

## **Ironía y desconstrucción en *Macunaíma* de Mário de Andrade**

---

**Víctor Bravo<sup>1</sup>**

---

*SINTESIS: El presente artículo se divide en dos parte, íntimamente relacionadas: la primera se propone describir el fenómeno de la vanguardia en los países latinoamericanos, y la importancia y significación de la vanguardia brasileña, no solamente como hallazgo estético, sino también como una novedosa interpretación de la cultura. La segunda parte tiene como centro de atención el análisis de *Macunaíma* en tanto que obra paradigmática de la vanguardia brasileña que incorpora de manera inusitada las representaciones metamórficas del mito a una intencionalidad estética, introduciendo el absurdo, el humor y la ironía como formas de distanciamiento crítica de la obra literaria.*

En la década del veinte confluyen, como en un prodigio, las representaciones deconstructivas que, en la esfera de la literatura y el arte, se habían iniciado con el romanticismo: rupturas, distanciamientos, reconstrucciones. La aparición del *Ulysses*, de James Joyce y el fervor de las vanguardias europeas bastarían para indicar la turbulencia y la oscilación que la conciencia crítica moderna despliega en esa década que es también, en Iberoamérica, la de la publicación de *Trilce* (1922), de César Vallejo, y de la Semana del Arte Moderno en São Paulo, Brasil. Es también la década de la publicación de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

Las vanguardias europeas, cuyos deslindes históricos pueden establecerse entre 1909, fecha de publicación del Manifiesto del Futurismo, de Marinetti, y 1930, con la publicación del «Segundo Manifiesto Surrealista», de André Bretón, se convierten en el caldero de la colosal pasión crítica de la modernidad que produjo la quiebra de las totalidades y las certezas, del sometimiento a la verdad y a las identificaciones, y que se sumergió en el vértigo de la negatividad. Las vanguardias heredan la aventura estética y humana iniciada por los creadores románticos y revitalizada por el simbolismo: de Novalis a Bretón, de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire a Tristan Tzara y Paul Eluard, el furor transgresivo avanza por los caminos optimistas del hallazgo del lenguaje esencial de la poesía, o por el escepticismo de la negación de la institución arte, llevando a uno de los más altos tonos de intensidad la respiración negativa de la cultura: del futurismo al surrealismo, en el expresionismo o en Dadá, la cultura europea crea un ámbito estético de representaciones para el fragor de rupturas y posibles reconstrucciones del imaginario de la modernidad.

En el mapa de la cultura de occidente, Europa irradia hacia la periferia, en su vocación y poder universalista, modelos y lenguajes, gustos y actitudes. ¿De qué manera vive Iberoamérica la fuerza transgresiva de la vanguardia? ¿De qué

manera recibe ese dictamen europeo de la negación y /o reconstrucción de las representaciones estéticas?. La condición de «continente colonizado» que busca sus formas de expresión por los caminos de «lenguas prestadas» convierten en problemática toda expresión cultural del continente: nacido de una colisión, el «pequeño género humano», del cual hablaba Bolívar, se disemina en su condición heterogénea entre la fascinación de unas raíces que son, a la vez, como la señala Juan Villoro (1965) un «mamma irrecuperable» que cumple, en la distancia, la función simbólica de lo propio; y la aspiración a un universalismo que asumimos a la vez como propio y cercado por los muros de la extrañeza. Esa doble distancia que nos caracteriza como «continente intervenido», para emplear la expresión de Antonio Cándido, ha generado por lo menos tres actitudes, tres respuestas, gestadas en la tesitura misma de nuestra heterogeneidad: el deslumbramiento, traído en las primeras carabelas, que encarnó en construcciones imaginarias como la del buen salvaje y de la utopía, y que nos designó, desde el asombro europeo, como lugar de la magia y la maravilla; la atrofia, que destaca la inferioridad de un continente colonizado; y la necesidad de una transformación civilizatoria que se presente como asunción de una diferencia cultural que debe ser convertida en expresión. Cada una de estas actitudes tiene ya, en quinientos años de historia, una tradición, una sociología, una antropología, una estética. La primera tiene una de sus más acabadas expresiones en el realismo mágico y lo real maravilloso; la segunda en la propuesta de *Civilización y Barbarie*; la tercera en la descripción antropofágica de la cultura.

