⁹, no es un pasado muerto, sino una dimensión que se reactualiza en cada ceremonia, en cada misa de conquistadores, en cada danza enmascarada. El tiempo se anuda en esos gestos, y los cuerpos, atravesados por ritmo y voz, se vuelven el lugar donde mito, historia y presente se superponen. Se trata pues, de una diferencia ontológica, puesto que en la modernidad urbana el cuerpo está separado del sentido de sus gestos, mientras que, en el mundo americano, los cuerpos saben y sienten lo que hacen. Cuerpo, rito y música son, entonces, mediaciones concretas de un saber otro, de un modo de conocimiento encarnado que hace de *Lo Real Maravilloso* no un efecto literario, sino una filosofía vivida de la relación entre carne, mundo y misterio.

La vuelta al origen que plantea la obra es una operación de memoria que reconfigura la relación entre América y la modernidad. El viaje río arriba revela que el origen americano no está en un pasado clausurado, sino en un tiempo abierto que sigue actuando, mientras la vida urbana aparece como desengaño, como un mundo que agotó su propio mito y sólo conserva su inercia.

Desde el inicio, el narrador se presenta como alguien que ha perdido la memoria de su propio origen. En la ciudad confiesa que vive en “la era del Hombre Avispa, del Hombre Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable”³⁷⁰. Ahí están ya los dos polos del desencanto, el hombre ninguno (un sujeto sustituible, carente de símbolo) y el contable, como figura de una época en la que ya no hay pacto trágico con el mal, sino cálculo financiero. Es un mundo sin mito, donde el sentido se reduce a contabilidad y la memoria se vuelve archivo muerto.

³⁶⁹ Ibid. 95.

³⁷⁰ Ibid., 15.

El encargo de “buscar instrumentos primitivos” para un museo, activa, paradójicamente una memoria más profunda que la de los catálogos. En la escena del museo organográfico, el narrador escucha “el instrumento de barro cocido con que los indios imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo”³⁷¹ y se ve de pronto llevado a la era paleolítica. Lo decisivo es que esta era paleolítica no aparece cómo como etapa de un manual de historia, sino como experiencia revivida, es decir, el pasado se impone sensorialmente, en el oído, en la imaginación. La memoria del origen se despierta en pleno centro de la gran ciudad, en un subsuelo museístico que funciona como cámara de resonancia de otra temporalidad.

El viaje al interior del continente radicaliza ese pasaje, cuando el protagonista llega a Santa Mónica, descubre ese Valle del tiempo detenido, que se encuentra a tres horas de vuelo de la capital; la frase es crucial, pues indica que la modernidad europea imaginaría como “edad de piedra” está a un tramo de avión de la metrópoli latinoamericana. El narrador constata que allí “la Edad de Piedra [...] se nos ofrece todavía en el día que transcurre”³⁷². No es una metáfora, pues comparte comidas, ritos, técnicas agrícolas y musicales con hombres y mujeres que viven en un régimen técnico y simbólico anterior a la industrialización. Esa “edad de piedra” no está detrás del presente, sino dentro del presente americano. La memoria aquí es constelación de una coexistencia de edades.

Podemos decir que *Los pasos perdidos* es la obra que nos acerca de manera más inmediata con la propuesta de lo real maravilloso como categoría filosófica y como aporte al ethos latinoamericano, pues una de las frases que podemos rescatar en este sentido, es la de “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados”³⁷³ que adquiere una densidad filosófica central. Para el protagonista implica reconocer que su impulso explicativo,

³⁷¹ Ibid., 9.

³⁷² Ibid., 308.

³⁷³ Ibid., 307.

le impide habitar plenamente el valle. Pero, para nuestra lectura, indica algo más, que el mundo nuevo americano no puede reducirse a un objeto de teoría importada. Antes que interpretarlo desde categorías ajenas, hay que dejar que su propio tejido mítico, ritual y paisajístico se exprese, que muestre, en sus prácticas y tiempos, qué significa realmente origen.

Desde una perspectiva decolonial, esto permite leer *Los pasos perdidos* como una crítica del mito moderno de origen, como el relato europeo del progreso y la historia universal, mediante la afirmación de un mito americano del comienzo. Esto no significa que tratemos de inventar una edad utópica, sino de reconocer que en América persisten formas de vida en las que mito e historia no están escindidos. La “edad de piedra” que “se nos ofrece todavía en el día que transcurre”³⁷⁴, la misa que hace “retroceder cuatro siglos”, los gestos que “no se hacen sin conocer su significado”, son manifestaciones de esa memoria encarnada del origen.

El desengaño moderno del protagonista, no se resuelve en una conversación romántica, sino en una conciencia trágica, pues comprende que ha visto un mundo donde el mito aún estructura la realidad, pero también él mismo sigue ligado a “ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas”³⁷⁵. Esa imposibilidad de volver del todo al origen hace de su memoria algo doble, memoria de lo que América ofrece como comienzo (un tiempo plural, ritual y un paisaje originario) y memoria del fracaso de la modernidad para habitar ese comienzo sin destruirlo o museificarlo.

La memoria no es por tanto una nostalgia arqueológica, es una interrogación filosófica sobre qué significa comenzar de nuevo desde América, frente a una modernidad que ya no cree en sus propios mitos. Ese juego entre mito americano y desengaño moderno es, precisamente,

³⁷⁴ Ibid., 308.

³⁷⁵ Ibid., 308.

uno de los núcleos fundamentales de *Lo Real Maravilloso* como aporte al ethos latinoamericano.

3.8 Siete lunas y siete serpientes: mar, insularidad y lo real maravilloso

Demetrio Aguilera Malta pertenece a la llamada “Generación del 30” ecuatoriana y al Grupo de Guayaquil, marcada por el realismo social, el indigenismo y la denuncia de la explotación del cholo y del montuvio costeño. Sus primeros textos, como el volumen de cuentos titulado: *Los que se van*, y la novela *Don Goyo*, están anclados en un registro realista, aunque ya atravesado por mitos y relaciones entre los personajes y la naturaleza propia del Ecuador.

La crítica subraya que su narrativa evoluciona desde ese realismo social hacia un universo claramente más violento, Estrada Hevia señala que los personajes de Aguilera emergen de una realidad “hundida en su propio abismo, sometidos a un determinismo impuesto del que es imposible escapar, donde la violencia deja de ser episódica para convertirse en estructura de mundo³⁷⁶. En esa trayectoria, *Siete lunas y siete serpientes* aparecen como una culminación, como una novela donde el tejido mítico y la violencia simbólica son la forma misma de organizar la experiencia narrativa.

Desde el punto de vista del campo literario latinoamericano, la publicación de *Siete lunas y siete serpientes* se inscribe en el horizonte del Boom y de *Lo Real Maravilloso*, desde una periferia doble, en el de la literatura ecuatoriana y en la de un proyecto estético que no busca tanto la “marca explotable” del realismo mágico, que se articulaba en escenarios,

³⁷⁶ Tania Estrada Hevia, "Mito y violencia: una aproximación a la novela ecuatoriana *Siete lunas y siete serpientes*", *Valenciana. Estudios de filosofía y letras* 16, n.º 32 (2023)
Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas y siete serpientes* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1970)

personajes y mitos, mismos que remiten a la Generación del 30 y a sus preocupaciones socioculturales, pero desplazadas hacia una dimensión simbólica y fantástica.

La crítica especializada en Aguilera Malta ha insistido en este desplazamiento, el libro de María E. Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta: un aporte a lo real maravilloso*, sitúa su obra dentro de la constelación de autores que reconfiguran el vínculo entre realidad y mito en clave de *Lo Real Maravilloso*, no sólo como técnica narrativa, sino como una forma de concebir la realidad latinoamericana. Esto quiere decir, y con lo que estamos de acuerdo, que, en esta obra de Aguilera, ya no está representando simplemente un ambiente costeño, sino diseñando un cosmos maltiano donde la costa, el mar, el pueblo y sus demonios se organizan como una ontología propia.

