



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
elc@comunicaciones.udea.net.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Duarte Riascos, Jerónimo

Aureliano Babilonia es un abaporu. Iteración y lenguaje en la construcción de identidades

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 37, julio-diciembre, 2015, pp. 65-75

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351485005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Aureliano Babilonia es un *abaporu*. Iteración y lenguaje en la construcción de identidades*

Aureliano Babilonia is an *Abaporu*. Iteration and Language in the Construction of Identities

Jerónimo Duarte Riascos
duarteriascos@fas.harvard.edu

Harvard University, Estados Unidos

Recibido: 21 de enero de 2015. Aceptado: 27 de marzo de 2015
doi: 10.17533/udea.elc.n37a04

Resumen: en las últimas páginas de *Cien años de soledad* (1967), donde se narra la relación entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, aparece de manera más o menos intempestiva, pero recurrente, el tema de la antropofagia. Este artículo intenta demostrar que la introducción del tropo no es menor: toda la novela es, en últimas, una gran experiencia antropofágica. Así, pues, a partir de la comparación de los lenguajes utilizados en *Cien años de soledad* y en la pintura *Abaporu* (1928), se pretende indagar acerca del carácter impuro e iterable de estas creaciones, con el fin de poner de manifiesto que cada reformulación de la identidad es, en las artes, un reordenamiento lingüístico donde los límites entre creador y espectador-lector son cada vez más difusos.

Palabras claves: García Márquez, Gabriel; do Amaral, Tarsila; *Cien años de soledad*; *Abaporu*; antropofagia; arte y literatura; iteración; identidad.

Abstract: In the final pages of *Cien años de soledad* (1967), when narrating the relationship between Amaranta Úrsula and Aureliano Babilonia, there appears suddenly but then recurrently the theme of anthropophagy. My argument intends to demonstrate that the introduction of this trope is not inconsequential: the novel is ultimately an immense experience of anthropophagy. This text, through the comparison of the languages utilized in *Cien años de soledad* and the paint *Abaporu* (1928), aspires to inquire about the impure and iterable nature of these creations in order to make apparent that every reformulation of identity is, in the arts, a linguistic reordering where the boundaries between creator and spectator-reader are in each instance more diffuse.

Keywords: García Márquez, Gabriel; do Amaral, Tarsila; *Cien años de soledad*; *Abaporu*; anthropophagy; art and literature; iteration; identity.

* Este artículo se deriva de la investigación titulada “El narrador performativo: una mirada a la instancia enunciativa en cuatro novelas de Gabriel García Márquez: *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*”, proyecto desarrollado bajo la dirección del profesor Mario Barrero Fajardo para optar por el título de Magíster en Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá.

Cómo citar este artículo: Duarte Riascos, J. (2015). Aureliano Babilonia es un *abaporu*. Iteración y lenguaje en la construcción de identidades. *Estudios de Literatura Colombiana*, 37, 65-75. doi: 10.17533/udea.elc.n37a04

Introducción

Pocas obras de arte han sido tan significativas a la hora de construir el imaginario reciente de lo latinoamericano¹ como la tela de Tarsila do Amaral (1886-1973), *Abaporu*, y la novela de Gabriel García Márquez (1927-2014), *Cien años de soledad*. La pintura de la brasileña, observada en retrospectiva, condensa toda la potencia del movimiento antropófago que inauguró y que pretendía sintetizar, con desenfado y mucho humor, una particular noción identitaria caracterizada por la deglución consciente y selectiva de elementos extranjeros, y su consiguiente asimilación junto con aspectos propios. La fuerza de la novela del colombiano, por su parte, posicionó al subcontinente como una tierra de maravilla, donde convivían, sin mayor inconveniente, guerras civiles y alfombras voladoras.

No es mi objetivo, en las líneas que siguen, hacer un juicio de valor sobre la adecuación o no de estas construcciones identitarias y su alcance histórico, político o estético. Me interesa, más bien, revisar la manera como ambas obras están construidas y destacar la que, creo, es una presencia compartida que ha sido, con frecuencia, dejada de lado: la iteración, la repetición alterada.