Cuando las vanguardias desembarcan en el continente, ya la heterogeneidad conflictiva que caracteriza a nuestra cultura había dado respuestas a la proyección de modelos de los centros. Así, el Romanticismo fue entre nosotros, fundamentalmente, más allá de sus valores intrínsecos, una reproducción de los modelos europeos, en la línea de una periferia cultural que, como señalara Nelly Richard, (1989 :55), traduce la relación

modelo/copia, «entre culturas principales o activas (productoras de modelos) y culturas secundarias o pasivas (reproductoras de copias) haciendo que la precesión del original=lo fundante desvalorice, como repetidas o subalternas, cualquier operación realizada por la periferia en su manía de doblaje»; así, por el contrario, el modernismo dariano se convierte en el primer acontecimiento cultural del continente que intenta «resignificar» los modelos europeos. Para Richard (1989: 55), «la periferia ha tenido que perfeccionarse en el manejo de una «cultura de la resignificación», supliendo la falta de un repertorio «propio» con la agilidad táctica del gesto de «apropiación»: «gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que, por un lado, cuestiona lo impuesto al desviar su prescriptividad de origen y que, por otro, readecúa los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico». Podría decirse de este modo que la propuesta estética del modernismo dariano es el primer intento importante de «resignificación» de los modelos europeos; el segundo intento se produce con las vanguardias.

Por lo menos cinco modalidades de expresión, a nuestro parecer, pueden deslindarse en las vanguardias iberoamericanas: primero, la reproducción renovadora, presente en el ultraísmo y el martínfierrismo argentino, con el primer Borges y con Oliveiro Girondo o el estridentismo mexicano, con Manuel Maples Arce, reproducción que traslada al contexto cultural iberoamericano la fuerza transgresiva de los modelos vanguardistas europeos, como propuestas de renovación de las literaturas nacionales; segundo, la expresión dialógica con las propias expresiones europeas, tal como se presenta de manera estelar con Vicente Huidobro y el creacionismo. Huidobro se propone, antes que reproducir «modelos», él mismo ser creador de ellos, en un diálogo «horizontal» con las propuestas europeas; de allí su temprano manifiesto *Non serviam*, de 1914, la publicación de poemas y programas estéticos en francés, su participación editorial con Pierre Reverdy y su amistad con grandes

escritores y pintores de la época. Huidobro intenta fundar en este sentido una situación de expresión sin antecedentes en nuestra «cultura periférica». Antes lo había intentado Isidore Ducasse (Montevideo 1849 - París 1870), Conde de Lautreamont, pero integrándose completamente a la cultura francesa, y, de manera más cercana, Ruben Darío, pero sin llegar a las pretensiones a las que llegará el autor de *Horizon carré* (1917). Ese atrevimiento será pagado caro por Vicente Huidobro pues contra él se desatará una «leyenda negra», propiciada por Guillermo de Torre, que oscureció por muchos años la significación estética y cultural de ese atrevimiento. En una supuesta polémica Reverdy-Huidobro, como se sabe hoy inventada por de Torre, se intenta neutralizar toda originalidad de la propuesta creacionista; así de Torre transcribe (inventa) unas declaraciones de Reverdy :

Sí; ya estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento de vanguardia interesante del que se dice importador -ignoro con qué motivos- un tal Sr. Huidobro que se titula allí iniciador del movimiento cubista de acá. Ese poeta chileno, muy influenciado, tuvo la debilidad de sugestionarse ante mis obras. Y, hábilmente, publicó en París un libro antedatado, con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes lo imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás.