En ese cosmos se sitúa Santorotón, el pueblo costero donde transcurre la novela; Estrada destaca que los personajes que viven aquí viven en “un lugar donde las cosas empiezan a inventarse”³⁷⁷. La fórmula es crucial, pues Santorotón no es sólo un pueblo más, es un espacio de comienzos, un mundo todavía en estado germinal, donde la historia, el mito y la violencia se están inventando a la vez. Esa condición “inacabada” y embrionaria dialoga directamente con la imagen de América como continente en estado embrionario, todavía formándose, pero que ese origen es una consecuencia del distanciamiento del mundo que habíamos conocido desde los cánones modernos, es decir, este estado germinador no es primitivismo o salvajismo, es comienzo verdadero, una luz del nacimiento de la pregunta por quiénes somos en América Latina.

En el plano categorial, *Siete lunas y siete serpientes* radicalizan varias de las nociones que hemos venido mencionando, por ejemplo, el paisaje como cuerpo de sentido, el mar, la insularidad, el mito, la violencia, etcétera. En una entrevista retomada por Antonio Fama,

³⁷⁷ Aguilera-Malta, 2004, p. 356, como se cita en Estrada Hevia, 2023

Aguilera Malta define así su concepción de realidad: “La realidad es lo que captan mis sentidos, pero también es lo que imagino y lo que sueño. Es decir que, para mí, no hay una oposición entre realismo, surrealismo, realismo mágico o cualquier otra clase de realismo, sino que todas estas realidades parciales son partes integrantes de una misma realidad total”³⁷⁸.

Aquí se formula una ontología muy cercana a *Lo Real Maravilloso*, pues la realidad no se agota en lo empírico - sensible, sino que integra imaginación y sueño como dimensiones constitutivas. No se trata de añadir lo fantástico a un mundo estable, más bien de reconocer que la realidad latinoamericana es, desde su base, un entrelazamiento de planos, el sensorial, onírico, mítico, espiritual, violento.

Esta definición dialoga con la concepción de *Lo Real Maravilloso* en Carpentier, puesto que lo maravilloso puede emanar tanto de lo bello como de lo terrible. En Aguilera Malta, ese insólito se manifiesta precisamente en la conjunción entre mar, pueblo, cuerpo y violencia, esto es, el mundo costero no es idílico, sino telúrico, sexual, sacrificial.

En esta obra, el mar es clave. En uno de los pasajes, la narración describe una escena de violencia y deseo: “La noche de los Quindales llovía lujuria en el mar y en la montaña. El multimillón de ojos zoomórficos tejía metáforas de fósforo”³⁷⁹, así, filosóficamente hablando, lo que está en juego no es sólo una metáfora exuberante, porque el mar deja de ser fondo geográfico y es superficie afectiva, llueve lujuria también en el mar, la naturaleza adquiere mirada, con el multimillón de ojos zoomórficos, y se vuelve sujeto, testigo y cómplice de lo que sucede. Así mismo, el lenguaje se estira hasta el límite, dando cuenta que la realidad requiere neologismos para ser nombrada.

³⁷⁸ Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas y siete serpientes* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 356, citado en Tania Estrada Hevia, "Mito y violencia: una aproximación a la novela ecuatoriana *Siete lunas y siete serpientes*", *Valenciana. Estudios de filosofía y letras* 16, n.º 32 (2023).

³⁷⁹ Aguilera Malta, *Siete lunas*, 129.

Esta escena condensa bien la lógica de *Lo Real Maravilloso*, el mar y la montaña, el cielo nocturno y los animales, erotismo y violencia, se funden en una unidad simbólica que excede cualquier registro realista plano. La insularidad no es sólo geográfica, como un pueblo de costa aislado, es más una clausura simbólica donde el mundo funciona con otras reglas de verosimilitud.

Existe una cosmogonía narrativa propia de la obra, en la que los personajes adquieren cualidades sobrenaturales y divinas, como el hecho de que Dominga encarna figuras lunares y serpénticas, Candelario Mariscal se aproxima en su metamorfosis a un hombre-saurio, fusionando “fuego-agua, sexo-sangre, hombre-saurio” en una sola entidad simbólica; por su parte, el diablo, los santos y el cristo quemado intervienen en la vida del pueblo en una lógica que mezcla catecismo, superstición y ritual popular.

En *Siete lunas y siete serpientes* el tiempo no se cuenta, se reporta; desde las primeras páginas, la novela instala un régimen temporal marcado por ciclos de luna, de deseo y de violencia. El propio comienzo del rito de Dominga está anclado en una fórmula que ya anuncia la repetición: “La primera de esas siete noches [...] advirtió la llegada de dos Tin-Tines”³⁸⁰. La frase es mínima, pero decisiva, porque no dice una noche, dice la primera de esas siete noches.

Todo el episodio de los Tin-Tines, esos seres “hechos sólo de nervios, músculos y sexo” que llegan a la choza de Dominga “caminando [...] lo mismo que canguros” y hablando “en un lenguaje enraizado en la montaña, queda así inscrito en una serie ritual. Lo que ocurre no es un evento aislado, es el primer giro de un ciclo que deberá repetirse.

Aunque la novela no explica discursivamente el simbolismo, la estructura misma del episodio deja ver que la luna y la repetición definen el tiempo de la joven, esto es, cada noche,

³⁸⁰ Ibid.

bajo otra fase lunar, se renueva la amenaza, el asedio, la posibilidad de la fecundidad y de la violencia. No es el tiempo homogéneo de la modernidad, es un tiempo que vuelve sobre sí, como si el origen se estuviera produciendo una y otra vez.

Algo similar ocurre a escala del pueblo. Santorontón es definido en la novela como “un lugar donde las cosas empiezan a inventarse... Donde el Diablo aún baila en la punta del rabo. Donde el Hijo del Hombre no gana todavía sus últimas batallas”³⁸¹. En pocas líneas se condensa una ontología, en la que el pueblo es un mundo en estado naciente, donde ni el diablo ni el cristo han terminado su guerra, es decir, no estamos después de la historia de la salvación, sino dentro de un presente que sigue siendo de comienzos. El tiempo no se clausura en un desenlace, más bien permanece abierto, tenso, como si el comienzo no hubiera terminado.

Este régimen de comienzo perpetuo se piensa también desde el mar y las mareas, “La noche de los Quindales llovía lujuria en el mar y en la montaña. El multimillón de ojos zoomórficos tejía metáforas de fósforo”³⁸². Aquí el tiempo no es numérico, es climático y erótico, por ello una noche específica se puede convertir en la condensación de mareas, de deseo y de presagio.

El ciclo de las siete noches y las siete lunas organiza la experiencia de Dominga, porque cada retorno del tin-tin o de la serpiente es tanto una repetición como una nueva amenaza. El mar, la montaña y el cielo, por su parte, marcan un tiempo de marea afectiva, en el que la naturaleza entera entra en un clima de convulsión erótica y violenta. Así mismo, Santorontón se puede entender como un lugar donde las cosas comienzan a inventarse, es decir, se trata de

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas y siete serpientes* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 118.

un espacio en donde se manifiesta un presente originario, un comienzo permanente, un lugar donde nada está cerrado.

Podemos decir entonces, que, en *Siete lunas y siete serpientes*, se propone un tiempo en el que el origen es recurrente, la violencia es cíclica y el mito y lo cotidiano convergen simultáneamente. En clave decolonial, este tiempo cíclico funciona como una crítica silenciosa al tiempo moderno, frente a la temporalidad progresiva del proyecto occidental, como el avance, el desarrollo, la superación del pasado, está un continente cuyo tiempo está pegado a la luna, el mar y a la repetición de violencia. No porque no progrese, sino porque su historia ha sido continuamente reiniciada desde fuera, con las conquistas, las haciendas, el estado - nación, las dictaduras, y el cuerpo social vive en una especie de eterno retorno de la herida y de la construcción de sí misma. Así, el ritmo mítico de la obra no es evasión ni nostalgia de un pasado perdido. Es la manera en que la novela piensa la realidad latinoamericana, como un tiempo donde los ciclos naturales llevan inscritas las marcas de la colonialidad, y donde *Lo Real Maravilloso* se manifiesta precisamente en esa mezcla de lunas, mareas y repeticiones que hacen del presente un inicio en constante proceso.