El concepto —de cuya definición me ocuparé en un momento— es una de las características estructurales más evidentes de la novela e invita a una reflexión sobre la construcción de identidades muy similar a la que tiene lugar con la obra de Do Amaral. A continuación, intentaré hacer una lectura de las páginas finales de *Cien años de soledad* para proponer que el contacto con la novela es una experiencia antropofágica que pone de manifiesto, como lo hizo en su momento el *Abaporu*, el poder ético y político de los lenguajes propios de las artes.

Conviene, entonces, empezar por adoptar alguna de las definiciones que se han propuesto para entender el concepto de iteración. En primer lugar, utilizaré la esbozada por Jacques Derrida (1988) en “Signature Event Context”. El texto, que dio origen al ya clásico debate entre el francés y John Searle, parte de la polisemia evidente que existe en el término *comunicación* y aclara que es muy difícil afirmar que hay un significado verdadero que se opone a otros derivados. Derrida explica que, para que la comunicación

1 Entendido como la percepción que, desde adentro y afuera, se tiene de la región y de sus especificidades culturales, estéticas, históricas, sociológicas y políticas.

sea posible, es necesario que los signos que esta utiliza sean repetibles. Sin embargo, es imposible que cada repetición sea idéntica y lo que se presentará será más bien una iteración, esto es, una repetición alterada —por el contexto, por el emisor, por el receptor, etc.—. Según lo expuesto por Derrida en el texto referido, parece autoevidente que la polisemia de un término —como comunicación, por ejemplo— se resuelve atendiendo a su contexto. No obstante, ello no puede afirmarse con seguridad toda vez que los contextos varían (pp. 7-8).

Esta argumentación cobra especial relevancia cuando se aplica a los enunciados performativos. Recordemos que, según la propuesta de Austin (1975), en su texto *How to do things with words*, un enunciado performativo es aquel del cual no se puede predicar verdad ni falsedad y en el que decir algo es hacerlo (Conferencia I, pp. 5-6). La literatura puede entenderse como un gran enunciado de este tipo que, al pronunciarse, crea una realidad alterna a la material, que no por esa alteridad es menos existente. Para Derrida, el éxito de los enunciados performativos está dado por su posibilidad de iteración. El efecto de una novela como *Cien años de soledad* —construida a partir de iteraciones— no sería tal si no hubiera en ella una repetición del mito bíblico, de la historia de Colombia y de Latinoamérica, de la literatura anterior de García Márquez. Tampoco lo sería sin los ciclos que estructuran su narración, sin las iteraciones en sus personajes y en sus episodios, y, sobretodo, no lo sería sin la incorporación fundamental del ejercicio de la traducción.

Por supuesto, todo ello se posibilita porque hay un mínimo de recuerdo: en el lector que sabe identificar una serie de sucesos históricos y de formas culturales, y en la obra misma, que es capaz de recordar su estructura, sus *leitmotivs*, la permanencia de sus personajes. Es justamente ese recuerdo lo que permite que la iteración sea identificable, a pesar de las variaciones evidentes. En “Limited Inc. A, B, C...”, Derrida (1988) lo expone en los siguientes términos:

For the structure of iteration—and this is another of its decisive traits—implies *both* identity *and* difference. Iteration in its ‘purest’ form—and it is always impure—contains *in itself* the discrepancy of a difference that constitutes it as iteration. The iterability of an element divides its own identity *a priori*, even without taking into account the fact that this identity can only *determine* or delimit itself through differential relations to other elements and that it hence bears the mark of this difference. It is because this iterability is differential,

within each individual ‘element’ as well as between the ‘elements’, because it splits each element while constituting it, because it marks it with an articulatory break, that the remainder, although indispensable, is never that of full or fulfilling presence: it is a differential structure escaping the logic of presence or the (simple or dialectical) opposition of presence and absence, upon which opposition the idea of permanence depends (p. 53).