Hoy, lo decíamos, esa leyenda negra se ha disipado y es posible reconocer el prodigio de Huidobro y la significación de su propuesta vanguardista, dialogante antes que reproductora de los modelos europeos; pero el nacimiento y propagación de esa leyenda negra pone en evidencia la fuerza del engranaje centro-periferia, que asigna a la periferia, de manera determinante, la única función de reproducción de modelos. El prodigio huidobriano ha sido alcanzado posteriormente, de manera excepcional, por escritores, pintores, músicos, tal como es celebrado, por ejemplo, en *Concierto barroco* (1975), de Alejo

Carpentier, pero sigue siendo uno de los retos de la heterogeneidad conflictiva de nuestra cultura; como tercera modalidad es posible caracterizar la asunción vanguardista por adscripción: la participación, en los parámetros de la vanguardia en tanto que moda de época —manifiestos, revista, textos—, sin trascendencia estética de otra índole. El ejemplo característico lo tenemos en el único número de la revista *válvula*, publicada en Venezuela en 1928, con su manifiesto «Somos», escrito por el joven Arturo Uslar Pietri. Algunos de los escritores que se reunieron en el número de la revista alcanzarán, una obra significativa en la cultura del continente, pero, en rigor, no dentro de los parámetros de las propuestas vanguardistas, cuya identificación sólo cubre un momento de su escritura y de su vida. Igual puede decirse de los escritores que publican en *Elite* (1925), la otra referencia vanguardista en el país. Como cuarta modalidad de expresión puede señalarse una amplia lista de escritores, impactados, a qué dudar, por las propuestas transgresivas de la vanguardia, pero que no siguen líneas programáticas; escritores que no son, en rigor, vanguardistas, pero que en su obra, en tanto que contemporáneos, pueden rastrearse rasgos que también pueden encontrarse en los «militantes» de la estética vanguardista. Lukács solía decir que los escritores se parecen más a su época que a sus padres, y ese parecido puede encontrarse en estos escritores; de este modo, así como en la obra de James Joyce, contemporáneo de la fiebre vanguardista, pueden encontrarse rasgos caracterizadores, así en Iberoamérica, César Vallejo y Pablo Neruda, Antonio Arráiz y Felisberto Hernández, por ejemplo, asumirán tonos en parentesco con la vanguardia, sin el sentimiento o el fragor de la pasión programática. Por último es posible distinguir la «torsión» de los modelos vanguardistas, su inserción, modificación y parodización, como otra forma de «resignificación» de los modelos recibidos, y que va a tener en el modernismo brasileño y, de manera particular, en la teoría y la estética de la antropofagia, una de sus manifestaciones más importantes. La Semana del Arte Moderno, de 1922, el «manifiesto antropófago» publica-

do por Oswald de Andrade en 1928, y la publicación en el mismo año de *Macunaíma*, de Mário de Andrade representarán momentos estelares de una comprensión de lo americano con relación a los modelos recibidos que no será sino síntesis y cima del fluir de nuestra heterogeneidad conflictiva en busca de su expresión. Búsqueda que según Lezama Lima (1969: 27) revela «el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver». Ese fluir, ese «problematismo», se pone en evidencia para los hombres de la Independencia en el siglo XIX, y así, para Simón Bolívar somos un «pequeño género humano», signado por la heterogeneidad de las raíces; para Simón Rodríguez, es necesario el logro de nuestra propia invención y, más tarde, para Martí, la emergencia de nuestras raíces no hace olvidar, en el árbol de nuestra cultura las ramas de la universalidad. Esa condición heterogénea que es extravío, carencia y ansia, propicia el fervor, tanto en Lezama como en Carpentier, de ver en *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa, texto donde confluyen centauros y figuras indígenas, engendros de mitologías clásicas y obispos cristianos, la «imposible armonía», como se dice en *Concierto Barroco*, de la fundación de una cultura; y esa condición propiciará la noción de transculturación como característica en Fernando Ortiz, y, *mutatis mutandis*, las nociones de lo incorporativo, horno transmutativo, o asimilación creadora, propuestas por Lezama Lima: los modos como una cultura vive, a la par, su necesidad identificatoria y los procesos deformantes en la incorporación de lo universal. La metáfora de la antropofagia reúne y legitima la heterogeneidad conflictiva de nuestra cultura : la incorporación festiva, a la vez, de unas raíces marcadas por una distancia simbólica, y la incorporación deformada en términos de una «desarmonía» paródica de la universal. Así dirá Mário de Andrade en verso memorable: «Soy un tupí que tañe un laud», y Oswald de Andrade manifestará en su manifiesto antropófago: «Tupí, or not Tupí. That is the question»; y señalará, subrayando la incorporación paródica: «Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un carnaval.