Es relevante tratar las voces costeñas que hablan en la novela, así como los giros populares, los insultos, los rezos, sobrenombres, refranes, entre otras, pues no es casual que la contraportada de la edición del Fondo de Cultura Económica defina la novela como: Violencia al mundo, violencia al lenguaje, fundidas en verdad total. La violencia pasa por los cuerpos, pero también por las palabras; y es precisamente en el registro oral donde se condensa el ethos afro-mestizo del litoral.

La materialidad del lenguaje aparece ya en la lista caótica de nombres y vocablos que acompaña a la novela: “Brujo Bulu-Bulu, Cristo Quemado, Cura, carajo, güevón, hamaca, panza, machete, varengas, Santorontón, Tin-Tines, Dominga, Ña Crisanta...”. Esa lista de

apelativos y sustantivos arma antes de la lectura el mapa sonoro de apodos, malas palabras, diminutivos, topónimos, sobrenombres religiosos. Esto significa que no estamos frente a un castellano neutro, sino ante una lengua localizada, llena de marcas de historia, raza, clase, territorio.

Cuando Aguilera Malta escribe: “Dos Tin-Tines. Caminaban saltando lo mismo que canguros. Hablaban en un lenguaje enraizado en la montaña”³⁸³, está diciendo que la frase de lenguaje enraizado en la montaña es una pequeña teoría literaria, porque ese lenguaje no es la lengua estándar, porque decir que está enraizado en la sierra y la selva, en los cuerpos, es decir, que no pasa por la gramática normativa, más bien por la experiencia. Filológicamente hablando, el autor trabaja como si transcribiera una oralidad, en frases cortas, con repeticiones, imágenes hiperbólicas (“cabezas enormes”, “semillas de papaya”, “mástil vivo”) y cortes bruscos. Esto reproduce el habla popular y sobrecarga esa habla con un barroquismo sensorial que lleva la prosa al borde de la poesía. Ahí se enlaza con *Lo Real Maravilloso*, pues el lenguaje no describe un mundo ya dado, lo crea a través de las voces.

En el registro del poder eclesial también aparece la oralidad, pero cargada de ideología. Existe un parlamento clave del Padre Gaudencio, cuando Cristo le reprocha sus pactos con los ricos y el sacerdote responde: “Los que nada tienen, nada pueden dar. Aunque lo quisieran”³⁸⁴. Esta frase tiene forma de refrán, con ritmo binario, paralelismo, con sintaxis simple. Parece un dicho de sabiduría práctica, pero es, en realidad, una racionalización cínica de la alianza de la iglesia con el poder económico. El lenguaje proverbial, lo propio de la oralidad popular, es reutilizado como reflexión sobre el privilegio, pues si los pobres nada pueden dar, entonces la iglesia no puede optar por ellos. Aguilera Malta deja oír, en esa voz, la colonialidad del poder

³⁸³ Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas y siete serpientes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 10.

³⁸⁴ Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas y siete serpientes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 316.

que ya hemos revisado con Quijano, traducida a frase de cura costeño: una economía de salvación donde la gracia se confunde con el dinero.

Frente a esa voz clerical, la novela introduce el habla del Cristo Quemado, que además de hablar, baja de vez en cuando de la cruz, sobre todo en momentos críticos para ayudar a los buenos. Aunque los estudios críticos no siempre transcriben sus parlamentos, sabemos por el análisis narrativo que este Cristo discute con el cura, interpreta a los caciques, toma partido. Su voz no aparece como latín litúrgico ni como sermón escrito, aparece como réplica oral, coloquial. Simbólicamente el logos cristiano se des-europeiza, deja de venir de los libros y se vuelve voz mestiza, pegada al habla del litoral. De nuevo, el trabajo está en la lengua, en lo sagrado que se dice en registro popular, no culto, cuestionando el orden social y religioso.

Desde nuestra perspectiva de *Lo Real Maravilloso*, el lenguaje y la oralidad en la obra, en principio constituye realidad, es decir, lo que se sabe y lo que se comunica en el pueblo de Santorontón brota de la montaña, del mar, de los cuerpos sexuales, no de la academia, el logos se desplaza de Europa a la costa ecuatoriana. También revela la colonialidad, pues muestra un archivo ideológico que condensa en sentencias la historia de la iglesia como institución aliada con el capital; por último, inscribe el imaginario afro-mestizo como saber, esto es, que los nombres, las malas palabras las hipérboles sensoriales, entre otros, componen una epistemología oral. No son ruido, son formas de comprensión, de apropiación del mundo que habitan y no desde el castellano abstracto.

En Aguilera Malta, el lenguaje costeño y la oralidad popular no son elementos "pintorescos" que se utilizan para embellecer una idea anterior, sino que constituyen el escenario en el cual se desarrolla la ontología del texto. El mundo de Santorontón existe debido a que se narra como lo harían sus habitantes: con refranes, insultos, apodos, parlamentos delirantes y plegarias. La certeza de que la realidad americana sólo puede ser entendida y

liberada si se toma en cuenta en serio la verdad que estas voces expresan es el pilar de *Lo Real Maravilloso*.

3.9 El coronel no tiene quien le escriba: espera, dignidad y ethos de la pobreza

La novela se escribe a mediados de los años cincuenta y se publica en 1961, en un contexto colombiano marcado por la violencia y por un casi permanente estado de sitio, con centenares de miles de muertos por conflicto político³⁸⁵. Ese trasfondo aparece miniaturizado en el pueblo anónimo del Caribe donde vive el coronel, es decir, un espacio lluvioso, vigilado, sometido al toque de queda y a la censura. Desde la primera escena, el vínculo entre precariedad cotidiana y tiempo histórico queda cifrado en una frase que recapitula toda su vida: “Durante cincuenta y seis años [...] el coronel no había hecho nada distinto de esperar”³⁸⁶. La espera no es sólo argumento, sino que es la forma misma de su existencia en un país que le debe una pensión que nunca llega.

El coronel pertenece a la generación liberal derrotada de las guerras civiles; fue compañero del coronel Aureliano Buendía y ha quedado reducido a una vejez sin recursos. Él mismo resume esa trayectoria cuando protesta, frente a la indiferencia burocrática: “Nosotros nos rompimos el cuero para salvar la república”³⁸⁷. La frase condensa la paradoja histórica, que quienes pusieron el cuerpo por la república son, en el orden republicano, desechables. Agustín Cueva insiste en que la novela condensa “la miseria material del coronel, un veterano de las

³⁸⁵ Agustín Cueva, *La espiral del subdesarrollo en las estructuras simbólicas de El coronel no tiene quien le escriba y Cien años de soledad* (Bogotá: CLACSO / Siglo del Hombre Editores, 2008), 223–224.

³⁸⁶ Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014).

³⁸⁷ Ibid.

guerras civiles que espera desde hace décadas una pensión que nunca llega”³⁸⁸, y que todo su alcance social se apoya precisamente en “esa injusticia y ese infortunio”.

El clima político está presente en detalles mínimos como el entierro del músico, “el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años”³⁸⁹, no puede pasar frente al cuartel por el estado de sitio; las noticias circulan en hojas mimeografiadas que “no decían los periódicos de ayer”³⁹⁰; el médico admite que es difícil “leer entre líneas lo que permite publicar la censura”³⁹¹. Cueva lee este dispositivo formal como una economía de estilo que corresponde a la aldea desamparada y miserable del coronel y a una realidad que se vuelve “hirsuta y clandestina” bajo un “pavor omnipresente y ubicuo”³⁹². La sequedad del texto replica el despojo histórico, hay poco que decir y casi nada que mostrar, más allá de la espera y la humillación.