La iterabilidad, entonces, hace posible la convivencia entre la normalidad y su transgresión, transformación, simulación o imitación. Si aceptamos que toda repetición es una iteración y que la repetición es la base de la identificación, nos veremos obligados a concluir, como lo hace Spivak (1995) en su texto “Revolutions That As Yet Have No Model”, que “[i]f repetition alters, it has to be faced that alteration identifies and identity is always impure. Thus iterability —like the trace structure— is the *positive* condition of possibility or identification” (p. 76). La propuesta de Derrida, así entendida, lo que hace es probar que el principio alterable del contexto es la condición de posibilidad de toda marca escrita o hablada. Y Spivak continúa:

One of the corollaries of the structure of alterity, which is the revised version of the structure of identity, is that every repetition is an alteration. This would put into question both a transcendental idealism that claims that the idea is infinitely repeatable as the same and a speech act theory that bases its conclusions on intentions and contexts that can be defined and transferred within firm outlines. Iterability is the name of this corollary: every repetition is an alteration (iteration) (pp. 86-87).

La impureza en la identidad de la que hablan Derrida y Spivak puede verse en los recuentos narrativos e históricos que se presentan en la novela; cada voz que cuenta se superpone a otra. Mito, historia, literatura y estructura participan de la construcción y desembocan, todos, en un ejercicio que atraviesa tangencialmente toda la novela y que tiene mucho de antropofágico: la traducción.

Gran parte del eje argumental de *Cien años de soledad* se estructura alrededor de la traducción y del desciframiento de los manuscritos de Melquíades. Muchos miembros de la estirpe Buendía tratan de desvelar lo que esconden los escritos del gitano que lleva la novedad a Macondo, que burla la muerte y cuya tribu “según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano” (García Márquez, 2007, p. 50). Era la tribu dueña del lenguaje.

Sin embargo, únicamente un Buendía logra acceder a los pergaminos; se trata del que acaba con la novela, con la estirpe y con el lector: Aureliano Babilonia, el antropófago. Pariente directo del *Abaporu* de Tarsila do Amaral, el personaje encuentra su origen y define el papel del lector cuando materializa la traducción, cuando es capaz de establecer la relación que tienen los manuscritos con discursos contenidos en otros textos —en la enciclopedia de Meme, en los libros del sabio catalán—. Los papeles de Melquíades adquieren sentido cuando se miran a la luz del afuera; la novela se nos revela —a nosotros lectores— cuando la miramos a la luz de su afuera, cuando comparamos sus relatos con los que nos constituyen como sujetos. Como apunta Aníbal González (1987), *Cien años de soledad* llama la atención acerca del hecho de que la traducción es una pieza clave en la constitución de la literatura y la cultura latinoamericanas: “[T]he topic of translation in *One Hundred Years of Solitude* is a reminder of Latin American literature’s ‘impure’ and conflictive origins” (p. 77). Ese origen conflictivo y esa identidad impura son características que gravitan en la obra de Tarsila do Amaral y que constituirán, con el paso de los años, el profundo significado de una tela como el *Abaporu*.

El aporte de Tarsila: síntesis pictórica de un origen conflictivo

El 11 de enero de 1928, Tarsila do Amaral le obsequia a su marido —Oswald de Andrade (1890-1954)—, con ocasión de su cumpleaños, una pintura al óleo protagonizada por un personaje de extrañas características. Una figura agigantada, al estilo de *La negra*² (1923), pero con un contraste mayor entre unos pies y unas manos enormes, y una cabeza diminuta dispuesta como la tendría *El pensador*³ (1888), de Auguste Rodin (1840-1917). “Una solitaria figura monstruosa, pies inmensos, sentada en una planicie verde, el brazo doblado, reposando en una joya, la mano sosteniendo el peso pluma de una cabecita minúscula. En frente, un cactus explotando en una flor absurda”,⁴ esos fueron los términos utilizados por Tarsila para hablar de su obra (Jáuregui, 2008, p. 410).

2 Para una imagen de esta obra, véase: http://estaticos03.cache.el-mundo.net/albumes/2009/02/07/tarsila_do_amaral/1234013819_extras_albumes_0.jpg.