El indio vestido de senador del imperio». La antropofagia —el proceso de asimilación, transformación y nueva expresión de los modelos heredados— se convierte de esta manera en uno de los rasgos de la cultura brasileña e iberoamericana en general, y su proceso, al poner en cuestión los modelos fundantes, al hacer de la copia deformadora una forma de creación, hace de la expresión estética un acto deconstructivo, tal como ha sido entendido a partir de Derrida.

El proceso deconstructivo, según Derrida, quiebra el determinismo modelo / copia, origen / suplemento, y le da supremacía a la manifestación de la escritura; en este sentido Paul de Man (1990:102) ha señalado que la desconstrucción «crea discontinuidades radicales y desarticula la linealidad del proceso temporal hasta el punto de que ninguna secuencia de acontecimientos reales o ningún sujeto en particular conseguirá adquirir jamás, por sí mismo, un significado histórico completo». Nelly Richard, Beatriz Sarlo o Celeste Olarquiaga, entre otros, han visto, de diversa manera, en la condición heterogénea de la cultura iberoamericana, la asimilación, parodización, resignificación de los modelos recibidos que podrían asimilarse, *mutatis mutandis*, a los procesos deconstructivos tal como son concebidos por Derrida y Paul de Man. En este contexto, la antropofagia del modernismo brasileño se presenta como una de las más claras intuiciones sobre la complejidad cultural del continente, y como una de las vías para enfrentar la férrea topología centro / periferia como la creación de un ámbito de expresión gestado en el seno mismo de nuestra heterogeneidad conflictiva.

Es necesario aún establecer una distinción en los modos de incorporación de lo universal en nuestra cultura: el primero, en una línea que podemos trazar de Huidobro a Borges, donde el discurso intenta lograr un grado pleno de universalidad, en obras de escritores que pertenecen a lo que Carlos Castañeda (1991) llama «elites de la lejanía»: escritores concedores a la



perfección de otros idiomas, educados en Europa, que producen una obra de «tono universal»; la segunda línea, que podemos trazar desde los escritores «antropofágicos» de la década del veinte hasta la obra de Lezama Lima e incluso de Severo Sarduy, donde opera un intenso proceso deformante de lo universal, ligado con frecuencia a la parodia y al humorismo.

Para Antonio Cándido *Macunaíma* es «la obra central y más característica» del movimiento modernista; y podría decirse que en ella confluyen, en multiplicidad de estratos, los procesos antropofágicos de la cultura.

*Macunaíma: ironía y metamorfosis.*

En *Macunaíma*, el sentido profundo que parece desplazarse en la novela es el del juego; pero no el juego que atiende a normas, sino el juego transgresivo, aquel que de manera festiva rompe las interdicciones y, en su grieta, produce la desconstrucción de todas sus representaciones narrativas: el héroe y su historia, el sentido y la precipitación festiva o escéptica de las metamorfosis. Podría decirse que el relato, en *Macunaíma*, se mueve entre los extremos del ser y el devenir, pero planteado de manera paródica, por medio de la expresión, «Ay, que flojera», («-Ai! que preguiça!...») enunciada a lo largo del texto como característica del ser del héroe, y en el precipitado incesante de metamorfosis, por medio del cual el héroe sale de sí hacia su devenir. Entre estos extremos el relato es la representación de los procesos incorporativos —antropofágicos— de las raíces culturales indígenas y de la cultura europea, en una distancia paródica que se muestra como festiva y escéptica a la vez.