Sobre ese fondo se articula el núcleo categorial que interesa en nuestra investigación, sobre la espera, la dignidad y el ethos de la pobreza. La pobreza se inscribe en la casa, en los cuerpos y en el lenguaje. La mujer resume la sensación de abandono con una frase brutal: “Nos estamos pudriendo vivos”³⁹³. La escena de las ollas vacía, cuando ella finge cocinar para que los vecinos no noten la miseria, culmina en una de las líneas más citadas de la novela: “La ilusión no se come”³⁹⁴. Más adelante, ante la insistencia del coronel, repite la objeción en clave ética: “Para que te convenzas que la dignidad no se come”³⁹⁵. Entre la ilusión y la dignidad se dibuja el núcleo del problema: ¿de qué se vive cuando no se puede vivir de la justicia?

³⁸⁸ Agustín Cueva, *La espiral del subdesarrollo en las estructuras simbólicas de El coronel no tiene quien le escriba y Cien años de soledad* (Bogotá: CLACSO / Siglo del Hombre Editores, 2008), 223.

³⁸⁹ García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Cueva, 2008, pp. 223–224

³⁹³ García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid.

La respuesta del coronel es conocida, cuando su esposa le pregunta: “¿Y de qué vamos a vivir?”, él responde: “De la esperanza”³⁹⁶. Ese intercambio, que culmina finalmente en el “mierda” final, condensa una ética, la de que la pobreza extrema no destruye en él la capacidad de decir no, de no vender al gallo, de no renunciar a la promesa de la carta, aunque ese no sea, desde el punto de vista práctico, suicida. Cueva habla aquí de una dignidad de “hidalgo venido a menos” y de una “majestad y pobreza” que se manifiestan en gestos mínimos, como no usar sombrero “para no tener que quitárselo ante nadie” o en la incapacidad para “realizar la mínima transacción comercial” aunque de ello dependa la supervivencia³⁹⁷. El coronel es, así, un sujeto despojado, pero no completamente colonizado, alguien cuyo ethos no encaja del todo en el universo mercantil y burocrático que lo rodea.

La espera adquiere, por ello, un estatuto categorial. La frase del administrador: “El coronel no tiene quien le escriba”³⁹⁸, no describe sólo la ausencia de una carta, sino la falta de interlocución histórica, nadie responde a su sacrificio, nadie reconoce su existencia. Cada viernes, el viaje al muelle para preguntar por el correo reactualiza esa estructura, la mujer le recuerda que ya han cumplido con esperar y que se necesita “esa paciencia de buey” para sostener quince años de espera³⁹⁹. La observación del funcionario de correos de que “el único que llega con seguridad es la muerte”⁴⁰⁰ sitúa la espera en una temporalidad sin futuro, un tiempo en el que la historia parece clausurada, pero la esperanza persiste como gesto ético.

Desde la perspectiva de esta investigación, ese tiempo de espera se deja leer en continuidad con la categoría de mito, historia y presente superpuestos trabajado en los capítulos anteriores de la ley de pensiones, la guerra civil, el estado de sitio y la rutina de la pobreza que

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Cfr. Agustín Cueva, *La espiral del subdesarrollo en las estructuras simbólicas de El coronel no tiene quien le escriba y Cien años de soledad* (Bogotá: CLACSO / Siglo del Hombre Editores, 2008), 224.

³⁹⁸ García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

³⁹⁹ Cfr. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

⁴⁰⁰ Ibid.

solapan en una unidad de experiencia donde el coronel vive en un presente saturado de pasado, pero sin horizonte abierto. La novela muestra *Lo Real Maravilloso* sin los prodigios espectaculares, pero sí el milagro, casi absurdo, de una esperanza que alimenta cuando no se come, y de una dignidad que se resiste a ser del todo comparada o humillada. En esa obstinación, en ese no vender al gallo, en ese seguir yendo al correo en ese acertar la palabra “mierda” como última afirmación, se dibuja una figura del ethos latinoamericano de la pobreza, una subjetividad forjada en la violencia y en la carencia, pero todavía capaz de sostener un resto de libertad frente a un mundo históricamente organizado para negársela.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, el tiempo está definido por un solo verbo: esperar. La novela lo dice de manera tajante, como hemos mencionado anteriormente, sin embargo, es relevante enarcar que no se trata de una hipérbole retórica, el texto enlaza directamente el fin de la guerra civil con el comienzo de una espera que ocupa la totalidad de su vida adulta. Esperar no es algo que el coronel hace además de vivir, es, en rigor, la manera en la que vive.

El ritmo de esa espera se marca en pequeñas unidades que no son meses ni años, sino viernes de correo y meses de lluvia. El narrador subraya que “Octubre era una de las pocas cosas que llegaban”⁴⁰¹, el mes, con su lluvia interminable, se presenta como casi el único acontecimiento regular en un mundo donde nada llega nunca, salvo el agua y la pobreza. De forma similar, la llegada del correo estructura la semana como ritual vacío, todos los viernes el coronel se viste, va al muelle, pregunta por la carta que nunca llega. Cuando su esposa le recuerda que han esperado quince años, enuncia la experiencia de un tiempo que no abre futuro, sino que acumula frustración.

La espera, además, se encarna en el cuerpo. El coronel padece asma, envejece, se le acaban los dientes, su esposa sufre crisis de asfixia y toca la flauta como un castigo, para aliviar

⁴⁰¹ Ibid.

la angustia. No se trata sólo de estar suspendidos, sino que la putrefacción es uno de los elementos que resalta el autor, porque pudrirse vivo es estar sometido a un tiempo donde la vida no se expande ni se realiza, sino que se deshace en cámara lenta. El tiempo suspendido es, aquí, un tiempo de desgaste, esto es, la ontología de la espera es la ontología del desgaste.

Pero este tiempo no es puro vacío. Está cargado de sentido porque se sostiene en una promesa, que es la carta de la pensión, que nunca llega y que es el posible triunfo del gallo en enero. Desde esta perspectiva, se manifiesta lo imposible, y por ende lo maravilloso, que es la perseverancia de una espera en la que todo indica que nada va a ocurrir. Se concentra por tanto la conciencia del fracaso histórico, la rabia, la negativa a ceder completamente. El tiempo suspendido no se resuelve en esperanza ingenua ni en cinismo total, más bien en una forma de espera lúcida, consciente de su propio absurdo, pero no por ello irreal.

En clave decolonial, este tiempo congelado ilumina una dimensión del ethos latinoamericano, la experiencia de sujetos cuya biografía está atravesada por guerras civiles, promesas incumplidas, repúblicas fallidas, y que, sin embargo, sostienen un resto de futuro en la forma de una espera que se niega a darse por vencida, El coronel no espera sólo una carta, espera en el límite de lo pensable, que la historia, esa historia que le debe algo, todavía pueda decirle: tú existes. Que esa palabra nunca llegue, no invalida la experiencia ontológica de la espera, que la definió y le dio sentido a su vida. Y que es precisamente en esa tensión, entre un tiempo suspendido que destruye y una esperanza mínima que resiste, donde la novela inscribe, con una sobriedad casi cruel, una de las figuras más intensas del tiempo latinoamericano contemporáneo.

En la novela, también se destaca la guerra, el gallo y la pequeña comunidad del pueblo, que funcionan como restos de otro mundo, de otra temporalidad y de una ética que ya no

gobierna la realidad, pero que siguen actuando como memoria y símbolo, por tanto, no se trata de mirarlos como contexto, sino como los últimos soportes de sentido de la vida del coronel.

La guerra aparece como pasado remoto, y al mismo tiempo, como presente que no cesa. Esa guerra no se narra, se enuncia como origen de la espera y como deuda nunca saldada. Cuando el coronel protesta: “Nosotros nos rompimos el cuero para salvar la república”⁴⁰², recuerda no sólo un hecho histórico, recuerda un pacto incumplido, un mundo en el que la entrega del cuerpo prometía reconocimiento, pensión, lugar en la comunidad política. Ese mundo ya no existe, pero su memoria sostiene su sentido de dignidad.