3 Para una imagen de esta obra, véase: <http://antiquesandartireland.com/wp-content/uploads/2013/04/RODIN-LE-PENSEUR.jpg>

4 Para una imagen de esta obra, véase: http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_01_20_16_08_451.jpg

Su esposo, extrañado por la tela, se la mostró a Raul Bopp (1898-1984), poeta amigo de la pareja, quien preguntó qué cosa era ese mutante. Oswald respondió que debía ser un gigante y sugirió que lo bautizaran con un nombre salvaje. Tarsila recordó entonces el diccionario de Antonio Ruiz de Montoya de términos tupí y buscó las voces que iban a generar todo un movimiento: *Aba*, que significa hombre; y *puru*, que come carne humana. Nacía así el *Abaporu*, el hombre que come carne humana, el antropófago (Battella, 1983, p. 64).

De esta manera, la obra de Tarsila abre una línea de reflexión sobre la realidad brasileña en la que el salvaje previo a la Conquista es valorizado, así como sus hábitos y su vida libre. El *Abaporu* se convirtió en la imagen del pueblo brasileño, ávido de apropiarse de la cultura europea para formar la suya propia. Era esta renovación cultural la que buscaba el Grupo de los Cinco, del que Tarsila hacía parte junto con Anita Malfatti (1889-1965), Oswald y Mario de Andrade (1893-1945) y Menotti del Picchia (1892-1988), y la que se hacía presente en la pintura de Amaral que presentaba

a mistura da técnica estrangeira e da vivencia nacional. A técnica cubista representa o mecanismo da vida urbana e a simplicidade despojada da vida rural. As impulsoes surreais fazem emergir figuras primordiais em paisagem selvagem nativa. Os seus ‘parentes’ literários, Macunaíma, de Mário, Serafim, de Oswald, seguem a mesma trilha, no caminho deste encontro cultural que busca uma síntese (p. 73).

Esa síntesis entre lo extranjero y lo propio será el terreno que explorará la antropofagia y que terminará por construir una nueva identidad brasileña, con raíces míticas muy antiguas, pero con una aproximación humorística y despreocupada hacia ellas. Se trata, entonces, de una metáfora vanguardista de choque. Bastará con recordar, para efectos de este texto, que lo que hace el movimiento que inaugura la obra de Tarsila es apropiarse del tropo maestro de la alteridad colonial, el caníbal, y mezclarlo con el sujeto de identificación romántico del siglo XIX, el buen salvaje. Este nuevo sujeto será el encargado de presentar metonímicamente a toda una nación que se define en el acto de consumir bienes ajenos y hacerlos suyos de maneras particulares, de deglutiérlos e incorporarlos. Nótese que lo que allí ocurre es, en cierta medida, un proceso de iteración: al deglutar lo extranjero, el antropófago hace suya —y materializa— una repetición alterada del otro y de sí mismo.

El *Abaporu* desató un movimiento bien novedoso,

atravesado ciertamente por el problema de la cultura nacional: definir una literatura o arte propio y a la vez hacer parte de una Modernidad que, por momentos, se sentía ajena. Pero Antropofagia fue también muchas otras cosas. El movimiento, por ejemplo, releyó irónicamente el archivo colonial; enarbóló el canibalismo como signo contra las academias y la literatura indianista, y como metáfora carnavalesca y de choque entre la modernidad y la tradición (especialmente en lo relativo a la moral y al catolicismo); asimismo, Antropofagia elaboró un tropo digestivo de la formación de una cultura nacional y a la vez cosmopolita y moderna (Jáuregui, 2008, p. 412).

En muchos sentidos, tiene que ver con la formación híbrida de la identidad y del sujeto de los que habló Néstor García Canclini (1989) y que es resultado de la sedimentación, mezcla, yuxtaposición y convivencia prolongada de tradiciones indígenas, europeas y, más recientemente, anglosajonas.

