

riamente en un conflicto con Europa. Como Carpentier, Uslar Pietri no puede pensar la autonomía del nuevo mundo sin hacer antes una crítica del viejo⁹. A ambos pareciera que les es imposible olvidar que esa refundación de América está vinculada, desde sus inicios, a un debate de Europa consigo misma. No en vano los especialistas han señalado repetidamente la contradicción que existe entre la insistencia en la separación de los modelos europeos y el origen propiamente europeo de la categoría¹⁰. Esta base polémica explica asimismo la dificultad para incorporar el legado hispánico a las teorías del realismo mágico. Ciertamente, aunque a menudo se destaque la idea de mestizaje, la construcción del término se lleva a cabo, en esencia, a través de una exaltación de la maravilla indígena o afroamericana, pero deja en la sombra no sólo el aporte de la literatura sino de la brujería, las creencias y supersticiones españolas –toda la carta milagrera del catolicismo popular y de la imaginería de la Contrarreforma–. En el caso de Uslar Pietri, de un escritor que ha recorrido como pocos los caminos de la hispanidad, el problema se hace patente en la oscilación entre dos opiniones totalmente opuestas. Así, cuando se trata de celebrar el Premio Nobel de su amigo guatemalteco, el autor no duda en trazar la genealogía del realismo mágico «de Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias»; pero, en el texto que comentamos, llevado por la necesidad de subrayar la novedad de la corriente, señala que «de manera superficial, algunos críticos han evocado a este propósito, como antecedentes válidos, las novelas de caballería...»¹¹.

El París de los años veinte es también el París de las vanguardias y, en particular, del surrealismo. El venezolano recuerda: «Se trataba en la gran época creadora del surrealismo francés, leíamos, con curiosidad, los manifiestos de Bretón y la poesía de Eluard y de Desnos, e íbamos a ver *El perro andaluz* de Buñuel»¹². Corolario de la crisis cultural europea, la agitación vanguardista es un elemento clave en la puesta en escena de Uslar Pietri y, como en el punto anterior, su actitud ante ella es ambigua. Por una parte, no puede menos que reconocer el interés que suscitaba en los tres jóvenes; por otra, fiel a los dictados de Carpentier, convierte el surrealismo, a todo

⁹ Cf. el celeberrimo prólogo de *El reino de este mundo* (1949), texto en el que se inspira en buena medida el presente ensayo de Uslar Pietri. Es de señalar que nuestro autor no hace diferencia alguna entre el realismo mágico y lo real maravilloso: «Poco más tarde Alejo Carpentier usó el nombre de lo real maravilloso para designar el mismo fenómeno literario» (p. 336).

¹⁰ Cf. Víctor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, Ediciones de la Casa de Bello, 1988, pp. 15-16.

¹¹ Op. cit., pp. 334-335. «De Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias» está en *En busca del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1969, pp. 48-59.

¹² Op. cit., p. 334.

lo largo del ensayo, en la *bête noire* de los realistas mágicos. Haciéndose eco de las ideas del cubano –y en un tono que vuelve a evocar a Spengler–, apunta: «El surrealismo es un juego otoñal de una literatura aparentemente agotada. No sólo se quería renovar el lenguaje sino también los objetos. Se recurría a la incongruencia, a la contradicción, a lo escandaloso, a la búsqueda de lo insólito, para producir un efecto de asombro, un choque de nociones y percepciones incoherentes y un estado de transe o de sueño en el desacomodado lector. Era pintar relojes derretidos, jirafas incendiadas, ciudades sin nombres, y poner juntos las nociones y los objetos más ajenos y disparatados como el revólver de cabellos blancos, o el paraguas sobre la mesa del quirófano. En el fondo era un juego creador, pero sin duda un juego que terminaba en una fórmula artificial y fácil»¹³. El realismo mágico representaba, por el contrario, la revelación de un tipo de prodigio original que estaba del lado de las cosas y no de las palabras o las técnicas artísticas –era *res* y no *verba*–. Su autenticidad contrasta con la retórica surrealista y presupone una suerte de grado cero de la escritura y de la intención estética: «Lo que era nuevo –señala Uslar Pietri– no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente». Y, luego, insiste: «Nada inventó en el estricto sentido de la palabra, Asturias, nada Carpentier, nada Aguilera Malta, nada ninguno de los otros que no estuviera allí desde tiempo inmemorial, pero que, por algún motivo, había sido desdeñado»¹⁴. Es una lástima que el autor no se detenga a explicarnos cuál era el motivo de ese desdén por las particulares maravillas americanas, pues quizá esto lo hubiera obligado a hacer explícita la reificación de una convención literaria que recorre su ensayo y disfraza a la literatura en dato de lo real. Varios estudiosos han criticado ya la confusión que acarrea al darle un valor ontológico a lo que no es sino un modelo de ficción narrativa. Tampoco ha pasado inadvertido que, más que una escuela literaria, lo que el realismo mágico aspira a imponer así, desde un comienzo, es la específica descripción de un mundo que se ignora¹⁵. Pero lo curioso es que, en esta manera de construir su objeto, se deja sentir una impronta vanguardista e incluso propiamente surrealista, ya que el surrealismo, como revelación de la poética profunda de lo real, también postulaba una ontología. No habría que olvidar que sus métodos y procedimientos creativos –esas prácticas que Uslar Pietri califica peyorativamente de juegos– constituían los instrumentos de una búsqueda cuya fina-

¹³ Ibid., p. 334.

¹⁴ Ibid., p. 335.

¹⁵ Cf., entre otros, Ciampi, op. cit., pp. 35-46, Bravo, op. cit., pp. 36-40 y el libro de Seymour Menton, Historia verdadera del realismo mágico, México, FCE, 1998, pp. 162-173.