Agustín Cueva destaca que el coronel es un “veterano de las guerras civiles que espera desde hace décadas una pensión que nunca llega” y que su figura condensa la espiral del subdesarrollo: un proyecto de nación liberal “salvado” a costa de los pobres, para luego abandonarlos⁴⁰³. El coronel es un resto de la epopeya liberal en un régimen donde ya sólo cuenta la burocracia y el mercado. La guerra devino memoria sin eficacia, los compañeros han muerto esperando el correo, nos dice Márquez. La memoria de la guerra es, así, memoria de una promesa rota.

Sobre ese fondo aparece el símbolo central; el gallo de pelea heredado por el hijo. El vínculo se formula de manera directa pues el gallo es “el único recuerdo que nos queda de Agustín”⁴⁰⁴, asesinado en la gallera por repartir hojas clandestinas; de esta manera el gallo condensa tres niveles de memoria: en principio la de la intimidad, pues es el resto material del hijo, de su presencia, segunda, es memoria política, pues el hijo muere por una acción de

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Cfr. Agustín Cueva, *La espiral del subdesarrollo en las estructuras simbólicas de El coronel no tiene quien le escriba y Cien años de soledad* (Bogotá: CLACSO / Siglo del Hombre Editores, 2008), 223.

⁴⁰⁴ García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

resistencia política y tercero, que es memoria de otro tiempo colectivo, el mundo de las galleras, de las fiestas populares.

Por eso la discusión sobre venderlo o no, es mucho más que un problema económico. Para la esposa es un lujo cruel, pero para el coronel es uno de los pocos lugares en donde sigue actuando un sentido de mundo distinto, en el que el valor no se mide sólo en dinero, sino en el sostén afectivo de la supervivencia del orden simbólico.

La comunidad del pueblo se articula precisamente en torno al gallo. Los vecinos pobres llevan maíz para alimentarlo, se organizan para cuidarlo, hablan de “nuestro gallo” y llegan a decir que “ese gallo no es de nadie, es de todo el pueblo”⁴⁰⁵. En esa apropiación compartida se cuele una forma de comunidad imaginada que desafía, por un momento, la atomización de la pobreza. El gallo crea un pequeño espacio de futuro compartido, todos sueñan con la pelea de enero, con la posibilidad de ganar algo juntos, con un triunfo que no sea sólo individual. Esa apuesta común contrasta con la lógica dominante del relato, donde cada institución se desentiende del coronel y de su esposa.

Cueva subraya que el coronel “es incapaz de realizar la mínima transacción comercial, por más que de ella dependa la supervivencia suya y de su cónyuge”, y que su esposa llega a reprocharle: “No tienes el menor sentido de los negocios. Cuando se va a vender una cosa hay que poner la misma cara con que se va a comprar”⁴⁰⁶. Esa falta de sentido de los negocios muestra que el coronel pertenece a otra racionalidad, la de un mundo en el que el valor del gallo no puede reducirse a un precio. La comunidad que se forma alrededor del animal comparte, en parte, esa lógica, lo alimentan, aunque sean pobres, lo protegen, lo sienten propio.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Cfr. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

El gallo encarna, así, un resto de economía moral basada en el honor, en la fiesta y en el riesgo compartido.

Desde la propia hipótesis de esta tesis, guerra, gallo y comunidad pueden leerse, dentro de una clave latinoamericana, como una forma mínima de memoria-símbolo; la guerra recuerda la violencia constitutiva del Estado; el gallo recuerda al hijo y la promesa traicionada de la república; la comunidad que rodea al gallo recuerda una forma de estar juntos que no coincide ni con la lógica del Estado ni con la lógica del mercado; son restos de "otro mundo" - otra temporalidad, otra ética-, habida cuenta de que ha quedado un espacio en el presente pobre y censurado del pueblo.

No hay aquí *Lo Real Maravilloso* en un sentido exuberante como el que a veces le confieren Carpentier o Aguilera Malta; pero sí, sin duda, hay una maravilla invertida: que después de haber reducido el mundo a expediente, hambre y estado de sitio, todavía sean posibles esos símbolos que pueden evocar memoria y comunidad. Guerra, gallo y pequeño "nosotros" que se arma en torno a él son recordatorios a tener en cuenta para mostrar que el presente no agota lo real: hay capas de tiempo (utopías liberales derrotadas, formas comunitarias populares, gestos de resistencia) que sobreviven en los márgenes, como restos obstinados.

CONCLUSIONES

La presente tesis concluye, ante todo, que *Lo Real Maravilloso* no funciona como etiqueta estética ni como género ornamental, lo real maravilloso funciona como clave ontológica y epistemológica para pensar desde América Latina, aquello que en la modernidad eurocentrada suele quedar expulsado del estatuto de realidad. El punto de quiebre es preciso, Carpentier se opone a la reducción exotizante de América como un aparador narrativo y formula una defensa ontológica de la experiencia americana, en este sentido, la literatura latinoamericana no adorna la realidad, la deja aparecer en sus capas históricas, rituales, míticas y afectivas, sin someterlas al filtro de una única racionalidad.

Ese desplazamiento tiene una consecuencia muy clara, que si *Lo Real Maravilloso* es revelación, entonces la literatura se vuelve un modo de conocimiento. Por eso, la contribución al pensamiento latinoamericano no es un aporte temático, es un aporte de orden profundo, de una reconfiguración del lugar desde el cual se decide qué es mundo. El argumento culmina en tanto que sostenemos que la literatura latinoamericana actúa filosóficamente en un doble movimiento, por un lado impugna narrativas universales modernas y al mismo tiempo revela un ethos colectivo. Por tanto, concebir la literatura como actuar filosófico implica afirmar que la pregunta por el ser, en un continente atravesado por la conquista, mestizaje y dependencia, no se juega en tratados formales, también se juega en las tramas, las voces e imágenes que articulan un ethos “desde abajo”, desde lo no nombrado, desde el silencio y lo no visto.

Comprendemos que el ethos latinoamericano no es esencia previa, es modo histórico de habitar, visible en prácticas, memorias, lenguajes y temporalidades que la modernidad redujo a atrasos o supersticiones. En esta línea, el trabajo también concluye que la colonialidad del poder se articula con una colonialidad del saber y, crucialmente, con una colonialidad del tiempo. Nuestra lectura insiste en que la modernidad produce como única alternativa el tiempo lineal

del progreso, por ello resulta tan fértil abordar el fenómeno del tiempo como el corazón de *Lo Real Maravilloso*, donde la historia americana aparece como tejido de tiempos heterogéneos no reducibles al modelo europeo de progresión. La colonialidad por tanto, también organiza jerarquías temporales, pues lo no europeo es empujado hacia el pasado como forma de deslegitimación. De modo que, cuando *Lo Real Maravilloso* insiste en la simultaneidad de tiempos, lo que se disputa no es el estilo, es el derecho a un régimen temporal propio.

Esa disputa temporal se vuelve particularmente visible en la obra de *Los pasos perdidos*, allí el análisis del cuerpo, el rito y la música muestra que el ethos no se describe desde fuera, se encarna. La escena del instrumento del barro, el canto apropiado antes de la caza, el espesor de los gestos rituales, y sobre todo el pliegue temporal de la misa en la selva, producen una conclusión en donde la experiencia americana aparece como un lugar donde el tiempo puede retroceder sin ser fantasía, porque la realidad social está hecha de estratos históricos vivos. Aquí *Lo Real Maravilloso* no es más que la experiencia corporal del pliegue temporal, y el ethos latinoamericano se reconoce precisamente como esa densidad práctica donde ningún gesto es vacío, así, gesto, rito y memoria se sostienen mutuamente.

La selección del corpus responde a la necesidad de seguir, en distintos registros narrativos, el mismo problema filosófico, que ciertas obras latinoamericanas vuelven legible una experiencia del mundo que la racionalidad moderna suele estrechar cuando pretende reducir la realidad a un único criterio de evidencia. En ese sentido, las novelas elegidas no son ejemplos ilustrativos de una teoría previa, sino espacios de producción de inteligibilidad, pues cada una abre una variación concreta sobre cómo se constituye un ethos cuando la vida latinoamericana se deja decir desde sus propias tramas de tiempo, memoria, lenguaje y comunidad.

En *Los pasos perdidos*, Carpentier permite seguir de manera especialmente clara el conflicto entre regímenes de mundo. El viaje se traduce en una figura epistemológica, donde el

desplazamiento hacia la selva pone en crisis el mito moderno del progreso y vuelve visible que el tiempo no se experimenta necesariamente como línea homogénea, sino como una espesura de memoria, rito, historia y presente que se entrelazan constantemente. La novela hace aparecer una tensión donde la posibilidad de asomarse a otras temporalidades y otras racionalidades no anula de inmediato la marca moderna del sujeto que observa, interpreta y desea, por el contrario, la experiencia de lo otro queda atravesada por el aprendizaje de quien no puede habitar plenamente ese mundo sin llevar consigo hábitos epistémicos y afectivos constituidos en la ciudad moderna. En esa fricción se vuelve visible un punto central, que la colonialidad no se limita a estructuras externas, también se interioriza como forma de percepción, como deseo, como interpretación; y por eso el tránsito hacia otros mundos no garantiza la liberación automática, pues exhibe la dificultad real de desertar de la racionalidad hegemónica.

Lezama Lima entra en la investigación porque su barroquismo es una forma de conocimiento por exceso. En *Paradiso*, el lenguaje no se subordina a la transparencia comunicativa y más bien se abre una ontología simbólica donde la experiencia se vuelve legible por resonancia y densidad de imágenes. Allí se muestra una racionalidad que no deja que el sentido se entregue como conclusión pronta, ni donde la temporalidad se organice como progresión lineal; por lo que el ethos aparece como trama de genealogías, imágenes, cuerpos y ritualidades que producen inteligibilidad propia. Asturias se vuelve un núcleo complementario porque desplaza todavía más el centro ontológico, pues *Hombres de maíz* ve en la tierra y la cosmogonía, una estructura de mundo. La tierra no es más un recurso, es una relación, el maíz un vínculo sagrado y lo humano es comunitario, co-perteneciente. Con ello se hace visible una crítica radical a la ontología moderna y se abre un horizonte donde el ethos puede pensarse como pertenencia, cuidado y memoria de lo vivo.

Aguilera Malta permite ver el problema desde el espesor popular y ritual, en tanto que el mito y el conflicto se cruzan; en ese sentido, lo maravilloso deja de ser una decoración para ser gramática comunitaria, pero también terreno donde el poder disputa símbolos, captura imaginarios y reordena lo sagrado y lo cotidiano. Esa ambivalencia importa porque impide idealizar el ethos, es decir, lo muestra como fuerza de comunidad y, al mismo tiempo, como campo atravesado por dominaciones locales, violencia y herencias coloniales persistentes. En diálogo con estas modulaciones, *El coronel no tiene quien le escriba*, Gabriel García Márquez, se incorpora como contraste fundamental, pues aquí no se trata de espectacularizar lo extraordinario, sino de revelar una ontología de la espera, una temporalidad suspendida donde la precariedad material y el abandono institucional producen una experiencia histórica específica. La novela permite pensar cómo una comunidad se sostiene en un presente sin garantías, donde la dignidad se juega en la persistencia cotidiana, en la economía moral del honor y en la memoria compartida de las condiciones y los efectos de la guerra. Con ello, el análisis abre una discusión sobre que la narración no sólo representa una realidad social, sino que además la vuelve pensable al mostrar su estructura afectiva y temporal, aquello que un realismo clásico puede narrar pero no siempre consigue convertir en problema ontológico.

Este recorrido confirma que el propósito de este cuerpo literario, no es representar a América Latina como totalidad, sino hacer visibles variaciones del mismo núcleo, es decir, cómo ciertas narrativas permiten leer una filosofía implícita del pueblo en prácticas, lenguajes, memorias, rituales y temporalidades que la modernidad eurocéntrica ha tendido a degradar como menor. En el horizonte de la Filosofía de la Liberación, esta tarea se formula como una exigencia interpretativa, “el filósofo debe hacerse intérprete de la filosofía implícita del pueblo latinoamericano, interpretándola críticamente” . Lo que se juega aquí no es un rescate romántico de tradiciones, sino la posibilidad de reconocer mundos, allí donde la racionalidad moderna señaló como fantasía, ficción, ornamento o irracionalidad.

A la vez, el trabajo sostiene dos advertencias, sobre las cuales el argumento se volvería vulnerable. La primera consiste en evitar que la defensa ontológica de *Lo Real Maravilloso* se convierta en una idealización anti - moderna, pues la exposición de otras formas de mundo no elimina automáticamente la violencia histórica ni la captura colonial de la percepción; por eso importa mostrar el conflicto real entre regímenes de racionalidad y la dificultad efectiva de habitar otros mundos sin reproducir el gesto de dominación interpretativa. La segunda advertencia es sostener *Lo Real Maravilloso* como categoría situada, pues ahí se decide el estatuto de realidad. En ese punto, el gesto crítico puede entenderse con la sentencia de Foucault: “Una crítica no consiste en decir que las cosas no están bien como están. Consiste en ver sobre qué tipo de evidencias, de familiaridades, de modos de pensamiento adquiridos y no reflexionados reposan las prácticas que se aceptan”.⁴⁰⁷ La disputa, entonces, es una de carácter epistémico, es decir, por las evidencias que sostienen lo aceptable como real, pues son los hábitos epistémicos que producen jerarquías de saber y por los regímenes temporales que convierten lo no europeo en invisible.

Desde ahí se fijan tres contribuciones que se implican entre sí, una ontológica, porque *Lo Real Maravilloso* nombra una condición de ser de la realidad latinoamericana donde coexisten lo histórico y lo mítico, lo natural y lo ritual, lo político y lo simbólico, sin requerir la autorización de la modernidad; una epistemológica, porque la literatura en estas obras, produce conocimiento al revelar estructuras de mundo y de tiempo que el eurocentrismo invisibiliza cuando reduce lo latinoamericano a ornamento; y una filosófico-política, porque al hacer visible un ethos colectivo desde abajo, estas narrativas contribuyen al pensamiento latinoamericano como gesto de dignidad, al devolverle la realidad a lo que la colonialidad declaró prescindible y a hacer pensables las vidas, las memorias y temporalidades que no caben

⁴⁰⁷ Michel Foucault, “¿Qué es la crítica?”, en *Estética, ética y hermenéutica*, ed. J. Vázquez (Barcelona: Tusquets, 1994), 243-264.

en el esquema hegemónico. De este modo, aún cuando queden abiertas rutas futuras, el resultado central permanece, pues leído desde una perspectiva decolonial, *Lo Real Maravilloso* ya no es un tema y se convierte en un modo de ser; y en este tránsito, la literatura constituye al pensamiento latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acosta, José de. *De procuranda Indorum salute*. 2 vols. Madrid: CSIC, 1984–1987. Obra original publicada en 1588.
- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Juan de León, 1590.
- Aguilera Malta, Demetrio. *Siete lunas y siete serpientes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Aguilera Malta, Demetrio. *Siete lunas y siete serpientes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Publicado originalmente en 1970.
- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- Agustín de Hipona. “Carta 130 a Proba”. En *Cartas*, vol. 3, editado por J. Montero, , 165–198). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995. Obra original escrita en 412 d.C.
- Albán-Achinte, Adolfo. “Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones”. En *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, editado por J. Haidar y G. Sánchez Guevara, 87–117. México: INAH, 2011.
- Albán-Achinte, Adolfo. “Estéticas de la re-existencia. Lo político del arte”. En *Estéticas y opción decolonial*, editado por Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez, 281–296. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- Albán-Achinte, Adolfo. “Prácticas creativas de re-existencia: Más allá del arte... más allá de la estética”. En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh, 281–300. Quito: Abya-Yala, 2012.
- Álvarez Solís, Álvaro O. *Manifiesto(s) del (neo)barroco*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022.

Anónimo. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Editado por Adrián Recinos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Anónimo. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Editado y traducido por Adrián Recinos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Anónimo. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Traducido por Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Publicado originalmente en 1947.

Ardiles, Osvaldo, Hugo Assmann, Mario Casalla, Horacio Cerutti, Carlos Cullen, Julio De Zan, Enrique Dussel, Alberto Fornari, Daniel Guillot, Aníbal Kinen, Rodolfo Kusch, Domingo Pró, Alberto T. De la Riega, Arturo A. Roig, Juan Carlos Scannone, y otros, eds. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Bonum, 1973.

Asturias, Miguel Ángel. *El Señor Presidente*. Buenos Aires: Losada, 1946.

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Publicado originalmente en 1949.

Ayén, Xavier. *Carmen Balcells, La Mamá Grande*. Barcelona: Debate, 2010.

Baldoví Giraldo, José María. “De la literatura como una de las disciplinas complejas y de la competencia de los escritores de ficción para instituirse en anfibios culturales”. *Praxis & Saber* 10, no. 24 (2019): 279–305.

Baldoví Giraldo, José María. “De la literatura como una de las disciplinas complejas y de la competencia de los escritores de ficción para instituirse en anfibios culturales”. *Praxis Pedagógica* 19, no. 25 (2019): 77–109.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.praxis.19.25.2019.77-109>

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Bejel, Emilio. “El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima”. *Thesaurus* 48, n.º 1 (1993): 77–94.

Benedetti, Mario. “El sur también existe”. En *Inventario dos: poesía completa (1986–1991)*. Madrid: Visor, 1994.

Benedetti, Mario. *Preguntas al azar*. Madrid: Visor, 1986.

Bondy, Augusto Salazar. *¿Existe una filosofía de nuestra América?* México: Siglo XXI, 1968.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1956.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: Una civilización negada*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987.

Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Traducido por M. Palacios. Madrid: Visor, 1992. Obra original publicada en 1924.

Caillois, Roger. *Aproximaciones a lo imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Camus, Albert. *El extranjero*. Traducido por B. de Schielke. Madrid: Alianza, 1999. Obra original publicada en 1942.

Candido, Antonio. *Literatura y subdesarrollo*. Traducido por M. C. de Ghirardi. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Obra original publicada en 1970.

Canal Feijóo, Bernardo. *La condición humana en el arte*. Buenos Aires: Losada, 1960.

Cardoso, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI, 1969.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2004.

- Carpentier, Alejo. “El reino de este mundo.” En *Obras completas*, vol. 2. México: Siglo XXI Editores, 1989. Publicado originalmente en 1949.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en 100 preguntas*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1967.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera, 1980. Publicado originalmente en 1953.
- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. En *Tientos y diferencias*, 107–123. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2014. Ensayo original de 1975.
- Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Editado por A. Saint-Lu. 15.a ed. Madrid: Cátedra, 2007. Obra original publicada en 1552.
- Caso, Antonio. *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México: Editorial Cultura, 1919.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Castro, Fidel. “Primer discurso en Santiago de Cuba”. Discurso pronunciado en Santiago de Cuba, 1 de enero de 1959.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: Ciencia, cultura y modernidad en América Latina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Castro-Gómez, Santiago. *Teoría crítica, modernidad y poder en Habermas y Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre, 1998.
- Celorio, Gustavo. “Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano”. En *Cien años de soledad* (edición conmemorativa de la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española), 511–528. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, 1985.
- Chiampi, Irlemar. “La expresión americana de José Lezama Lima: La dificultad y el diabolismo del caníbal”. *Escritura* 10, n.º 19–20 (1985): 103–115.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 2003.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1983.
- Cueva, Agustín. “Prólogo.” En Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba; Cien años de soledad; La soledad de América Latina; Brindis por la poesía*, 9–24. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Dalí, Salvador. *Diario de un genio*. Traducido por E. C. Frost. Barcelona: Tusquets, 1994. Textos originales de 1952–1963.
- Dos Santos, Theotônio. “La estructura de la dependencia”. *América Latina: Cuadernos de Cultura y Política* 12, no. 3 (1970): 1–17.
- Dussel, Enrique. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Trotta, 1998.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Madrid: Trotta, 2018. Obra original publicada en 1973.
- Dussel, Enrique, Eduardo Mendieta, y Carmen Bohórquez, eds. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300–2000)*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era, 1998.
- Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*. Ciudad de México, UNAM / Ítaca, 2001.

- Bolívar Echeverría, *Imágenes de la blanquitud*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2007.
- Elbirt, Ana Laura. “Representaciones de la nación en el ensayo argentino. Una lectura crítica a la centralidad pampeana”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 65, no. 2 (2017): 35–66.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.
- Escobar, Arturo. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.
- Espinosa, Carlos. “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 43 (2012): 65–80.
- Estrada Hevia, Tania. “Mito y violencia: una aproximación a la novela ecuatoriana Siete lunas y siete serpientes”. *Valenciana. Estudios de filosofía y letras* 16, no. 32 (2023): 173–202.
- Flores, Ángel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. *Hispania* 38, no. 2 (1955): 187–192.
- Flores, Ángel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. *Hispanic Review* 23, n.º 2 (1955): 187–194.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica?”. En *Estética, ética y hermenéutica*, editado por J. Vázquez, 243–264. Barcelona: Tusquets, 1994. Texto original de 1978.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”. En *La inquietud por la verdad*, editado por J. Varela y F. Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1995.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1: *La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI Editores, 1998. Obra original publicada en 1976.

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores, 2002. Obra original publicada en 1966.
- Frank, Andre Gunder. *Capitalism and Underdevelopment in Latin America*. New York: Monthly Review Press, 1969.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 1970.
- Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Edición en castellano: *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2: Del Romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Ariel, 1987.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Furtado, Celso. *Desarrollo y subdesarrollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1964. Obra original publicada en 1961.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010. Publicado originalmente en 1971.
- Galeano, Eduardo. *Ser como ellos y otros artículos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007. Publicado originalmente en 1967.

- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014. Publicado originalmente en 1961.
- García Márquez, Gabriel. *La soledad de América Latina*. Bogotá: Oveja Negra, 1996.
- Gaspari, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Giménez, Salvador. “América barroca: de Lezama a Sarduy.” *Revista Iberoamericana* 75, no. 226 (2009): 607–626.
- Gonzalez, Lélia. “Por um feminismo afrolatinoamericano”. *Revista Isis Internacional* volumen, no. número (1988): rango de páginas.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- González, Horacio. *La palabra encarnada: Ensayo, política y nación (1985–2019)*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959–1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducido por M. Pollak. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2004. Obra original publicada en 1950.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. Traducido por A. Leyte. Barcelona: Gedisa, 2000. Obra original publicada en 1953.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Obra original publicada en 1927.
- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

- Kusch, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires: Biblos, 1976.
- Lautréamont, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Lenin, Vladímir Ilich. *El Estado y la revolución*. Moscú: Progreso, 1977. Obra original publicada en 1917.
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 17–18.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 1993. Obra original publicada en 1961.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Traducido por Daniel Guillot. Salamanca: Sígueme, 2002. Obra original publicada en 1961.
- Lezama Lima, José. "Corona de las frutas". En *Imagen y posibilidad*, editado por Ciro Bianchi, 115–120. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Lezama Lima, José. "Las imágenes posibles". En *Confluencias: Ensayos sobre poesía*, 295–323. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Lezama Lima, José. "Mitos y cansancio clásico". En *Confluencias*, editado por Abel E. Prieto, 13–33. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Lezama Lima, José. *La cantidad hechizada*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Ensayos originales de 1948–1971.
- Lezama Lima, José. *La cantidad hechizada*. Madrid: Verbum, 2015. Publicado originalmente en 1970.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lezama Lima, José. *Las eras imaginarias*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. La Habana: Ediciones Unión, 1966.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Publicado originalmente en 1966.

Maldonado-Torres, Nelson. **Título. Ciudad: Editorial**, 2017.

Malnis, Juan Ignacio. "Ethos barroco para la identificación nuestraamericana". *Boletín del Instituto de Relaciones Internacionales*, no. 16 (2022): 120–160.

Mariátegui, José Carlos. *Defensa del marxismo*. Lima: Biblioteca Amauta, 1970. Obra original publicada en 1934.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1975. Obra original publicada en 1928.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Publicado originalmente en 1928.