La historia y la definición de las identidades latinoamericanas han sido procesos construidos a fuerza de iteraciones, rupturas y superposiciones que, varias veces, han sido contradictorias y problemáticas. El lenguaje y las artes han jugado allí un rol esencial. Ejemplo de ello son las obras de Tarsila y García Márquez. En *Cien años de soledad*, el sentido de la novela y el reconocimiento identitario del lector y del personaje final se dan gracias a Aureliano Babilonia, el antropófago que consigue devorarnos en las últimas líneas de la novela y al que, paradójicamente, nosotros también devoramos.

***Cien años de soledad* como experiencia antropofágica**

No creo que sea gratuito que en la relación entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia —la pareja final— el tema de la antropofagia aparezca de manera más o menos intempestiva, pero recurrente. Lo primero que dice Amaranta Úrsula cuando regresa de Bruselas y se reencuentra, después de muchos años, con Aureliano, es lo siguiente: “¡Qué bárbaro! [...] ¡Miren cómo ha crecido mi adorado antropófago!” (García Márquez, 2007, p. 428). Desde aquí, empieza a prefigurarse con claridad el desciframiento de los manuscritos que será, de alguna forma, un acto de canibalismo.

Más adelante, cuando la pareja consuma el incesto real —vertical, tías-sobrino— y figurado —horizontal, hermanos— y se sume en un estado de felicidad que nunca había sido alcanzado por ningún Buendía, la casa —y

Macondo— entra en franca decadencia. Pilar Ternera muere, el sabio catalán y los demás amigos de Aureliano abandonan el pueblo, las hormigas empiezan a convertirse en una plaga, Gastón regresa a Europa y, en una de las pausas orgásmicas que tienen los personajes, Amaranta Úrsula exclama: “Mierda [...] ¡Quién hubiera pensado que de veras íbamos a terminar viviendo como antropófagos!” (2007, pp. 463-464).

Y es que el tema de la antropofagia no es menor; toda la novela es, en últimas, una gran experiencia antropofágica. Todos en ella, en especial el lector, devoran para producir sentido. Aureliano Babilonia que es, simultánea, virtual, ficticia y lingüísticamente personaje, narrador y lector, es Aureliano el antropófago. En últimas es él —y por ende el lector, el narrador y los personajes— quien devora lingüísticamente a toda la estirpe. Su acto final es, si se quiere, *autoantropofágico*.

Nótese que, así como en el acto antropofágico hay una selección crítica de lo devorado, el desciframiento de los manuscritos y los actos de lectura que vienen con este —el de Aureliano y el del lector empírico— son también críticos y selectivos, y producen un ser que es distinto al devorador y al devorado. Ello supone, como en la antropofagia, un proceso simultáneo de destrucción y apropiación de la alteridad. Leyla Perrone-Moisés (1990), en su ensayo “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, sostiene a este respecto que

[a] Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald,⁵ contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz: “Só me interessa o que não é meu”, diz também: “Contra os importadores de consciência enlatada” (pp. 95-96).

Amaranta Úrsula muere tras parir al antropófago con cola de cerdo, producto de las muchas veces en que se devoró con Aureliano —recuérdense

5 Se refiere aquí a Oswald de Andrade y a su célebre *Manifesto antropófago* (1928).

las narraciones de sus escenas de sexo.⁶ El último Buendía es una síntesis de la estirpe, de todos sus opuestos que terminan por anularse —también antropofágicamente—:

A través de las lágrimas, Amaranta Úrsula vio que era un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor. —Es todo un antropófago —dijo— (p. 465).

Además, el acto del último Aureliano es un acto de lectura —antropofágica— y para realizarlo es fundamental el aislamiento. Debe olvidarse del mundo de afuera, de lo que no hace parte del cuarto de Melquíades, del texto. Debe sumergirse en un acto ritual, como el de la antropofagia aborigen. Un poco de la misma forma en que le ocurre al lector: debe olvidarse de todo y sumergirse en la realidad lingüística de la novela que muere en la última página, de la misma forma como mueren Macondo, Aureliano, el lector y el narrador.