La expresión «Ay, que flojera» reúne, de este modo, en forma paródica, los rasgos negativos del héroe: su nacimiento y constitución física lo sitúan en la tradición del héroe negativo moderno, de Don Quijote a Molloy, en cuyo arco se sitúa la

distancia reflexiva o irónica sobre el mundo y sus certezas. La negatividad del héroe, una de las más importantes expresiones del imaginario de la modernidad, presupone la desconstrucción misma del relato, por medio de los procesos irónicos de la parodia y el humor, del absurdo y la paradoja. En *Macunaíma*, la condición negativa del héroe se plantea, en una primera instancia, como una presencia transgresiva ante el orden (madre, hermanos, esposa del hermano). La cohesión social (roles masculinos y femeninos, interdicciones) es rota y es sustituida por las acciones y sentimientos disuasivos del engaño y la venganza. Se desencadena así el devenir del héroe (su condición de «cazador» y amante) como juego transgresivo que propiciará el paso de la permanencia (el orden familiar) a la aventura y el viaje. Uno de los aspectos fascinantes de la negatividad del héroe, tal como lo enseña la heroicidad quijotesca, es su posible reversión en alguna forma de plenitud que es alcanzada en el contexto mismo de la negatividad. La paradoja del héroe moderno es la posibilidad de «ser», quizás por un instante, en el desfiladero de los signos que continuamente lo niegan. *Macunaíma*, desde su negatividad que deriva en sucesivas enfermedades y en sucesivas muertes, y en la resonancia del escepticismo y el desengaño ante el mundo, alcanza, sin embargo, una forma plena de heroicidad en la aventura festiva del erotismo; la novela revela de este modo, repitámoslo, otra forma de la paradoja que la constituye, al mostrarse a la vez como escéptica y festiva. *Macunaíma*, desde el seno mismo de su negatividad, se convierte en el *homo eroticus*. Recordemos que es después del vencimiento (por parte de los hermanos) y la posesión (por parte de *Macunaíma*) de Ci, la Madre de las Matas, cuando es saludado como «el nuevo Emperador de la Selva-Espesa» («o novo Imperador do Mato-Virgem»), y a partir de entonces, «por todas partes recibía homenajes y era siempre acompañado por un séquito de guacamayos rojos y carapaicos» («Por toda a parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias»).

El erotismo, lo sabemos, se alimenta de las resistencias y de la transgresión, que es su llama viva, de allí que el erotismo sea una de las más intensas celebraciones del presente. El cuerpo erotizado se consume a sí mismo en una danza —en un juego— sin rostro, y por eso el poseedor —el seductor— va de cuerpo en cuerpo en un juego infinito que, en la literatura de occidente, ha tenido una de sus incomparables manifestaciones en la figura de Don Juan. Macunaíma es el gran seductor que tiene en la metamorfosis su principal poder, y en el interdicto de poseer las mujeres de Yiqué, su hermano, las posibilidades del juego transgresivo. Hasta el encuentro con Ci, la Madre de las Matas, el *homo eroticus* se despliega en la fiesta de la metamorfosis; pero este encuentro marca en cambio en el devenir del personaje. Ci, en lugar de reducirse al juego erótico se transforma en la figura más extrema de la trascendencia, lo cósmico : se transforma en estrella. El cuerpo erótico, a partir de entonces, se distancia pero sigue presente por un desplazamiento metonímico, en el amuleto, la muiriquitán, materialización de la «presencia-ausencia» de Ci. El erotismo se desplaza así hacia la evocación y la nostalgia, hacia una prefiguración del amor. La metamorfosis de Ci, la Madre de las Matas, y el regalo del amuleto, transforma el erotismo en sentimiento amoroso; y la pérdida del amuleto, y su incesante búsqueda, transforma ese sentimiento en aventura: los sucesivos enfrentamientos con Venceslao Pietro Pietra —Gigante Piaíma, comedor de gente—, enfrentamiento de argucias, metamorfosis, travestismos, muertes y resurrecciones, hasta la recuperación del amuleto; y su posterior y definitiva pérdida, como conciencia de su trágico encuentro con Veí, la sol, donde también pierde una pierna, y el sentido de la existencia.

El relato realiza el desplazamiento del ser al devenir, en un incesante proceso antropofágico donde todo devora o es devorado, con gigantes come-gentes o el héroe comiendo o arqueado en vómitos de metamorfosis, hasta la lepra «tragando» el cuerpo de Yigué o los piojos y garrapatas comiendo los

cuerpos de todos, hasta el hambre, como reverso del devoramiento; y en una escritura devorando y haciendo parte de sí, en sorprendentes estallidos de la oralidad, a la lengua culta. La recuperación y pérdida definitiva del amuleto «clausura» el sentido amoroso y de aventura, y pone en primer plano, nuevamente, al escepticismo, como preparación para la paradójica metamorfosis definitiva del héroe, primero en cuerpo mutilado, y luego en Osa mayor.

El relato se convierte de este modo en la representación del paso del ser al devenir, en un juego antropofágico y desconstructivo que toca la conformación misma del relato, por la incorporación de la lógica del mito, en tanto que raíz fundamental de la cultura, y la continua transformación de los signos de la cultura europea. Se produce, así, una representación de la heterogeneidad cultural, en un juego de posible o imposible síntesis a través de la parodia y el humor, y, como decíamos, la desconstrucción del relato mismo, precipitado en la lógica del mito y la metamorfosis.

La travesía heroica de Macunaíma es inversa a la de Odiseo: el héroe homérico utiliza la astucia racional para vencer el mito y apartarlo; el héroe de Mário de Andrade, en su proceso de resignificación, se levanta desde las entrañas del mito para someter a la razón y apropiársela. Uno y otro héroe representan las fuerzas contrarias del logos y el mito. Tal como ha probado la reflexión de Derrida, la cultura occidental es la cultura del logos. La cultura, podríamos decir, del eterno sometimiento del cambio. Entre el ser de Parménides y el cambio de Heráclito, Platón, en la construcción de la metafísica que regirá a Occidente, creará la portentosa sintaxis donde el ser y lo permanente dominan el cambio y lo transitorio. No es otra la valoración del cambio producida en la relación causa y efecto, sometida al dictamen de la ley en el discurso científico; y no es otra la travesía del héroe para la restitución del orden y la permanencia. El héroe del logos es el dominador, el que somete el cambio

—como Menelao a Proteo— y cumple su travesía. «El largo errar desde Troya hasta Itaca —señalan Adorno y Horkheimer, (1944) es el itinerario del sujeto... el itinerario del sí a través de los mitos. El mundo mítico es secularizado en el espacio que Odiseo recorre»; y señalan: «La fantasmagoría difusa de la religión popular superada, se convierte para los ojos del héroe maduro en «error», en peripecia, respecto a la clara univocidad del fin de la propia conservación y del regreso a la patria y a la propiedad estable». El logos, de este modo, domina el mito, somete toda causalidad a la racionalidad y hace del relato el espejo del punto medio de la realidad.

Frente al logos que privilegia al ser y que ha hecho del relato la representación del ser, el mito privilegia el vértigo del cambio, que rompe los estrechos linderos de la causalidad y se desborda en el imaginario de la metamorfosis. La metamorfosis es la glorificación del cambio frente al ser, y su incorporación en el relato, presupone la invención de otro tipo de héroe y la desconstrucción del relato mismo. El logos se propuso excluir de la racionalidad las fuentes de la metamorfosis —la metáfora y el mito— y privilegiar los rieles de la causalidad por donde hizo desplazar la ley y el héroe. El logos, desde la ontología a la gnoseología, se propuso dominar la metamorfosis que no es sino la silueta misma del tiempo. Ya el viejo Heráclito dijo que en cada instante éramos distintos, y el pensamiento mítico hizo de esa silueta y de esa verdad la inflexión misma de su imaginario. Frente al relato regido por el logos, el relato regido por el mito se hace de este modo destructivo.

En el imaginario heredado de la mitología griega, tal como la podemos observar en el monumental libro de Ovidio, la metamorfosis preserva el ser en la sintaxis de sus núcleos generadores: el engaño y el castigo, el don y la salvación; en el imaginario del pensamiento mítico, tal como lo vemos transpuesto en la novela de Mário de Andrade, supone la disolución del ser, en el juego del devoramiento y la transgresión. Los

núcleos engendradores de la metamorfosis, posibles de observar en Ovidio, también se encuentran en esta novela, pero su fin último no es la permanencia sino la diseminación; de allí que todo, incluso los signos de la trascendencia, sean atravesados por la parodia y el humor. Así, junto a la metamorfosis para la seducción o la huida, para el engaño o el encantamiento, la parodia del relato nos regala el prodigio de Yigüé transformado en «máquina teléfono», o hace derivar la metamorfosis hacia el travestismo o la máscara, en una transposición festiva entre la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, el hombre y el animal, lo humano y lo estelar; y nos regala el prodigio de identificar el signo más extremo de la trascendencia, la conversión en lo cósmico, con la disolución del ser y la muerte. Así, Capei se transformará en luna, Suzi en estrella fugaz, Iraquí en estrella; así Macunaíma, en la conciencia del sin sentido de la vida, sube al cielo, convertido en la constelación de la Osa Mayor («Então Paulí-Pódole teve dor de Macunaíma...virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior»). La trascendencia se identifica con el sin sentido: la metamorfosis sólo lleva a compartir «el brillo inútil de las estrellas»

*Macunaíma* es testimonio imaginario de las posibilidades metamórficas del ser y la cultura, y el testimonio de cómo las culturas periféricas pueden alcanzar su expresión en la asimilación creadora de sus propias raíces y de los modelos culturales del centro. La escritura de la novela procede de manera «transversal», incorporando de manera festiva mito y logos, refutando la relación centro/periferia en la refutación de toda legitimación de lo originario y en la valoración del «plagio» como estrategia estética de creación. De manera incesante, y tal como ya ha sido ampliamente documentado por la crítica, la novela incorpora textos preexistentes, tanto de la tradición oral como, en menor grado, de la cultura erudita europea, partiendo de una estrategia de composición que es la misma del mito. Levi-Strauss(1962), ha señalado que el sistema mítico de repre-

sentaciones opera como el *bricoleur*, no con materias primas sino ya elaboradas. «Lo propio del pensamiento mítico — señala— es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado». La representación mítica del *bricoleur* se asimila, en la novela de Mario de Andrade, al proceso estético de la antropofagia que hace confluir los signos heterogéneos que son constitutivos de la cultura iberoamericana.

## NOTA

- 1 Profesor Titular de la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela. Investigador del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la misma universidad. Crítico y ensayista, ha publicado numerosos libros de ensayo y crítica literaria.

## BIBLIOGRAFÍA.

ANDRADE, Mário de

1988 *Macunaíma*. París: Archivos (UNESCO).

ANDRADE, Oswald de

1990 *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CANDIDO, Antonio

1994 *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CASTAÑEDA, Carlos

1983 *La casa por la ventana*. México: UNAM.

LEVI-STRAUSS, Claude

1991 *El pensamiento salvaje*. México: FCE.

- MAN, Paul de  
1992 *Visión y ceguera*. Edit. De la Universidad de Puerto Rico.
- OLARQUIAGA, Celeste.  
1993 *Megalópolis*. Caracas: Monte Avila.
- OSORIO, Nelson  
1992 *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RICHARD, Nelly  
1989 *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Legers.
- SARLO, Beatriz  
1988 *La modernidad periférica*. Buenos Aires.
- VILLORO, Juan  
1993 "De la función simbólica del mundo indígena". En: *Fuentes de la cultura latinoamericana* (Comp. Leopoldo Zea). Tomo II. México: FCE.