Marquínez Argote, Germán. "Germán Marquínez Argote [Introducción]." *Proyecto Ensayo Hispánico* / *Ensayistas.org*. s.f.

<https://www.ensayistas.org/filosofos/colombia/marquinez/introduccion.htm>

Martin, Gerald. "Introducción." En *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, 9–82. Edición crítica, Colección Archivos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX / CSIC, 1996.

Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Madrid: Alianza, 2007. Obra original publicada en 1844.

Marx, Karl. *Salario, precio y ganancia*. México: Siglo XXI Editores, 1976. Obra original publicada en 1865.

Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered, 1918–1981*. Hanover, NH: Ediciones Hispamérica, 1983.

Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho". En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander, 55–85. Caracas: CLACSO, 2000.

Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

Mignolo, Walter D. "Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad". *Tabula Rasa*, n.º 11 (2009): 45–78.

Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Mignolo, Walter D. **Título. Ciudad: Editorial**, 1995.

Mignolo, Walter D. **Título. Ciudad: Editorial**, 2011.

Mignolo, Walter D., y Pedro Pablo Gómez, eds. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

Mignolo, Walter D., y Rolando Vázquez. "Decolonial aestheSis: Colonial wounds/decolonial healings". *Social Text: Periscope*, 15 de julio de 2013.
https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/.

Ministerio de Educación de Bolivia. *Cosmovisiones y filosofías*. La Paz: Dirección General de Formación de Maestros, 2012.

Narbona, Rafael. "García Márquez, un narrador natural". *El Cultural*, 17 de abril de 2014.
https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20140417/garcia-marquez-narrador-natural/10499282_0.html.

National Security Archive. "CIA and Guatemala Assassination Proposals, 1952–1954". *Electronic Briefing Book*, 1997. <https://nsarchive.gwu.edu/briefing-book/guatemala/1997-06-01/cia-guatemala-assassination-proposals-1952-1954>.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3: Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Piacenza, Pablo. "Apropiaciones de la noción de estilo en el ensayo argentino contemporáneo". *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, no. 6 (2002): **rango de páginas**.

Pino Miyar, Julio. "Alejo Carpentier y la concepción de lo 'real maravilloso americano'". *Crítica. Revista Latinoamericana de Ensayo*, 22 de octubre de 2011. <https://critica.cl/literatura/alejo-carpentier-y-la-concepcion-de-lo-%E2%80%99Creal-maravilloso-americano%E2%80%99D>.

Prebisch, Raúl. *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago de Chile: CEPAL, 1950.

Pulido Herráez, Begoña. "Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana." *Tópicos del Seminario*, no. 21 (2009): 77–117.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *Anuario Mariateguiano* 9, n.º 9 (1992): 11–20.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Landier, 201–246. Caracas:

CLACSO, 2000. Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Siglo XXI, 1988.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.

Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1985.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2004. Publicado originalmente como *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil, 2000.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Cristiandad, 1983.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y q'hechwa, 1900–1980*. 2.^a ed. La Paz: La Mirada Salvaje, 2010.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Rodríguez Cascante, Francisco. "Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana: La perspectiva de los estudios culturales". *Revista Comunicación* 12, no. 1 (2013): 97–124.
<https://doi.org/10.18845/rc.v12i1.1217>

Roh, Franz. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

- Roh, Franz. "Realismo mágico: Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente".
En *Realismo mágico. Postexpresionismo*, 15–32. Barcelona: Paidós, 1995. Texto original de 1925.
- Romero, Francisco. *Filosofía de la persona y filosofía de la cultura*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Romero, Francisco. *Sobre la filosofía en América*. Buenos Aires: Raigal, 1952.
- Romero, Francisco. *Teoría de la filosofía*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Rossi, María José. "Despliegue poscolonial y neobarroco latinoamericano: aportes para una hermenéutica de la contraconquista". *Otros Logos*, no. 10 (2019): 52–72.
- Rossi, María José. "Esa rara perla irregular: El Neobarroco en la cartografía estético-política Nuestroamericana". En *Manifiesto(s) del (neo)barroco*, 78–97. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022.
- Rossi, María José. "La formación del método neobarroco en José Lezama Lima y Severo Sarduy". *Nuevo Itinerario*, no. 13 (2018): 181–202.
- Rossi, María José. *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016.
- Rossi, María José, y Daniel Iruela Toro. *El tajo y la ingesta del sentido*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2022.
- Rostow, Walt Whitman. *Las etapas del crecimiento económico: Un manifiesto no comunista*. Traducido por José Luis Sampedro. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. Obra original publicada en 1960.
- Rostworowski, María. *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: IEP, 1999.

- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima." *Casa de las Américas*, no. 261 (2010): 14–30.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Ruvituso, Clara. "Filosofía y americanismo en Francisco Romero y Rodolfo Kusch". *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, no. 5 (2017): 42–63.
- Sánchez Benítez, Roberto. "Cultura e imaginación: el barroco en Lezama Lima." *Iberoamericana* 7, no. 28 (2007): 27–35.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*, editado por César Fernández Moreno, 167–184. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1972.
- Sarduy, Severo. *Barroco and Other Writings*. Stanford: Stanford University Press, 2024.
- Sarduy, Severo. **Título. Ciudad: Editorial**, 1974.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Traducido por C. Manzano. Madrid: Alianza, 2006. Obra original publicada en 1938.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Sepúlveda, Juan Ginés de. *Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios*. Madrid: CSIC, 1984. Obra original de 1550–1551.
- Storni, Alfonsina. *El dulce daño*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1918.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975.

- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Publicado originalmente como *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 1995.
- Toledo, Cristina. "La historia de la imagen americana: confluencias y heterocronías en el proyecto estético y cultural de José Lezama Lima". *Estudios de Teoría Literaria* 5, n.º 9 (2016): 187–205.
- Tomás de Aquino. *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.
- U.S. Senate. Committee on Foreign Relations. *Covert Action in Chile, 1963–1973: A Staff Report*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1975.
- UNEP-WCMC. *The State of Biodiversity in Latin America and the Caribbean: A Mid-term Review of Progress Towards the Aichi Biodiversity Targets*. Cambridge: UNEP-WCMC, 2016.
- United Nations Environment Programme. *GEO-6: Regional Assessment for Latin America and the Caribbean*. Nairobi: United Nations Environment Programme, 2016.
- Universidad Academia de Humanismo Cristiano. "Santiago Castro-Gómez y el 'republicanismo transmoderno'." Video de YouTube, 00:38:13. 7 de octubre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=1DpW0bCcJ9Q>.
- Uslar Pietri, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. Ensayos originales de 1937–1948.
- Valencia Ochoa, Edgar Andrés. "La respiración circular y el barroco americano en *Paradiso* de José Lezama Lima." *Poligramas*, no. 45 (2017): 99–119.
- Vázquez, Rolando. "Modernity, border thinking and the colonality of time". *Quaderna* 1 (2015): 1–15.
- Vázquez, Rolando, y María Barrera Contreras. "Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales". *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 11, n.º 18 (2016): 76–93.

- Villarán, Manuel Vicente. *Educación nacional*. Lima: Imprenta La Opinión Nacional, 1900.
- Vitier, Cintio. *Ese sol del mundo moral*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- Vitier, Cintio. *Ese sol del mundo moral: Para una historia de la eticidad cubana*. México: Siglo XXI, 1975.
- Volek, Emil. "Lezama Lima, José." En Fernando J. Santí, ed., *Notable Latino Writers*, 412–420. Nueva York: Salem Press, 2007.
- Walsh, Catherine. "Pedagogías decoloniales: Entretejiendo caminos". En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh, 23–68. Quito: Abya-Yala, 2013.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Abya-Yala, 2005.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2009.
- Zamora, Lois Parkinson, y Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Zea, Leopoldo. *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Traducido por M. C. García-Lomas. Madrid: Taurus Humanidades, 1983. Obra original publicada en 1983.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz: De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1983. Publicado originalmente como *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*. París: Seuil, 1987.