Cuando Aureliano ve que el último de la estirpe está siendo arrastrado por las hormigas, no puede actuar porque en ese momento se le revelan los pergaminos. Tras la revelación, el desciframiento es muy sencillo, casi natural, y hace que Aureliano quede completamente absorto, ajeno a la destrucción que está teniendo lugar a su alrededor. Hay, en ese acto final, una recuperación de la memoria a través de la lectura, una identificación de los orígenes. Y justo en ese momento en que Génesis y Apocalipsis se unen, en que el lector se hace uno con Aureliano, Melquíades y el narrador:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que

6 Una escena particularmente ilustrativa en este sentido es la que se lee en el último capítulo: “Mientras él amasaba con claras de huevo los senos eréctiles de Amaranta Úrsula, o suavizaba con manteca de coco sus muslos elásticos y su vientre aduraznado, ella jugaba a las muñecas con la portentosa criatura de Aureliano, y le pintaba ojos de payaso con carmín de labios y bigotes de turco con carboncillo de las cejas, y le ponía corbatines de organza y sombreritos de papel plateado. Una noche se embadurnaron de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como perros y se amaron como locos en el piso del corredor, y fueron despertados por un torrente de hormigas carníceras que se disponían a devorarlos vivos” (García Márquez, 2007, pp. 458-459).

estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (p. 471).

Aureliano no nota la hojarasca porque está absorto en la lectura, a la espera de que el texto le diga algo sobre sí mismo. El lector empírico está en una situación similar, inmerso en un ritual solitario, y tarda en darse cuenta de que se está convirtiendo en Aureliano, al tiempo que lo devora. Nótese que el tono es solemne; sin embargo, parece que el narrador estuviera jugando con la literatura, burlándose otra vez del lector al que fue capaz de convertir en personaje incestuoso y triste. Macondo no es arrasado de la memoria de los hombres. Todo lo contrario. Lo escrito en los pergaminos no es irrepetible; de hecho, su característica más destacada es la repetición. Tal vez ello no ocurra de manera pura —¿qué podría serlo?— pero sí será, al menos, iterable. El texto niega y contradice al narrador y lo revela, si no mentiroso, cuestionable. Las estirpes condenadas a cien años de soledad sí tienen una segunda oportunidad sobre la tierra: pueden reescribirse.

Conclusión

El final de *Cien años de soledad*, al confirmar la estructura iterable de la narración, borra sutilmente los límites entre narrador, personaje, autor y lector. Ese desplazamiento, que se consigue a través de las palabras, invita a una reflexión sobre la potencia creadora y destructora de los lenguajes. El efecto es similar al que consigue una obra como la de Tarsila do Amaral, que condensa la preocupación continental —¿acaso universal?— de definir identidades y que, en el proceso, termina eliminando, cuestionando e incluso burlándose de las líneas que separan lo propio de lo extranjero.

Con frecuencia, esas reescrituras de las narrativas que se dan por sentadas ocurren en el arte. A veces las protagoniza una tela como el *Abaporu*; otras veces toma la palabra una novela como *Cien años de soledad*. Hay en los

lenguajes de la pintura y de la escritura un poder ético y político considerable que sirve, como la antropofagia, para generar y modificar realidades. El arte devora a sus pares y se nos presenta, a espectadores o lectores, para generar nuestra sed antropofágica. Cada lectura y cada confrontación con una obra plástica es una deglución; devoramos, somos testigos y partícipes de nuevas transformaciones. También somos, a nuestro modo, un abaporu.

Bibliografía

1. Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
2. Battella Gotlib, N. (1983) *Tarsila do Amaral. A musa radiante*. Sao Paulo: Editora Brasiliense S.A.
3. Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
4. García Canclini, N (1989). *Culturas híbridas*. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A.
5. García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara.
6. González, A. (1987). Translation and genealogy: *One Hundred Years of Solitude*. En B. McGuirk y R. Cardwell (eds.), *Gabriel García Márquez. New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia*. Madrid: Vervuert.
8. Perrone-Moisés, L. (1990). Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *Flores da Escrivaninha* (pp. 91-99). São Paulo: Companhia das Letras.
9. Spivak, G. (1995). Revolutions That As Yet Have No Model. Derrida's "Limited Inc.". En D. Landry y G. MacLean (eds.), *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge.